

Universität Hamburg
Fakultät für Erziehungswissenschaft

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Sting
Zweitgutachter: Malte Pfeiffer

**„Vorurteile fallen lassen“
Ein Jugendtheaterprojekt im Kontext von Rassismus und
"kultureller Identität"**

**Eine Fallstudie zur Veränderung kultureller Wahrnehmung anhand
der Theatermethoden von Augusto Boal**

Bachelorarbeit
Angefertigt im Fach Erziehungswissenschaft
Eingereicht am 30.06.2015
von
Roza Kurdo
Matrikelnummer: 6218540

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. "Kulturelle" oder "kollektive Identität"? - Einblick in die Rassismusforschung..	5
2. 1 Stuart Hall „Rassismus und kulturelle Identität“	7
2. 2 Georg Auernheimer „der sogenannte Kulturkonflikt“	10
2. 3 Klaus Geiger „kollektive Identitäten“	13
2. 4 Paul Mecheril „Subjektbildung“	15
2. 5 Subjektbildung im Kontext des Diskurses über "kulturelle Identität"	16
3. Das Theater der Unterdrückten	18
3.1 Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten im historischen Kontext ...	19
3.2 Das Theater der Unterdrückten und seine Verbindung zur Rassismusforschung	20
3.3 Bildertheater	23
3.4 Angewandte Methoden im Wir-Projekt	25
4. Veränderungen bei den Jugendlichen durch Theatermethoden nach Boal	28
4.1 Themenfeld „Rassistische Erfahrung durch "kulturelle Identitäten" “	29
4.2 Themenfeld „Kurden-Türken-Konflikt“	33
4.3 Themenfeld „Eigenes zum Thema machen“	34
4.4 Themenfeld „Sichterweiterung“	37
4.5 Entwicklung von Toleranz durch "kollektive Identität"	39
5. Fazit „Vorurteile fallen lassen“	42
6. Literaturverzeichnis	45
7. Anhang	47
7.1 Projektbeschreibung: „Wir, das ist das, womit ich lebe“ – Interkulturelles Tanztheater.....	47
7.1.1 Die Gruppe.....	48
7.1.2 Die Geschichte der Inszenierung in vier Bildern	48

7.2 Qualitative Forschungsmethoden	51
7.2.1 Methode des qualitativen Interviews	52
7.2.2 Das Leitfadeninterview	53
7.2.3 Vorteile des Leitfadeninterviews	53
7.2.4 Nachteile des Leitfadeninterviews	54
7.3. Steckbriefe	54
7.3.1 Steckbrief von E.	55
7.3.2 Steckbrief von A.	55
7.3.3 Steckbrief von P.	56
7.4 Interviews	57
7.4.1 Interview mit E. am 04.07.2014	57
7.4.2 Interview mit A. am 05.07.2014	59
7.4.3 Interview mit P. am 23.07.2014	64
7.4.4 Gemeinsame Aussagen in den Interviews	68
7.5 Rap von A.	72
8. Eigenständigkeitserklärung	73

1. Einleitung

Im Rahmen des Projektes „*Moha der Gedächtnisbaum*“ 2011 bis 2013 mit einer deutsch-marokkanischen Gruppe, konnte ich die Methoden des *Bildertheaters* nach Augusto Boal selbst erfahren. Das Projekt veränderte meine Wahrnehmung und weckte mein Interesse für das *Theater der Unterdrückten* und den Diskurs zu "kultureller Identität". Im Rahmen meines Praktikums in der *academie crearTaT*, entschied ich mich zu diesem Themenkomplex empirisch zu arbeiten, auf der Grundlage des interkulturellen Tanztheater-Projekts „*Wir, das ist das, womit ich lebe*“ (Wir-Projekt). Das Tanztheater wurde von 2008 bis 2010 in vier Tableaus von Irinell Ruf mit zehn Jugendlichen aus Hamburg-Wilhelmsburg erarbeitet. Die Inszenierung behandelte inhaltlich die Themen "kulturelle Identität", Geschichte in Orient und Okzident, Islam und Utopie. Während des Arbeitsprozesses diskutierten die Teilnehmenden, die größtenteils einen Migrationshintergrund hatten und konfessionell dem Islam angehörten, ausgiebig über ihre Rassismuserfahrungen und kulturellen Zuschreibungen (vgl. Ruf 2010, S. 147-167).

In ihrem Aufsatz „*Theatrales Erleben und Potenziale poetischer Transformation*“, stellt Irinell Ruf die These auf, die Arbeit in dem Projekt habe die Jugendlichen bezüglich ihrer kulturellen Wahrnehmungen verändert (vgl. ebd.). Mich interessierte die Frage, inwieweit es empirische Belege für diese These gibt. Ich hatte mich bereits im Studium mit qualitativer Sozialforschung auseinandergesetzt und entschied mich für ein Leitfadenterview mit drei Teilnehmenden aus dem Projekt, um die oben genannte These zu überprüfen. Anhand der Interviews mit einer Teilnehmerin und zwei Teilnehmern, möchte ich darlegen, ob und wie die Techniken des *Theater der Unterdrückten* die Jugendlichen in ihrer Wahrnehmung bezüglich kultureller Zuschreibungen und Rassismus verändert hat.

Um dieser Forschungsfrage nachzugehen, untersuche ich im 2. Kapitel die Rassismusforschung im deutschsprachigen Raum. So gehe ich zunächst auf den Rassismusbegriff von Stuart Hall ein, auf den die Autoren Georg Auernheimer, Klaus

Geiger, Paul Mecheril und Siegfried Jäger zurückgreifen. Die genannten Autoren setzen sich auf der Grundlage empirischer Forschungen mit den Begriffen Kultur und Identität auseinander. Mit ihnen gehe ich der Frage nach, wie Prozesse der Subjektbildung im Kontext des Diskurses über "kulturelle Identität" gestaltet werden können.

Augusto Boal entwickelte Techniken zur Subjektbildung auf der Grundlage von dialogischer Theaterarbeit. Ich erläutere im 3. Kapitel die Grundlagen des *Theaters der Unterdrückten* und seine Geschichte. Ich skizziere die theatralen Formen und ihre Verbindung zur Rassismusforschung und stelle anschließend die Technik des *Bildertheaters* genauer dar. Das *Bildertheater* war die angewandte Methode im Wir-Projekt.

Im 4. Kapitel analysiere ich die Interviews anhand der vier Themenfelder „rassistische Erfahrung durch „kulturelle Identitäten“, „Kurden-Türken-Konflikt, „Eigenes zum Thema machen“ und „Sichterweiterung“. Ich zeige die Entwicklung von Toleranz und einer "kollektiven Identität" in der Gruppe durch die Theaterarbeit nach Augusto Boal.

Ich entschied mich für diese Vorgehensweise und eine Fallstudie, da ich anhand der Interviews erkennen konnte, dass sich die Wahrnehmung der Interviewten in Bezug auf kulturelle Zuschreibungen verändert hat. Die Dokumentationen des Projektes und Interviews zeigen, dass es innerhalb des Ensembles, zu Beginn des Arbeitsprozesses, aufgrund von kulturellen und nationalen Zuschreibungen, Auseinandersetzungen gab, die im Prozess verschwanden. Die Gruppe entwickelte sich zu einer kollektiven Einheit, mit dem Ziel ein erfolgreiches Theaterstück zu erarbeiten. Alle Interviewten beschreiben, dass es am Ende des Projekts und auch heute in ihrem Leben nicht mehr wichtig sei, woher ein Mensch komme. Die Persönlichkeit des Menschen an sich stehe im Vordergrund.

2. "Kulturelle" oder "kollektive Identität"? Einblick in die Rassismusforschung

Viele Menschen, überall auf der Welt, erfahren noch immer Rassismus in ihrem Alltag.

Insbesondere heute, in Zeiten der globalen Migrationsbewegungen, des aktuellen Terrorismus und der nationalpopulistischen Bewegungen in Europa (zum Beispiel *Pegida*, *Front National in Frankreich* etc.), ist dieses Thema hoch aktuell und sorgt täglich für hitzige Diskussionen und Auseinandersetzungen. So kann sich Rassismus offen, beispielsweise anhand von Aktivitäten rechtsextremer oder fundamentalistischer Gruppierungen äußern, jedoch auch verdeckt, beispielsweise in Institutionen, zum Vorschein kommen. Im letzten Fall ist Rassismus subtil und somit für die Mehrheitsgesellschaft nicht direkt erkennbar.

Der Rassismuskurs entstand im letzten Jahrhundert und wurde unter anderem von Stuart Hall begründet. Der Rassismusbegriff kann nicht universal definiert werden, da er vom gesellschaftlichen und historischen Kontext abhängig ist. Bis heute arbeiten Wissenschaftler daran, die Ursachen für die Entstehung dieses Phänomens zu erkennen und Strategien zu seiner Überwindung zu entwickeln (vgl. Mecheril/Theo 1997, S. 8).

Dass Menschen, aufgrund von bestimmten Merkmalen, in einer Gesellschaft diskriminiert werden, ist kein neues Phänomen und gehört zu den grundlegenden Erfahrungen der Mehrheit der Weltbevölkerung. Die Kulturgeschichte der Menschheit ist geprägt durch Migration und der Diskurs darüber verändert sich: „In der Diskussion über die Migration werden immer wieder die Topoi "Kulturkonflikt" und "kulturelle Identität" ins Spiel gebracht, obwohl einige Beiträge in den letzten Jahren diese Deutungsmuster problematisiert haben“ (Auernheimer 1988, S. 9, Hervorh. im Original).

Menschen mit Migrationserfahrung werden oftmals lediglich auf ihre Herkunftskultur reduziert und nicht als eigenständige Subjekte mit Bedürfnissen gesehen. So entstehen kulturelle Zuschreibungen, die tagtäglich in den Medien produziert und aufrechterhalten werden. Diese können in der Mehrheitsgesellschaft Angst vor dem Fremden hervorrufen und somit rassistische Ansichtsweisen und Handlungen fördern. Im Folgenden werde ich darauf eingehen, wie durch den Missbrauch des Kulturbegriffs, Rassismen entstehen und gefördert werden. Hierfür werde ich im den Begriff "kulturelle Identität" kritisch

beleuchten und mich dabei zunächst auf den Analyseansatz von Stuart Hall stützen, da er den Grundstein für die Rassismusforschung in Großbritannien in den 60er Jahren legte. Sein Ansatz beeinflusste stets die Weiterentwicklung der Rassismusforschung und hat sich dabei im Laufe der Jahre ausdifferenziert. Neben Hall beschäftigen sich unter anderem auch Georg Auernheimer, Klaus Geiger, Paul Mecheril und Siegfried Jäger mit dem Begriff der "kulturellen Identität" und gehen der Frage nach, wie innerhalb dieses Diskurses Rassismen entstehen und Kultur als wissenschaftliche Kategorie erfasst werden kann. Ich gehe nun auf die Thesen der genannten Autoren im Einzelnen näher ein, da sie einen entscheidenden Beitrag im deutschsprachigen Raum für den wissenschaftlichen Diskurs geben.

2.1 Stuart Hall „Rassismus und kulturelle Identität“

Stuart Hall war einer der Begründer der *Cultural Studies* und zählt zu den wichtigsten, marxistisch orientierten, Intellektuellen. Er wurde am 03. Februar 1932 in Jamaika geboren und emigrierte im Jahr 1951 zum Studieren nach Großbritannien. Er beschäftigte sich intensiv mit der Kolonialgeschichte weltweit und gab wichtige Impulse für ihre Gegenbewegungen (vgl. Hall 1994, S. 6 ff.). Hall legte mit seinen Thesen den Grundstein für eine Rassismusdebatte, aus der Perspektive der Betroffenen und forderte die Betrachtung der jeweiligen Kolonialgeschichte. So schrieb er beispielsweise über die jamaikanische und südafrikanische Gesellschaft und stellte fest: „Ihre rassistischen Strukturen können nicht allein kulturellen oder ethnischen Differenzen zugeschrieben werden: Sie sind fest mit den Formen der politischen und ökonomischen Herrschaft, die sie strukturieren, verwoben“ (ebd. S. 93).

Hall legte dar, dass es kein wissenschaftliches Fundament für die genetische Differenzierung von Rassen gibt und Rassismus somit nicht auf natürlichen biologischen Fakten beruht. Nach der Kolonialphase wurde der, zuvor verbreitete, genetische Rassismus durch den kulturellen Rassismus ersetzt (vgl. Hall 1989, S. 7 ff.). Dieser legte den Fokus nicht mehr auf die Genetik, sondern vielmehr auf Unterschiede in der „Sprache, Hautfarbe, den Gewohnheiten, der Religion, der Familie, den Verhaltensweisen [und] den Wertesystemen“ (ebd. S. 12). Im Rassismuskurs

funktionieren „körperliche Merkmale als Bedeutungsträger, als Zeichen innerhalb eines Diskurses der Differenz“ (Hall 1989, S. 7), meint Hall. Hierbei entstehe ein rassistisches Klassifikationssystem, welches selbstbeschreibende Attribute über die "des Anderen" stelle und somit rassistische Ideologien entstehen lasse. Hall schreibt: „Wenn dieses Klassifikationssystem dazu dient, soziale, politische und ökonomische Praxen zu begründen, die bestimmte Gruppen vom Zugang zu materiellen oder symbolischen Ressourcen ausschließen, dann handelt es sich um rassistische Praxen“ (ebd.). Dieses binäre Klassifikationssystem habe die Aufgabe „Identitäten zu produzieren und Identifikationen abzusichern“ (ebd. S. 14). So entstehe die Konstruktion der "anderen" und der "eigenen" Identität und gleichzeitig entstehe durch die Abgrenzung zum "Anderen" die Imagination, Teil einer homogenen Gruppe zu sein, in der die "Anderen" keinen Platz haben. „Dieses System der Spaltung der Welt in ihre binären Gegensätze ist das fundamentale Charakteristikum des Rassismus, wo immer man ihn findet“, erklärt Hall (ebd.). Seiner Meinung nach entstehen rassistische Ideologien „immer dann, wenn die Produktion von Bedeutung mit Machtstrategien verknüpft sind und diese dazu dienen, bestimmte Gruppen vom Zugang zu kulturellen und symbolischen Ressourcen auszuschließen“ (ebd. S. 7). Diese Form der Ausschließungspraxis sei auf die Naturalisierung zurückzuführen, die bestimmte kulturelle und soziale Eigenschaften als natürlich betrachtet und dadurch einen Teil der Bevölkerung auf einen gesellschaftlich untergeordneten Platz verweise (vgl. ebd. S. 8). Hall sagt zu diesem Erklärungsansatz: „Appelle an die >menschliche Natur< sind keine Erklärung, sondern ein Alibi“ (Hall 1994, S. 130, Hervorh. im Original). Er betont zudem, dass es nicht nur den einen Rassismus, sondern viele Rassismen gebe. Jede Form von Rassismus sei nach der Epoche, der Kultur und der Gesellschaftsform, in der er vorkommt, historisch spezifisch (vgl. ebd. S. 11), deshalb können die Rassismen nicht in einer allgemeinen Geschichte definiert werden (vgl. ebd. S. 128 ff.).

Grundsätzlich kann das Feld der Rassismusforschung in zwei Strömungen eingeteilt werden. Dies wären zum einen die marxistisch geprägte ökonomische Strömung, die „den ökonomischen Beziehungen eine fast vollständige determinierende Wirkung auf die sozialen Strukturen der Gesellschaftsformation zuschreibt“ und zum anderen die

soziologische Strömung, die ihren Fokus auf „>Rasse< oder Ethnizität als spezifischen sozialen und kulturellen Merkmalen der diskutierten Gesellschaftsformationen“ legt (Hall 1994, S. 89 f. Hervorh. im Original). Die ökonomische Strömung versucht alle Besonderheiten und Differenzen durch eine allgemein gültige ökonomische Logik zu erklären. Die soziologische Strömung ist dem entgegengesetzt und steht Hall zufolge für pluralistische Erklärungsansätze, die „die Aufmerksamkeit auf die aktuellen Formen und die Dynamik politischer Konflikte und sozialer Spannungen [lenkt]“ (ebd. 92). Hall distanzierte sich bei der Ursachenforschung von Rassismus davon, die Ursachen für Rassismen lediglich im Ökonomismus zu erkennen (vgl. ebd.). Er verdeutlichte, dass der Unterschied von "Geschlecht" und "Rasse" im kapitalistischen Produktionsprozess an sich keine Bedeutung hat und schreibt: „Es ist gleichgültig, wer den Mehrwert produziert, solange er überhaupt produziert wird“ (Hall 1989 S. 9). Hall argumentierte folgendermaßen: „Daher muss zunächst die konkrete historische Arbeit< untersucht werden, die der Rassismus - als ein Ensemble klar unterschiedener ökonomischer, politischer und ideologischer Praktiken, die konkret mit anderen Praktiken in einer Gesellschaftsformation artikuliert sind - unter spezifischen historischen Bedingungen leistet. Durch diese Praktiken werden verschiedene soziale Gruppen in Beziehung zueinander und in Bezug auf die elementaren Strukturen der Gesellschaft positioniert und fixiert; diese Positionierungen werden in weitgehenden sozialen Praktiken festgeschrieben und schließlich legitimiert. Es sind Praktiken, die die Hegemonie einer dominanten Gruppe über eine Reihe von untergeordneten Gruppen, in einer für die langfristige Entwicklung der produktiven Grundlage der gesamten Gesellschaftsformation günstigen Weise sichern. Obwohl die ökonomischen Aspekte als ein Ansatzpunkt entscheidend sind, lässt sich diese Form der Hegemonie nicht aus dem bloßen Wirken des ökonomischen Zwangs heraus begreifen“ (Hall 1994 S. 130, Hervorh. im Original).

Hall ging in seiner Forschung darauf ein, wie durch die Klassifikationssysteme, in denen Rassismus entsteht, Identitäten gestiftet werden: „Statt Identität als eine schon vollendete Tatsache zu begreifen, die erst danach durch neue kulturelle Praktiken repräsentiert wird, sollten wir uns vielleicht Identität als eine >Produktion< vorstellen,

die niemals vollendet ist, sich immer in einem Prozess befindet und immer innerhalb - nicht außerhalb - der Repräsentation konstituiert wird [...] Wir alle haben einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit, eine spezifische Geschichte und Kultur, von denen aus wir schreiben und sprechen. Was wir sagen, steht immer >in einem Kontext< und ist *positioniert*“ (Hall 1994, S. 26, Hervorh. im Original). Im Folgenden gehe ich kurz auf die historische Entwicklung des Kulturbegriffs ein, da ich es für nötig erachte, den Kulturbegriff in seinem historischen Kontext zu analysieren. Anschließend beleuchte ich die empirische Rassismusforschung in Deutschland.

2.2 Georg Auernheimer „der sogenannte Kulturkonflikt“

Georg Auernheimer beschäftigt sich, wie Stuart Hall, kritisch mit dem Begriff der "kulturellen Identität". Er gibt in seinem Buch *„Der sogenannte Kulturkonflikt – Orientierungsprobleme ausländischer Jugendlicher“* einen Überblick über die historische Entwicklung des Kulturbegriffs. Laut Auernheimer gilt es zunächst zu klären, was Kultur eigentlich sei und zwar unter dem Gesichtspunkt, welche Funktion sie für die Menschen und ihre Entwicklung hat (vgl. Auernheimer 1988, S. 97). Um dies herauszufinden geht er zunächst auf die Begriffsgeschichte ein: „Kultur wird als selbstständiger Begriff, zunächst noch in der lateinischen Ursprungsform *cultura* gebraucht, zum ersten mal von den Aufklärern zur theoretischen Reflexion des Vergesellschaftungsprozesses verwendet, mit dem sie sich konfrontiert sehen (Pufendorf, Kant, in Frankreich Mirabeau mit dem bedeutungsgleichen Begriff *civilisation*, vgl. Thurn 1979). Der historische Prozeß wird interpretiert als Prozeß der Bändigung der Natur oder der Transformation von Natur in Kultur“ (ebd. S. 101).

Dieser Diskurs findet sich auch in der Rassismusforschung wieder, da den *edlen Wilden* ihre Minderwertigkeit über Naturmerkmale zugeschrieben wurde. Im 18. Und 19. Jahrhundert stand die Entwicklung des Kulturbegriffs in direkter Verbindung mit der Aufklärung und Romantik, sowie der Entwicklung des humanistischen Weltbildes, das von der Gleichwertigkeit aller Menschen ausging. Auernheimer schreibt: „Kultur vermittelt zwischen dem Zustand der Natur und einem künftigen Entwicklungsstadium, in dem die Naivität des Naturzustands und die Rationalität und "künstliche

Mannigfaltigkeit" (v. Humboldt) der Kultur dialektisch aufgehoben sein werden bzw. aufgehoben werden sollen. Denn die Geschichte wird als Aufgabe begriffen. In der reinen Sittlichkeit (Kant), in der "Lebenskunst" (Schiller), in der "Humanität" (Herder) oder auch in der reinen "Bildung" (v. Humboldt) vollendet sich die Teleologie des Geschichtsprozesses“ (Auernheimer 1988, S. 101, Hervorh. im Original). Historisch begann in dieser Zeit die ethnographische Forschung. Im 20. Jahrhundert bemühten sich unter anderem die Philosophen Friedrich Nietzsche, Georg Simmel und Ernst Cassirer um eine theoretische Fundierung des Kulturbegriffs (vgl. ebd.). “Grundkategorien der Kulturphilosophien und Grundeinheiten waren – jeweils in Abhängigkeit vom Begründungsansatz – Lebensstile, Weltanschauungen, Wertsysteme, symbolische Ordnungen. Als Differenz ist bemerkenswert die Dualität der bis 18. Jahrhundert zurückreichenden Traditionslinien, nämlich einer eher normativen, idealistischen vor allem im Neukantianismus und einer Lebensphilosophischen, zum Teil romantischen, die bis auf Herder zurückgeht“ (ebd. f.). Aus diesem Diskurs entwickelte sich historisch die Begründung der Kulturwissenschaften, die sich die Kultur zum Gegenstand wissenschaftlicher Analysen machte. Im Laufe des letzten Jahrhunderts trugen insbesondere Norbert Elias und Pierre Bourdieu zur Differenzierung des Kulturbegriffs bei. Nach Auernheimer ist Kultur somit ein System von Ordnungs- und Deutungsformen, die teilweise eine identitätsstiftende Funktion für die Gemeinschaft haben und handlungsleitend, sinnegebend und konsensbildend wirken (vgl. ebd. S. 101 f.). Anschließend kritisiert Auernheimer Cassirers These eines rein symbolischen und nicht mehr natürlichen Universums, in dem der Mensch lebt und schreibt: „Diese Konzeption, die eine Seite von Kultur richtig bestimmt und auf den ersten Blick an Leontjews Begriff der "fünften Quasidimension" der Wahrnehmung erinnert, wird dadurch falsch, dass sie die praktische Auseinandersetzung der Menschen mit ihren materiellen Lebensbedingungen und Verhältnissen nicht sieht“ (ebd. Hervorh. im Original).

Auernheimer verweist im Anschluss auf verschiedene Ansätze in der marxistischen Diskussion und ihre Entwicklung des Kulturbegriffs, insbesondere auf den elementaren Unterschied zwischen bürgerlicher und marxistischer Kulturtheorie: „Die Dialektik von

Sein und Bewußtsein, mit anderen Worten die Notwendigkeit für die Menschen, ihr Bewußtsein auf ihre materielle Lebenspraxis abzustimmen, ist generell nicht Bestandteil bürgerlicher Theorien [...] Das unterscheidet sie bei aller Vielfalt von marxistischen Kulturkonzepten. Durch die undialektische Betrachtungsweise bedingt, ist die bürgerliche Kulturtheorie hin- und hergerissen zwischen der Verabsolutierung der Kulturbedingtheit der Menschen und der Mystifikation ihrer Kreativität und Individualität“ (Auernheimer 1988, S. 106). Für die marxistische Forschung gab es die Schwierigkeit der Auseinandersetzung zwischen Kultur und Ideologie. So machten Marx, Engels und Lenin keine kategoriale Bestimmung von Kultur (vgl. ebd. S.107). So entwickelte auch die marxistische Forschung im Laufe des letzten Jahrhunderts unterschiedliche Konzepte zur Analyse von Kultur, die durchaus auch kontrovers diskutiert wurden. Auf diese Debatte kann ich im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingehen.

Auernheimer folgert aus diversen Forschungsansätzen, dass „Kultur als Bedeutungssystem“ zu betrachten sei, das in dialektischer Weise mit den materiellen Lebensbedingungen von Gruppen und Individuen verbunden ist. Er zitiert seinerseits Sokolow und schreibt: „Da jedes Kulturelement eine Bedeutung besitzt, kann man die Kultur als ein Netz von Bedeutungen betrachten, die der vom Menschen wahrnehmbaren und erlebbaren Wirklichkeit, den von ihnen geschaffenen Dingen und seinen eigenen psychischen Zuständen auferlegt sind [...] Wir erlangen Zugang zu den verschiedenen Sphären der Kultur, sobald wir die in ihnen verwendete ‚Sprache‘ verstehen“ (Sokolow 1978, S.232 zit. n. Auernheimer 1988, S.112, Hervorh. im Original). Auernheimers Ziel ist es, Kultur zu einer wissenschaftlichen Kategorie zu entwickeln, und so eine eindeutige Form – und Funktionsbestimmung zu ermöglichen (vgl. ebd. S. 113). Auch bezieht sich Auernheimer auf Wygotskis Begründung einer kulturhistorischen Psychologie auf die Konzeption des persönlichen ‚Sinns‘ durch dessen Schüler Leontjew: „Kultur ist demnach ein Reservoir von Kommunikationsmitteln wie auch von Repräsentationsmitteln, das heißt von Mitteln der inneren Repräsentation, der Steuerung psychischer Prozesse. In dieser Hinsicht sind viele kulturelle Symbole vor allem Prozesse der psychischen Selbstregulation auf höherer Stufe bedeutsam, also für die

Hierarchisierung der Motive, für die Selbstvergewisserung und Identitätssicherung“ (Auernheimer 1988, S. 113). Sprachen und damit auch Körpersprachen sind Kommunikationsmittel, die gleichzeitig der Repräsentation dienen und verschiedene kulturelle Stile hervorbringen, wie beispielsweise Moden und ihre Symbole, die mit bestimmten Inhalten verbunden werden. Diese bewusst gewählte Selbstdarstellung nach Außen bietet die Möglichkeit der „Identitätssicherung“ auf der Grundlage der „Hierarchisierung der Motive“. So besteht die Möglichkeit Muslima zu sein mit dem Ziel, dass dies in der Öffentlichkeit nicht sichtbar ist, damit man bestimmte Diskriminierungserfahrungen und Ausgrenzungen nicht erleben muss oder aber Muslima zu sein, um bewusst in der Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten und Irritationen und Diskussionen auszulösen. Die Motivation zur Wahl der Repräsentationsmittel sind jeweils unterschiedlich, aber „mit der psychischen Selbstregulation“ verknüpft (vgl. ebd. S. 114 ff.) Dieser Aspekt erscheint interessant zur Erfassung der Identitätsbildung der Jugendlichen im Wir-Projekt: Wie sichern sie ihre Identität und wie entwickeln und verändern sie ihr Selbstbild und das Bild der Anderen? Um diesen Fragen nachzugehen wende ich mich nun Klaus Geigers kritischer Auseinandersetzung des Begriffs "kulturelle Identität" zu. Er führt sie auf der Grundlage seiner eigenen empirischen Studien.

2.3 Klaus Geiger „kollektive Identitäten“

Klaus Geiger möchte mit seinem Beitrag zum deutschen Volkskundekongress in Bremen im Jahr 1985 „*Kulturelle Identität*“ – *Kritische Anmerkung zur Diskussion über türkische Kinder und Jugendliche in der Bundesrepublik*“, einen Einblick in die Lebenswirklichkeit türkischer Kinder und Jugendlicher in Deutschland geben und „nationalistische Generalisierungen denunzieren“ (Geiger 1987, S. 219). Er setzt sich intensiv mit den Begriffen Identität und Kultur auseinander, wobei er sich auf empirisch qualitative Interviews mit türkischstämmigen Jugendlichen stützt. Er geht dabei auf die verschiedenen politischen Debatten über Integration ein und weist den inflationären Gebrauch der Begriffe Kultur und Identität zurück, den er als „Ausdruck einer verkürzten und verkürzenden Sicht auf die Wirklichkeit [bezeichnet]“ (ebd. S. 220). So weist er zum Beispiel nach, dass in der Integrationsdebatte die realen

Lebensbedingungen der migrantischen Milieus und ihre gesellschaftlichen Ausgrenzungen ausgeblendet werden. Stattdessen würden die Schwierigkeiten „ausländische Kinder [mit der] zurückgebliebenen Kultur ihrer Eltern [begründet]“ (Geiger 1987, S. 220). „Die inhaltlichen und strukturellen Vorgaben der Institution Schule bleiben in solchen Erklärungen ebenso ausgeblendet wie die ökonomischen, rechtlichen und sozialen Bedingungen, unter denen die ausländischen Familien leben müssen“ (ebd.).

Das heißt, es werden nicht gesellschaftliche Ursachen ihrer Lebensbedingungen diskutiert, sondern ausschließlich ihre "kulturelle Identität". Geiger geht es dabei um die Reflexion der differenzierten Entwicklungen und den Möglichkeiten diesen Kindern und Jugendlichen einen dritten Weg zu ermöglichen, anstatt sie permanent zu zwingen sich in ihrem Selbstbild zwischen deutsch und nicht deutsch zu entscheiden. Geiger weist auf die Verschärfung der Debatte durch die Verbindung mit dem Thema Islam hin. „Die alte, religiös verfestigte Unterscheidung zwischen Okzident und Orient scheint wieder hergestellt, und zwar in der Form unversöhnlicher Gegensätze. So wird in der wissenschaftlichen und pädagogischen Diskussion aus der Anerkennung der islamischen Tradition allzu leicht ein Passepartout für die Erklärung sämtlicher Probleme. Ein Rückfall in geistesgeschichtliche Diagnostik lässt übersehen, wie ähnlich zum Beispiel Frauenrollen im katholischen Süditalien oder Südspanien sind – und wie ähnlich den Erwartungen an Mädchen und Frauen, wie sie vor nur wenigen Generationen in Deutschland ihre Gültigkeit hatten. Gleichzeitig verdeckt die Rede von der "türkischen Kultur" (oder gar "der islamischen Kultur") tiefe Unterschiede in den Wertvorstellungen der aus der Türkei kommenden Familien, und sie fixiert und verdinglicht da, wo Prozesse und Entwicklungen festzustellen wären. Tatsächlich aber gibt es enorme Unterschiede, je nach den religiösen, sozialen und regionalen Hintergrund einer türkischen Arbeiterfamilie“ (ebd. S. 220 f., Hervorh. im Original).

Demgegenüber stellt er den Begriff der koexistierenden "kollektiven Identitäten", der an gemeinsamen Erfahrungen, Interessen und gemeinsamer Praxis anknüpft. Ziel dieser Sichtweise ist es, Gemeinsamkeiten zu finden und das trennende Element nationaler

Zuschreibungen zu überwinden (vgl. ebd.). „Auf eine kurze Formel gebracht: Die nationale "Kultur" und die nationale "Identität" bergen implizit Vorstellungen welche ideologische Konstrukte des bürgerlichen Nationalstaates sind“ (Geiger 1987, S. 220). Hier zeigt sich die Verbindung zwischen Hall, Auernheimer und Geiger in der gemeinsamen Kritik des homogenen Kulturbegriffs, der zu Abgrenzungen und Ausgrenzungen und damit zu rassistischen Wahrnehmungen führt. Ein derartiger Sprachgebrauch spiegelt den Teufelskreis einer sowohl in der deutschen als auch der ausländischen Bevölkerung vorhandenen Alltagstheorie wieder, die Diskriminierung und Segregation fördert und durch Diskriminierung und Segregation weitergefördert wird (vgl. ebd. S. 223). Hier knüpft die Rassismusforschung an: bestimmte "kollektive Identitäten" erfahren Diskriminierung und rassistische Wahrnehmungen, und zwar unabhängig von ihrer nationalen Identität, sondern, aufgrund ihrer äußeren Erscheinung und den damit verbundenen Zuschreibungen. Diese Diskursanalyse ist hochkomplex, weil sich die verschiedenen Diskurse überschneiden und überlappen. Dies beleuchte ich nun an dem Diskurs über die Subjektbildung bei Mecheril und im Folgenden bei Jäger.

2.4 Paul Mecheril „Subjektbildung“

Paul Mecheril ist in der aktuellen Rassismusforschung stark vertreten. Sein Sammelband *„Subjektbildung – Interdisziplinäre Analysen der Migrationsgesellschaft“* beschäftigt sich mit interdisziplinären Zugangsweisen zu dem Thema Subjektbildung in der Migrationsgesellschaft, wobei vor allem die Prozesse Subjektwerdung, Subjektbildung und Subjektformierung, sowie eine theoretische Reflexion gesellschaftlicher Zugehörigkeitsordnungen im Vordergrund stehen.

Aufgrund der mit Migration einhergehenden Wandlungsprozesse, spitzen sich derzeit die globalen Migrationsprozesse zu und führen zu tiefgreifenden Veränderungen gesellschaftlicher Strukturen. „Der migrationsgesellschaftliche Raum kann dabei als politischer, kultureller, rechtlicher und interaktiver Kontext verstanden werden, der Möglichkeitsräume von Individuen eröffnet, kanalisiert und limitiert. Dabei unterscheiden sich diese Möglichkeitsräume je nach beispielsweise rechtlichem Status, materiellem Besitz, sozialer Lage, dominierenden Zuschreibungen, aber auch entlang

biographischer Erfahrungen und Interpretationsressourcen. Innerhalb dieser Möglichkeitsräume sind Subjekte nicht schlicht determiniert, sie haben Handlungsmöglichkeiten und Handlungsmacht. Subjekt-Bildung stellt also nicht einfach die Funktion einer Macht dar, die von >oben< nach >unten< hin ausgeübt wird. Vielmehr lenkt die Perspektive der Subjekt-Bildung das Augenmerk auch auf das aktive Engagement der migrationsgesellschaftlich positionierten Individuen, die sich in migrationsgesellschaftliche Ordnungen einschreiben und diese reproduzieren, bekräftigen, zugleich diese aber auch schwächen, modifizieren und transformieren“ (Mecheril 2014, S. 12, Hervorh. im Original).

So geht Migration mit Migrationsprozessen einher und Migrationsphänomene betreffen die gesellschaftliche Wirklichkeit. Gleichzeitig wird das Bekannte und das Bestehende von Migration bestätigt und rekonstruiert (vgl. ebd.). Im Kontext von Migration werden die Zugehörigkeitsverhältnisse von Migrant/innen und Nicht-Migrant/innen und nation-ethno-kulturelle Zugehörigkeitsverhältnisse thematisiert und diskutiert. So ist Migration nicht nur ein Prozess des Überschreitens von Grenzen, vielmehr wird durch sie die Thematisierung und Problematisierung von Zugehörigkeits- und Differenzordnung verstärkt (vgl. ebd. S. 13).

Im Prozess des WIR-Projekts wurden diese Zuschreibungen innerhalb der Gruppe aufgedeckt und mit Methoden des *Theaters der Unterdrückten* bearbeitet. Die Jugendlichen erfuhren so im Prozess, dass die gegenseitigen Wahrnehmungen vom öffentlichen Diskurs abhängig waren (vgl. Ruf, 2010, S. 148). Ich verbinde nun den Diskurs über "kulturelle Identität" mit der Perspektive auf Subjektbildung durch die Theaterarbeit nach Boal.

2.5 Subjektbildung im Kontext des Diskurses über "kulturelle Identität"

Durch Rassismus werden bestimmte Gruppen von Menschen, mit bestimmten Merkmalen, diskriminiert und unterdrückt. Die Jugendlichen aus dem WIR-Projekt, sind allesamt aufgrund ihrer Herkunft, sozialen Lage und religiösen Zugehörigkeit, unabhängig davon, ob sie ihre Religion praktizieren oder nicht, von dem Diskurs um

"kulturelle Identität" betroffen. Ihre Alltagserfahrungen mit Rassismus werden in den Interviews deutlich. Sie werden, nach Hall argumentiert, in ihrer Identitätsbildung vom „Zugang zu kulturellen und symbolischen Ressourcen [ausgeschlossen]“ (Hall 1989, S. 7). Zum Zeitpunkt des interkulturellen Theaterprojekts, waren die Teilnehmenden in der Adoleszenz und somit in einer entscheidenden Phase der Subjektbildung, der Gestaltung der eigenen Persönlichkeit und Identität. Georg Auernheimer bezeichnet diese Lebensphase als „die zweite Geburt der Persönlichkeit“ (Auernheimer 1988, S. 124).

Siegfried Jäger verdeutlicht in seinem Aufsatz *„Zur Konstituierung rassistisch verstrickter Subjekte“*, dass rassistische Wahrnehmungen, als Voraussetzung für Rassismus, durch den öffentlichen Diskurs in den Medien über "kulturelle Identität" erst entstehen. Er schreibt: „Im Diskursstrang über Einwanderung, Flucht und Asyl sind alle von uns Interviewten mehr und minder stark rassistisch verstrickt, egal, ob alt oder jung, männlich oder weiblich, egal welche Partei sie wählen und welchen Beruf sie ausüben. Damit ist gleichzeitig gesagt, dass Rassismus zentral zur Denkweise unserer Gesellschaft gehört. Auch selbst von Rassismus betroffene Menschen sind oftmals nicht frei von Rassismus. Das wäre auch verwunderlich, denn auch sie sind in entsprechende Diskurse eingebunden“ (Jäger 1997, S. 141). Die medialen Aufbereitungen der kulturellen und religiösen Zuschreibungen reproduzieren Ausgrenzungen und Diskriminierungen und den damit gesellschaftlichen Ausschluss von betroffenen Bevölkerungsgruppen, die auf diese Weise weiterhin an vorurteilsfreier Partizipation in der Gesellschaft gehindert werden. Hierdurch werden Machtkonstruktionen und Unterdrückung, im Rahmen von gesellschaftlichen „symbolischen Sinnbildungsgittern“, reproduziert. (ebd. S. 137, Hervorh. im Original). Jäger plädiert dafür, die einzelnen Diskursstränge z.B. Asyl, Flucht, Einwanderung, Gesundheit, Rentenreform etc., getrennt zu analysieren um ihren Zusammenhang zu erkennen. Hier reiht sich die Integrationsdebatte als ein Diskursstrang ein, auf den ich hier nicht näher eingehen kann. „Die verschiedenen Diskursstränge sind eng miteinander verflochten und bilden in dieser Verflochtenheit ein ‚diskursives Gewimmel‘, eine Art Wurzelwerk, das die Diskursanalyse zu entwirren hat“ (ebd. S. 133, Hervorh. im Original).

Augusto Boal hat mit seinen „*Übungen für Schauspieler und Nichtschauspieler*“ Methoden entwickelt, um Menschen Zugänge zur Erkenntnis ihrer Unterdrückung durch diese „Sinnbildungsgitter“ und „Diskurstränge“ zu ermöglichen. Sein Ziel ist es, Menschen die Möglichkeit vom Verständnis ihrer Unterdrückung und Möglichkeiten ihrer Veränderungen vor Augen zu führen, so dass sie sich ihrer Unterdrückung bewusst werden, diese körperlich erfahren und lernen sich daraus zu befreien. „Jedermann hat künstlerische Fähigkeiten; die Erziehung hat unsere Ausdrucksmöglichkeiten eingeschränkt. Kinder tanzen, singen und malen. Mit zunehmender Unterdrückung, der sie durch Familie, Schule und Arbeit ausgesetzt sind, glauben sie schließlich selbst, dass sie weder Tänzer, Sänger noch Maler sein können“ (Boal, 1989, S. 69).

Alle fünf Autoren betonen, dass Identitäten nie vollendet sind, außerhalb und nicht innerhalb, der Repräsentation konstituiert werden und sich immer in einem Prozess befinden. Sie distanzieren sich bei der Ursachenforschung von Rassismus vom Ökonomismus. Alle genannten Autoren gehen davon aus, dass die Ursachen für die Entwicklung von Rassismus, im geschichtlichen Kontext genau betrachtet werden müssen und von einem Ensemble von ökonomischen, politischen und ideologischen Praktiken bestimmt werden.

Geiger stellt diesen Diskursen den Begriff der "kollektiven Identität" gegenüber, dessen Ziel darin besteht, Gemeinsamkeiten zu finden und das Trennende von nationalen und religiösen Zuschreibungen zu überwinden. Diese Ziele verfolgte auch Boal, in dem er die Erfahrungsperspektive des Volkes zum Thema machte, um in den Teilnehmergruppen gemeinsam Formen der Unterdrückung zu überwinden (vgl. Boal 1989, S.25). Ich erläutere im Folgenden genauer die Theaterarbeit nach Augusto Boal.

3. Das Theater der Unterdrückten

In diesem Abschnitt gebe ich die Entwicklung des *Theater der Unterdrückten* in seinem historischen Kontext wieder. Anschließend werde ich die besondere Philosophie dieser

Theaterform und ihre Verknüpfung mit der Rassismusforschung erläutern. Am Ende dieses Abschnitts gebe ich dann eine detaillierte Beschreibung des *Bildertheaters* und die Bedeutung von spezifischen Übungen für die Subjektbildung wieder. Diese Theaterform und die Übungen des *Theater der Unterdrückten* wurden im Wir-Projekt für die Stückentwicklung angewendet.

3.1 Die Entwicklung des Theaters der Unterdrückten im historischen Kontext

Augusto Boal wurde am 16.03.1931 in Penha, einem Arbeiterviertel in Rio de Janeiro, als Sohn portugiesischer Immigranten geboren. Nach seinem Schulabschluss entschied sich Boal für ein Chemiestudium. Er setzte sich zu dieser Zeit bereits mit den Lehren von Konstantin Stanislawski und Bertolt Brecht auseinander und schrieb und inszenierte Theaterstücke (vgl. Staffler 2009, S. 21 ff.). Er gründete das *Teatro de Arena*. Sein Konzept, *Theater der Unterdrückten* genannt, entwickelte er im Laufe seines ganzen Lebens mit seinen fünf Grundformen.

Die Entstehung des *Theaters der Unterdrückten* steht in enger Verbindung mit dem historisch - politischen Kontext seiner Zeit. Während der Weltwirtschaftskrise kam es 1930 in Brasilien zu einer Revolution. Getúlio Vargas wurde Präsident und trieb die Wirtschaft wieder an. 1937 errichtete er ein autoritäres, diktatorisches System namens *Estada Novo* (Neuer Staat). Vargas geriet 1951, aufgrund seiner sozialistischen Politik, unter Druck der USA. Drei Jahre später beging er Selbstmord. Anfang der sechziger Jahre stand Brasilien kurz vor dem Bankrott. Das Militär stürzte den damaligen Präsidenten João Goulart, verbot die Linke, schränkte die bürgerlichen Rechte ein und kontrollierte die Regierung und das Präsidentenamt. Der neue Präsident, General Médici, verstärkte diese Repression und jeglicher Widerstand gegen das Regime wurde durch Verhaftung, Folter und weitere Maßnahmen ruhig gestellt (vgl. ebd. S. 18 ff.).

Augusto Boal äußerte sich regimekritisch und wurde daraufhin des Landesverrats bezichtigt, verhaftet und gefoltert. International solidarisierten sich Künstler und Intellektuelle mit ihm, darunter Peter Brook und Jean-Paul Sartre. Boal wurde aus der Haft entlassen und ging ins Exil nach Frankreich und Schweden. Erst 1979 wurde er

amnestiert (vgl. ebd, S. 63 ff.). In Europa entdeckte er andere – innere – Unterdrückungsmechanismen. Er gab viele Workshops in Europa und so verbreitete sich sein dialogischer Theateransatz. Boal selbst sagte darüber: „Es ist wichtig sich immer wieder vor Augen zu führen, „dass das Theater der Unterdrückten nicht eine Sammlung von Techniken darstellt, sondern auf einer Philosophie und einem generellen Konzept mit bestimmten Regeln basiert, verbunden mit der Idee, dass Theater ein kraftvolles Werkzeug für [...] Veränderung sein kann“ (Roberto Mazzini/Wrentschur 2004 zit. n. Staffler 2009, S. 24). Boal wurde 1994 mit der Pablo Picasso Medaille der UNESCO ausgezeichnet und erhielt die Ehrendoktorwürde der Universität Nebraska (vgl. Boal 1999, S. 9). Boal arbeitete an der humanen Entwicklung der Menschheit und der Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse.

3.2 Das Theater der Unterdrückten und seine Verbindung zur Rassismusforschung

In der Zeit der Militärdiktatur entwickelte Boal mit dem *Teatro de Arena* das *unsichtbare Theater* (vgl. Staffler 2009, S. 18 ff.). Es diente der politischen Aufklärung durch Szenen auf der Straße und auf Plätzen, um auf gesellschaftliche Missstände und weltweite Ungerechtigkeit aufmerksam zu machen.

Boal verband eine enge Freundschaft mit Paulo de Freire, der die *Pädagogik der Unterdrückten* entwickelte. Diese basierte auf einem dialogischen Bildungskonzept, welches versucht, das klassische Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler zu verändern. Dabei sollen Schüler und Lehrer gleichzeitig Lehrende und Lernende sein. De Freire konzipierte diese Form der Pädagogik aufgrund der politischen Repression, in der er leben musste. Seine eigene Wirklichkeit, wie auch die Lebensrealität in Lateinamerika generell, waren durch gewaltvolle Eroberung und Kolonialisierung geprägt. De Freires Pädagogik möchte Möglichkeiten aufzeigen, mit denen Menschen aus ihrer Situation Auswege entdecken können, um somit ihre Wirklichkeit zu verändern (vgl. Staffler 2009, S. 29 ff.). Hall beschreibt, wie durch die Kolonialgeschichte weltweit Rassismus produziert wurde und somit bestimmte Bevölkerungsgruppen unterdrückt wurden und werden. Genau dieser geschichtliche Hintergrund und die konkreten Entwicklungen auf der Welt haben Boal dazu veranlasst Unterdrückungs- und somit auch

Rassismusmechanismen aufzudecken und mit Methoden des *Theaters der Unterdrückten* zu bearbeiten.

Gemeinsam führten Boal und de Freire in Brasilien Alphabetisierungskampagnen auf dem Land durch. Ziel war es, mit Hilfe von kleinen Theaterstücken, politische und ökonomische Zusammenhänge aufzuklären. Boal erlebte eine Schlüsselszene mit Virgilio, einem Teilnehmenden der Alphabetisierungskampagnen, der tief enttäuscht war, dass der theatrale Kampf kein realer Kampf mit Waffen sein sollte: „Tja, wenn ihr aufrichtigen Künstler von Blut spricht, das vergossen werden muss, das ist dann wohl unser Blut und nicht eures? Richtig?“ (Boal 1999, S. 16). Dieses Erlebnis war für Boal das Schlüsselerlebnis, auch in die Theaterarbeit das dialogische Prinzip einzuführen, und somit die Geburtsstunde des *Theaters der Unterdrückten*. Hieraus entwickelte Boal das *Forumtheater*, in dem Szenen zu Unterdrückungssituationen von Schauspielerinnen und Schauspielern entwickelt werden. Die Zuschauerinnen und Zuschauer können intervenieren und die Lösung oder die Befreiung erleben, indem sie selbst auf die Bühne gehen und spielen. Boal erklärt: „Wir schafften den herkömmlichen Theaterproduzenten und –zuschauer ab und machten das Volk zum Produzenten seines eigenen Theaters“ (Boal 1989, S. 28). Das Forumtheater ist das Fundament, auf dem er alle weiteren Theaterformen aufbaute (vgl. Boal 1999, S. 16 ff.). Boal gab im Exil in Lateinamerika Workshops und entwickelte hier das *Bildertheater*, auf das ich unten näher eingehen werde.

Im Exil in Frankreich gründete er das *Centre du théâtre de l'opprimé CTO* in Paris und entwickelte die *prospektiven* und *introspektiven Techniken*, die auch zu therapeutischen Zwecken genutzt werden können. Diese Theaterform nennt er *Regenbogen der Wünsche*. 1986 entschied er sich, nach Rio de Janeiro zurück zu kehren. 2002 kandidierte er für die Arbeiterpartei, deren Kandidat Luiz Inácio da Silva Präsident wurde. Boal wurde in der Regierung Abgeordneter des Stadtparlaments Rio de Janeiros und Bürgermeister eines Stadtviertels. Nun entwickelte er das *legislative Theater* (vgl. Staffler 2009, S.118 ff.). So sagt Boal im Interview mit Bernd Ruping: „Das legislative Theater will die alten Techniken (Forumtheater, Unsichtbares Theater etc.) auf eine

andere Weise nutzen. Die Idee ist, die Zuschauer von Anfang an zu animieren, beim Spiel ein bestimmtes Ziel zu verfolgen, nämlich den Wunsch, ein Gesetz zu verändern oder neue Gesetzesvorschläge zu befürworten“ (Boal 1999, S. 163). So wurden als Boal Bürgermeister in Rio de Janeiro war, fortschrittliche Gesetze erlassen, welche die Bildungssituation und die Strom- und Wasserversorgung betrafen (vgl. Staffler 2009, S. 118 ff.). Im Rahmen dieser Arbeit kann ich auf die einzelnen Techniken des *Theater der Unterdrückten* nicht genauer eingehen.

Aus diesem Lebensabschnitt Boals lässt sich eine konsequente Fortführung seiner humanistischen und transformatorischen Grundideen des *Theaters der Unterdrückten* ablesen: „Brecht hat gesagt, das Theater müsse in den Dienst der Revolution gestellt werden. Ich glaube, das Theater muss Bestandteil der Revolution sein. Es steht nicht im Dienste, es ist Teil der Revolution, Vorbereitung auf sie, ihre Generalprobe“ (Boal 1989, S. 69).

Der größte Verdienst Boals mit dem *Theater der Unterdrückten* ist „die Trennung von Schauspielern und Zuschauern, Bühne und Zuschauerraum, aktiv und passiv, Hochkultur und Volkskultur aufzuheben und einen ästhetischen Raum für Dialog zu kreieren, in dem zusammen gearbeitet, gespielt, gelacht, gedacht und geplant wird“ (ebd. S. 16). Sein Ziel ist es, die Bevölkerung zu humanisieren und Menschen aus ihrer jeweiligen Unterdrückung zu befreien (vgl. ebd. S. 17 ff.). „Das Theater der Unterdrückten bietet allen Menschen ästhetische Mittel, um ihre Vergangenheit, im Kontext ihrer Gegenwart, zu analysieren und um unmittelbar anschließend ihre Zukunft zu gestalten, ohne bloß darauf zu warten“ (Staffler 2009, S. 26).

Hier lässt sich an Siegfried Jägers Rassismusforschung und seine Frage „auf welche Weise das Individuum zum Unterworfenen, also zum Sub-jekt geworden ist und wie es sich von dieser Unterwerfung, von der Herrschaft, die über es ausgeübt wird, befreien kann“ anknüpfen (Jäger 1997, S. 139). Genau wie Boal formuliert Jäger die Bedeutung der Zeit im historischen Kontext für die Subjektbildung. Er formuliert, dass sich das Subjekt, im Kontext des gesellschaftlichen Gesamtdiskurses, der sich aus einer Vielzahl

von miteinander verwobenen Themen zusammensetzt, bildet (vgl. ebd. S. 133). Jäger sieht diese ineinander greifenden Diskursstränge als „Fluß von Wissen durch die Zeit“ (ebd.), wobei mit Wissen hier nicht die Wahrheit gemeint ist, sondern Für-Wahr-Gehaltenes. Dieser „Fluß“ kommt aus der Vergangenheit, prägt die Gegenwart und bestimmt die Zukunft (vgl. ebd.)

Hier wird deutlich, dass die Grundannahmen der oben dargelegten Rassismusforschung auch der Ausgangspunkt der Entwicklung des *Theaters der Unterdrückten* ist. Boal bietet Menschen, die von diesem Diskurs betroffenen sind, an, die Diskursstränge durch das Bildertheater zu erkennen und zu bearbeiten, um so in die gelebte Realität verändernd einzugreifen. Boals verschiedene Theaterformen und die ihnen entsprechenden Methoden, sind Mittel um die unmittelbare Zukunft in einem konkreten Lebenskontext ein wenig mitzugestalten, beziehungsweise zu verändern, in dem sie gesellschaftliche Ordnungen in Bildern sichtbar machen. „Die sozialisierende Wirkung grundlegender Ordnungen besteht darin, dass sie Selbstverständnisse praktisch, kognitiv-explicit, aber auch sinnlich-leiblich vermitteln, in denen sich soziale Positionen und Lagerungen spiegeln“ (Mecheril 2014, S. 15). Hier wird deutlich, dass das Theater der Unterdrückten es Subjekten ermöglicht, sich und die eigene Stellung im gesellschaftlichen Diskurs zu reflektieren. Um mit Jäger zu argumentieren, kann man sagen, dass im Theater der Unterdrückten Methoden für die Subjektbildung entwickelt wurden.

3.3 Bildertheater

Das *Bildertheater* wurde von Boal Anfang der 70er-Jahre, während seines Exils in Lateinamerika, entwickelt. Zu dieser Zeit arbeitete Boal erstmals mit Gruppen aus verschiedenen sozio-ethnischen Kontexten und unterschiedlichen Sprachen in einem gemeinsamen Prozess (vgl. Staffler 2009, S. 78). Er arbeitete mit indigenen Gruppen aus Peru, Kolumbien, Venezuela und Mexiko zusammen. Obwohl Spanisch weder die Muttersprache von Boal, noch die der Teilnehmenden war, versuchten sie sich auf Spanisch zu verständigen. So beobachtete Boal, dass sie oftmals dieselben Wörter verwendeten, aber Unterschiedliches ausdrücken wollten oder aber, dass sie alle das

Gleiche meinten, aber dabei andere Wörter benutzten. Boal entwickelte aufgrund solcher Missverständnisse das Bildertheater, das den Teilnehmenden ein alternatives Ausdrucksmittel zur gesprochenen Sprache, bietet. Er betont, dass weder Bilder Wörter, noch Wörter Bilder ersetzen können. Bilder bilden somit eine Sprache für sich (vgl. Boal 2013 S. 265 f). „Wir sollten nicht vergessen, dass Wörter lediglich Vehikel sind, die Bedeutungen, Emotionen, Erinnerungen und Ideen transportieren [...] welche wiederum nicht notwendigerweise bei allen Menschen gleich sind. Insofern ist das gesprochene Wort niemals identisch mit dem gehörten Wort. Wörter sind wie Lastwagen – sie transportieren das, was ihnen aufgeladen wurde. Sie existieren nicht in der Natur, sie entstehen und wachsen nicht aus sich selbst heraus, wie zum Beispiel ein Baum, sondern sind von Menschen erfunden worden. Es ist wichtig, zu verstehen, dass Erfinder von Wörtern in einem konkreten gesellschaftlichen Umfeld gelebt haben, das womöglich nicht mehr existiert“ (ebd. S. 266).

Boal entwickelte diese Theaterform, um „den Schauspielern dabei zu helfen, in Bildern zu denken und ein Problem zu diskutieren, indem sie nicht über Worte kommunizieren, sondern mit Hilfe des Körpers (zum Beispiel durch Körperhaltung, Gesichtsausdruck, Nähe und Distanz) und von Objekten“ (ebd. S. 43). Zu Beginn des Prozesses, der sich mit der gelebten Realität der Teilnehmenden der unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen auseinandersetzt, steht die gemeinsame Körperarbeit zur Sensibilisierung der Wahrnehmung und Erweiterung der körperlichen Fähigkeiten. Anschließend wählen gemischte kleine Gruppen einen/eine Bildhauer/in, der aus weiteren Teilnehmern, eine Gruppe von Statuen baut. Das festgelegte Thema, wie beispielsweise Familie, thematisiert immer reale Probleme der Gruppe. Auch gesellschaftlich-politische Themen wie zum Beispiel unzureichende Wasserversorgung oder Arbeitslosigkeit werden mit dieser Methode bearbeitet. Dabei formt der/die Bildhauer/in, von der genauen Körperhaltung bis zum Gesichtsausdruck, alle Details der Statuen. Am Ende dürfen die übrigen Teilnehmer die gebauten Statuen nach ihren Vorstellungen verändern (vgl. Boal 1989, S. 53). Boal erklärt: „Wichtig ist, zu einem Bild zu gelangen, das als kollektive Vorstellung der Realität akzeptiert wird und nach Auffassung aller, die plastische Umsetzung des Themas ist“ (ebd.).

Sobald sich die Teilnehmer geeinigt haben, soll das gleiche Thema von dem/der Bildhauer/in zu der Wunschvorstellung gebaut werden. Boal bezeichnet das zu Beginn gebaute Bild, welches die Realität und immer eine Unterdrückungssituation zeigt, als *Realbild* und das im Nachhinein gebaute Bild, welches die Wunschvorstellung spiegelt, als *Idealbild*. Das *Real-* und *Idealbild*, können anschließend von allen Teilnehmenden gestaltet werden. So kommen die Vorstellungen aller Teilnehmenden zum Tragen und werden sichtbar in den Kollektivbildern. Die nächste Aufgabe ist ein *Übergangsbild* zu produzieren, in dem die Teilnehmenden, ohne Worte und in Zeitlupe sich gleichzeitig und gemeinsam vom *Realbild* ins *Idealbild* bewegen. Dabei ist die Reflektion und gemeinsame Diskussion, wie die Teilnehmenden ihre Wirklichkeit real verändern könnten, von größter Bedeutung (vgl. Boal 1989, S. 54 f.). „Die Phasen des Übergangs in Bildern zu diskutieren ist der wichtigste Teil dieser Theaterform“ (ebd.). Nach Boal kann man Gedanken und Vorstellungen, anhand von Bildern, besser darstellen als mit Worten. Oft fällt es Menschen schwer, nur anhand der gesprochenen Sprache, ihre Gedanken und Vorstellungen zu verdeutlichen.

3.4 Angewandte Methoden im Wir-Projekt

Irinell Ruf bezieht sich wie Jäger und Auernheimer auf die Tätigkeitstheorie, beziehungsweise Subjekttheorie, von A.N. Leontjew. Auf die Debatte zur Tätigkeitstheorie und die inneren und äußeren Aspekte der Tätigkeit kann ich im Rahmen meiner Fragestellung nicht genauer eingehen.

Ruf arbeitet in ihren Projekten mit den Übungen Boals und auf der Grundlage der oben genannten humanistisch-philosophischen Prinzipien des Theaters der Unterdrückten und sie geht davon aus, dass jeder Mensch ein Künstler ist. Zu Beginn bringt sie die Gruppen dazu, sich durch verschiedene Übungen als Menschen kennen- und wahrnehmen zu lernen, und zwar jenseits der öffentlichen Diskurse. Sie gibt verschiedene künstlerische Impulse zur Entdeckung der eigenen Poesie und Kreativität. Die Themen der Teilnehmenden, die bewusst die öffentlichen Diskursstränge thematisieren, sowie ihre subjektiven Deutungen und realen Erlebnisse aus dem Alltag, fließen immer in die

Inszenierungen ein (vgl. Ruf 2010, S. 149). Zu dem Wir-Projekt sag Ruf sagt: „Intensive Gespräche bilden den Boden für die Improvisationen und den philosophischen Hintergrund der szenischen Arbeit. Die Jugendlichen zeigen sich in ihrer unterschiedlichen Subjektivität mit differenzierten Dialogen. Sie thematisieren ihre kollektive Erfahrung der Diskriminierung als „Ausländer und Muslim“. Diese Gruppe wird gesellschaftlich – von außen insbesondere medial – als einheitlich gesehen, bewertet und verurteilt“ (Ruf 2010, S. 149, Hervorh. im Original). Die persönlichen Erfahrungen über die generalisierenden Zuschreibungen führten beispielsweise zu folgender Szene:

„Warum werden wir gefragt, wo wir herkommen?“
„Weil wir nicht hierher gehören.“
„Warum ist es schlimm ein Türke zu sein?“
„Weil sie denken, wir sind alle brutal.“
„und weil sie denken, wir sind alle gleich.“
„und weil sie denken, wir sind alle kriminell.“
„und weil sie denken, wir haben keine Gefühle“
„und weil sie denken, wir sind alle Machos.“
„Warum ist es schlimm ein Muslim zu sein?“
„Weil sie denken, dass wir alle schwarze Bärte tragen!“ Keiner hat einen Bart.
„Und wenn was explodiert, dann denken sie: Wir waren es.“
Szene aus dem 1. Tableau (Ruf 2010, S. 149 f.)

Die emotionale Bearbeitung der Jugendlichen, ihrer *Real-* und *Idealbilder*, fließt in die oben genannte Szene. Dieser Prozess führt zu einer Veränderung der Selbstwahrnehmung. Welche Übung, wann und warum, eingesetzt wird, hängt immer von der Gruppenkonstellation und –dynamik und den jeweiligen Zielen im Prozess ab.

Die methodischen Grundbausteine der Tanztheaterprojekte von Irinell Ruf sind immer die *Spiegelübungen*, die Techniken zum *Gedächtnis der Sinne* und die Arbeit mit Statuen. Diese Techniken enthüllen die verborgene *Poetik der Unterdrückten* (vgl. Boal 1989, S. 43) Diese Techniken fließen in die Inszenierung des Wir-Projekts, so

beispielsweise der Spiegeltanz und die Dialoge über Spiegel und Spiegelungen im ersten Tableau. Im Folgenden erläutere ich die angewandten Techniken genauer.

Bei der Spiegelübung stehen sich die Schauspieler in zwei Reihen gegenüber und schauen sich in die Augen. Eine Reihe der Schauspieler/innen wird zu Subjekten und die andere Reihe zu ihren Spiegelbildern. Das Subjekt macht in Zeitlupe, ohne zu sprechen, Bewegungen vor und verändert seinen Körperausdruck. Währenddessen ahmt das Gegenüber diesen exakt nach, so, als ob es das Spiegelbild des Anderen wäre. Dann werden die Rollen getauscht und die andere Person geht in die Rolle des Führens. Anschließend reflektiert das Paar die subjektiven Erfahrungen und lernt sich so auf eine andere Weise kennen. Bei dieser Übung ist es sehr wichtig, dass die Bewegungen mit allen Details durchgeführt werden, sodass die Schauspieler möglichst viele neue Entdeckungen machen können. Die Spiegelübung kann in verschiedenen Variationen, durchgeführt werden, etwa mit Musik, thematisch, in Gruppen, im Kreis und so weiter (vgl. Boal 2013, S. 208 ff.).

Die Technik *Gedächtnis der Sinne* enthält diverse Übungen, die versuchen, Gedächtnis, Emotionen und Vorstellungskraft miteinander zu verbinden. Hierfür werden beispielsweise Traumreisen genutzt, in der die Phantasie der Teilnehmenden angeregt wird. Die Jugendlichen können sich so in verschiedene Situationen versetzen und Erinnerungen künstlerisch bearbeiten. Ein zentraler Punkt aller Übungen ist, dass sie ohne gesprochene Sprache durchgeführt werden. Dies schärft die Selbst- und Fremdwahrnehmung und das emotionale Erinnerungsvermögen (vgl. ebd. 262 ff.). Boal sagt: „Worte sind Leergebiete, die die Leere (das Vakuum) zwischen den Menschen füllen. Worte sind Linien, die wir im Sand ziehen, Geräusche, die wir in der Luft bilden. Wir kennen die Bedeutung eines Wortes, das wir sprechen, weil wir es mit unseren Wünschen, Ideen und Gefühlen füllen, aber wie das Wort beim Zuhörer ankommt, wissen wir nicht“ (Boal 2009 zit. n. Staffler 2009, S. 79).

4. Veränderungen bei den Jugendlichen durch Theatermethoden nach Boal

Ich wende mich nun den Worten und Erinnerungen der Jugendlichen in den Interviews von 2014 zu. Sie erzählten mir vier Jahre nach dem Projektende (2010) ihre Erfahrungen mit der Theaterarbeit nach Boal und ihre persönliche Sicht auf bestimmte Themenfelder. Auf der Grundlage der Rassismusforschung und dem *Theater der Unterdrückten*, analysiere ich in diesem Kapitel, die Leitfrageninterviews mit P., E. und A. vom Sommer 2014.

Ich habe mich für diese Interviewform der empirischen Sozialforschung entschieden, da eine einfache Erhebungssituation gegeben und die Auswertung durch die Leitfragen strukturiert ist. In einem Exkurs im Anhang gehe ich auf die Vor- und Nachteile des Leitfrageninterviews ein.

Die drei Teilnehmenden P., E. und A. waren zu Beginn des Projekts im Jahr 2008 im Alter von 14 bis 16 Jahren. Alle drei definierten sich zu Beginn des Projektes über ihre "kulturelle Identität" (s. Interviews im Anhang). Mein Interesse galt der Frage, inwieweit sich ihre Selbstdefinition von einer "kulturellen Identität" hin zu einer "kollektiven Identität" gewandelt hat. So begann ich die Interviews mit offenen Fragen, wie „Welche Themen habt ihr im Wir-Projekt behandelt?“. Im Laufe der Gespräche fragte ich gezielt nach der Thematik der persönlichen Rassismuserfahrung.

Ich untersuchte die Interviews der drei Teilnehmenden auf Gemeinsamkeiten hin. Obwohl das Projekt einige Jahre zurückliegt, konnten sich die Interviewten noch an viele Details erinnern. Alle drei Teilnehmenden sprachen unabhängig voneinander folgende Themenfelder an, die ich in Bezug auf die Begriffe "kulturelle" und "kollektive Identität" betrachten möchte:

1. Erfahrung mit Rassismus
2. Kurden-Türken-Konflikt und Krieg
3. Eigenes zum Thema machen
4. Sichterweiterung

5. Entwicklung von Toleranz

4.1 Themenfeld „Rassistische Erfahrung durch "kulturelle Identitäten" “

In dem Wir-Projekt wurde im 1. Tableau das Thema Rassismus philosophisch und künstlerisch bearbeitet. Die Gruppe setzte sich intensiv mit diesem Thema auseinander, da sie selbst größtenteils von Rassismus betroffen war. Ich fragte die drei Interviewten direkt nach ihren Rassismuserfahrungen. Alle drei antworteten direkt ohne zu zögern. E. blieb bei seiner Aussage eher allgemein. Er erzählte nicht direkt von einem konkreten Erlebnis, sondern von alltäglichem Rassismus, dem er immer wieder begegnete.

E.: „Ja klar, man macht ja jeden Tag damit Erfahrung. Manchmal direkt und offen und manchmal eher verdeckt. Kleines Beispiel, zum Beispiel wenn man als Ausländer in der Bahn sitzt, hat man auch mal Tage wo niemand sich neben einen setzen möchte. Im Alltag komme ich immer wieder damit in Kontakt“ (Interview E., S. 2).

P. erzählte mir von einem prägenden Ereignis als sie 15 Jahre alt war: „Obwohl es in Deutschland viel Migration gibt, gibt es manchmal Situationen in meinem Leben, wo ich komisch angeschaut werde. Einmal war ich in der Bahn und wollte meinen Lippenstift nachmalen und da schaute mich eine Frau, die neben mir saß, komisch an. Sie fragte mich dann, warum ich mich denn in der Bahn schminke. Sie sagte dann, dass sie so viele Mädchen kennt, bei sich auf der Ausbildungsstelle, die sich schminken, wenn sie aus dem Haus gehen und sich dann abschminken, wenn sie nach Hause gehen. Sie meinte sie versteht solche Mädchen nicht, warum schminkt ihr euch denn nicht gleich zu Hause. Ich war damals 15 oder so und war echt geschockt und hab nicht verstanden warum sie mich in dem Moment angegriffen hat“ (Interview P., S. 2 f.).

Ich möchte an dieser Stelle auf Auernheimer eingehen, der sich auf ein sehr ähnliches Beispiel aus seiner Studie bezieht. Auernheimer zeigt anhand von konkreten Beispielen von türkischstämmigen Jugendlichen, wie, durch die klare Trennung von Lebensräumen, diskrepante Normensysteme im Alltag gelebt werden können (vgl. Auernheimer 1988, S. 124 f.). Unter vielen anderen Beispielen nennt er Folgendes: „In der Schule war ich geschminkt, und wenn sie zu Ende war, wusch ich mir mein Gesicht auf der Toilette und

ging anschließend nach Hause“ (Ayse u. Devrim 1983, zit. n. Auernheimer 1988, S. 125). Dieses Beispiel soll nicht andeuten, dass P. auch diese Form von Lebensraumtrennung lebt, um Normkonflikte zu vermeiden. Ich erwähne dieses Beispiel um zu zeigen, dass die Frau, die P. ansprach, von einem bestimmten Diskurs beeinflusst zu sein schien und sich aus diesem Grunde einer kulturellen Zuschreibung bedient. Die Frau in der Bahn kannte dieses Verhalten von jungen Mädchen auf ihrer Arbeitsstelle und assoziierte P. lediglich aufgrund ihrer physischen Merkmale damit. Hier zeigt sich, dass Stuart Halls Definition „körperliche Merkmale als Bedeutungsträger“ (Hall 1989, S. 7), auf die die Rassismusforschung zurückgreift, im Lebensalltag in Deutschland noch eine Rolle spielt.

Zudem scheint es, als versuchte die Frau in der Bahn nicht, dieses Verhalten junger Mädchen zu verstehen, sondern verurteilte sie dafür. Sie ging von ihrer deutschen Norm aus und konnte daher kein Verständnis für so ein Verhalten aufbringen (vgl. Auernheimer 1988, S. 125). Die geäußerte Frage „Warum schminkt ihr euch denn nicht gleich zu Hause?“ klingt aggressiv und scheint ein unehrliches Verhalten zu unterstellen. Auernheimer zeigt in diesem Zusammenhang, dass „die Diskrepanz der Verhaltenserwartungen durch klare Trennung der Lebensräume erträglich gemacht [werden]“ (ebd. S. 125). Er betont, dass das Erlebnis der Diskrepanz, nicht, wie oft angenommen, unbedingt zu einer Identitätsdiffusion führen muss. Es kann „unter günstigen sozialen Bedingungen - dies ist wohl wichtig - der Persönlichkeitsentwicklung förderlich sein, weil es zur Reflexion anregt und zur Stellungnahme herausfordert“ (ebd. S. 124). Die Frau in der Bahn bezieht sich P. gegenüber auf Halls Unterscheidung von "Wir" und "Andere", wie sie in Punkt 2.1 skizziert wurde. Man könnte zugespitzt sagen, dass sie sich somit P. gegenüber rassistisch verhielt. Sie unterstellte ihr ein Verhaltensmuster, obwohl sie P. nicht kannte und somit keine Aussagen über sie treffen konnte. Sie fragte P. nicht nach ihren Beweggründen, sich so zu verhalten, sondern pauschalisierte ihr Verhalten und verurteilte sie.

Diese Einteilung in ein "Wir" und "Andere" zeigte sich zu Beginn auch in der Gruppe des Wir-Projekts. In meinem Gespräch mit A. kam insbesondere die Bedeutung seiner kurdischen Identität zum Vorschein. Er musste als Kurde, viele diskriminierende Situationen durchleben. Im Prozess des Wir-Projektes gab es diesbezüglich Auseinandersetzungen, da sich die einzelnen Personen über ihre persönliche "kulturelle Identität" definierten. So sagt A. zu Beginn des Interviews: „Wenn ich zurückdenke an damals, dann ist das Erste was mir einfällt, dass wir alle aus verschiedenen Kulturen zusammen gekommen sind. Nicht alle in der Gruppe haben sich damals verstanden. Wir kamen alle aus derselben Schule, aber es gab immer Konflikte zwischen uns Kindern. Immer mit den Gedanken, meine Kultur ist besser als deine und deswegen bin ich besser [...] Wir haben uns fast jeden Tag gestritten in der Schule. Das ist das, woran ich mich sofort erinnere“ (Interview A., S. 1). Interessant ist, dass A. den Zusammenhang zwischen Nationalismus und Rassismus sieht und seine eigenen Erfahrungen das Interview durchziehen. An dieser Stelle ist an Geiger anzuknüpfen. A. schließt sich Geigers These an, dass Rassismus durch das Konstrukt des Nationalstaates entsteht und gefördert wird. Dabei wird das nationale Gebilde mit einer nationalen Einheit gleichgesetzt und als kulturelle Einheit gedeutet, die eine nationale Identität besitzt. Der einzelne Bürger ist somit dann Teil dieser nationalen Einheit (vgl. Geiger 1985, S. 221). A. ist der Einzige der Interviewten, der auf die Frage nach rassistischen Zuschreibungen innerhalb der Gruppe zu Beginn des Projekts eingeht: „Ja, es entstehen immer Konflikte und dann möchte man sich verteidigen. Da ich der einzige Kurde in der Gruppe war und es aber mehrere Türken in der Gruppe gab, war es bisschen komisch“ (Interview A., S. 3) Interessant ist an dieser Stelle die unterschiedliche Wahrnehmung E.s, der behauptet, es habe zu Beginn keine rassistischen Wahrnehmungen in der Gruppe gegeben: „Es war nicht relevant, woher man kommt.“ (Interview E., S.2)

Bei der Frage, ob A. selbst bereits Rassismus erfahren hat, ist er der Einzige, der die Frage auch darauf bezieht, ob er sich selbst anderen gegenüber rassistisch verhalten hat. A: „Ich bin immer gegen Rassismus gewesen [...] Wenn ich an das Leid des kurdischen Volkes gedacht habe, hab ich oft automatisch ein Hassgefühl gegenüber den Menschen, die uns das angetan haben, in mir entwickelt. Ich weiß aber nicht, ob das nun Rassismus

ist. Ich weiß halt, dass wenn man sein Land am besten findet und nur nationalistisch denkt, dass das rassistisch ist, aber bei mir war das ja nur teilweise“ (Interview A., S. 2 f.). A. ist im Gespräch sehr reflektiert. Er sieht den Zusammenhang zwischen Rassismuserfahrungen und nationalen Zugehörigkeitsgefühlen. Er ist sich bewusst, dass auch er selbst Vorurteile Anderen gegenüber hatte.

Im Abschnitt 2.5 argumentiere ich mit Jäger, dass selbst von Rassismus betroffene Menschen oftmals nicht frei von Rassismus sind (vgl. Jäger 1997, S. 141). Auch A. ist in diesem Fall von einem bestimmten Diskurs betroffen, und zwar dem, dass die "Türken" den "Kurden" schaden wollen und "Kurden" nicht mit "Türken" in Beziehungen treten sollten. A. reflektiert seine Haltung zu den "Türken" sehr kritisch. Dies war für ihn nicht immer einfach, da er viel Leid, Unterdrückung und Ablehnung, aufgrund seines kurdischen Hintergrunds erfahren hat. A.: „Wir wurden halt immer von den anderen unterdrückt und wenn ich gesagt habe ich komme aus Kurdistan, dann wurde ich dafür ausgelacht. Man hat sich darüber lustig gemacht. Das hat mich noch mehr verletzt“ (Interview A., S. 4). A. spricht hier direkt von Unterdrückung und Verletzung durch Beleidigung.

Boal entwickelte Techniken für den Widerstand gegen Unterdrückung. „Sowohl gegen Unterdrückung, die man sich selbst zufügt, als auch gegen die Unterdrückung durch andere, Menschen und Institutionen, intellektuell, körperlich und emotional“ (Boal 1989 S. 15). Er stellt die Frage: „Wie das Theater in den Dienst der Unterdrückten gestellt werden kann, damit sie sich ausdrücken lernen und damit sie mittels dieser neuen Sprache zugleich neue Inhalte entdecken“ (ebd. S. 42 f.). Boal arbeitete immer wieder mit Gruppen, die miteinander in konfliktreichen Spannungen lebten, um die Veränderung der gegenseitigen Wahrnehmungen zu ermöglichen (s. Kapitel 3.2.). Im Folgenden gehe ich auf Aussagen der Interviewten zu dem Themenfeld „Kurden-Türken-Konflikt“ ein und betrachte die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihren Sichtweisen.

4.2 Themenfeld „Kurden-Türken-Konflikt“

Der "Kurden-Türken-Konflikt" ist nicht nur in den Köpfen der türkischstämmigen und kurdischstämmigen Teilnehmenden präsent, sondern auch in vielen Stadtteilen Hamburgs zu antreffen. Auf die Frage, ob sie Konflikte innerhalb bestimmter Communities in ihrem Umfeld mitbekommen habe, antwortet P. folgendermaßen: „Eigentlich nicht, außer bei Bozkurt und PKK. Da habe ich Auseinandersetzungen mitbekommen“ (Interview P., S.4). Als *Bozkurt*, auf Deutsch auch *Graue Wölfe*, bezeichnen sich Mitglieder und Sympathisanten der türkischen radikal-nationalistischen Partei *Milliyetçi Hareket Partisi (MHP)*. Zu ihren Feindbildern gehören unter anderem Kurden (vgl. URL: ufuq.de). Die *PKK* ist die Arbeiterpartei Kurdistans und kämpft in der Türkei seit Jahren für politische und kulturelle Unabhängigkeit der kurdischen Bevölkerung (vgl. URL: Bundesamt für Verfassungsschutz, S. 3).

In der Gruppe haben sich fünf Teilnehmende, u. a. E. mit der "türkischen" und ein Teilnehmender A. mit der "kurdischen" Identität in Beziehung gesetzt. Zwischen diesen beiden ethnischen Gruppierungen bestehen bereits seit Jahrzehnten politische Auseinandersetzungen. Ruf beschreibt diesen Konflikt folgendermaßen: „Zu Beginn gibt es hitzige Diskussionen zwischen 'den Türken' und 'dem einen Kurden', mit dem sich 'die Afghanen' solidarisieren“ (Ruf 2010, S. 151, Hervorh. im Original). „In der Gruppe ist eine respektvolle Haltung gegenüber Kurdistan zu Beginn noch schwierig.“ (ebd. S.152). Irinell Ruf nahm dieses brisante Thema, das für die Teilnehmenden sehr emotional war, in die Inszenierung des ersten Tableaus auf. Im Prozess wurde innerhalb der Gruppe viel dazu diskutiert und A. schrieb zu dieser Thematik und seinen persönlichen Erlebnissen einen Rap (s. Anhang), auf den er im Interview genau eingeht:

A.: „Der Text handelt von meinem Leben. Alles was da drin steht, habe ich auch selbst erlebt. Es handelt von meiner Heimat. Als ich noch dort war, war ich klein und dort herrschte Krieg und deswegen wurden viele Menschen getötet. Ich habe über Menschen geschrieben, zum Beispiel meinen Onkel und meinen Opa, die vor meinen Augen auf der Straße umgebracht worden sind. Da ich in diesem Projekt die Gelegenheit hatte, meine Geschichte zu erzählen, habe ich mich auch verpflichtet gefühlt damit an die

Öffentlichkeit zu gehen. Man hört immer zwar viel durch die Medien, aber ich habe diese Dinge in echt erlebt und deswegen ist das nochmal anders, wenn ich darüber schreibe“ (Interview A., S. 2). A. hat als einziger Teilnehmer selbst Kriegssituationen durchlebt. Ihm ist bewusst, dass die anderen Teilnehmenden, insbesondere die "türkischen", von den Medien und somit vom öffentlichen Diskurs des "Kurden-Türken-Konflikt" beeinflusst sind.

Dieser Konflikt wurde im ersten Tableau in Form eines Gurt-Tanzes inszeniert. A. und E. waren an jeweils einem Ende eines Gurtes und führten einen aggressiv-kämpferischen Tanz vor. Zu Beginn der Szene rangen beide darum den Kampf für sich zu gewinnen, ließen jedoch dann den Gurt fallen. Zu Beginn sollte diese Szene den "Kurden-Türken-Konflikt" in der Gruppe spiegeln. Im Laufe des Prozesses veränderte sich diese Wahrnehmung. Die Szene sollte nun generell Kriege weltweit symbolisieren. Diese Veränderung spitzte sich im dritten Tableau zu, in dem die Jugendlichen den Gaza – Krieg zum Thema gemacht haben. Ursprünglich wollte Irinell Ruf mit den Jugendlichen über ihre Utopie-Vorstellungen, bezüglich ihrer Traumarchitektur, sprechen. Die Gruppe wollte darauf jedoch nicht eingehen, da zu der damaligen Zeit (2009) der Gaza - Konflikt in den Medien und somit auch in den Köpfen der Teilnehmenden sehr präsent war. Sie wollten über die Klimaverhältnisse und aktuelle Ereignisse weltweit sprechen. (vgl. Ruf 2010, S. 158).

P.: „Das zeigt sich sehr gut in dem Tanz von A. und E., wo sie mit dem Gürtel kämpfen. Das war eine Botschaft. Sie lassen den Gürtel und somit den Krieg fallen. Es ging dabei immer um Frieden, dass man den Frieden findet zwischen den Kulturen. Nicht nur auf Krieg bezogen, sondern auch, dass man Vorurteile fallen lässt und unterschiedliche Gedanken akzeptiert“ (Interview P., S. 3). Der Gurt-Tanz gibt ein Bild des „kollektiven Symbols“ (Jäger 1997, S. 134) zum Thema Krieg und wird auch ohne Sprache überall verstanden.

4.3 Themenfeld „Eigenes zum Thema machen“

Auf die Frage, welche Themen in dem Projekt bearbeitet und mit welchen Methoden

gearbeitet wurde, machen alle drei Interviewten deutlich, dass ausschließlich Themen, die sie interessierten und beschäftigten, beleuchtet wurden. Alle drei Interviewten machen deutlich, wie wichtig es ihnen war, eigene Themen zu bearbeiten. Hier wird die Verknüpfung mit dem Theater der Unterdrückten deutlich, bei dem es Boal besonders wichtig war, dass es jede Person anspricht und ihn oder sie zum Produzenten seines oder ihres eigenen Theaters macht (s. Kapitel 3). E. beschreibt im Interview: „Bei Irinell ist man sowieso schon selbst die Rolle“ (Interview E., S. 1). Staffler sagt in diesem Zusammenhang: „Als Regisseur sah Boal seine Aufgabe darin, in einer Art Hebammenfunktion den Schauspielern zu helfen, die Figuren zu gebären. Er verglich den Prozess mit der Kunst des Fragens in der sokratischen Philosophie“ (Staffler 2009, S. 49).

E. sagt in diesem Kontext: „Das coole daran ist, dass jeder an dem Stück mitentwickeln konnte und sagen konnte, worauf er Lust hat und worüber er sprechen möchte. Wir haben ein Stück entwickelt, wo jeder selbst individuell mitentschieden und entwickelt hat. Meistens haben wir über Rassismus, Interkultur und Religion gesprochen. Das alles waren Themen, die uns selbst beschäftigt haben und teilweise sind die Themen entstanden, als sich die Gruppe kennen gelernt und unterhalten hat. Hauptsächlich halt Themen die uns im Alltag beschäftigt haben“ (Interview E., S. 1) A. und E. weisen darauf hin, dass es kein Drehbuch gab. E. geht als Einziger darauf ein, dass das Stück aus dem Stellen von Bildern entstanden ist (s. Kapitel 3.3.): „Man erarbeitet die Bilder gemeinsam und stellt das dann gemeinsam zusammen“ (Interview E. 3).

Die Erinnerungen an die angewandten Methoden sind bei allen drei Teilnehmenden sehr vage. Nur A. äußert sich etwas differenzierter: „Am Anfang kam mir alles komisch vor. Ich dachte halt im Theater gibt es ein Drehbuch und danach spielt man. Deswegen war die Arbeit mit Irinell neu für uns. Wie wir sprechen und uns bewegen sollten, alles war neu. Teilweise haben wir uns auch unwohl gefühlt, weil wir nicht wussten wie das nun rüberkommt beim Publikum“ (Interview A., S. 5). Augusto Boal betonte immer wieder die zentrale Bedeutung der Körperarbeit, als Voraussetzung für Veränderungsprozesse. Sein ganzes Leben baute er die „*Techniken für Schauspieler und Nichtschauspieler*“

aus, auf die ich hier nicht näher eingehen kann. Ich möchte jedoch ihre Bedeutung an dieser Stelle mit Boal wiedergeben: „Das erste Wort des Theatervokabulars ist der menschliche Körper. Um die Ausdrucksmittel des Theaters beherrschen zu können, muß man den eigenen Körper beherrschen; damit er ausdrucksfähig wird, muß man ihn kennen. Erst dann kann man Theaterformen anwenden, mit denen man sich schrittweise aus der >> Zuschauer << - Situation befreit und zum >>Akteur<< wird. Nur so ist man nicht länger *Objekt*, sondern wird zum *Subjekt* ...“ (Boal, 1989, S. 46, Hervorh. im Original) Irinell Ruf verfolgt genau dieses Ziel: „Der Prozess führt uns in die dialektische Bewegung zwischen „objektiver und subjektiver Bedeutung“ [...] also auf Spuren der Wahrnehmung und ihrer Veränderung, auf Spuren zwischen „sozialer Bedeutung“ und „emotionaler Deutung“ des Sujets kulturelle Identität“ (Ruf 2010, S. 148, Hervorh. im Original).

Irinell Ruf greift im Arbeitsprozess bewusst Themen zu „kultureller Identität“ auf. Sie gibt künstlerische Impulse, die die Jugendlichen emotional erreichen. In den Körperübungen und philosophischen Diskussionen zeigen die Jugendlichen sich gegenseitig ihre Emotionen und lernen sich dadurch kennen (vgl. ebd.). P. sagt dazu: „Irinell hat uns geholfen mit unseren Gefühlen besser klarzukommen, weil man sich manchmal ein bisschen fremd fühlt“ (Interview P. S 1). Die Teilnehmenden haben über ihre eigenen Themen philosophiert und sie kritisch beleuchtet und inszeniert. Durch den regen Austausch in der Gruppe änderten sich die Themen einiger Teilnehmenden. P. spricht dies im Interview an: “Wie gesagt, wir haben unsere eigenen Themen eingebracht und Liebe war mein Thema. Ich habe dann aber ein Text über Rassismus geschrieben. Irinell fand den Text gut. In dem Text schreibe ich, dass ich mich unwohl fühle und mich immer alle anschauen“ (Interview P., S. 2). Interessant ist, dass sie damals ihren Text zu einer ähnlichen Diskriminierungserfahrung geschrieben hat, die sie auch im Interview schildert (s. 4.1):

„Ach nein! NEIN ... Ich rede von Diskriminierung, von Rassismus.
Es kotzt mich an, dass sie mich immer so ansehen,
als käme ich von einem anderen Planeten.
Sie wollen mich nicht hier haben! Kannst du mich verstehen?“

... Dann muss ich die Blicke anders deuten?

Ach so, ich mich also ändern – Warum eigentlich?“

Szene aus dem 1. Tableau (Ruf, S. 150)

E. sagt zu dieser Arbeitsweise Folgendes: „Sie lässt uns mit unseren Themen beschäftigen. Sie nutzt auch unsere persönlichen Zitate und baut sie so zusammen, dass es theatralisch gut auf der Bühne rüberkommt“ (Interview E., S. 2). Und A. sagt dazu: „Jeder hat versucht aus seiner eigenen Kultur etwas zu berichten. Sei es musikalisch oder theatral ... Irinell hat uns viel Freiraum gegeben und uns Zeit gelassen und sie hat uns jedes Mal beobachtet, um rauszufinden, was wir am besten können. Jedes Mal, wenn wir etwas Besonderes gemacht haben, hat Irinell diese Momente in das Stück gebracht“ (Interview A. S. 2 ff.)

4.4 Themenfeld „Sichterweiterung“

Die Jugendlichen haben im Laufe des Projekts zu verschiedenen historischen Zeiten und Kulturen philosophiert, improvisiert, Material gesucht und gearbeitet.

Erstes Tableau	„Wir im hier und jetzt“
Zweites Tableau	„Wir vor 500 Jahren“
Drittes Tableau	„Wir in 500 Jahren“
Viertes Tableau	„Wir unerhört ungehört“ (s. Anhang)

Das zweite Tableau beginnt mit der Szene der Teppichchoreographie. In Paaren geht das Ensemble rückwärts in die Vergangenheit. P. war von diesem Bild sehr berührt. „Da gab es diese Teppichszene, in der wir alle standen und uns langsam hingelegt haben. Dazu wurde eine altpersische Musik gespielt. Das war sehr berührend, weil wir die Zeit dargestellt haben und es ging vor allem um den Zeitgeist [...] weil Zeit vergänglich ist. Wir haben in der Gegenwart angefangen und waren dann in der Vergangenheit. Wir haben Kriege dargestellt und Jan hat Medien mit eingebracht. Die haben Bilder gezeigt. Wir waren sozusagen die Welt, so wie wir da standen. Wir haben sehr viel über die Zeit philosophiert“ (Interview P. S. 1).

An dieser Stelle möchte ich noch mal auf Foucault verweisen, der wie die in Punkt 4. genannten Autoren und Boal auf die Bedeutung der Auseinandersetzung mit der Geschichte hinweist: „Man muß sich vom konstituierenden Subjekt, vom Subjekt selbst befreien, d.h. zu einer Geschichtsanalyse gelangen, die die Konstitution des Subjekts im geschichtlichen Zusammenhang zu klären vermag“ (Foucault 1978, zit. n. Jäger 1997, S. 139). Auch E. erinnert sich an die Einteilung des Stücks in den verschiedenen Zeiten (s. Interview E. S. 1). A. fasst das Stück folgendermaßen zusammen: „Wir haben nicht nur ein Stück gespielt, sondern aufgegriffen, was in den Köpfen vieler Menschen ein Fragezeichen war“ (Interview A. S. 5). A. spricht hier die öffentlichen Diskurse an.

Durch das intensive Diskutieren, innerhalb der Gruppe, über Zeit und Raum, konnten die Teilnehmenden geschichtliche Zusammenhänge erkennen. Dieser Prozess hat die Sichtweise aller drei Interviewten geprägt. So antwortet E. auf die Frage, was das Erste sei, das ihm in Bezug auf das Wir-Projekt einfällt, folgendermaßen: „Zusammenhalt und es hat viele Sichten geändert. Einige Dinge sind klarer geworden und das hat mir dann auch im Leben weitergeholfen, da ich eine Sichterweiterung bekommen habe dadurch. Ob das nun Migration oder Religion betrifft, mehrere Sachen“ (ebd.). Auf die Frage hin, ob und in wieweit ihn, die Auseinandersetzung im Prozess mit dem Thema Rassismus beeinflusst hat, sagt er: „Klar, weil wenn man nicht darüber spricht und sich nicht damit auseinandersetzt, bekommt man nur kleine Stücke mit und vertritt eher eine Meinung. Dadurch, dass wir das auf die Bühne bringen wollten, haben wir uns sehr ernst und tief mit den Themen beschäftigt und somit bekommt man auch eine anderes Sichtfeld auf das Ganze.“ (ebd. S. 2)

A. beschreibt den, für ihn persönlich, emotionalsten Moment auf der Bühne, während er seinen Rap (s. Anhang) vorträgt: „Der Text handelte von meiner Kultur und meinem Leben. Im Publikum waren auch viele türkische Zuschauer und von denen habe ich auch großen Applaus bekommen. Ich war damals viel mit dem „Türken-Kurden Konflikt“ beschäftigt. Auf der Bühne habe ich dann erwähnt, dass ich ein Kurde bin und aus Kurdistan komme. Mich hat es sehr berührt, dass ich solch einen Applaus von den Türken bekommen habe. Das war für mich der Höhepunkt“ (Interview A., S. 1). Durch

den Applaus und seinen Auftritt hat sich A. bestätigt gefühlt. Er konnte das Publikum mit seiner Geschichte erreichen und hat dafür, in Form von Applaus, große Anerkennung bekommen. Die „eigene Geschichte“ auf die Bühne zu bringen ist ein Hauptelement des *Theaters der Unterdrückten* (vgl. Boal 2013, S. 35 ff.).

A. ist von diesem Moment sehr gerührt. Er betont, wie wichtig es für ihn war, Applaus von türkischstämmigen Zuschauern bekommen zu haben, während er von seiner Heimat erzählte. Dieses Erlebnis hat seine Sichtweise auf türkischstämmige Personen stark verändert. Das macht er in der Antwort auf die Frage, ob und wenn ja, in wie weit das Wir-Projekt ihn verändert hat, deutlich: „Ich bin ruhiger geworden und habe später alles vielseitiger gesehen als vorher. Davor bin ich nur in eine Richtung gelaufen. Für mich gab es damals nur einen Weg und zwar meine Religion und meine Kultur. Später war es dann für mich möglich andere Religionen und Kulturen kennenzulernen und das hat dazu geführt, dass ich jetzt vielseitig sehen kann. Deswegen würde ich sagen, dass mich das Projekt geändert hat. Mein Geschäftspartner ist sogar Türke. Früher wäre es für mich unmöglich gewesen mit einem Türken zusammen zu arbeiten. Wir verstehen uns jetzt sehr gut und arbeiten gerne zusammen. Wir akzeptieren uns einfach und deshalb gibt es keine Konflikte zwischen uns“ (Interview A., S. 4). Hier macht A. deutlich, wie er seine, mit negativen Assoziationen verbundene, kulturelle Zuschreibung „die Türken“ abgelegt hat.

4.5 Entwicklung von Toleranz“ durch "kollektive Identität"

Wie schon in der Einleitung beschrieben gab es zu Beginn, aufgrund der unterschiedlichen "kulturellen Identitäten", rege Auseinandersetzungen in der Gruppe. Die Jugendlichen grenzten sich teilweise, stark voneinander ab und identifizierten sich durch ihre Nationalität bzw. die Herkunft ihrer Eltern. Im Laufe des Prozesses ist die Gruppe zu einem Kollektiv zusammengewachsen. Die Jugendlichen ließen den Aspekt der „kulturellen Identität“ fallen. Sie lernten sich richtig kennenlernen und konnten somit auch Gemeinsamkeiten entdecken. Zu merken, dass sich ihre Gedanken, Träume und Ängste nicht großartig voneinander unterscheiden, machte sie zu einer harmonischen Gruppe.

Dieses wird insbesondere in der Antwort von A. auf die Frage, ob er manchmal an das Projekt zurückdenkt, deutlich: „Irgendwann wurden wir für das Fernsehen interviewt. Bei dem Interview wurde mein bester Kumpel R. gefragt, aus welchen Länder die Teilnehmer denn kommen und er hat alle Länder genannt, außer mein Land. Und dann hat ausgerechnet der Typ, mit dem ich mich gestritten hatte und aus der Türkei kommt, gesagt, dass wir auch Teilnehmer aus Kurdistan haben. Das habe ich erst nach einigen Woche im Fernsehen gesehen und dann war für mich klar, wie gut dieses Projekt ist und was es alles verändert hat. Als ich das gesehen habe, war ich noch stolzer auf mich und besonders auf Irinell, die diese Arbeit mit uns gemacht hat. Am Ende haben wir uns alle gut verstanden und jeder hat jeden akzeptiert so wie er ist, trotz religiöser oder kultureller Unterschiede. Am Ende haben uns die Unterschiede nicht mehr interessiert. Mit den meisten aus der Gruppe habe ich auch immer noch Kontakt. Uns ist dann klar geworden, dass alle Streitereien nur durch Vorurteile entstanden sind. Je mehr man sich gegenseitig die Chance gibt einander kennenzulernen umso mehr sieht man wie gut man eigentlich miteinander klar kommt. Die meisten Menschen geben sich aber diese Chance nicht. Sie denken sich nur, ah der ist schlecht und davon halte ich mich lieber fern. Wenn man aber eine Hand reicht, dann merkt man erst wie gut man eigentlich miteinander klar kommt, trotz Unterschiede“ (Interview A. S. 3).

Für A. ist die Veränderung, dass er am Ende des Projektes mit seiner kurdischen Identität tatsächlich respektiert und ernst genommen wurde, von großer Bedeutung. Dieses und weitere Schlüsselerlebnisse haben ihm sein negatives Gefühl gegenüber türkischstämmigen Bürgern, genommen. Er beurteilt Menschen nicht mehr durch ihre natio-ethno-kulturelle Perspektive. A. Ist in seinen Aussagen sehr reflektiert und verdeutlicht klar, wie stark ihn der Prozess im Wir-Projekt geprägt hat.

E. macht in Punkt 4.4 bereits deutlich, dass er ein erweitertes Sichtfeld in Bezug auf viele Themen bekommen hat. Auf die Frage, ob das Wir-Projekt ihn in irgendeiner Weise verändert hat, antwortet E. folgendermaßen: „Klar hat es etwas verändert. Es war teilweise so, dass man manche Dinge anders wahrnimmt und das zeigt sich im Alltag,

sei es Rassismus, Religion oder anderes. Ich bin viel hilfsbereiter und habe mich auch mehr für soziale Dinge eingesetzt und versucht Schwächeren zu helfen“ (Interview E., S. 3).

In Punkt 4.2. erwähnte ich zudem, dass die Teilnehmenden sich intensiv mit der Kriegsthematik, insbesondere in Kurdistan und Palästina, auseinandergesetzt haben. Der „Gurt-Tanz“ symbolisiert für sie Kriege allgemein und die Aussicht auf Frieden. P. sagt hierzu: „Damals habe ich einige Sachen nicht so ganz verstanden, da ich noch sehr jung war. Aber später ist mir eines klar geworden, dass obwohl so viele unterschiedliche Kulturen auf der Bühne zusammen lebten, haben wir gemeinsam versucht den Frieden zu finden.“ (Interview P. S. 3)

Respekt und Akzeptanz von "Anderen" war in dem Wir-Projekt ein großes Thema. Anhand von Boals Übungen und dank des vielen Philosophierens haben die Teilnehmenden Frieden in die Gruppe bringen können. Sie haben sich nicht mehr kulturell voneinander abgegrenzt. A. Sagt hierzu: „Ich kann dieses Projekt mit nichts Anderem vergleichen [...] Obwohl doch schon. Diese ganzen Kriege auf der Welt. Wenn die Menschen auf der Welt sich an die Gedanken, die wir beim Projekt aufgebaut habe, halten würden, dann würde es diese Kriege gar nicht geben. Es geht immer darum, dass diese Menschen sich für was Besonderes halten und den anderen nicht akzeptieren wollen und wenn ich mir jetzt vorstelle, wenn alle Menschen an diesem Projekt teilgenommen hätte, dann gäbe es kein Krieg“ (Interview A., S. 4 f.). P. und A. gehen beide auf den Friedensbegriff innerhalb der Gruppe und auf der Welt allgemein ein. Das zeigt, wie intensiv sie sich mit der Thematik im Projekt auseinandergesetzt haben und welchen Stellenwert dies für sie vier Jahre nach dem Projekt noch einnimmt.

Interessant ist ebenfalls der Aspekt der Familie, den E. und P. einbringen. Beide erwähnen im Interview, dass die Gruppe am Ende wie eine Familie war. Die Gruppe mit dem Kollektiv der Familie zu vergleichen, zeigt eine große emotionale Verbindung zu den Teilnehmenden und zum Projekt, da die Familie für viele Menschen einen besonderen und emotionalen Stellenwert im Leben einnimmt. P.: „Wir hatten viel Spaß

miteinander. Wir sind wie eine kleine Familie geworden.“ (Interview P. S. 1) E. drückt dies mit fast denselben Worten aus: „Ich denke da auch an eine Familie, die zusammengearbeitet hat und Spaß daran hatte.“ (Interview E. S. 1)

A. zeigt zudem durch seine Aussage „hätten alle an dem Projekt teilgenommen, dann gäbe es kein Krieg“, welchen Stellenwert die gemeinsame Arbeit im Projekt für ihn einnimmt und welche Kraft und Potenzial das Wir-Projekt in sich trägt. An dieser Stelle möchte ich mit Boal sagen: „Es gibt zwei Theaterperspektiven. Theater ist für das Volk, wenn es die Welt aus der Perspektive des Volkes sieht, das heißt, in unauhörlichem Wandel begriffen, mit allen Widersprüchen und der Bewegung dieser Widersprüche, wenn es die Wege zur Befreiung der Menschen zeigt. Diese Perspektive macht deutlich, daß Menschen, die durch Arbeit, Gewohnheiten, Traditionen versklavt wurden, ihre Situation ändern können. Alles befindet sich in Veränderung. Diese Veränderung gilt es voranzutreiben“ (Boal 1989, S. 17).

Mit den Interviews 2014 und der wissenschaftlichen Auseinandersetzung konnte ich zeigen, dass das Wir-Projekt diese Veränderung in der Wir-Gruppe vorangetrieben hat, sowie, dass das Verfassen dieser Arbeit mich verändert hat.

5. Fazit „Vorurteile fallen lassen“

Durch die Auseinandersetzung mit der Rassismusforschung und dem wissenschaftlichen Diskurs zu "kultureller Identität" für diese Arbeit, habe ich sehr viel über mich selbst erfahren. Auch ich habe, wie die Interviewten, einen Migrationshintergrund und musste mich deshalb in meiner Biographie mit rassistischen Zuschreibungen auseinandersetzen. Ich fand mich in dem Diskurs zu "kultureller Identität" wieder und hatte im Alltag immer wieder Schwierigkeiten mit Zuschreibungen und Abgrenzungen. Gerade in der Schule stellte sich mir immer wieder die Frage „wer bin ich?“ ... „bin ich Deutsche?“ ... „was ist deutsch?“ und „in welchem Verhältnis mische ich mein Kurdisch-Sein?“ Diese Entwicklung war ein sehr emotionaler Prozess und oft hatte ich keine Erklärung oder Begründung für meine jeweiligen Ängste, Entscheidungen und Gefühle. Mir war einfach nur unwohl bei den ethno-nationalen Zuschreibungen, hatte in Diskussionen aber oft

keine Argumente. Das hat sich nun für mich geändert. Ich kann nun selbstbewusst meine Identität aus dem „diskursiven Gewimmel“ nach Jäger lösen und mein eigenes „Sinnbildungsgitter“ stricken und in öffentliche Diskussionen zum Thema eingreifen.

Durch die wissenschaftliche Lektüre gerade von Stuart Hall und den empirischen Studien hat sich meine eigene Selbstdefinition verändert. Ich habe, für mich, neue Begrifflichkeiten kennengelernt. Durch die Beschäftigung mit Kultur und Nation in ihrem historischen Kontext, wurde mir der Unterschied zwischen alltäglichem Gebrauch von Begriffen und wissenschaftlich-empirischer Analyse und Begründung deutlich. Mir ist nun durch die Reflexion bewusst geworden, wie wichtig die Auseinandersetzung mit Medienbildern für die eigene Identitätsbildung ist.

Anhand der Analyse der Interviews lässt sich sagen, dass sich die Wahrnehmung bezüglich kultureller Zuschreibung, bei den drei Interviewten verändert hat. Zu Beginn haben sich die Jugendlichen über ihren natio-ethno-kulturellen Hintergrund definiert. Deshalb entstanden im Prozess Auseinandersetzungen in der Gruppe. Nach Hall entstehen durch natio-ethno-kulturelle Zuschreibungen Rassismen. Rassismen, in Form von gegenseitigen Abwertungen und Beleidigungen, gab es auch innerhalb der Wir-Gruppe, was in dem Interview mit A. sehr deutlich wird. Dies veränderte sich jedoch, im Laufe des Arbeitsprozesses, durch die Theaterarbeit nach Augusto Boal. Ich habe selbst in dem Projekt „*Moha der Gedächtnisbaum*“, an mir erfahren, wie sehr die Techniken des *Theater der Unterdrückten* die Selbst- und Fremdwahrnehmung sensibilisieren und damit auch verändern. Den Jugendlichen war nicht unbedingt die Wirkung der Boal-Übungen bewusst. Sie konnten sich aber noch vier Jahre nach Projektende genau daran erinnern, dass in der Gruppe sehr viel philosophisch diskutiert wurde. Dies ist ein zentrales Element der Arbeit mit dem *Theater der Unterdrückten*.

Die Gruppe lernte sich anders kennen, entwickelte gegenseitigen Respekt und das gemeinsame Ziel und den Ehrgeiz, auf eine erfolgreiche Premiere hin zu wirken. Sie lernten ihre Themen künstlerisch zu bearbeiten. Sie recherchierten zu kultur-historischen Themen zwischen Orient und Okzident im Sinne Halls. Sie entwickelten die Texte,

Choreographien und das Drehbuch im Sinne Boals. Sie machten auf ihre Weltsicht, ihre Volksperspektive aufmerksam und berührten immer wieder das Publikum, jenseits der "kulturellen Identitäten" im Theatersaal. Auf diesem Weg zeigten sie sich und ihre "kollektive Identität", mit der Sehnsucht ihrer Generation nach Frieden und Toleranz. Auf diesem Weg ließen sie ihre Vorurteile fallen.

Literaturverzeichnis

academie crearTaT: „Wir, das ist das, womit ich lebe – TanzTheater in vier Tableaux durch die Zeiten“. URL: <http://www.akademie-creartat.de/tanztheater/wir-womit-ich-lebe/> (letzter Abruf am 29.06.214)

academie crearTaT: „Kunst interkulturell mit jungen Menschen“. URL: http://www.akademie-creartat.de/wp-content/uploads/2014/10/academie_crearTaT_Broschuere_A4.pdf (letzter Abruf am 29.06.214)

Auernheimer, Georg (1988): *Der sogenannte Kulturkonflikt. Orientierungsprobleme ausländischer Jugendlicher*. Frankfurt/Main; New York

Aufenanger, Stefan (2006): Interview. In: Ayaß, Ruth, Bergmann, Jörg (Hrsg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek bei Hamburg. Seite 97-114

Boal, Augusto (1989): *Theater der Unterdrückten - Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht – Schauspieler*. Frankfurt am Main

Boal, Augusto (1999): *Der Regenbogen der Wünsche*. Seelze

Boal, Augusto (2013): *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Berlin

Bundesamt für Verfassungsschutz (2007): *"Arbeiterpartei Kurdistans (PKK) / Volkskongress Kurdistans (KONGRA GEL) - Strukturen, Ziele, Aktivitäten"*. S. 3, URL: <http://www.verfassungsschutz.de/de/oeffentlichkeitsarbeit/publikationen/pb-auslaenderextremismus/broschuere-2007-03-pkk-kongral-gel> (letzter Abruf am 29.06.214)

Friebertshäuser, Barbara, Langer, Antje (2010): Interviewformen und Interviewpraxis. In: Friebertshäuser Barbara, Langer Antje, Prengel Annedore (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*, 3. vollständig überarbeitete Auflage. Weinheim und München. Seite 437-455.

Fuhs, Burkhard (2007): *Qualitative Methoden in der Erziehungswissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft*. Darmstadt

Geiger, Klaus (1985): „Kulturelle Identität“ – Kritische Anmerkungen zur Diskussion über türkische Kinder und Jugendliche in der Bundesrepublik. In: Pohl-Weber, Rosemarie (Hrsg.), *Kinderkultur* (Nr. 73). 25. Deutscher Volkskundekongreß in Bremen vom 7. Bis 12. Oktober 1985

- Hall, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität - Ausgewählte Schriften*. Hamburg
- Hall, Stuart (1989): Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Rätzhel, Nora, *Theorien über Rassismus*. Hamburg. Seite 7-16
- Jäger, Siegfried (1997): Zur Konstituierung rassistisch verstrickter Subjekte. In: Mecheril, Paul; Teo, Thomas, *Psychologie und Rassismus*. Reinbek. Seite 133-151
- Lamnek, Siegfried (2002): Qualitative Interviews. In: König, Eckard, Zedler Peter (Hrsg.), *Qualitative Forschung*. 2. vollständig überarbeitete Auflage. Weinheim und Basel. Seite 157-193
- Mecheril, Paul (2014): *Subjektbildung. Interdisziplinäre Analysen der Migrationsgesellschaft*. Bielefeld
- Mecheril, Paul, Teo, Thomas (1997): *Psychologie und Rassismus*. Hamburg
- Przyborski, Aglaja, Wohlrab-Sahr, Monika (2008): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. München
- Richardson, Stephen A., Dohrenwend, Barbara Snell, Klein, David (1984): Die Suggestivfrage. Erwartungen und Unterstellungen im Interview. In: Hopf, Christel, Weingarten, Elmar (Hrsg.): *Qualitative Sozialforschung*. 2. Auflage. Stuttgart. Seite 205-230
- Ruf, Irinell (2010): Theatrales Erleben und Potenziale poetischer Transformation, „Wir, das ist das, womit ich lebe“ – eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux. In: Sting, Wolfgang, Köhler, Norma, Hoffman, Klaus, Weiße, Wolfram, Griebach, Dorothea (Hrsg.), *Irritation und Vermittlung*. Berlin. Seite 147-166
- Staffler, Armin (2009): *Augusto Boal – Einführung*. Essen
- Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein (2013): Hamburger Stadtteil-Profile 2012, Band 15 der Reihe „Nord.regional“, URL: http://www.statistik-nord.de/uploads/tx_standdocuments/NR15_Statistik-Profile_2013.pdf (letzter Abruf 29.06.2015)
- Ufuq.de – Jugendkultur, Medien & politische Bildung in der Einwanderungsgesellschaft: *Graue Wölfe*. URL: <http://ufuq.de/component/content/article/20-projekte/1043-graue-woelfe> (letzter Abruf am 29.06.214)

7. Anhang

7.1 Projektbeschreibung „Wir, das ist das, womit ich lebe“ – Interkulturelles Tanztheater

Das Tanztheater „*Wir, das ist das, womit ich lebe*“ wurde 2008 von Irinell Ruf initiiert. Es ist das Gründungsprojekt der academie crearTaT. Die academie crearTaT wurde 2007 von Irinell Ruf in Hamburg - Wilhelmsburg gegründet. Engagierte Künstlerinnen und Künstler entwickeln künstlerische Bildungsprojekte und neue Fortbildungskonzepte. Interkulturelle und interreligiöse Themen werden in dem Arbeitsprozess mit Kindern und Jugendlichen bewusst bearbeitet. In den Projekten werden die Stärkung der Persönlichkeit und interkulturelle Kompetenzen mit kultureller Bildung verknüpft. Hierbei werden selbst bestimmte Lebensentwürfe, die Ich-Stärkung, der Spracherwerb und die psychomotorischen und phantasievolle kognitive Entwicklung gefördert. Dabei fließt der jeweilige Migrationshintergrund in den ästhetischen Gestaltungsprozess ein. Das Credo der academie crearTaT lautet: „Von der Emotion über die Motivation zur Creation“. ([URL: „Kunst interkulturell mit jungen Menschen“, S. 2](#))

Sieben Säulen bilden die Rahmung für die künstlerischen und wissenschaftlichen Projektaktivitäten: „Architektonisch kann man sie sich im Kreis angeordnet vorstellen. Boden und Dach bildet die künstlerische und wissenschaftliche Praxis, die in den Projekten entsteht. Sie gibt den Säulen- im gotischen Sinne- den Halt“ ([ebd.](#)). Die Projekte der acadmie crearTaT stellen sich folgende Aufgaben: Fähigkeiten und Fertigkeiten erproben und entwickeln, Talente entdecken, Persönlichkeitsentwicklung durch Veränderung der Selbstwahrnehmung und der Seh- und Hörgewohnheiten. Kinder sollen neugierig gemacht werden „das Fremde zu erforschen“ ([ebd.](#))

Der entscheidende Kern der Projekte ist immer und grundsätzlich, dass die Kinder und Jugendlichen selbst ihre künstlerischen Produkte entwickeln: theatrale Szenen, Choreographien, Texte, Filme und Inszenierungen für den Theaterraum. Irinell Ruf verbindet die Theaterarbeit des Theaters der Unterdrückten mit der Subjekttheorie von A. N. Leontjew ([Interview mit Irinell Ruf](#)). Entstanden ist im Prozess von zwei Jahren eine 60 minütige Inszenierung in vier Tableaus im „hier und jetzt und somit in der

Realität des Ensembles zwischen Adoleszenz, Gott, Religion und der Welt“ ([URL: Wir, das ist das, womit ich lebe](#)) Die Bilder wurden auf dem Jugendfestival des Ernst Deutsch Theaters, in der Universität Hamburg, auf dem internationalen Theaterfestival in Marrakesch und auf den Lessingtagen im Thalia Theater gezeigt ([vgl. URL: Kunst interkulturell mit jungen Menschen, S. 2.](#)).

7.1.1 Die Gruppe

Die Gruppe bestand zunächst aus drei Schülerinnen und sieben Schülern aus dem 8. und 10. Jahrgang derselben Schule und kannte sich bereits. Alle Teilnehmenden besuchten die Schule Fährstraße in Wilhelmsburg und wohnten – bis auf einen - auch in diesem Stadtteil ([vgl. ebd.](#)). Wilhelmsburg ist immer noch einer der ärmste Stadtteile Hamburgs. Hier liegt der Migrationsanteil bei 57,3 %. Zudem sind 10 % der 15 bis 65 jährigen Bewohner Arbeitslos und 23,6 % Sozialhilfeempfänger ([vgl URL: Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein, 2013, S. 48 ff.](#))

Die Teilnehmenden sind „aus Deutschland, mit biographischen Bezügen zu Afghanistan, Iran, Kurdistan, Albanien und zur Türkei. Ergebnis ist eine sensible Inszenierung von 60 Minuten, im ‚hier und jetzt‘ der Realität des Ensembles zwischen Adoleszenz, Gott, Religion und der Welt“ ([URL: „Wir, das ist das, womit ich lebe](#)).

Zu Beginn des Projektes waren die Teilnehmenden im Alter zwischen 14 und 16 Jahren. Sie entwickelten zunächst das erste Bild „*Wir im hier und jetzt*“. In meiner Analyse der rassistischen Wahrnehmungen werde ich mich in dieser Arbeit, vorrangig auf das erste Tableau beziehen. Am Ende des Prozesses 2010 ist das Theaterstück eine Collage von vier Tableaus von jeweils 15 Minuten. Im Prozess entdecken die Jugendlichen ihre eigenen Geschichten und lernten sich dadurch gegenseitig kennen ([vgl. ebd.](#)).

7.1.2 Die Geschichte der Inszenierung in vier Bildern

Zu Beginn des Projektes sah sich die Gruppe „*der feurige Engel*“ von David Marton, auf Kampnagel, an ([vgl. ebd.](#)). Irinell Ruf wollte damit die Teilnehmenden mit der Form des Tanztheaters in Berührung bringen. „Die Gruppe sollte eine hochwertige künstlerische Bearbeitung sehen und erleben. Ich wollte, dass sie etwas Ungewohntes erfahren und sie

in philosophische Diskussionen führen. Das Stück verband Musik, Tanz und Theater, die Elemente, die ich in die Inszenierung einbringen wollte.

Meine Vermutung, dass sie so etwas noch nie gesehen haben bestätigte sich. Das Sujet war die Subjektive Entwicklung zwischen Konsum und sinnlicher Auseinandersetzung mit sich selbst. Nach der Aufführung waren alle total begeistert und diskutierten direkt sehr kontrovers miteinander. Auf jeden Fall waren sie sehr berührt. Das war der Moment wo sie sich entschieden haben, an dem Projekt teilzunehmen." ([Interview mit Irinell Ruf](#))

Ich fragte Irinell Ruf im Interview, wie sie an die Teilnehmenden gekommen ist: "Ich wollte mit Jugendlichen aus vorangegangenen Projekten arbeiten, um an der künstlerischen Präsenz, die sie bereits erfahren hatten, anzuknüpfen. Dies ist leider nur mit Esad, Candy und Ahmed gelungen. Ich hatte also zu Beginn des Projektes sieben Jugendliche ohne Bühnenerfahrung. Dies erschwerte den Prozess, vor allem angesichts des Zeitdrucks. Wir hatten sechs Wochen Zeit bis zur Premiere auf dem Festival im Ernst Deutsch Theater und sehr wenig Probenzeit. So musste ein Großteil der Gruppe erstmal lernen die Arbeit ernst zu nehmen. Die Premiere war erfolgreich und alle haben sich nach dem Auftritt als eine Gruppe wahrgenommen. Im Anschluss erarbeitete ich die anderen die Tableaus, jedoch mit wechselnden Teilnehmern, da einige nach dem ersten Tableau ausgestiegen sind, so z.B. Ahmed, dessen Eltern die Reise nach Marrakesch verboten haben. Die drei die du interviewt hast waren kontinuierlich an dem Prozess des Projektes beteiligt" ([ebd.](#)).

Die Inszenierung wurde in vier Tableaus erarbeitet:

1. Wir im hier und jetzt
2. Wir vor 500 Jahren
3. Wir in 500 Jahren
4. Wir unerhört ungehört

Im Folgenden stelle ich die vier Tableaus thematisch dar und gehe nicht auf die ästhetische Gestaltung ein, da sie für meine Fragestellung nicht relevant ist:

1. Tableau: "Wir im Hier und Jetzt"

Irinell Ruf gab der Gruppe zunächst Zitate aus Filmen, von Künstlern und Sprichwörter als künstlerische Impulse. Die Teilnehmenden suchten sich jeweils einen aus und bearbeiteten sie. Dabei entstanden intensive Gespräche innerhalb der Gruppe. Sie diskutierten sehr intensiv ihre kollektive Erfahrung der Diskriminierung als Ausländer und Muslim.

Dabei wurde deutlich, dass alle bereits negative Erfahrung aufgrund ihrer Herkunft bzw. ihrer Religion machen mussten. Zu Beginn des Arbeitsprozesses beschäftigte sich jeder mit persönlichen Themen und somit zugleich mit seinen Emotionen. So setzten sie sich mit Liebe und ihrer eigenen kulturellen Identität auseinander. ([Interview mit Irinell Ruf](#))

2. Tableau: "Wir vor 500 Jahren"

Die Jugendlichen wählten fünf Städte aus dem Orient und fünf Städte aus dem Okzident und mussten dazu ihre Geschichten im Mittelalter recherchieren. Sie erfuhren, dass überall außer in Tirana Krieg herrschte und Religion eine große Rolle spielte. Sie setzten sich mit der Alltagspraxis im Islam auseinander und waren emotional von der Mystik im Islam berührt. ([ebd.](#))

3. Tableau: "Wir in 500 Jahren"

Ruf wollte mit der Gruppe zum Thema Utopie bezüglich ihrer Traumarchitektur arbeiten. Sie sind, mit dem Argument, dass es keine Utopie geben kann, solange es Krieg gibt, in den Widerstand gegangen. Die Probenzeit fiel in den Gaza - Krieg 2009. Sie einigten sich im Prozess, die kriegerische Realität in unserer Welt neben die Sehnsucht nach Frieden zu stellen. Es entstanden poetische Bilder, die durch aggressive Raptexte gebrochen wurden. Zum Beispiel Willkommen in der Stadt, die ihre Kinder verkackt. ([ebd.](#))

4. Tableau: "Wir unerhört ungehört"

„*Wir unerhört ungehört*“ war eine Auftragsarbeit für das Unart - Festival des Thalia Theaters. Da Ruf in der kurzen Zeit nicht alle Teilnehmenden zusammenbekam, hat sie das vierte Tableau nur mit R., A. und E. realisiert. Es wurde jedoch in Gesamtzusammenhang mit den anderen drei Tableaus am 20.02.2010 vor Publikum im Thalia Theater gezeigt. Die anschließende Publikumsdiskussion mit der gesamten Gruppe war sehr berührend. ([Interview mit Irinell Ruf](#))

7.2 Qualitative Forschungsmethoden

Qualitative Forschungsmethoden sind im Allgemeinen Methoden, die dem geisteswissenschaftlichen Bereich zugeordnet werden, während die quantitativen Forschungsmethoden eher dem naturwissenschaftlichen Bereich zugeordnet werden. Dies kann man damit begründen, dass in der qualitativen Forschung das Verstehen im Vordergrund steht. Es wird „nach dem Wie? Und Wozu? eines Verhaltens“ ([Lamnek 2005, S. 225](#)) gefragt. Der Mensch bekommt eine andere Bedeutung zugeschrieben, er ist „erschaffendes Wesen“ ([ebd. S. 243](#)), der Forscher stellt das Subjekt in den Vordergrund seiner Forschung. Zudem versucht sie soziale Phänomene zu begründen. Dabei ist wichtig, in welchem Zusammenhang sie stehen (idiographischer Ansatz). Die quantitativen Methoden versuchen, im Gegensatz dazu, Gesetze aufzustellen, die solche Phänomene erklären (nomothetischer Ansatz) (vgl. [ebd., S.247](#)). Qualitative Methoden sind theorieentwickelnd. Das bedeutet, dass in der qualitativen Forschung die Theorien immer weiter entwickelt werden können, was ein großer Vorteil ist, denn so kann man mithilfe der während der Forschung gewonnenen Daten seine Hypothesen überarbeiten ([vgl. ebd. S. 247 ff.](#)) Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die Offenheit der qualitativen Forschung. Qualitative Forschung ist dem Untersuchungsfeld und den Probanden gegenüber offen. Auf diese Weise können die Sichtweisen der Forschungsteilnehmer verstanden werden. Hypothesen zum Forschungsfeld werden wie o.g. nicht vorher, sondern im Nachhinein aus den erlangten Daten aufgestellt, was wiederum eine Erkenntnisoffenheit mit sich bringt, denn es kann sein, dass die Erkenntnisse weit über die Erwartungen des Forschers hinausgehen. Außerdem sind die Methoden der

qualitativen Forschung offen, da sie während des Forschungsprojekts jederzeit verändert werden können um sich dem Erkenntnisinteresse anzupassen (vgl. Lamnek 2005, S. 257 ff). Die Teilnehmenden für eine qualitative Forschung werden nach dem theoretical sampling zusammengestellt. Je nachdem was herausgefunden werden soll, werden Menschen rausgesucht, die in dem entsprechenden Bereich Erfahrung haben (vgl. ebd. S. ff.).

In der qualitativen Forschung stehen dem Forschenden unterschiedliche Methoden zur Verfügung. Eines davon ist das qualitative Interview, welches ich im Folgenden genauer vorstellen möchte.

7.2.1 Methode des qualitativen Interviews

Das Interview ist eine alte Methode, die bis heute sehr beliebt ist und nach der teilnehmenden Beobachtung eine der wichtigsten in der qualitativen Forschung ist (vgl. ebd. S. 329). Es findet in Form von alltäglicher Kommunikation statt, mithilfe derer der Befragte persönliche Erfahrungen und Meinungen wiedergibt (vgl. Fuhs 2007, S. 68). Damit der Befragte frei und offen erzählen kann, ist es wichtig, dass der Forscher ohne Vorannahmen oder Grundthesen an das Interview geht, denn nur so kann er die wirklich relevanten und wichtigen Informationen bekommen (Prinzip der Offenheit). Gleichmaßen ist es wichtig, dass der Forscher sich während des Gesprächs mit Nachfragen zurückhält, um damit den Erzählfluss des Befragten nicht zu stören und so eventuell wichtige Informationen zu verlieren (vgl. König/Zedler 2002, S. 165). In der Literatur findet man viele verschiedene Begriffe für die verschiedenen Formen des Interviews, die jedoch alle gemeinsam haben, dass sie nicht-standardisiert sind (vgl. ebd. S. 172). Als Oberbegriff aller lässt sich der Begriff qualitatives Interview nennen (vgl. ebd. S. 162).

Ich habe für meine Interviews das sogenannte Leitfadeninterview angewandt. Im Folgenden gebe ich einen kurzen Einblick in diese Interviewform und erläutere ihre Vor- und Nachteile.

7.2.2 Das Leitfadeninterview

Das Leitfadeninterview gehört nicht zu den „klassischen“ Methoden der qualitativen Sozialforschung (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2008, S. 95.), jedoch ist es die am häufigsten genutzte Interviewform in der Sozialforschung (vgl. Aufenanger 2006, S. 100). Leitfadeninterviews setzen voraus, dass der Interviewer ein bestimmtes Vorwissen über den Untersuchungsgegenstand und einen Überblick über die bereits bestehenden Erkenntnisse des Untersuchungsgegenstands mitbringt (vgl. Friebertshäuser/Langer 2010, S. 438). Vor solch einem Interview werden Leitfragen konzipiert, an die sich der Interviewer orientieren kann. Durch die gezielten Fragen im Leitfaden wird die Befragung strukturiert, jedoch auch gleichzeitig der Spielraum der möglichen Antworten eingegrenzt (vgl. ebd.). Bei der Durchführung eines Leitfadeninterviews ist es nicht von Bedeutung die Reihenfolge der Fragen einzuhalten, vielmehr soll der Interviewer darauf achten, dem Befragten die Möglichkeit zu geben Fragen in einer für den Befragten „angenehme und gesprächsfördernde Weise“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2008, S. 143) zu erweitern und zu ergänzen (vgl. Fuhs 2007, S. 73). „Teilweise fungieren die Leitfragen lediglich als Gerüst, wobei die einzelnen Themenkomplexe offen gehaltene Erzählaufforderungen enthalten, mit denen die Befragten dazu aufgefordert werden, ihre subjektive Einschätzung und Erfahrung von Erlebnis-Schilderungen oder Beispielen darzustellen“ (ebd.).

7.2.3 Vorteile des Leitfadeninterviews

Ein großer Vorteil und zugleich der Grund für die Beliebtheit des Leitfadeninterviews in der Sozialforschung liegt in der klaren Strukturierung dieses Erhebungsinstruments, was gleichzeitig mit der eindeutigen Auswertung verbunden wird (vgl. Aufenanger 2006, S. 100). Zudem ist beim Leitfadeninterview eine sehr einfache Erhebungssituation gegeben, was die Anwendung für den Forschenden umso attraktiver macht (vgl. ebd.). Ein weiterer Vorteil ist, dass man die Ergebnisse der Einzelinterviews gut untereinander vergleichen kann, da sie alle nach demselben ausformulierten Leitfaden geführt werden und somit nicht völlig unterschiedliche Ergebnisse mit sich bringen (vgl. Friebertshäuser/Langer 2010 S. 439).

7.2.4 Nachteile des Leitfadeninterviews

Ein großer Nachteil dieser Interviewform ist die sogenannte „Leitfadenbürokratie“ nach Hopf 1978 (vgl. Friebertshäuser/Langer 2010, S. 440). Bei der „Leitfadenbürokratie“ besteht die Gefahr, dass der Interviewer sich zu exakt nach dem erstellten Leitfaden orientiert, den Blick zu dem Befragten verliert und somit Aussagen ignoriert, die für den Befragten von Bedeutung sind (vgl. Przyborski 2008, S. 143). Dieses rasche und systematische Abhandeln von den Fragen kann die Gesprächsbereitschaft und somit den Informationsfluss stark beeinflussen (vgl. ebd.). Man verliert schnell den Blick- und Kommunikationskontakt zu dem Befragten und schafft dadurch eine künstliche Situation wobei dem Befragten zusätzlich wenig Spielraum für eigene Themen gelassen wird (vgl. Aufenanger 2006, S. 100). Bei so einem Interviewverhalten ist das positive Argument der leichten und klaren Auswertung nicht gegeben, da der Gesprächspartner sich nicht entfalten kann und somit mit dem geringen Informationsgehalt Schwierigkeiten bei der Interpretation entstehen können (vgl. ebd.). Ein weiterer Nachteil kann durch die eng umgrenzte Forschungsfrage, die das Leitfadeninterview mit sich bringt, entstehen. Diese klare Eingrenzung kann die Antwortmöglichkeiten der Befragten relativ kurz ausfallen lassen und somit auch den Informationsgehalt einschränken (vgl. ebd. S. 140). Der letzte Nachteil, den ich hier aufgreifen werde ist der Einsatz von Suggestivfragen. Bei Suggestivfragen werden die Antworten des Befragten durch Annahmen und Erwartungen des Interviewers beeinflusst. Die befragten Personen werden bei ihrer Antwort, beispielsweise durch die Betonung oder Wortwahl, in eine bestimmte Richtung gelenkt und somit beeinflusst. Suggestivfragen können bei allen Arten von Interviews, bei denen der Interviewer agiert, auftreten. Dies sollte jedoch vermieden werden, da die Antworten ansonsten verzerrt werden (vgl. Richardson et al. 1984, S. 205 f.)

7.3 Steckbriefe

Um einen kurzen Einblick auf die drei Teilnehmenden zu bekommen, ließ ich sie vor dem Interview einen Steckbrief ausfüllen.

7.3.1 Steckbrief E.

1. Name: E. K.
2. Geschlecht: männlich
3. Alter: 22
4. Wo wohnst du (Stadtteil)?: Wilhelmsburg
5. Wo bist du geboren?: Hamburg
6. Welcher Religionsgemeinschaft gehörst du an?: Islam
7. Bist du gläubig?: es geht
8. Welche Sprachen sprichst du?: Deutsch, Türkisch und Englisch
9. Hast du einen Migrationshintergrund?:
10. Wenn ja, welche?:
11. Bist du verheiratet?: nein
12. Hast du Kinder: nein
13. Welchen Schulabschluss hast du?: Hochschulreife
14. Was ist deine Beschäftigung?: Student
15. Hast du aus Bildungsgründen Zeit im Ausland verbracht?: nein
16. Wie verdienst du deinen Lebensunterhalt?: Aushilfsjob
17. Was ist dein Berufswunsch?: Schauspieler
18. Welche Bedeutung hat das Wir-Projekt für dich?: Sichterweiterung
19. Hat das Wir-Projekt dein Verhältnis zum Islam verändert?: nein

7.3.2 Steckbrief A.

1. Name: A.
2. Geschlecht: männlich
3. Alter: 24
4. Wo wohnst du (Stadtteil)?: Wilhelmsburg
5. Wo bist du geboren?: Batman/Türkei
6. Welcher Religionsgemeinschaft gehörst du an?: Islam
7. Bist du gläubig?: Ja
8. Welche Sprachen sprichst du?: Kurdisch, Türkisch, Deutsch, Englisch
9. Hast du einen Migrationshintergrund?: Ja

10. Wenn ja, welche?: Kurdistan
11. Bist du verheiratet?: Nein
12. Hast du Kinder: Nein
13. Welchen Schulabschluss hast du?: Fachabi
14. Was ist deine Beschäftigung?: Geschäftsführer Transportgesellschaft
15. Hast du aus Bildungsgründen Zeit im Ausland verbracht?: Nein
16. Wie verdienst du deinen Lebensunterhalt?: Ich arbeite
17. Was ist dein Berufswunsch?: Architekt
18. Welche Bedeutung hat das Wir-Projekt für dich?: Zusammenhalt aller Kulturen und Religionen
19. Hat das Wir-Projekt dein Verhältnis zum Islam verändert?: Mein Verhältnis zum Islam wurde nicht geändert, aber es hat mich dazu gebracht alles vielseitig zu sehen.

7.3.3 Steckbrief P.

1. Name: P. W.
2. Geschlecht: weiblich
3. Alter: 21
4. Wo wohnst du (Stadtteil)?: Wilhelmsburg
5. Wo bist du geboren?: Mashad, Iran
6. Welcher Religionsgemeinschaft gehörst du an?: keine
7. Bist du gläubig?: Ich glaube an Gott
8. Welche Sprachen sprichst du?: deutsch, persisch, spanisch
9. Hast du einen Migrationshintergrund?: Flüchtlingsopfer aus Aghanistan
10. Wenn ja, welche?:
11. Bist du verheiratet?: Ja in Panama beim Amt
12. Hast du Kinder: nein
13. Welchen Schulabschluss hast du?: Ich mach grad Abitur
14. Was ist deine Beschäftigung?: Schülerin
15. Hast du aus Bildungsgründen Zeit im Ausland verbracht?: Austauschjahr in Panama
16. Wie verdienst du deinen Lebensunterhalt?:
17. Was ist dein Berufswunsch?: weiß ich noch nicht genau

18. Welche Bedeutung hat das Wir-Projekt für dich?: Das WIR Projekt hat mir geholfen meine Gefühle zu erforschen und einiges besser zu verstehen

19. Hat das Wir-Projekt dein Verhältnis zum Islam verändert?: Nein

7.4 Interviews

Ich habe mit den drei Teilnehmenden im Jahr 2014 Leitfadeninterviews geführt

7.4.1 Interview mit E. am 04.07.2014

Was ist das erste, was dir einfällt, wenn du an das Wir-Projekt denkst?

E.: Zusammenhalt und es hat viele Sichten geändert. Einige Dinge sind klarer geworden und das hat mir dann auch im Leben weitergeholfen, da ich eine Sichterweiterung bekommen habe dadurch. Ob das nun Migration oder Religion betrifft, mehrere Sachen. Ich denke da auch an eine Familie die zusammengearbeitet hat und Spaß daran hatte.

Was war für dich ein berührender Moment im Projekt?

E.: Als wir damals in Marrakesch waren und vor 800 Leuten unseren Auftritt hatten. Viele haben uns mitgeteilt, dass sie sehr berührt waren und teilweise geweint haben, obwohl sie nicht alle Texte verstanden haben. Das war sehr rührend für mich und hat mich auch stolz gemacht, dass die Leute Emotionen entwickeln.

Welche Themen habt ihr im WIR-Projekt behandelt?

E.: Wir vor 500 Jahren, Wir Jetzt und wir in 500 Jahren. Diese drei Szenen haben wir dargestellt. Das coole daran ist, dass jeder an dem Stück mitentwickeln konnte und sagen konnte worauf er Lust hat und worüber er sprechen möchte. Wir haben ein Stück entwickelt wo jeder selbst individuell mitentschieden und entwickelt hat. Meistens haben wir über Rassismus, Interkultur und Religion gesprochen. Das alles waren Themen die uns selbst beschäftigt haben und teilweise sind die Themen entstanden, als sich die Gruppe kennengelernt hat und sich unterhalten hat. Im Stück kann man auch Witze sehen, die eine Message rüber bringen sollen, über Rassismus, über Religion oder über die Liebe. Hauptsächlich halt Themen die uns im Alltag beschäftigt haben.

Ihr habt euch ja lange mit dem Thema Rassismus/ Interkultur beschäftigt. Hat das Projekt deine interkulturelle Wahrnehmung verändert?

E.: Klar, weil wenn man nicht darüber spricht und sich nicht damit auseinandersetzt, bekommt man nur kleine Stücke mit und vertritt eher eine Meinung. Dadurch, dass wir das auf die Bühne bringen wollten, haben wir uns sehr ernst und tief mit den Themen beschäftigt und somit bekommt man auch ein anderes Sichtfeld auf das Ganze.

Hast du denn selbst Erfahrung mit dem Thema Rassismus gemacht?

E.: Ja klar, man macht ja jeden Tag damit Erfahrung. Manchmal direkt und offen und manchmal eher verdeckt. Kleines Beispiel z.B., wenn man als Ausländer in der Bahn sitzt, hat man auch mal Tage wo niemand sich neben einen setzen möchte. Im Alltag komme ich immer wieder damit in Kontakt.

Habt ihr in der Wir-Gruppe Diskussionen bzg. eurer unterschiedlichen Kulturen gehabt?

E.: Es war überhaupt nicht relevant woher man kommt. Wir hatten auch Candy und Jan aus Deutschland in der Gruppe und es war gar nicht wichtig woher die kommen. Weil man durch die Zusammenarbeit den eigentlichen Menschen kennenlernt. Wir hatten Spaß und da war es egal ob die Person schwarz oder weis ist und welche Sprache sie spricht und welche Nationalität sie hat. Es war wichtig wie der Mensch ist und nicht woher.

Wie habt ihr das Stück künstlerisch bearbeitet? Welche Methoden habt ihr benutzt?

E.: Irinell habe ich 2004 kennengelernt. Mich begeistert an Irinell, dass sie Ansätze gibt und schaut wie wir uns entwickeln. Sie lässt uns mit unseren Themen beschäftigen. Sie nutzt auch unsere persönlichen Zitate und baut sie so zusammen, dass es theatralisch gut auf der Bühne rüber kommt. Ich habe schon davor Theater gemacht und da ist es ja total anders gewesen. Man hat ein Drehbuch und daran muss man sich dann halten. Bei Irinell hat man ja am Anfang gar kein Drehbuch. Man erarbeitet die Bilder gemeinsam und stellt das Drehbuch dann gemeinsam zusammen. Bei Irinell ist man sowieso schon selbst

die Rolle.

Welche Methoden hat Irinell mit euch konkret angewandt?

E.: Hmm, das weiß ich jetzt nicht mehr so genau, aber sie hat auch einfach Momente aufgegriffen, in denen wir rumgealbert haben. So z.B. Der Gurtkampf mit A. Wir haben einfach rumgealbert und Irinell hat das dann mit uns erweitert und in das Stück eingebracht.

Welche Szene ist aus diesem Moment entstanden?

E.: Der Gurtkampf ist daraus entstanden. Wir wollen jeweils den Kampf für uns gewinnen und haben das dann tänzerisch dargestellt.

Findest du, dass das Wir-Projekt dich verändert hat? Wenn ja wie?

E.: Klar hat es etwas verändert. Es war teilweise so, dass man manche Dinge anders wahrnimmt und das zeigt sich im Alltag, sei es Rassismus, Religion oder anderes. Ich bin viel hilfsbereiter und habe mich auch mehr für soziale Dinge eingesetzt und versucht schwächeren zu helfen.

Denkst du manchmal an das Projekt zurück?

E.: Wir haben das Projekt zu dem Zeitpunkt wirklich so gelebt und es gab danach Situationen, wo ich mich das Projekt erinnert habe. Wir hatten mit dem Projekt Erfolg und dafür mussten wir hart arbeiten. Das hat mir gezeigt, dass ich durch harte Arbeit Erfolg haben kann. Das hat das Wir-Projekt in meinem Leben geleistet.

7.4.2 Interview mit A. am 05.07.2014

Was ist das erste was dir einfällt, wenn du an das Wir-Projekt denkst?

A.: Wenn ich zurückdenke an damals, dann ist das Erste was mir einfällt, dass wir alle aus verschiedenen Kulturen zusammengekommen sind. Nicht alle in der Gruppe haben sich damals verstanden. Wir kamen alle aus derselben Schule, aber es gab immer Konflikte zwischen uns Kinder. Immer mit den Gedanken, meine Kultur ist besser als

deine und deswegen bin ich besser. Dann sind wir bei diesem Projekt zusammengekommen und haben gemeinsam geschafft etwas aufzubauen, obwohl wir uns davor nicht ganz so gut verstanden haben. Wir haben uns fast jeden Tag gestritten in der Schule. Das ist das woran ich mich sofort erinnere.

Was war für dich ein berührender Moment im Projekt?

A.: Ja. Wir haben sehr hart gearbeitet, teilweise direkt nach der Schule. Ich hatte einen Text geschrieben, der mein Leben beschreibt und nachdem ich diesen Text auf der Bühne ausgesprochen hab, habe ich einen riesen Applaus bekommen. Der Text handelte von meiner Kultur und meinem Leben. Im Publikum waren auch viele türkische Zuschauer und von denen habe ich auch großen Applaus bekommen. Ich war damals viel mit dem Türken-Kurden Konflikt beschäftigt. Auf der Bühne habe ich dann erwähnt, dass ich ein Kurde bin und aus Kurdistan komme. Mich hat es sehr berührt, dass ich solch einen Applaus von den Türken bekommen habe. Das war für mich der Höhepunkt.

Magst du mir erzählen worum es in deinem Text genau geht?

A.: Der Text handelt von meinem Leben. Alles was da drin steht, habe ich auch selbst erlebt. Es handelt von meiner Heimat. Als ich noch dort war, war ich klein und dort herrschte Krieg und deswegen wurden viele Menschen getötet. Ich habe über Menschen geschrieben, z.B. Mein Onkel und mein Opa, die vor meinen Augen auf der Straße umgebracht worden sind. Da ich in diesem Projekt die Gelegenheit hatte meine Geschichte zu erzählen, habe ich mich auch verpflichtet gefühlt damit an die Öffentlichkeit zu gehen. Man hört immer zwar viel durch die Medien, aber ich habe diese Dinge in echt erlebt und deswegen ist das nochmal anders, wenn ich darüber schreibe. Ich schreibe von der Zeit als ich ein kurdischer Flüchtling bin und einige Familienmitglieder umgebracht wurden. Obwohl ich und meine Familie so viel Leid erfahren haben, bin ich trotzdem menschlich geblieben und stolz darauf geblieben woher ich komme und wo ich bin. Richtig Hass hat sich bei mir nie entwickelt und das möchte ich auch niemals haben.

Welche Themen habt ihr im Wir-Projekt behandelt?

A.: Wir haben sehr viele Kulturen in unserer Gruppe gehabt (Afghanen, Türken, Araber, Deutsche, Serben etc.). Jeder hat versucht aus seiner eigenen Kultur etwas zu berichten. Sei es musikalisch oder theatral.

Ihr habt euch ja lange mit dem Thema Rassismus/ Interkultur beschäftigt. Hast du selbst Erfahrung mit dem Thema Rassismus gehabt?

A.: Ich bin immer gegen Rassismus gewesen. Und obwohl ich religiös bin, bin auch teilweise kommunistisch. Wenn ich an das Leid des kurdischen Volkes gedacht habe, hab ich oft automatisch ein Hassgefühl gegenüber den Menschen, die uns das angetan haben, in mir entwickelt. Ich weiß aber nicht, ob das nun Rassismus ist. Ich weiß halt, dass wenn man sein Land am besten findet und nur nationalistisch denkt, dass das rassistisch ist, aber bei mir war das ja nur teilweise. Das kam davon, weil ich Momente in meinem Leben hatte, wo ich nur Schmerz gespürt habe und in diesen Situationen konnte ich nicht anders, als diese Menschen dafür zu hassen, was sie uns angetan haben. Ob diese Gefühle nun zu Rassismus führen können oder nicht, kann ich nicht sagen.

Wurdest du denn schon selbst diskriminiert?

A.: Ja. Es entstehen immer Konflikte. Und dann möchte man sich verteidigen. Da ich der einzige Kurde in der Gruppe war und es aber mehrere Türken in der Gruppe gab, war es bisschen komisch. Ich konnte mich aber gut wehren, da ich selbst viel gesehen habe. Die anderen haben von dem Konflikt selbst nichts miterlebt. Ich aber schon. Wir sind trotz Diskussionen nicht auseinander gegangen und haben weiterhin zusammen gearbeitet. Irgendwann wurden wir für das Fernsehen interviewt. Bei dem Interview wurde mein bester Kumpel R. gefragt, aus welche Länder die Teilnehmer denn kommen und er hat er alle Länder genannt außer mein Land. Und dann hat ausgerechnet der Typ, mit dem ich mich gestritten hatte und aus der Türkei kommt, gesagt, dass wir auch Teilnehmer aus Kurdistan haben. Das habe ich erst nach einigen Woche im Tv gesehen und dann war für mich klar, wie gut dieses Projekt ist und was es alles verändert hat. Als ich das gesehen habe, war ich noch stolzer auf mich und besonders auf Irinell, die diese Arbeit mit uns gemacht hat. Am Ende haben wir uns alle gut verstanden und jeder hat

jeden akzeptiert so wie er ist, trotz religiöser oder kultureller Unterschiede. Am Ende haben uns die Unterschiede nicht mehr interessiert. Mit den meisten aus der Gruppe habe ich auch immer noch Kontakt. Uns ist dann klar geworden, dass alle Streitereien nur durch Vorurteile entstanden sind. JE mehr man sich gegenseitig die Chance gib einander kennenzulernen umso mehr sieht man wie gut man eigentlich miteinander klar kommt. Die meisten Menschen geben sich aber diese Chance nicht. Sie denken sich nur ah der schlecht und davon halte ich mich lieber fern. Wenn man sich aber eine Hand reicht, dann merkt man erst wie gut man eigentlich miteinander klar kommt, trotz Unterschiede.

Hat das Projekt deine interkulturelle Wahrnehmung verändert?

A.: Ja eigentlich schon. Damals waren für mich nur Kurden und Kurdistan wichtig, da ich viel Schmerz gehabt habe und Menschen aus meiner Familie verloren habe. Zu der Zeit war für mein kein Freund in Form von einem anderen Land da. Wir wurden halt immer von den anderen unterdrückt und wenn ich gesagt habe ich komme aus Kurdistan, dann wurde ich dafür ausgelacht. Man hat sich darüber lustig gemacht. Das hat mich noch mehr verletzt. Jetzt mittlerweile sehe ich, dass diese Menschen erwachsen sind. Durch das Wir-Projekt habe ich viele unterschiedliche Menschen und Kulturen kennengelernt. Das Projekt hat dazu geführt, dass ich friedlicher bin und mir gezeigt, dass nicht alle Menschen so schlecht sind, wie ich gedacht habe. Jetzt ist es mir egal welche Nationalität mein Nachbar hat, Hauptsache wir verstehen uns und akzeptieren einander so wie wir sind.

Wie habt ihr das Stück künstlerisch bearbeitet? Welche Methoden habt ihr benutzt?

A.: Irinell hat uns viel Freiraum gegeben und uns Zeit gelassen und sie hat uns jedes Mal beobachtet um rauszufinden was wir am besten können. Jedes mal wenn wir etwas besonderes gemacht haben, hat Irinell diese Momente in das Stück gebracht. Da gab es z.B. Diese Kampfszene mit Esad. Wir haben mit einem Gürtel gespielt und uns gegenseitig aus Spaß damit geschlagen. Daraus hat Irinell dann eine Kampftanz- Szene gemacht.

Wie war diese Arbeit für dich und hattest du vorher schon Theater gemacht?

A.: Nein ich habe davor nie Theater gemacht. Am Anfang kam mir alles komisch vor. Ich dachte halt im Theater gibt es ein Drehbuch und danach spielt man. Deswegen war die Arbeit mit Irinell neu für uns. Wie wir sprechen und uns bewegen sollten. Alles war neu. Teilweise haben wir uns auch unwohl gefühlt, weil wir nicht wussten wie das nun rüber kommt beim Publikum. Nach der ersten Aufführung haben wir gemerkt, dass alles ganz gut war und wir was neues erschaffen haben. Wir haben nicht nur ein Stück gespielt, sondern aufgegriffen, was in den Köpfen vieler Menschen ein Fragezeichen war.

Findest du, dass das Wir-Projekt dich verändert hat? Wenn ja wie?

A.: Ich bin ruhiger geworden und später alles vielseitiger gesehen habe als vorher. Davor bin ich nur in eine Richtung gelaufen. Für mich gab es damals nur einen Weg und zwar meine Religion und meine Kultur. Später war es dann für mich möglich andere Religionen und Kulturen kennenlernen und das hat dazu geführt, dass ich jetzt vielseitig sehen kann. Deswegen würde ich sagen, dass mich das Projekt geändert hat. Mein Geschäftspartner ist sogar Türke. Früher wäre es für mich unmöglich gewesen mit einem Türken zusammen zu arbeiten. Wir verstehen uns jetzt sehr gut und arbeiten gerne zusammen. Wir akzeptieren uns einfach und deshalb gibt es keine Konflikte zwischen uns.

Denkst du manchmal an das Projekt zurück?

A.: Ich kann dieses Projekt mit nichts anderem vergleichen. Mir fällt eigentlich nichts ein, womit ich es vergleichen könnte. Obwohl doch schon. Diese ganzen Kriege auf der Welt. Wenn die Menschen auf der Welt sich an die Gedanken, die wir beim Projekt aufgebaut habe, halten würden, dann würde es diese Kriege gar nicht geben. Es geht immer darum, dass diese Menschen sich für was Besonderes halten und den anderen nicht akzeptieren wollen und wenn ich mir jetzt vorstelle, wenn alle Menschen an diesem Projekt teilgenommen hätte, dann gäbe es kein Krieg.

7.4.3 Interview mit P. am 23.07.2014

Was ist das erste was dir einfällt, wenn du an das Wir-Projekt denkst?

P.: Wir hatten viel Spaß miteinander. Wir sind wie eine kleine Familie geworden. Irinell hat uns geholfen mit unseren Gefühlen besser klar zu kommen, weil man sich manchmal ein bisschen fremd fühlt. Sie hat uns versucht zu erklären, dass wir nicht alleine sind auf der Welt. Wir hatten auch die Möglichkeit selber unsere Ideen in das Stück einzubringen. Das hat uns nochmal näher gebracht und das Stück zu unserem Stück gemacht hat und nicht irgendein Stück was wir gespielt haben.

Was war für dich ein berührender Moment im Projekt?

P.: Da gab es diese Teppichszene, in der wir alle standen und uns langsam hingelegt haben. Dazu wurde eine altpersische Musik gespielt. Das war sehr berührend, weil wir die Zeit dargestellt haben und es ging vor allem um den Zeitgeist. Da hatten wir drei Bilder und das fand ich sehr schön.

Was hat dich denn da genau berührt und warum ist dir diese Szene in Erinnerung geblieben?

P.: Weil Zeit vergänglich ist. Und das haben wir so dargestellt. Wir haben in der Gegenwart angefangen und waren dann in der Vergangenheit. Wir haben Kriege dargestellt und Jan hat Medien mit eingebracht. Die haben Bilder gezeigt. Wir waren sozusagen die Welt, so wie wir da standen. Wir haben sehr viel über die Zeit philosophiert. Irinell hat uns Stichpunkte gegeben und wir haben dann in der Gruppe Brainstorming gemacht und konnten unsere Ergebnisse so darstellen wie wir wollten, z.B. Durch Musik.

Welche Themen habt ihr im Wir-Projekt behandelt?

P.: Wir haben uns mit unserer Identität beschäftigt bzw. Daran gearbeitet. Wir haben uns die Frage gestellt, wer wir sind. Das erste Bild ist dadurch entstanden, was wir fühlen. Viele Bilder sind auch spontan entstanden, so wie in dem Moment waren. Z.B. Der Spiegeltanz ist entstanden, als B. und Rafael in der Pause einfach aus Spaß mit den

Spiegeln gespielt haben. Irinell hat den Moment in das Stück eingearbeitet.

Ich habe gelesen, dass ihr euch auch sehr intensiv mit dem Thema Rassismus beschäftigt habt. Fallen die hierzu bestimmte Situationen im Prozess ein, in denen ihr euch damit auseinandergesetzt habt?

P.: Das war sogar mein Thema. Ich habe ein Kopftuch angezogen für das Stück, als ich mit meinem Schal rumgespielt habe. Das fand Irinell sehr schön und deswegen haben wir das mit eingebaut. Am Anfang haben wir über Liebe gesprochen. Wie gesagt wir haben unsere eigenen Themen eingebracht und Liebe war mein Thema. Ich habe dann aber einen Text über Rassismus geschrieben. Irinell fand den Text gut. In dem Text schreibe ich, dass ich mich unwohl fühle und mich immer alle anschauen. Ich schreibe aus der Sicht eines Mädchens, die Kopftuch trägt und sich nicht traut zu Lieben, so wie es ihre Freundinnen tun, da sie denkt, dass sie einem bestimmten Bild entsprechen müsste.

D.h. du hast versucht dich in die Lage eines Mädchens mit Kopftuch zu versetzen. Du trägst ja selbst privat kein Kopftuch. Waren die Gedanken, die du geschrieben hast auch tatsächlich deine eigenen Emotionen?

P.: Ja das waren auf jeden Fall meine Gefühle. Obwohl es in Deutschland viel Migration gibt, gibt es manchmal Situationen in meinem Leben, wo ich komisch angeschaut werde. Einmal war ich in der Bahn und wollte meinen Lippenstift nachmalen und da schaute mich eine Frau, die neben mir saß, komisch an. Sie fragte mich dann warum ich mich denn in der Bahn schminke. Sie sagte dann, dass sie so viele Mädchen kennt bei sich auf der Ausbildungsstelle, die sich schminken, wenn sie aus dem Haus gehen und sich dann abschminken, wenn sie nach Hause gehen. Sie meinte sie versteht solche Mädchen nicht, warum schminkt ihr euch denn nicht gleich zu Hause. Ich war damals 15 oder so und war echt geschockt und hab nicht verstanden warum sie mich in dem Moment angegriffen hat.

Ich habe den Text, von dem du erzählst hast auch gelesen. Hast du den alleine geschrieben?

P.: Ja, den habe ich alleine geschrieben. Ich hatte zu Hause einen kreativen Flash und hab dann geschrieben.

Ihr habt euch ja lange mit dem Thema Rassismus/ Interkultur beschäftigt. Hat das Projekt deine interkulturelle Wahrnehmung verändert?

P.: Damals habe ich einige Sachen nicht so ganz verstanden, da ich noch sehr jung war. Aber später ist mir klargeworden, dass obwohl wir so viele unterschiedliche Kulturen auf der Bühne zusammen lebten, haben wir gemeinsam versucht den Frieden zu finden. Das zeigt sich sehr gut in dem Tanz von A. und E., wo sie mit dem Gürtel kämpfen. Das war eine Botschaft. Sie lassen den Gürtel und somit den Krieg fallen. Es ging dabei immer um Frieden, dass man den Frieden findet zwischen den Kulturen. Nicht nur auf Krieg bezogen, sondern auch, dass man Vorurteile fallen lässt und unterschiedliche Gedanken akzeptiert.

Magst du mir Genaueres zu der Szene von A. und E. erzählen?

P.: A. und E. haben in der Pause einfach rumgealbert. Der Moment hatte aber viel Ausdruck. Wenn ich jetzt an diese Szene denke, dann denke ich sofort an Israel und Palästina. Das sind auch zwei verschiedene Länder, die sich bekriegen. Ich weiß nicht genau welche Gedanken A. und E. dabei hatten, aber Irinell hat eine Botschaft aus dieser Szene gemacht. In der Szene stehen wir alle auf und schauen einfach zu wie die beiden den Gürteltanz machen. Aber dabei bewegen wir uns nicht. Und als der Gürtel fällt, wird getrommelt und dann tanzen wir.

Wie hast du dich seitdem mit Rassismus auseinandergesetzt. Wie du schon sagtest, warst du damals noch sehr jung. Was hat sich da bei dir seitdem verändert?

P.: Also in Wilhelmsburg sind sehr viele Ausländer und eigentlich waren wir hier immer nur unter uns. Wir waren nie mit Deutschen. Ich bin 10 gewesen, als wir hier nach Wilhelmsburg gezogen sind. Ich hab damals nicht verstanden, dass ich anders war. Ich war nur unter Ausländern. Erst als ich älter wurde und sich mein Horizont erweitert hat,

wurde ich mit Dingen konfrontiert, z.B. Rassismus, wo ich dann manchmal irgendwelche Vorurteile ins Gesicht geklatscht bekommen habe. Im Stück haben wir auf jeden Fall das Thema Frieden bearbeitet. Lösungswege, wie man Frieden finden kann.

Du sagst du bist in Wilhelmsburg aufgewachsen und hier leben ja Menschen aus den unterschiedlichsten Kulturen. Hast du Auseinandersetzungen zwischen zwei unterschiedlichen Gruppierungen mit unterschiedlichen Kulturen hier in Wilhelmsburg mal mitbekommen?

P.: Eigentlich nicht. Außer bei Bozkurt und PKK. Da habe ich Auseinandersetzungen mitbekommen. Das waren aber auch nur sehr wenige.

Wie habt ihr das Stück künstlerisch bearbeitet? Welche Methoden habt ihr benutzt?

P.: Wir haben viele Theaterübungen gemacht. Meistens hat sie uns aber unseren Freiraum gegeben. Wir sollten uns bewegen wie wir wollen oder über Themen sprechen, über die wir diskutieren wollten. Meistens haben wir aber philosophiert und dadurch ist eigentlich alles entstanden. Sie hat uns mal eine Trommel mitgebracht und Ahmed fand die cool und hat einfach drauf gespielt. Irinell war sofort begeistert und hat das Trommeln mit in das Stück eingebaut. Wir haben sozusagen die Bewegungen in den Raum reingegeben und Irinell die aufgeschnappt und das Stück daraus gemacht. Sie hat diese Verbindung erst möglich gemacht, sonst wäre das Ganze nicht entstanden. Wir haben mit Irinell auch Stauen gemacht und viel pantomimisch gemacht.

Findest du, dass das Wir-Projekt dich verändert hat? Wenn ja wie?

P.: Natürlich. Wir waren alle in der Pubertät und verloren in unseren Gedanken. Das Projekt hat uns auf jeden Fall dabei geholfen mit unseren Gefühlen klar zu kommen. Zum Beispiel in der Liebe. Liebeskummer war damals ein großes Thema für mich und Iris und wir haben beim Projekt gelernt damit besser umzugehen.

Denkst du manchmal an das Projekt zurück?

P.: Ja ich denke manchmal an die Zeit mit der Gruppe in Marokko. Auf dem Festival waren noch andere Stücke, aber unser Stück war anders als alle anderen Stücke. Da war

eine französische Gruppe und die haben ein Stück zum Gazastreifen und den Krieg dort gezeigt. Wir haben auch Krieg thematisiert, aber wir haben das anders gemacht. Wir haben versucht das Gute in dem Menschen zu sehen. Die andere Gruppe hat immer einen Schuldigen für den Krieg gesucht. Eine andere Gruppe hat Frauen in Schleier gezeigt, die unter dem Schleier Pistolen hatten und so. Die haben das Gegenteil von dem was wir zeigen wollten gezeigt. Wir wollten zeigen, dass eigentliche alle Menschen gleich sind und das Gute in uns haben und die haben das Böse in den Menschen gezeigt.

7.4.4 Gemeinsame Aussagen in den Interviews

Dieses Dokument erstellte ich als Hilfe, um die Themenfelder zu festzulegen.

Toleranz/Sichterweiterung

E.: Zusammenhalt und es hat viele Sichten geändert. Einige Dinge sind klarer geworden und das hat mir dann auch im Leben weitergeholfen, da ich eine Sichterweiterung bekommen habe dadurch. Ob das nun Migration oder Religion betrifft, mehrere Sachen. Klar, weil wenn man nicht darüber spricht und sich nicht damit auseinandersetzt, bekommt man nur kleine Stücke mit und vertritt eher eine Meinung. Dadurch, dass wir das auf die Bühne bringen wollten, haben wir uns sehr ernst und tief mit den Themen beschäftigt und somit bekommt man auch ein anderes Sichtfeld auf das Ganze. (bzgl. Rassismus)

A.: Ich bin ruhiger geworden und später alles vielseitiger gesehen habe als vorher. Davor bin ich nur in eine Richtung gelaufen. Für mich gab es damals nur einen Weg und zwar meine Religion und meine Kultur. Später war es dann für mich möglich andere Religionen und Kulturen kennenlernen und das hat dazu geführt, dass ich jetzt vielseitig sehen kann. Deswegen würde ich sagen, dass mich das Projekt geändert hat.

P.: Nicht nur auf Krieg bezogen, sondern auch , dass man Vorurteile fallen lässt und unterschiedliche Gedanken akzeptiert.

Eigenes zum Thema gemacht

E.: Das coole daran ist, dass jeder an dem Stück mitentwickeln konnte und sagen konnte worauf er Lust hat und worüber er sprechen möchte. Wir haben ein Stück entwickelt wo jeder selbst individuell mitentschieden und entwickelt hat.

Meistens haben wir über Rassismus, Interkultur und Religion gesprochen. Das alles waren Themen die uns selbst beschäftigt haben...

... Hauptsächlich halt Themen die uns im Alltag beschäftigt haben.

Bei Irinell ist man sowieso schon selbst die Rolle.

A.: Ich hatte einen Text geschrieben, der mein Leben beschreibt... Der Text handelte von meiner Kultur und meinem Leben.

Jeder hat versucht aus seiner eigenen Kultur etwas zu berichten. Sei es musikalisch oder theatral.

P.: Wie gesagt wir haben unsere eigenen Themen eingebracht und Liebe war mein Thema.

Familie / Spaß

E.: Ich denke da auch an eine Familie die zusammengearbeitet hat und Spaß daran hatte.

P.: Wir hatten viel Spaß miteinander. Wir sind wie eine kleine Familie geworden.

A. erwähnt weder Spaß noch Familie

Gurtkampf

E.: Der Gurtkampf ist daraus entstanden. Wir wollen jeweils den Kampf für uns gewinnen und haben das dann tänzerisch dargestellt.

A.: Da gab es z.B. Diese Kampfszene mit Esad. Wir haben mit einem Gürtel gespielt und uns gegenseitig aus Spaß damit geschlagen. Daraus hat Irinell dann eine Kampftanz-Szene gemacht.

P.: Das zeigt sich sehr gut in dem Tanz von Agit und Esad, wo sie mit dem Gürtel kämpfen. Das war eine Botschaft. Sie lassen den Gürtel und somit den Krieg fallen. Es ging dabei immer um Frieden, dass man den Frieden findet zwischen den Kulturen. (sie vergleicht/verbindet den Krieg zwischen Israel und Palestina mit dieser Szene)

Erfahrung mit Rassismus

Alle drei erzählen von ihren Erfahrungen mit Rassismus.

Jedoch ist A. der einzige der, bei dieser Frage, auch darauf eingeht in wieweit er rassistisch war. A. ist auch der einzige der von Rassismus innerhalb der Wir-Gruppe redet, da er es selbst erfahren hat. A. sagt dann aber auch, dass sich das im Laufe des Arbeitsprozesses verändert habe.

Erfahrung mit Theater

E.: Ich habe schon davor Theater gemacht und da ist es ja total anders gewesen. Man hat ein Drehbuch und daran muss man sich dann halten. Bei Irinell hat man ja am Anfang gar kein Drehbuch. Man erarbeitet die Bilder gemeinsam und stellt das Drehbuch dann gemeinsam zusammen.

A.: Nein ich habe davor nie Theater gemacht. Am Anfang kam mir alles komisch vor. Ich dachte halt im Theater gibt es ein Drehbuch und danach spielt man. Deswegen war die Arbeit mit Irinell neu für uns.

Harte Arbeit

E.: Wir hatten mit dem Projekt Erfolg und dafür mussten wir hart arbeiten. Das hat mir gezeigt, dass ich durch harte Arbeit Erfolg haben kann.

A.: Wir haben sehr hart gearbeitet, teilweise direkt nach der Schule.

„Kurden-Türken-Konflikt“

P.: Außer bei Bozkurt und PKK. Da habe ich Auseinandersetzungen mitbekommen. Das waren aber auch nur sehr wenige.

A.: Ich war damals viel mit dem Türken-Kurden Konflikt beschäftigt. Auf der Bühne habe ich dann erwähnt, dass ich ein Kurde bin und aus Kurdistan komme. Mich hat es sehr berührt, dass ich solch einen Applaus von den Türken bekommen habe.

Krieg

A.: Es handelt von meiner Heimat. Als ich noch dort war, war ich klein und dort herrschte Krieg und deswegen wurden viele Menschen getötet. Ich habe über Menschen geschrieben, z.B. Mein Onkel und mein Opa, die vor meinen Augen auf der Straße umgebracht worden sind.

Mir fällt eigentlich nichts ein, womit ich es vergleichen könnte. Obwohl doch schon. Diese ganzen Kriege auf der Welt.

P.: Agit und Esad haben in der Pause einfach rumgealbert. Der Moment hatte aber viel Ausdruck. Wenn ich jetzt an diese Szene denke, dann denke ich sofort an Israel und Palästina. Das sind auch zwei verschiedene Länder, die sich bekriegen.

Frieden/Lösungswege

A.: Wenn die Menschen auf der Welt sich an die Gedanken, die wir beim Projekt aufgebaut habe, halten würden, dann würde es diese Kriege gar nicht geben. Es geht immer darum, dass diese Menschen sich für was Besonderes halten und den anderen nicht akzeptieren wollen und wenn ich mir jetzt vorstelle, wenn alle Menschen an diesem Projekt teilgenommen hätte, dann gäbe es kein Krieg.

Uns ist dann klar geworden, dass alle Streitereien nur durch Vorurteile entstanden sind. JE mehr man sich gegenseitig die Chance gib einander kennenzulernen umso mehr sieht man wie gut man eigentlich miteinander klar kommt. Die meisten Menschen geben sich aber diese Chance nicht.

Sie denken sich nur ah der schlecht und davon halte ich mich lieber fern. Wenn man's ich aber eine Hand reicht, dann merkt man erst wie gut man eigentlich miteinander klar kommt, trotz Unterschiede.

P.: Im Stück haben wir auf jeden Fall das Thema Frieden bearbeitet. Lösungswege, wie man Frieden finden kann.

7.5 Rap von A.

Auch wenn du manchmal siehst,
dass ich lache und mich freue
in Wirklichkeit bin ich jemand,
der keine Ahnung von lachen, lieben und freuen hat.
Ich bin gewachsen durch hassen,
kämpfen und Einsamkeit

(Trommel)

Ich war klein und musste miterleben,
wie mein 60 jähriger Opa einen Kopfschuss bekam

(Trommel)

Mein Onkel bekam 13 Schüsse,
weil er seine Muttersprache gesprochen hat
Meine Mutters Tränen sind zum Fluss geworden

(Trommel)

Weil wir viele verloren haben,
die für das gekämpft haben,
was uns gehört.
Wegen der Regierung

(Trommel)

Habe ich 13 Jahre ohne meinen Bruder gelebt
Ich bin nach Deutschland gekommen,
weil mein Bruder mir fehlte
Ich habe ihn nur 2 Jahre lang gesehen
Da musst er wieder gehen
Er wurde abgeschoben

(Trommel)

Jetzt lebt er in Kurdistan,
wo der Mensch die Hoffnung für den Frieden bekam.
Das ist meine Heimat,
da wo der Bruder für seine Brüder tut was er kann.

8. Eigenständigkeitserklärung

„Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und unter Benutzung keiner anderen Quellen als der genannten (gedruckten Werke, Werke in elektronischer Form im Internet, auf CD und anderen Speichermedien) verfasst habe. Alle aus solchen Quellen wörtlich oder sinngemäß übernommenen Passagen habe ich im Einzelnen unter genauer Angabe des Fundortes gekennzeichnet. Quellentexte, die nur in elektronischer Form zugänglich waren, habe ich in den wesentlichen Auszügen kopiert und der Ausarbeitung angehängt. Die schriftliche Fassung entspricht derjenigen auf dem elektronischen Speichermedium. Die vorliegende Arbeit habe ich vorher nicht in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht.“

Datum/ Unterschrift