



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Vorschläge für die Regie

Adem Köstereli, Wanja van Suntum

Einleitung

In dem Artikel *Vorschläge für die Regie* berichten wir von der Praxis der Gruppe RUHRORTER, die seit 2012 Theaterprojekte für Menschen mit Fluchterfahrung in Mülheim an der Ruhr anbietet. Begleitet werden diese Projekte von Klang- und Kunstinstallationen, anthropologischer Forschung sowie einem Theaterangebot nur für Kinder. Die Aufführungen und Installationen finden in Leerständen (etwa in einem ehemaligen Frauengefängnis oder einer ehemaligen Asylbewerber_innenunterkunft) statt. In diesem Beitrag liegt der Fokus auf den Theaterprojekten, die zu großen Teilen aus Probenarbeit mit (jungen) Erwachsenen bestehen, der wir seit bald neun Jahren nachgehen. Unser Ziel war und ist dabei, einen Theaterraum anzubieten, den Menschen mit Fluchterfahrung nutzen können, ohne dabei auf den Status als Geflüchtete reduziert zu werden.

Über die Autoren

Wir sind Adem Köstereli (geb. 1986) und Wanja van Suntum (geb. 1986). Wir haben diesen Text gemeinsam verfasst. Das heißt, wir haben immer wieder über das Thema und den Anlass der vorliegenden Publikation diskutiert und den Austausch mit Personen aus dem Team gesucht (Alexander Weinstock, Dijana Brnic, Julian Rauter, Raghad Al-Khatib, Saado Kharouf und Yazan Abo Hassoun). Auch Carmen Mörsch und Hieu Hoang haben uns sehr wichtige Hinweise auf unbedachte und ungedachte Formulierungen gegeben.

Wie in diesen Text bringen wir auch in die Theaterarbeit unsere jeweiligen Perspektiven und Positionen ein. Wanja ist *weiß* positioniert und kann sich als Mehrheitsdeutscher verstehen. Adems Eltern kamen als sogenannte »Gastarbeiter« aus Trabzon (Türkei) nach Deutschland, geboren wurde er in Mülheim an der Ruhr. Wir sind beide männlich sozialisiert und haben an Universitäten studiert. Wanja hat die deutsche Staatsbürgerschaft, Adem einen unbefristeten Aufenthaltstitel. Vor über 17 Jahren haben wir gemeinsam begonnen, Theater zu machen. Seitdem arbeiten wir immer wieder zusammen, vor allem im Zusammenhang mit RUHRORTER.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Unsere Position

Wir hatten Theater als einen Raum kennengelernt, der es uns erlaubte, unter Anleitung neue Ausdrucksweisen auszuprobieren. Um gemeinsam etwas mit einem Theaterstück zu sagen, was über unsere Sprachfähigkeit, unser eigenes Denken und unsere gesellschaftliche Position hinausging. Diese Erfahrung ermutigte uns, ebenfalls eine Gruppe zu gründen, die anderen Menschen ebensolche Versuche ermöglichen sollte.

Wir haben ohne eine spezifische Ausbildung und auch ohne ausformuliertes politisches Programm begonnen. Es war und ist aber unsere Überzeugung, dass es in Gruppenprozessen verschiedene Wissensstände sowie Funktionen geben kann und dennoch ein respektvoller Umgang miteinander möglich ist. Herauszufinden, wie das in unserem Fall umzusetzen ist, erforderte aber viel Zeit und ausführliche interne Auseinandersetzung. Wir lernen nach wie vor viel darüber. Davon spricht der vorliegende Text. Er dokumentiert einen Teil des Entwicklungsprozesses, den wir als Gruppe bisher durchlaufen sind. Wir stellen dies aus unserer beider Perspektive dar, aus einer Regie-Perspektive, die keine Fluchterfahrung mit den Teilnehmer_innen teilt. Das kann nur unvollständig sein. Wir können nicht für die anderen Menschen sprechen, die sich zu RUHRORTER zählen. Wir hoffen aber, dass unsere Ausführungen hilfreich für Menschen sind, die in ähnlichen Konstellationen, ebenfalls unter Ungleichheitsbedingungen, tätig sind.

Über die Gruppe

RUHRORTER begann 2012 als Theaterprojekt in Kooperation mit dem Theater an der Ruhr, initiiert von Adem Köstereli, der dort bereits im Jungen Theater an der Ruhr gespielt und aufgeführt hatte. Das Theater stellte uns Proberäume sowie technische und inhaltliche Unterstützung zur Verfügung (hier sind vor allem Khosrou Mahmoudi, Maria Neumann sowie Ruzdi Aliji als große Hilfen zu nennen).

Der Gruppenname RUHRORTER leitet sich aus einem Aufführungsort und der derzeitigen Probebühne des Theater an Ruhr, die ehemalige Asylbewerber_innenunterkunft *Ruhrorter Straße 110*, ab. Mittlerweile haben 17 Personen in leitender Funktion an verschiedenen Projekten mitgearbeitet.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Das sind hauptsächlich ehemalige Teilnehmer*innen des Jungen Theater an der Ruhr sowie ehemalige Darsteller_innen vergangener Theaterprojekte, die projektbezogen und in unterschiedlicher Konstellation zusammenkommen. Die jeweiligen Teams stellen sich selbst zusammen und sind selbst organisiert. Es gibt keine übergeordnete Projektleitung, aber regelmäßige Treffen. Für inhaltliche Gespräche, Kritik und Feedback stehen dem Projektteam weitere Gruppenmitgliedern zur Verfügung. Jedes Jahr beantragen wir diverse Projektfinanzierungen, da es bisher keine strukturelle Förderung gibt. 2020 erhielt die Gruppe erstmals keine Förderung. Wir entschieden uns aber dazu, wichtige Angebote, wie das Kindertheater, aufrecht zu erhalten. Aktuell suchen wir nach einer mittel- bis langfristigen Finanzierung der Gruppe.

Wir möchten an dieser Stelle über die Bereitschaft sprechen, in unserem Zusammenhang über die einzelnen Projekte hinaus Ressourcen zur Verfügung zu stellen oder überhaupt ansprechbar zu sein. Dies sehen wir in diesem spezifischen Feld als Grundvoraussetzung. Für uns ist es undenkbar, der aktuellen Förderlogik, die lediglich Einzelprojekte erlaubt und der wir unterliegen, entsprechend zu agieren. Während und in Folge eines intensiven mehrmonatigen Theaterprojekts gibt es seitens der Teilnehmer_innen häufig das Bedürfnis, den Kontakt aufrecht zu erhalten. Dies melden uns die Teilnehmer_innen immer wieder kritisch zurück. Also vereinbaren wir von den Probenzeiten entkoppelte Möglichkeiten zum offenen Austausch. Auch bzw. erst recht nachdem unsere gemeinsamen Projekte offiziell beendet sind. Oft geht es darum, zu vermitteln, etwa zu städtischen Institutionen und Verwaltung oder zu Expert_innen für Asylrecht. Es gibt außerdem den Bedarf nach Unterstützung bei der Berufs- und Wohnungssuche, bei Hausaufgaben, dem Finden einer Kinderbetreuung usw. Ehemalige Teilnehmer_innen haben derweil eigene Theaterprojekte realisiert, denen wir bei der technischen Einrichtung oder Finanzierung helfen konnten. Häufig geht es aber auch einfach nur um das ungezwungene Beisammensein. Da das Ruhrorter-Team nebenberuflich tätig ist, verfolgen wir die Strategie, ein verlässliches Netzwerk von Akteur_innen zu kennen, das an entscheidenden Stellen Hilfestellungen zu geben vermag. Wir sind der Auffassung, dass die künstlerische Arbeit auf der Probe nicht von den Beziehungen der einzelnen Akteur_innen zueinander sowie einer politischen Arbeit allgemein zu trennen ist.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Konstellation Regie-Schauspiel

Der Fokus dieses Textes liegt auf Theaterproben im Allgemeinen und genauer dem Verhältnis von Regie und Schauspiel. Die Aufteilung in Regie und Schauspiel ist in Theaterkontexten üblich, aber nicht selbstverständlich. Im deutschsprachigen Raum hat sich die Figur des Regisseurs (sic!), durchwegs männlich besetzt, aus dem Verwaltungsapparat der feudal geführten Theaterhäuser im 19. Jahrhundert entwickelt. Ein Regisseur war eine Art Aufsichtsbeamter (sic!), der über einen ordentlichen Ablauf der Theaterproben wachte. Aber bald schon übernahmen Regisseur_innen die Hauptverantwortung für die jeweiligen Theaterinszenierungen. Die geschichtliche Entwicklung geht bis heute dahin, dass Regisseur_innen die maßgebliche Position auf den Proben einnehmen.

Mit der Einführung einer Regie im Probenprozess, wie wir sie hier verstehen, geht eine grundlegende Ungleichheit einher: Die Schauspieler_innen setzen sich zum bewertenden Blick der Regie ins Verhältnis. Eine Regisseur_in begutachtet möglichst alles, was zu einem Theaterabend gehört. Alles, was die Schauspieler_innen bei einer Aufführung auf der Bühne tun und lassen, wurde einer *Prüfung* durch die Regie unterzogen.

Die Aufteilung von Regie und Schauspiel muss als Funktion beschrieben werden, der eine prinzipielle Hierarchie zugrunde liegt: Die Regie hat im Zweifel Entscheidungsmacht. Wir halten an dieser Konstellation fest, weil wir der Auffassung sind, dass es mit und in ihr möglich ist, sich gegenseitig zu überraschen und einen gemeinsamen Ausdruck zu finden. Der Vorteil ist, dass diese Ungleichheit konkret adressiert und beeinflusst werden kann (unausgesprochene Hierarchien in formal-kollektiven Prozessen sind mitunter schwerer zu benennen und zu ändern). Dies setzt aber eine konkrete Bereitschaft voraus, Strukturen zu schaffen und zu ändern.

Theaterregie findet stets in einem bestimmten sozialen Zusammenhang statt, in den alle Beteiligten verwickelt sind. Die Regieposition sollte in der Lage sein, beantworten zu können, warum sie Teil eines Projekts mit genau diesen Teilnehmer_innen an einem bestimmten Ort sein möchte. Als uns diese Frage seitens der Teilnehmer_innen (von Sileman Ali sowie Lidija und Marvin Jasarevic) 2012 erstmalig gestellt wurde, konnten wir sie nicht sofort eindeutig beantworten. Wir haben Zeit und viele Gespräche gebraucht, um genau formulieren zu können, dass wir einer Praxis nachgehen möchten, in der sich Geflüchtete als gleichwertige Subjekte theatral ausprobieren können.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Dies beginnt damit, dass wir nie nach Fluchtursachen und -geschichten fragen. Unser Eindruck ist, dass auf Seiten der Darsteller_innen selten ein Bedürfnis besteht, über diese Themen zu sprechen. Oder sie gar in ein Theaterstück einzubringen. Es ist deswegen unser Anspruch, den Teilnehmer_innen, die zu uns kommen und Theater spielen möchten, einen Raum zu bieten, in dem sie nicht als »Flüchtlinge« oder von ihren Fluchterfahrungen determiniert auftreten müssen. Was in regelmäßig stattfindenden, gemeinsamen Reflexionsrunden von Seiten der Teilnehmer_innen positiv bestätigt wird. Denn in den Kontexten von Verwaltung, Stadt, Schule und auch sozialem Ehrenamt geht es dagegen oft nur um diesen Bruchteil der Biografie. Hier soll das Theaterprojekt ansetzen und einen alternativen Erfahrungs- und Artikulationsraum eröffnen.

Das bedeutet nicht, dass wir kein Interesse an den Geschichten der Menschen, die wir kennenlernen, haben. Die Entscheidung darüber, wann sie was erzählen, obliegt aber ihnen und ist sicher nicht Gegenstand von gezielten spielerischen Abfragen. Es gibt keine Aufforderung, eine Fluchtgeschichte oder auch andere konkrete Details des Privatlebens auf der Bühne zu veröffentlichen. Unserer Wahrnehmung nach tendieren aktuelle Kunst- und Theaterprojekte mit Geflüchteten im deutschsprachigen Raum oftmals zu einer Authentifizierung durch ihre Darsteller_innen. Geflohene Menschen werden darauf zurückgeworfen, eine tragische Geschichte zu präsentieren. So werden sie zur Projektionsfläche des Publikums. Die individuelle Komplexität von Biografien wird reduziert, Marginalisierungen reproduziert und verdoppelt; Geflüchtete dürfen nur als »Flüchtlinge« auftreten. Als Menschen, die von einem politischen Ereignis auf immer bestimmt werden.

Wie es aber anders machen? Es ist in diesem Zusammenhang wichtig anzuerkennen, dass die Konstellation Regie-Schauspiel eine ist, die häufig potentiell verletzende Situationen hervorbringt. Schon in einer alltäglichen Probensituation: Diejenigen auf der Bühne probieren etwas aus, zeigen sich und werden, einfach nur durch den Akt des Zuschauens, unweigerlich von der Regie bewertet. Es handelt sich um eine kommunikative Situation, jede Reaktion sowie auch das Ausbleiben einer Reaktion wird als Kommunikation, oder genauer, als Kommentar verstanden. Noch expliziter sind Situationen, in denen es konkret um die Bewertung einer Szene oder eines theatralen Vorgangs geht. Die Regieposition hat hier tendenziell die privilegierte Perspektive, ihr Verständnis einer Situation dominiert häufig das gemeinsame Verständnis einer Situation. Was mitunter zuungunsten der Wahrnehmung und situativen Logik der Darsteller_innen ausfallen kann – hier ein Beispiel:



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

»Gehe doch bitte nochmal über die Bühne, dieses Mal aber viel langsamer und halte bitte die Arme dabei ruhiger, also fester am Körper.« Diesen oder einen ähnlichen Satz haben wir auf einer Probe von RUHRORTER sicher schon oft in Richtung einer Teilnehmer_in geäußert. Auf den ersten Blick wirkt er nicht aggressiv oder übergriffig. Zwar sind die Verben in Befehlsform gehalten, aber sie verlangen der Person, die von diesem Satz adressiert wird, keine Virtuosität ab. Der Satz kann als Vorschlag verstanden werden, eine nicht sehr spezifische Bewegungsqualität auszuprobieren. Aus dem Satz kann aber auch eine unausgesprochene Wertung gehört werden: So, wie du dich bewegst, ist es nicht ausreichend. Oder, vielleicht noch mal anders gewendet: Dein Vorschlag, wie der Vorgang oder die Szene sein könnte, ist schlecht und es braucht mich, die Regie, um dies zu verbessern.

Es handelt sich bei dem Verhältnis von Regie und Schauspiel um eine typische Konstellation, in der sich Deutungshoheit in Abwertung und Ignoranz ausdrücken kann und gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse sich auch im Kunstbereich fortschreiben. In unserem Fall mag das auch immer wieder darauf hinauslaufen, dass die Vorstellungskraft, Körperlichkeit oder Einsatzfreude einer mehrfach diskriminierten und illegalisierten Person mittels eines einfachen Vorschlags abgewertet werden kann. Das hier benutzte Beispiel ist bewusst unspektakulär gehalten. Dominanzverhalten und Gewalt vollziehen sich nicht nur in offenkundigen Beleidigungen oder Unachtsamkeiten. Auf Theaterproben ist jedoch eine ganze Reihe problematischer bis hin zu strafrechtlich relevanter Verhaltensweisen möglich und ist für manche Methode. Und das beschränkt sich bei weitem nicht nur auf Regisseur_innen. Es ist davon auszugehen, dass die große Mehrheit der Menschen, die etwas länger mit Theaterproben in Kontakt gekommen ist, von übergriffigen Vorfällen berichten kann¹.

¹ Der Professor für Theatermanagement und ehemalige Geschäftsführer des Nationaltheater Weimar Thomas Schmidt hat im Jahr 2019 eine Studie mit dem Titel *Macht und Struktur im Theater* veröffentlicht. Die Studie basiert auf einem umfangreichen Fragebogen, den 1966 Menschen, die in verschiedenen Bereichen des Theaters arbeiten, ausgefüllt hatten. Sie beantworteten Fragen zu ihren Erfahrungen mit Grenzüberschreitungen, Gewalt und Angst am Arbeitsplatz. Die Ergebnisse sind bedrückend. Hiernach sind etwa knapp 11 Prozent der Studienteilnehmer_innen *nicht* mit »Missbrauch« am Arbeitsplatz in Berührung gekommen. Vgl. Schmidt, Thomas: *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer, 2019, S. 28off.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Wer, wie wir, eine Arbeitsweise mit Regie beibehalten will, sollte aus der Verletzungsdimension, die mit ihr einhergeht, Konsequenzen ziehen. Voraussetzung dafür ist ein Bewusstsein über die eigene gesellschaftliche Verortung. Auch wenn in unserem Fall auf der Regieseite nicht bloß mehrheitsdeutsche Männer agieren, so ist bspw. aufgrund unsicherer Bleibeperspektiven, der Wohn- und Unterbringungssituation, fehlgeschlagener Familienzusammenführungen, der Nicht-Anerkennung von Abschlüssen usw. eine permanente Ungleichheit gegeben, die sich immer wieder schmerzhaft in Erinnerung ruft.

Es bedarf keiner diskriminierungskritischen Literatur, um diese Ungleichheit wahrzunehmen und anzuerkennen. Schon zwischen uns beiden Autoren besteht ein wesentlicher Unterschied darin, wie wir uns in der deutschen Gesellschaft bewegen können und das gilt erst recht für die deutschsprachige Theaterszene. Insgesamt sind Auseinandersetzungen mit diesen Differenzen schmerzhaft, weil sie die heftigen sowie unzähligen Formen von Ungerechtigkeit, die es auf der Welt gibt, im direkten Kontakt miteinander spiegelt.

Die Teilnahme an den Reflexionswerkstätten mit Carmen Mörsch (und den anderen Teilnehmer_innen) wirken in dieser Hinsicht sehr produktiv nach. Sie boten eine große Aufmerksamkeit für Machtverhältnisse und Differenz sowie ein Wissen über die Schwierigkeiten im Umgang damit. Die Ungleichheit, die auch für die Zusammensetzung unserer Gruppe wesentlich ist, wird hier als strukturell aufgefasst. Daraus folgen für uns zwei wichtige Konsequenzen: Auf die strukturellen Probleme genügt es nicht, mit gutem Willen zu antworten. Dies muss ebenso strukturell geschehen. Welchen spezifischen Kontext braucht es, damit ein solcher Satz, wie oben angeführt - »probiere es bitte mal anders« - als Vorschlag gehört werden kann und möglichst wenig Überlegenheit ausdrückt oder zum Effekt hat? Und zweitens ist der große Gewinn, bei der Beantwortung dieser Frage vor allem auf uns selbst zu schauen.

Rahmungen für eine gewaltsensible Regiearbeit

Für uns ist es wichtig, Strukturen zu schaffen, die es überhaupt ermöglichen, zu einer ethischen, politischen und künstlerischen Haltung zu kommen, die sich auf das Regie/Schauspiel-Verhältnis auswirken. Ganz grob gesagt sind dabei vor allem zwei Punkte maßgeblich: Eine lange Probendauer sowie eine weitgehende Öffnung der Proben für außenstehende Beobachter_innen.

Wir planen mit ungefähr halbjährigen Probenprozessen.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Die Erfahrung zeigt, dass es immer wieder der scheinbar objektive Zeitdruck ist, der zu Entscheidungen, die nicht alle Beteiligten mittragen, oder insgesamt zu einem rücksichtslosen Umgang führt.

Die ersten beiden Monate des Probenprozesses stehen allen Interessierten unverbindlich offen. Wenn sich eine feste Theatergruppe gefunden hat, gibt es regelmäßig Gäste auf der Probe, die eingeladen sind, der Gruppe ihre Beobachtungen zu schildern. Der Versuch ist, regelmäßig andere Perspektiven auf das Theaterspiel zu gewinnen, damit nicht nur ein einziges Verständnis von szenischen Vorgängen dominiert. Das hat außerdem den angenehmen Nebeneffekt, dass häufig neue Ideen in die Proben gebracht werden. Auch eine Rückmeldung, die hauptsächlich negativ ist, kann sich für den Probenprozess günstig auswirken.

Wir halten es für hilfreich, die Regieposition anstatt mit der üblichen Einzelfigur mit einem Team von zwei oder drei Personen zu besetzen. Im besten Fall entstehen so auf den Proben mehrstimmige Gespräche und es ist nicht nur eine Regisseur_in, welche zu den Darsteller_innen spricht. Mit der Bewertungsinstanz Regie geht die offensichtliche Gefahr einher, dass eben nur eine Stimme spricht, die auf alle Fragen eine Antwort geben kann. Gespräche brauchen allerdings Raum, weswegen wir nahezu jede Probe mit einer offenen Runde für Rückmeldungen beenden. Das führt häufig zu langwierigen (und wiederkehrenden) Diskussionen, die mitunter kräftezehrend sind. Sie bilden aber die Grundlage für gegenseitiges Verständnis. Sie ermöglichen vor allem uns als Regieteam immer wieder Reflexion und schaffen die Grundlage für Veränderungen.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist Sprache. Während des Probenprozesses sprechen wir hauptsächlich Deutsch und Englisch. Den Teilnehmer_innen ist es selbst überlassen, in welcher Sprache sie bei den Proben, im Stück oder den Nachgesprächen sprechen. Eine Darsteller_in, häufig schon mit Theatererfahrung, übersetzt regelmäßig, bspw. ins Arabische. Dies führt erfreulicherweise oft dazu, dass innerhalb der Gruppe eine Eigendynamik entsteht, mit der Inhalte u.Ä. diskutiert werden, ohne unser Zutun (geschweige denn Verständnis). Die Übersetzer_in wird häufig zuerst angesprochen, nicht wir. Andererseits entsteht dadurch eine zusätzliche Belastung für die übersetzende Person. Nicht alle Darsteller_innen sprechen außerdem dieselbe Sprache, was die Gefahr des kommunikativen Ausschlusses birgt. Diese Problematik können wir aus Platzgründen nicht weiter besprechen.

Niemand soll jedoch aufgrund fehlender Deutsch- oder Englischkenntnisse einen



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Nachteil auf unseren Proben haben. So sind unsere Stücke bisher immer mehrsprachig gewesen, was wir auch unter ästhetischen Gesichtspunkten als wichtig erachten. Auf Übersetzungen während des Stücks verzichteten wir. Es kam beispielsweise in den letzten Stücken mehrfach vor, dass auf der Bühne Texte gesprochen wurden, über deren groben Inhalt wir uns zwar einig waren, von denen es jedoch keine ausführliche Übersetzung gab. Wir haben die Zurückhaltung zu schätzen gelernt, nicht jedes Detail dessen, was auf der Bühne gesagt wird, zu kontrollieren.

Viele Teilnehmer_innen (bspw. Ayoub Ayoub, Barbara Mekhaeel, Joud Albakri, Militan Alo) haben den Wunsch, sich mit verschiedenen Formen von Texten zu beschäftigen. Das mögen Texte sein, die zum deutschsprachigen Literaturkanon gehören, ebenso wie selbstgeschriebene Fragmente oder Lyrik in nichtdeutscher Sprache. Wir sehen unsere Aufgabe dann darin, hier Vorschläge anzubringen und diese mit den Vorschlägen der Darsteller_innen zusammen zu bringen.

Mit dieser Entwicklung geht auch ein großes Interesse unserer Probenarbeit für einen sehr grundlegenden, theatralen Vorgang einher: Sich überhaupt vor Publikum zu äußern. Der Moment, auf einer Bühne nach Worten zu suchen, um diese zur Sprache zu bringen. Gemeinsam mit den Darsteller_innen suchen wir in vielen Improvisationen nach den Möglichkeiten öffentlichen Sprechens überhaupt. Was passiert in dem Moment, bevor sich eine Einzelne oder ein Einzelner zu einer Gruppe wendet? Wie bewegen sich Körper, die sich zuhörend öffnen? Was geschieht in dem Augenblick, bevor in ein Mikrofon gesprochen wird?

Wir finden an der experimentellen Beantwortung solcher Fragen interessant, dass hierbei außerhalb des gesprochenen Textes situative Erzählungen stattfinden und im Fokus stehen können. Diese Fragen begleiten unsere Arbeiten und sollen hierbei andere Formen des Verständnisses aufzeigen, die insbesondere in der Kunst- und Theaterarbeit mit Geflüchteten von zentraler Bedeutung sein können. Die Grundidee dahinter ist auch, dass das Theater ein Ort sein kann, an dem Zuschauer_innen nicht nur (verstehend) zuhören, sondern Sprecher_innen beim Sprechen zuschauen.

Ein großer Teil der Proben besteht insgesamt aus improvisatorischen Versuchen über Monate, in die wir teilweise eingreifen, die sich aber vor allem zwischen den Darsteller_innen vollziehen. Im Anschluss an das szenische Probieren nehmen wir uns Zeit, das Gesehene in der Gruppe zu besprechen. Hier versuchen wir eine Kommunikation zu etablieren, die erst Beobachtungen und Erlebnisse zu beschreiben versucht, anstatt zu bewerten. Es ist nicht möglich, Beschreibung



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

und Bewertung vollständig voneinander zu trennen. Wichtig ist uns daran aber, dass Bewertungen nachvollziehbar und damit besprech- und kritisierbar sind. In der Regel blicken wir sodann auf eine riesige Materialsammlung, die wir als künstlerisches Leitungsteam letztlich zusammenführen. Bei dieser Zusammenführung, der Auswahl von Szenen, haben wir seitens der Teilnehmer_innen für 2019 das Feedback bekommen, uns nicht genügend Zeit genommen zu haben, zu diskutieren, warum uns manche Szenen wichtiger als andere für die abschließende Inszenierung erschienen. Die Kritik ist wesentlich, auch wenn wir es anders wahrgenommen hatten. Gerade das Ausbleiben von Dialog oder die Unzugänglichkeit für Rückfragen und Kritik ist eine sehr geläufige Technik konkreter Machtausübung von Regisseur_innen.

Vorschläge einer Regie

Wie schon angedeutet, sind viele der Proben sehr grundlegenden theatralen Prozessen gewidmet. Immer wieder geht es um die Frage, was die Bedingungen für ein Spiel miteinander sind. Wie können sich die inneren und äußeren Aktivitäten der einzelnen Darsteller_innen zu einem gemeinsamen Ausdruck verbinden? Wie kann ein gemeinsames Denken auf der Bühne gelingen, noch vor jeglicher verbaler Sprache? Den entsprechenden Prozessen und Zusammenhängen sind Jonas Tinius und Alexander Weinstock in zwei Vorträgen nachgegangen, auf die die folgenden Ausführungen dieses Abschnitts aufbauen.² Die ersten beiden Monate der Proben beginnen mit gängigen theaterpädagogischen Übungen sowie sehr offenen Improvisationen, die zwischen 30 und 90 Minuten dauern können. Gerade diese improvisatorischen Aufbauten geben viel zu besprechen. Wir sehen hier unsere Aufgabe darin, nach den mitunter chaotischen Szenen an thematisch-inhaltliche Ansätze zu erinnern und diese ins Gespräch einzubringen. Insofern kann die Regie auch als ein sprechendes Publikum verstanden werden, das die eigenen Beobachtungen teilt und mit zur Debatte stellt.

² *Die Figur des Geflüchteten – Perspektiven des nicht-dokumentarischen Theaters am Beispiel von Ruhrorter*, gehalten im Rahmen der Benefiz-Vortragsreihe *Die Sprache der Bilder. Flucht in Kunst und Medien*, FORUM Volkshochschule im Kulturquartier am Neumarkt, Köln am 21. Februar 2017; und *Flucht und Fiktion*, gehalten in der dezentrale Mülheim/Ruhr am 15. April 2017.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Im späteren Probenverlauf wird immer wieder auf diese Gesprächsrunden und deren Inhalte Bezug genommen. Sie bilden eine Art Gedächtnis der Gruppe über die schon behandelten Themen und Interessen.

Theater ist unserer Ansicht nach nicht nur ein Ort der Inhaltsvermittlung, sondern auch einer des Miteinanders. Unsere Aufmerksamkeit liegt entsprechend häufig auf der gegenseitigen Wahrnehmung der Darsteller_innen sowie einem gemeinsamen Denken auf der Bühne. Auf den Proben sprechen wir häufig über das Aufschieben oder Weglassen äußerer Handlungen. Wir ermutigen die Darsteller_innen dazu, sich auf die gegenseitige Wahrnehmung und die eigene, innere Aktivität zu konzentrieren. Ungefähr in der mittleren Phase des Probenprozesses schlagen wir eher reduzierte Improvisationen vor. Eine beispielhafte Übung ist, dass (mindestens) zwei Darsteller_innen einen weiten Weg auf der Bühne aufeinander zugehen. Sie bestimmen wann, in welchem Tempo und welche genaue Strecke sie nehmen. Die Vorgabe seitens der Regie ist, dass die Darsteller_innen einen gewissen gedanklichen Aufwand auf diese Bezugnahme aufeinander richten. Wem werde ich da begegnen? Wie möchte ich dieser Person gegenüber treten? Bleibe ich stehen? Wann wende ich mich ab? Woran erinnert mich diese Situation? Nachdem beide (oder mehrere) zusammengetroffen sind – vielleicht haben Sie direkt interagiert, vielleicht sind sie auch bloß aneinander vorbeigegangen – wiederholt sich die Szene und entwickelt sich weiter. Ein solches Spiel verlangt von den Darsteller_innen eine gewisse Konzentration und einen wachen Umgang miteinander, es fordert aber keine Originalität, nicht mal Ideen sind zwingend notwendig.

Solche Improvisationen bieten den Darsteller_innen Zeit zur Vorbereitung auf eine Begegnung mit offenem Ausgang. Die Darsteller_innen reagieren auf- und spielen miteinander, haben aber jeweils eine eigene Wahrnehmung sowie ein eigenes Verständnis der Situation. Dieses Erleben kann im nachträglichen Gespräch thematisch werden, wobei das auf freiwilliger Basis geschieht. Eine eigene Perspektive darauf zu haben, was auf der Bühne passiert, ist aber die Voraussetzung dafür, souverän und kompetent mit der Bühnensituation umzugehen. Solche inneren Vorgänge müssen nicht auf der Bühne veröffentlicht werden. Vielmehr bereiten sie den gedanklichen Weg der Darsteller_innen durch das spätere Stück vor.



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Dieser Arbeitsweise liegt auch der Wunsch zugrunde, äußerlich schlichten Situationen und Vorgängen eine Schönheit und erzählerische Qualität abzugewinnen. In Kombination mit den selbst geschriebenen oder ausgewählten Texten entstehen aus solchen, wie der genannten Improvisation, komplexere Vorgänge und letztlich ein eigenes Stück. Eine Person geht ein paar Schritte, zwei beobachten und schauen ihr hinterher, eine vierte Person beginnt zu sprechen, eine weitere Person fühlt sich vom Sprechenden adressiert und hört zu. Meistens gibt es bei den Aufführungen von RUHRORTER kein Bühnen-Off, kein Auf- und Abtreten einzelner Figuren, sondern vielmehr die Präsenz einer Gruppe. Ausgangspunkt des Bühnengeschehens ist eine gemeinsame Aktivität, aus der sich verschiedene Handlungsstränge und Geschichten ergeben. Das basiert wiederum auf der inneren Aktivität der Einzelnen. Diese ist atmosphärisch präsent, entzieht sich aber tendenziell einem Zugriff von außen und lässt im besten Fall einen strukturellen Freiraum, auch in den Aufführungen. Den Zuschauer_innen werden zwar Deutungsangebote gemacht, diese bleiben aber offen und sind eher Einladungen zum Assoziieren und Beschäftigung mit dem eigenen Blick.

Hindernisse und Ausblick

Nach jedem Projekt gibt es dann noch mindestens ein gemeinsames Abschlussgespräch, etwa zwei, drei Monate nach den letzten Aufführungen. Hierin werden Erfahrungen über die gesamte Projektdauer geteilt. Oft reden wir darüber, was die Teilnehmer_innen begeistert hat, wann sie die Proben mit schlechten Gefühlen verließen und was angepasst werden kann, damit dies möglichst nicht wieder passiert. Wie wir als Regieteam (mehr) unterstützen können oder auch was die Darsteller*innen gerne anders gehandhabt hätten. Nach der kritischen Rückmeldung im Jahr 2019 haben wir dementsprechend viel über die Hemmnisse gesprochen, in fraglichen Situationen, füreinander einzustehen. Wie können wir die Proben gestalten, dass sich möglichst alle, auch die Probenbesucher_innen, eingeladen fühlen, Verantwortung für ein gerechtes Miteinander zu übernehmen? Dieser Text dokumentiert auch unseren Weg zu diesen eigentlich sehr einfachen Fragen, die wir auch schon so ähnlich zu Projektbeginn vor bald neun Jahren gestellt haben. Trotz unseres Wissens um die Notwendigkeit von hinreichender Probendauer, um Strategien zur Dezentrierung von Regiedominanz, beobachten wir immer wieder, dass aufgrund des gefühlten Zeitdrucks in der Endprobenphase auf allen



Geteiltes Wissen _ Reflexionswerkstätten

Seiten Ungeduld aufkommt. Die Reflexionsgespräche werden kürzer und das Vorgehen während des Probens verändert sich. Nach dem monatelangen Entwickeln szenischer Entwürfe schlagen wir als Regie bestimmte Szenen vor, die dann auf den Proben wiederholt und auf Grundlage dessen weiter verändert und gestrichen werden. Dies führt immer wieder zu Frustrationen seitens der Darsteller_innen, die auch artikuliert werden. Gerade unter dem Eindruck dieser Kritik müssen wir weiter über die Frage nachdenken, wie die Rahmenbedingungen für unsere Entscheidungsfindung aussehen sollen. Wie wir als Gruppe nachvollziehbar und gemeinsam entscheiden können, was für unser gemeinsames Stück wichtig ist. Für Probensituationen gilt allgemein, dass allen Beteiligten die Prämissen klar sein müssen, um sich möglichst gut einbringen und entfalten zu können.

Wir wollen weiter selbstkritisch daran arbeiten, eine weitgehend gleichberechtigte Atmosphäre zu schaffen, in der es möglich ist, über diese Themen offen und respektvoll zu reden. Eine Probe kann jederzeit ausfallen oder unterbrochen werden, gerade wenn es das Bedürfnis gibt, über Fragen des Umgangs miteinander oder auch theaterferne Probleme zu sprechen. Je näher aber das Premierendatum rückt, desto größer auch der Druck, die wichtige Vorbereitung für alle Beteiligten darauf nicht zu unterbrechen. Von dieser Dynamik, dem Dilemma und dem Spannungsverhältnis haben wir uns noch nicht wirklich lösen können. Es erscheint uns als besonders wichtig, die mitunter widersprüchlichen Bedürfnisse und Notwendigkeiten miteinander zu vermitteln. Gerade im Kontext von Flucht, Asyl und Illegalisierung muss die Gleichwertigkeit der jeweiligen Interessen gelten. Auch wenn sie zu Konflikten führen. Die darin sichtbar werdende Komplexität findet aber nicht in einem neutralen Raum statt. Sondern im Kontext einer Theatergruppe, in der sich gesellschaftliche Ungleichheit fortsetzt, die wir anerkennen müssen, um sie, vielleicht für die Dauer einer Probe oder Aufführung, hinter uns zu lassen.

Literatur

Schmidt, Thomas: *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer, 2019

Quelle: Mörsch, Carmen (Hg.): Lehr- und Lernmaterial für eine diskriminierungskritische Praxis an der Schnittstelle Bildung/Kunst. Mainz 2022.
ISBN 978-3-940892-22-5. <http://diskrit-kubi.net>