

„Auf den Spuren von... Eine Reise durch die europäische Migrationsgeschichte“

Der Prozess einer Performance

VANESSA LUTZ

Das Theaterprojekt „Auf den Spuren von... Eine Reise durch die europäische Migrationsgeschichte“, das im August 2010 in den Landungsbrücken Frankfurt uraufgeführt wurde, ist die zehnte Produktion des seit 2004 bestehenden Kollektivs für Theater, Performance und Aktionskunst Fräulein Wunder AG. Das Konzept für dieses Projekt wurde mit dem Innovationspreis der Bundeszentrale für politische Bildung im Ideenwettbewerb Lateinamerika ausgezeichnet und die Inszenierung wurde zu den Hessischen Theatertagen 2011 eingeladen.

Das interdisziplinäre Arbeiten der Gruppe zwischen Performance, Schauspiel, Installation und Video mittels kollektiver Arbeitsstrukturen und -strategien ist geprägt durch das gemeinsame Studium der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis bzw. Szenischen Künste an der Universität Hildesheim. Alle Mitglieder sind zugleich jeweils Konzeptentwickler, Dramaturg, Regisseur sowie Performer. Gäste und assoziierte Künstler werden in diese Arbeitsweise integriert.

Die Fräulein Wunder AG untersucht abstrakte Themenkomplexe ebenso wie dramatische oder literarische Stoffe mithilfe kulturwissenschaftlicher Fragestellungen. Der Prozess des Theatermachens wird dabei als Forschungsauftrag und Experiment verstanden: Die Mitwirkenden prüfen und hinterfragen Strukturen, die den gesellschaftlichen Alltag prägen, und begeben sich dabei auf die Suche nach einer ästhetischen ebenso wie einer persönlichen Positionierung zu den Phänomenen der Jetzt-Zeit.

Es ist dem bürgerschaftlichen Engagement der Mitglieder, der Auseinandersetzung mit Themenkomplexen wie Geschlecht, Ethnizität und Interkulturalität in Studium und Beruf sowie nicht zuletzt der binationalen Zusammensetzung der Gruppe – fünf in Deutschland geborene Künstlerinnen bzw. Künstler und ich als gebürtige

Brasilianerin – geschuldet, dass soziale und politische Fragestellungen bei der Fräulein Wunder AG fester Bestandteil sowohl der Projekte als auch der kollektiven Arbeitsstrukturen und -prozesse sind.

Die Betonung der Differenz

Vor dem Hintergrund der in den letzten Jahren wachsenden Aufmerksamkeit für die Themen Einwanderung und Integration nahm dieser Bereich in der Gruppe eine neue Dimension ein. In der Auseinandersetzung mit den öffentlichen Debatten stießen wir uns an der vorherrschenden Problematisierung und Betonung von Differenz:

„Denn in der kollektiven Rede über Migranten spiegelt sich eine ethnozentristische (deutsch-nationale) Haltung mit der binären Codierung vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ wider. Dabei werden ‚die Fremden‘ wiederum binär unterschieden in Integrationsfähige/-willige versus Integrationsverweigerer mangels Kompetenz oder Bereitschaft. Auch die vor einigen Jahren angezettelte und immer wieder revitalisierte Diskussion um die ‚deutsche Leitkultur‘ reproduzierte und festigte diese Perspektive, ohne sie produktiv (dialektisch) aufzuheben.“ (Wippermann/Flaig 2009: 4)

Überwiegend geht es nicht nur um ein „wir“, sondern vor allem um dessen Abgrenzung zu einem „Anderen“. Es ist die Rede von den „fremden“ Kulturen, die es zu entdecken, zu respektieren, zu integrieren oder zu assimilieren, zum Beispiel indem man sie an die Leitkultur einer Mehrheitsgesellschaft anpasst, gilt. Dies vollzieht sich bis in die Selbstbezeichnung der mit ihnen befassten Institutionen als „Fremdheitsagentur“ oder „Referat Arbeit mit Fremden“. So werden diese binären Kategorien fortwährend reproduziert. Aber wer sind die „Deutschen“ und wer die „Fremden“?

Das Statistische Bundesamt versucht, diese Trennlinie mit den Begriffen Ausländer und Deutsche mit oder ohne Migrationshintergrund zu ziehen. Die Deutschen als Subjekt des Diskurses werden im „Hier“ verortet, während der Migrant immer mit Fremdheit gleichgesetzt und im Außen lokalisiert wird, in der Differenz zu einem „wir“, das auf der dichotomischen Prämisse basiert, dass es Menschen ohne Migrationshintergrund gibt. Es ist aber unklar, ab wann die Zuwanderungsgeschichte des Einzelnen irrelevant wird. Zählen nur die letzten fünfzig Jahre dazu oder auch aus Schlesien vertriebene Vorfahren oder sogar Hugenotten? Wann wird man vom

Migrant zum Nicht-Migrant und überquert die Grenze zwischen „den Anderen“ und dem „wir“?

Der Wunsch nach einem Verständnis für interkulturelle Prozesse jenseits dieses binären Modells war der Ausgangspunkt für die Konzeption des Projektes „Auf den Spuren von...“. Wir haben uns gefragt: Was, wenn diese Zweiteilung aufgehoben wird, weil man annehmen kann, dass sich für jeden von uns eine Migrationsgeschichte finden lässt, wenn man nur danach sucht? Diese Frage gab den Anstoß zu einem Selbstversuch – wir begaben uns auf Ahnenforschung.

Auf den Spuren der eigenen migrantischen Identität

Für den ersten Schritt der individuellen Rechercharbeit war die unmittelbare Verwandtschaft meist die ertragreichste Bezugsquelle. Der Auftrag Dokumente, Anekdoten und Artefakte für das Theaterprojekt der Kinder, Enkel, Nichten und Neffen zu sammeln, löste in einigen Familien wahre Forschungslawinen aus. Es war erstaunlich festzustellen, wie viele nie erzählte Geschichten in den Familien schlummerten. Bei manchen Mitwirkenden war die Praxis des Überlieferns der eigenen Familiengeschichte kaum gepflegt worden. Bei anderen wurde diese schon sehr lange auf eine Formel gebracht („Es waren schwierige Zeiten.“) und nur in dieser „Kurzfassung“ an die Nachfahren weitergegeben. Parallel dazu betrieben wir die faktische Recherche über Bibliotheken, Stadt- und Kirchenarchive sowie Internetquellen. Im Netz stießen wir auf Onlineplattformen, die durch von Nutzern angelegte Stammbäume Zugang zu Informationen aus der ganzen Welt ermöglichen.

Zusätzlich zu der über ein Jahr hinweg betriebenen Recherche war geplant, die Migrationsbewegungen unserer Vorfahren anhand einer Reise zu den Ursprüngen unserer Familien in Europa und Brasilien nachzuvollziehen. Die Expedition sollte mit einem Tagebuch, Diafotografien und einer Super-8-Kamera dokumentiert werden. Aufgrund der fehlenden Mittel ließ sich dieses Vorhaben leider nicht verwirklichen. Um diesen Verlust zu kompensieren, unternahmen die Performer aus eigenen Mitteln individuelle Kurzreisen zu Verwandten, Archiven und Museen in Deutschland und dessen Nachbarländern. Die Nachforschungen in Brasilien organisierte ich über meine Eltern und Geschwister. Außerdem ließen wir mittels DNA-Tests unseren urgeschichtlichen Migrationshintergrund herausfinden, um so an uns selbst nachzuweisen, dass Migration seit der Urzeit fester Bestandteil der

Menschheitsgeschichte ist. Ausgestattet mit den in dieser intensiven Recherchephase gesammelten Belegen für unsere migrantischen Identitäten begannen wir im Juli 2010 mit den Proben.

Zum Verhältnis von Zuschauer und Performer

Das Experimentieren mit den Beziehungen zwischen Performern, Regie, Zuschauern und Raum spielt für die Fräulein Wunder AG schon seit den ersten gemeinsamen Arbeiten eine wichtige Rolle. Gerade in der theatralen Verhandlung von kulturellen Identitäten und Differenzen kommt der tradierten Hierarchie zwischen Regisseur, Akteur und Zuschauer eine zentrale Bedeutung zu. So wurde bei „Auf den Spuren von...“ schon früh klar, dass unsere kollektive Arbeitsweise über den Entwicklungsprozess hinausgehen und das Publikum, als Teil des Kollektivs, das sich in der Aufführungssituation formiert, mit einschließen musste. Denn in der Auseinandersetzung mit interkulturellen Thematiken existiert

„– gerade auch vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte – ein besonderes Verhältnis zwischen Blickregimen, Theater, Macht, Voyeurismus, Exotismus, Rassismus und Unterdrückung [...]. Wir haben es immer mit einem prekären Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt zu tun, weil der Blick auf einen Anderen transformierende Kraft hat.“ (Regus 2009: 105)

Die Schwierigkeit, mit diesem komplexen Verhältnis im Theater umzugehen, zeigt sich bei vielen der in den letzten Jahren stetig zunehmenden künstlerischen Projekte, die sich den Themen Migration und Interkulturalität widmen. Häufig ist ein professionelles Leitungsteam federführend, das „typische Migranten“, meistens Nicht-Schauspieler, dem vorrangig „deutschen“ Publikum von authentischen migrantischen Erfahrungen erzählen lässt. Auch wenn hier dem Akteur in der Subjektrolle eine eigene Stimme gegeben wird, muss hinterfragt werden, inwieweit bei Projekten mit Personen aus „Randgruppen“, die ausschließlich wegen ihrer Zuwanderungserfahrungen auf die Bühne gebeten werden, nicht trotzdem eine exotistische Zurschaustellung stattfindet. (Vgl. Regus 2009: 12,113) Entgegen dieser Tendenz machten wir uns selbst – sechs weiße Akademiker – zum Gegenstand der Untersuchung. Unsere persönlichen Familiengeschichten sollten als Vexierglas deutscher und zugleich gesamteuropäischer Migrationsgeschichte fungieren. Unser Anliegen erschöpfte sich nicht darin, einen Erzählabend mit Migrationsgeschichten zu machen. Wir wollten dem Publikum darüber hinaus

Impulse geben über die eigene Familiengeschichte nachzudenken, sich selbst in die Rolle des Wandernden zu versetzen und auf diesem Weg der für uns wesentlichen Fragestellung an den Aufführungsprozess nachzugehen: Was macht der Blick in die Vergangenheit mit mir selbst? Inwiefern ist er zukunftsweisend? Verändert sich durch die Erkenntnis, dass die eigenen Urgroßeltern Migranten waren, auch meine Haltung gegenüber meinem libanesischen Nachbarn?

Ziel war es, den Zuschauer systematisch die Möglichkeit der passiven oder „fremdelnden“ Haltung des bloßen Beobachtens zu verweigern und ihnen stattdessen zu ermöglichen (und manchmal auch von ihnen zu fordern), die Aufführung selbst mitzugestalten und sich mit uns in die Position der Suchenden zu begeben. Aus diesem Grund entschieden wir uns dazu, das Publikum bei „Auf den Spuren von...“ in einem interaktiven Raum in die Inszenierung einzubinden. Außerdem bedienen wir uns dafür der Motive und Rituale eines Familienfestes.

Produktive Zwischenräume erzeugen

Die Anforderungen an den Raum standen weitgehend zu Beginn der Proben fest: Keine konventionelle Bühne, keine Tribüne oder Stuhlreihen, sondern ein flexibler, vollständig begehbarer Raum und statt eines „fertigen“ Bühnenbildes bewegliche szenografische Module, die in unterschiedlichen Kombinationen immer wieder neue Räume und Situationen entstehen lassen. Zu Beginn der Vorstellung tritt der Zuschauer in einen karg ausgestatteten Raum, der eher wie eine Lagerhalle als ein Theatersaal wirkt. Zwischen fünf großen, in einer geraden Linie quer durch den Raum ausgerichteten Holzkisten, die an Schiffscontainer erinnern, sowie einem alten, in Folie eingeschweißten und von grellen Neonröhren beleuchteten Fahrradergometer bewegen sich drei festlich gekleidete Performerinnen. Schon diese erste Situation verweigert sich den Erwartungen des Publikums an einen Theaterabend und lockt sie aus ihrer gewohnten, passiven Rolle: Sie können sich nicht hinsetzen, befinden sich sofort mitten im Geschehen, quasi auf der „Bühne“, die durchquert werden muss, um an einer aus Holzpaletten improvisierten Bar, welche an diesem Abend das Foyer ersetzt, ein Getränk zu bekommen. Die anfangs geschlossenen Kisten werden im Verlauf der Aufführung nach und nach geöffnet und geben miniaturartige, wie zum Mitnehmen auf die Reise konstruierte Innenräume preis. Ein biederes Wohnzimmer wird gegen Ende der Vorstellung nur durch einige

kleine Veränderungen in eine Schiffskombüse transformiert. Aus in einer der Kisten verstauten Kartons werden Sitzhocker, die sich in der richtigen Anordnung aufeinander gestellt als Puzzleteile einer Ahnengalerie erweisen. Hinter der so errichteten Wand aus Kartons ergibt sich wie zufällig das Zwischendeck eines Passagierschiffes.

Durch die sukzessive Umgestaltung der Spielsituationen entsteht ein Transitraum, in dem alles in Bewegung bleibt, ein „Dazwischensein“, das auch dem Migranten inne ist, der weder vollkommen dem Herkunftsort entzogen ist noch gänzlich in der neuen Heimat sein kann. Während des Aufführungsprozesses lässt sich beobachten, wie das Publikum unter anderem durch Anlehnen an die Wände oder Kreisbildung mit den Sitzhockern versucht, gewohnte Anordnungen von Außen und Innen, Peripherie und Zentrum zu (re-)konstruieren. Aber immer wieder wird dieser intuitive Versuch, sich in einen nicht vorhandenen Zuschauerraum außerhalb des Geschehens zurückzuziehen sabotiert, indem der Zuschauer gezwungen wird, seine gerade eingenommene Position – und damit seine Möglichkeit zur Selbstverortung – wieder aufzugeben.

Die Rezipienten bewegen sich mit dem Raum. Von Anfang an müssen sie dem Umräumen der Performerinnen und Performer ausweichen, eine neue Stelle zum Stehen oder Sitzen finden. Sie werden aufgefordert, selbst anzupacken, Dinge zur Seite zu schieben oder wegzuräumen. Um die Performerinnen und Performer sehen oder besser hören zu können, müssen sie sich stets neu positionieren. Fortwährend werden den Zuschauern neue Perspektiven eröffnet und häufig müssen sie sich entscheiden, wohin sie den Blick richten sollen: Zu der Spielerin vor ihnen, der Spielerin nebenan, einem Fotoalbum oder doch einer gerade geöffneten Kiste. Dieses permanent vollzogene Wechseln zwischen unterschiedlichen Blickrichtungen und Positionen im Raum lässt das Publikum je nach Perspektive unterschiedliche Aufführungen erleben und immer wieder von neuem eigenständig eine Kontinuität zwischen dem Gesehenen herstellen.

Integration und Interaktion

Die Partizipation des Publikums beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Herausforderung der dezentrierten Perzeption und der stetigen Neuverortung, sie schließt auch die aktive Teilnahme an der Aufführung mit ein. Schon bevor die

eigentliche Vorstellung beginnt, wird die Interaktion mit dem Publikum vorbereitet. Von der Kasse aus gelangen die Zuschauer nicht ins Foyer, sondern treten nach und nach in den Theaterraum ein, wo sie von den Performerinnen freundlich aber kurz angebunden begrüßt werden, wie Verwandte die zu früh zur Feier gekommen und die Gastgeber in der Schürze erwisch haben. Die Performerinnen sind mit mehr oder weniger ersichtlichen Aufgaben beschäftigt: Einer radelt auf dem Fahrradergometer, eine andere sitzt auf einer der Kisten und schaut sich alte Schwarzweißfotografien an. Einige der Hereinkommenden werden von einer dritten wie alte Bekannte angesprochen und gebeten, bei unvollständigen Sütterlin-Übersetzungen zu helfen. Angezogen von der Aussicht auf eine Sitzgelegenheit gesellen sich einige trotz ihrer Scheu zu der Performerin auf der Kiste und werden davon überrascht, dass diese wie selbstverständlich ausschließlich in einer fremden Sprache mit ihnen redet.

Je nach Aufführung entsteht aus dieser verunsichernden Situation, in der die Rezipienten sich selbst überlassen werden, eine mehr oder weniger entspannte Foyer-Atmosphäre. Während einige sich an die Bar flüchten oder verunsichert, manche sogar verärgert darüber sind, in einer Fremdsprache angesprochen zu werden und sich von dem Geschehen distanzieren, versuchen andere unter Zuhilfenahme von Schullatein oder Russischkenntnissen eine Unterhaltung mit der fremdsprachigen Performerin zu führen. Schnaps aus allen Teilen der Welt wird herumgereicht, während im Hintergrund Chansons und Schlager aus den zwanziger Jahren klimpern. Die karge Atmosphäre einer abgefertigten Lagerhalle wandelt sich allmählich zu der eines Familienfestes. Es ist nicht ganz die Stimmung satter Zufriedenheit nach dem Festmahl, eher die der Wiedersehensfreude, getrübt durch die Angst, die Namen der vielen entfernten Verwandten vergessen zu haben.

Die mit dem Einlass beginnende Zuweisung einer aktiven Rolle an das Publikum wird über den Rollentausch zwischen Akteur und Zuschauer weiterbetrieben. Manchmal wird dieser Tausch ausgestellt: Mehrmals kommt ein ferngesteuertes „Postauto“ in den Raum gefahren und beliefert einen der Zuschauern. Diese Person wird dazu aufgefordert in einer der Kisten – dem Wohnzimmer – am Mikrofon Platz zu nehmen und den Brief vorzulesen. So groß die Überraschung bei der ersten Aufforderung auch sein kann, die nächsten begeben sich stets wie selbstverständlich in die als Vorlesekabine etablierte Kiste. In den Briefen schreiben reale und fiktive Vorfahren

aus allen Teilen der Welt und Zeitepochen über Ihre Reise-, Flucht- und Fremdheitserfahrungen und liefern neue Spuren zur Migrationsgeschichte der Performerinnen und Performer.

In einigen Szenen wird das Publikum als Teil des Ensembles behandelt und fungiert als personelle Verstärkung: Wie in jeder Großfamilie müssen alle mit anpacken, Kaffee muss gemahlen werden, Kisten geschoben, Sitzgelegenheiten gebastelt. Indem die Spielerinnen die Zuschauer als Teil des Geschehens behandeln, wird dem Publikum mit großer Selbstverständlichkeit vermittelt, nicht nur Teil sondern Erzeuger des Prozesses zu sein (vgl. Fischer Lichte 2004: 269).

Überwiegend vollzieht sich die Auflösung der Trennung zwischen Performance und Zuschauen jedoch durch die Herstellung eines gemeinschaftlichen Gefühls. Dafür bedient sich die Inszenierung der bekanntesten Rituale des Festes: Trinken und Tanzen. Neben ihrer Anwendung als gemeinschaftsbildende Handlungen thematisieren diese Motive darüber hinaus, wie Gemeinschaften ihre kulturelle Identität über das Migrieren von Alltagspraxen fortschreiben. Das gemeinsame Trinken wird gleich zu Anfang mit dem Ausschneiden von Schnaps etabliert. Im Verlauf der Aufführung folgen Trinksprüche auf das Zusammenkommen, auf das Zuhausegefühl und auf das Bekenntnis zu den eigenen Vorurteilen und Komplexen gegenüber dem „Fremden“. Zwischendurch wird auch Kaffee aus Istanbul und Matete aus Brasilien angeboten. Der Kreistanz, der mit dem Publikum zu indischem Pop eingeübt und später zu Folkfusion-Musik wiederholt wird, verbindet kulturelle Praxen „jenseits des Gegensatzes von Eigenkultur und Fremdkultur“ (Welsch 1997: 67). Tradition wird hier von spaltender Differenz zu transkulturellem Identifikationspotenzial umgedeutet. Darüber hinaus potenziert das gemeinsame Tanzen das interaktive Moment der Aufführung, indem es eine Gemeinschaft ermöglicht, die über die Ko-Präsenz von Akteurinnen bzw. Akteure und Publikum hinausgeht. Hier werden Zuschauer in ein reales Geschehen integriert. Ihnen wird die Möglichkeit gegeben, sich gemeinsam mit anderen, ihnen völlig fremden Menschen sinnlichen Eindrücken hinzugeben und reale körperliche Erfahrungen zu machen. Gleichzeitig werden sie selbst Teil des fiktiven Ereignisses, das seine eigenen fiktiven Regeln aufstellt und ihnen eine Zeit lang von den Einschränkungen ihres Alltagslebens, ihrer individuellen sozialen Milieus befreit. Diese Aufhebung üblicher Anordnungen von Publikum und Akteurinnen bzw. Akteuren bildet durch die

tatsächliche Möglichkeit einer Gemeinschaftserfahrung zwischen „Fremden“ den Kern der Aufführung.

Um Migrationserfahrungen wie das Oszillieren zwischen dem „Fremden“ und dem „Eigenen“ oder den Drang nach der Herstellung einer Kontinuität zwischen Lebensabschnitten, die sich in unterschiedlichen Kulturen zugetragen haben, bis zur Konstruktion einer hybriden Identität sinnlich erfahrbar zu machen, setzt die Inszenierung synästhetische Strategien in Kombination mit der Überlagerung von Elementen unterschiedlicher Kulturen ein. Zu sephardischer Musik wird frisch gemahlener Kaffee gebrüht und ausgeschenkt, dessen Geruch sich im ganzen Raum verbreitet. In Einmachgläsern konservierte Duftbäume wecken Erinnerungen an reife Kokosnüsse aus tropischen Gärten, Wiesen in Sibjel und zerstörte Städte in Schlesien. Maisspuren auf dem Boden werden zu einer Landkarte, auf der sich die vielen grenzüberschreitenden Wanderungen einer sephardischen Familie nachvollziehen lassen. Die Zubereitung südbrasilianischen Matetees während des Tagebuchberichts einer bessarabischen Bauernfamilie suggeriert eine Verbindung zwischen tausende Kilometer voneinander entfernten Orten und völlig unterschiedlichen Kulturen.

Vor dem letzten Tanz des Abends muss das Publikum auf wenigen Quadratmetern zusammenrutschen. Während es vor sich verschiedene Dias eines Himmelsausschnitts sieht, wird der Bericht eines heutigen Boatpeople-Flüchtlings mit der einer Überseefahrt aus dem 19. Jahrhundert verknüpft. Auf dem Boden hockend, eng aneinander gepresst, beim Summen und Klacken des Diaprojektors und neben unruhig pendelnden Baulampen, die an das Schwanken eines Schiffes erinnern, kann sich nach einiger Zeit das Gefühl von Seekrankheit einstellen und die Luft eines stickigen Zwischendecks körperlichen spürbar werden. Die Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen den Erfahrungen von Boatpeople auf dem Weg in die „Festung Europa“ und denen der deutschen Großmutter im Auswandererschiff nach Südamerika werden durch die in beiden Erzählungen vorhandenen Motive von Hunger, Enge und Ungewissheit unterstrichen. Die Überlagerung und Verknüpfung von geschichtlichen und biografischen Erzählungen unterschiedlicher Jahrhunderte stellen den sich wiederholenden Kreislauf der Geschichte aus.

„Auf den Spuren von...“ beschränkt sich nicht auf das Erzählen von

Migrationsgeschichte(n), sondern versucht vielmehr einen Raum zu kreieren, in dem Kultur im Sinne Wittgensteins, also als Lebenspraxis geteilt werden kann. Dazu bedarf es eines Zwischenraums außerhalb dualistischer Denkmodelle – eines hybriden Raums, der zugleich als Nicht-Ort oder Homi Bhabhas „Dritter Raum“ verstanden werden kann. Dieser

„Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstituiert. [...] Die Bewegung und der Übergang in der Zeit [...] verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen und unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt.“ (Bhabha 2000: 5)

In diesem Sinne versteht sich die Aufführung als Überschreitung eines hermeneutischen Verstehensprozesses hin zu einer Interaktion mit dem Anderen, der Fremdheit und auch dem scheinbar Gewohnten. (Vgl. Welsch 1997: 77)

Die Inszenierung zielt darauf, dichotomische Begriffspaare zum Oszillieren zu bringen und eine mögliche Auflösung herbeizuführen. Dafür macht sie sich Strategien wie das fragmentarische Erzählen, kontingente Überlagerungen, Wiederholungen und Variationen verschiedenster Kulturelemente und das Spiel mit Brüchen und Diskontinuität zu nutze. Und vielleicht kann dieser Abend den einen oder anderen dazu ermuntern, sich selber auf die Suche nach den Spuren der eigenen Migrationsgeschichte zu begeben, die letztlich jede Biografie in sich birgt.

Literatur

Bhabha, Homi (2000): Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Regus, Christine (2009): Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus, Bielefeld: Transcript.

Welsch, Wolfgang (1997): „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: Irmela Schneider/Christian Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln: Wienand, 67- 90

Wippermann, Carsten/Flaig, Berthold Bodo (2009): „Lebenswelten von Migrantinnen und Migranten“, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 5/2009, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 3-10

Ich bedanke mich bei allen Förderern und Kooperationspartnern, ohne die die Realisation des Projektes nicht möglich gewesen wäre, und bei allen Beteiligten für die gemeinsame Arbeit am Projekt „Auf den Spuren von...“ (Anne Bonfert, Tatjana Kautsch, Verena Lobert, Christian Meinke, Malte Pfeiffer und Dominik Steinmann) sowie bei Georg Florian für seine Anmerkungen zu diesem Artikel.