

bautzen. perspectives

**THEATER UND
SPRACHE**

**SEPTEMBER
2018**



bautzen. perspectives 1/2018

Herausgeber: Thespis Zentrum
Goschwitzstraße 30 – 02625 Bautzen
Tel.: +49 3591-3818352
kontakt@thespis-zentrum.de
www.thespis-zentrum.de



Intendant: Lutz Hillmann
Redaktionelle Leitung: Lara Chahal
Konzept und Redaktion: Lara Chahal, Michelle Bray, Denise Knorr
Gestaltung: Lara Chahal, Michelle Bray, Denise Knorr
Lektorat: Ronja Wieltch, Bronwyn Tweddle, Denise Knorr, Lara Chahal
Illustrationen: Michelle Bray, Denise Knorr
Redaktionsschluss: 28.08.2018
Druck: Digitaldruckerei Schleppers GmbH, Bautzen
Copyright: ©2018: Thespis Zentrum Bautzen

Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen/Němsko-Serbske ludowe dźiwadło Budyšin
Seminarstraße 12 - 02625 Bautzen
Tel.: 03591/584-0 - kontakt@theater-bautzen.de
www.theater-bautzen.de



Das Deutsch-Sorbische Volkstheater Bautzen ist ein kommunaler Eigenbetrieb des Landkreises Bautzen und wird anteilig aus Mitteln der Stiftung für das sorbische Volk und des Kulturraumes Oberlausitz/Niederschlesien finanziert.



Gefördert durch den Freistaat Sachsen im Rahmen des Landesprogramms Integrative Maßnahmen.

Die Autor*innen und Herausgeber übernehmen keine Gewähr und Haftung für die Richtigkeit, Zuverlässigkeit, Vollständigkeit und Aktualität der Informationen.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die Meinung des jeweiligen Autors/der jeweiligen Autorin und nicht grundsätzlich die Meinung des Thespis Zentrums wieder.

Deutschland im Herbst
May Ayim - Ein Portrait

S. 4-5

EINBLICK BAUTZEN

Bautzen 2018 – Die Stadt des Schweigens! So ist es...
Ely Almeida Rist

S. 6-7

EDITORIAL

Ein soziotheatrales Zentrum für transkulturelle Theaterarbeit. In Bautzen.

S. 8-9

THESPIS WORTSCHATZ

S. 10

THEMA

Sprache und Wahrnehmung
Denise Knorr

S. 11-13

THEMA

Eine Einführung ins multisprachige Theater
Bronwyn Tweddle

S. 14-21

KOMMENTAR

Transkulturell? Frag nach! Überlegungen zu Transkulturalität
Lara Chahal

S. 22

KLEINER AUSZUG AUS DER PRAXIS

Sprachen im Spiel
Philippe Tibbal, Emran Mohamad

S. 23

Theater als Ort der Begegnung
Bronwyn Tweddle

S. 24-25

Das Thespis-Team

S. 26-27

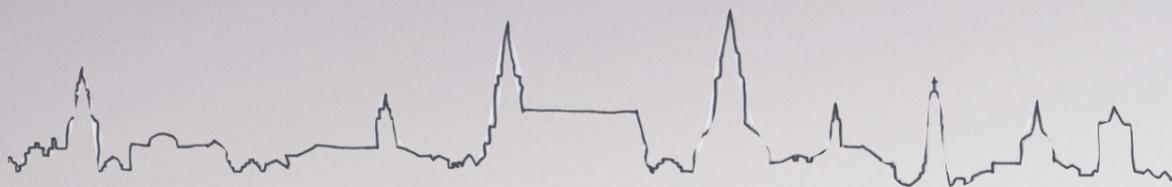


MAY AYIM, 1960 in Hamburg unter dem Namen Sylvia Brigitte Gertrud Opitz geboren und 1996 in Berlin verstorben, war deutsche Dichterin, Pädagogin und Aktivistin der afrodeutschen Bewegung. Sie machte eine Ausbildung zur Krankenschwesternhelferin, studierte Pädagogik und machte eine Ausbildung zur Logopädin. Ihre Diplomarbeit über die Geschichte Afrodeutscher wurde in dem Buch *Farbe bekennen* veröffentlicht. 1985 war sie Mitbegründerin der *Initiative Schwarzer Deutscher und Schwarzer* in Deutschland. May Ayim trug ihre Gedichte stets frei vor, nah verwandt mit Rap und Hip Hop. Sie liebte ihre Muttersprache und arbeitete sich ihr ganzes Leben lang an ihr ab. May Ayim litt an Multipler Sklerosis. Die Furcht vor den Nebenwirkungen der Psychopharmaka, der Veränderung, die in ihr selbst vorgehen würde und das Abgeschnittensein von ihrer Sprache brachten sie dazu, am 9. August 1996 in Berlin Suizid zu begehen. „Ich bin mit dem Gefühl aufgewachsen, dass ich zwar hier lebe, aber eines Tages hier weggehen muss“ sagte sie in einem Interview. May Ayim ist niemals irgendwohin zurückgegangen, da es keinen Ort zum Zurückgehen gab; stattdessen ist sie geblieben, so lange sie konnte. Und bleibt noch heute in ihren Worten und Gedichten.

deutschland im herbst ein Gedicht von May Ayim, 1992

es ist nicht wahr
dass es nicht wahr ist
so war es
erst zuerst dann wieder
so ist es
kristallnacht:
im november 1938
zerklirrten zuerst
fensterscheiben
dann
wieder und wieder
menschenknochen
von juden und schwarzen und
kranken und schwachen von
sinti und roma und
polen von lesben und
schwulen von und von
und von und von
und und
erst einige dann viele
immer mehr:
die hand erhoben und mitgemacht
beifall geklatscht
oder heimlich gegafft
wie die
und die
und der und der
und der und die
erst hin und wieder
dann wieder und wieder
schon wieder?
ein einzelfall:
in november 1990 wurde
antonio amadeo aus angola
in eberswalde
von neonazis

erschlagen
sein kind kurze zeit später von einer
weißen deutschen frau
geboren
ihr haus
bald darauf
zertrümmert
ach ja und die polizei
war so spät da
dass es zu spät war
und die zeitungen waren mit worten
so sparsam
dass es schweigen gleichkam
und im fernsehen kein bild
zu dem mordfall
zu dem vorfall kein kommentar:
im neuvereinten deutschland
das sich so gerne
viel zu gerne
wiedervereinigt nennt
dort haben
in diesem und jenem ort
zuerst häuser
dann menschen
gebrannt
erst im osten dann im westen
dann
im ganzen land
erst zuerst dann wieder
es ist nicht wahr
dass es nicht wahr ist
so war es
so ist es:
deutschland im herbst
mir graut vor dem winter



BAUTZEN 2018 – DIE STADT DES SCHWEIGENS! SO IST ES...

Heute, 11. April 2018 ist ein besonderer Tag für Bautzen. Es ist ein Tag, um zu reflektieren, in welcher Stadt wir leben wollen.

Wenn Sie mich fragen, hätte ich schon eine Antwort.

Ich träume von einer Stadt, die rastlos, aktiv und laut spricht, wo Schweigen, wenn nötig, auch ein Instrument des Kampfes sein wird, aber niemals die Stille der Feiglinge, die aus Angst schweigen, die nicht in der Lage sind, ihre Finger auf sich selbst zu richten.

Heute sprechen wir über Nächstenliebe.

Wir müssen Tage wie diesen nutzen, um das Schweigen zu durchbrechen, um den kollektiven Sinn zu kritisieren, dass in Bautzen alles in Ordnung ist, um damit aufzuhören: es war nicht an meiner Tür, ich habe nichts gesehen. Wir können es nicht lassen, angesichts der Realität, uns zu positionieren.

Rassismus ist hier Alltag – das ist Tatsache!

Das Schweigen der guten Menschen hat es erlaubt, dass ein nationalsozialistisches System damals in Deutschland aufgebaut worden ist. Heute ist es dasselbe Schweigen der guten Menschen, die es dem Nationalsozialismus erneut ermöglicht zu erstarren.

Es ist nicht der Unterschied, der uns lähmt, es ist das Schweigen. Und es gibt so viel Schweigen in dieser Stadt, das durchbrochen werden muss.

Liebe Bautzener, ich fordere Sie auf, nicht zu schweigen. Rassistische Verbrechen müssen aufhören. Unsere Stimmen dürfen nicht zum Schweigen gebracht werden.

Unsere Rechte müssen respektiert werden, sodass wir eine Gesellschaft haben, in der auch nicht-weiße Menschen hier sein können, in der politisch zu sein seine Normalität findet und auch Schwarze Menschen die Möglichkeit haben, politisch aktiv zu werden, ohne ihr Leben in Gefahr zu bringen.

Die Intoleranz gegen schwarze Menschen und geflüchtete Menschen in Bautzen ist enorm, nur, mir gefällt dieses Wort nicht besonders, weil es sich auf die Idee der Toleranz bezieht und nicht auf Respekt – es ist viel mehr als Intoleranz.

Eigentlich handelt es sich um eine aus Menschen bestehende Mauer... die, die nichts wissen, nichts wissen wollen und daher nichts respektieren, was anders ist oder anders aussieht als sie selbst.

Erstmal hört sich das nicht so schlimm an, aber wenn diese Tatsachen sich tagtäglich wiederholen, dann ist es für die Betroffenen unerträglich.

Manche Menschen, die, wenn sie nach vorne schauen und das, was sie sehen, kein Spiegel ist, der das widerspiegelt, was sie gewohnt sind, sagen sofort „das ist nicht gut“, „es sollte nicht hier sein“, „es gehört nicht in unsere Gesellschaft“.

Sie vergessen, dass der Spiegel in einem Land wie Deutschland ziemlich vielfältig ist. Er wird niemals ein einziges Bild, eine absolute Wahrheit widerspiegeln, denn seine Reflexe werden unsere Realität wie einen großen und vielfältigen Mosaikteppich darstellen.

Mit vielen Farben und Formen, mit geraden Schnitten und anderen nicht so schönen, aber wenn sie mit Großzügigkeit und Solidarität genährt werden, wird es uns mehrere Blicke auf eine einzige Realität ermöglichen. Die Realität eines Landes, das in Diversität aufgebaut worden ist.



ELY ALMEIDA RIST ist Trainerin der politischen Bildung mit Schwerpunkt auf Rassismuskritik. Sie baut Empowermentstrukturen in Ostsachsen auf und bietet Beratung und Empowerment Workshops an für Menschen, die Rassismuserfahrungen machen (Schwarze Menschen, People of Color, Geflüchtete, Menschen globaler Identität). Seit 2014 ist sie Mitglied der Landesarbeitsgemeinschaft politische kulturelle Bildung Sachsen e.V. (pokuBi) und seit 2017 arbeitet sie als pädagogische Mitarbeiterin im Integrationsteam des Steinhaus e.V. in Bautzen.

Das Gedicht „deutschland im herbst“ und die Rede wurden von Ely Almeida Rist auf dem Fachtag *Nächstenliebe - Polizei - Gesellschaft* am 11. April 2018 in Bautzen gesprochen.

Wenn wir uns an die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg erinnern, werden wir uns an die unzähligen „Anderen“ erinnern, die mit der „Mission“ zum Wiederaufbau kamen.

Der Spiegel, liebe Bautzener, ist vielfältig, es gibt keinen Platz mehr für eine einzigartige weiße, homogene Darstellung.

Natürlich können wir nicht leugnen, dass die deutsche Parteienpolitik grundsätzlich von weißen Männern dominiert wird.

Die Bautzener Zivilgesellschaft besteht im Wesentlichen aus weißen Frauen, Männern und Kindern. Die Bautzener Polizei besteht aus weißen Frauen und Männern. Ich repräsentiere die „Anderen“ der Zivilgesellschaft.

Andere, mit Großbuchstaben geschrieben, in anderen Ländern oder in diesem Land geboren, aber die aufgrund äußerer Merkmale oder Hinweise auf Nationalität, Ethnie und/oder Religion, als Andere gesehen oder in Andere verwandelt werden.

„Wir Anderen, wir wollen nur existieren können.“

Für einige mag es wie eine Neuigkeit erscheinen, aber in Wahrheit ist Rassismus hier an der Tagesordnung. Diese Stadt erlebt in den letzten drei Jahren diese unheilvolle Erfahrung immer häufiger und immer intensiver.

Rassismus ist hier Alltag – das ist Tatsache!

In dieser Stadt leben viele Menschen, die die Liebe ihres Nächsten zu ihnen noch nicht erkannt haben. Jeden Tag höre ich Berichte von Menschen, die Opfer von subtilem und explizitem Rassismus sind, Kinder, die von Hass und Verachtung betroffen sind.

Wo ist die Nächstenliebe? Wer ist mein Nächster? Von wem reden wir? Von dem einen, den ich im Spiegel sehe und der mir vertraut ist? Oder auch von den „Geanderten“, denen ich auf den Straßen, in den Supermärkten, im Einkaufszentrum, oder im Zug begegne?

Was motiviert Menschen, sich als absolute Herren aller Rechte zu fühlen? Sich für absolute Beschützer*innen der Bürgerrechte und des Wohlergehens der Deutschen zu halten?

Währenddessen sind Frauen, Männer und Kinder Opfer dieser verschleierte Gewalt, dieser Ausgrenzung und des Rassismus.

Wieso schweigen wir?

Wir können so etwas nicht zulassen, wir sollten uns gegenüber dieser perversen Realität positionieren. Wo bleibt die Nächstenliebe?

Natürlich könnte ich den Kampf der Engagierten in dieser Stadt erwähnen. Die beharrliche Arbeit derer, die für Menschenrechte, das Recht auf Asyl, gegen Homophobie und Neonazismus kämpfen.

Ja, sie existieren und sind hier! Sie schlafen nicht, sie sind wachsam!

Aber alleine werden sie die Unsicherheit, die Verfolgung, die Angst nicht bekämpfen können. Unser Handeln muss präventiv sein. Aufklärung wird dringend gebraucht und Widerstand gegen diesen Zustand der Dinge ist unerlässlich.

Lasst uns Rassismus benennen, lasst uns unsere Menschlichkeit und unseren Gerechtigkeitsinn aufrechterhalten.

Wie können wir Liebe für diesen „Anderen“ identifizieren oder definieren?

Heute ist ein Tag, um Liebe zu organisieren. Kübra Gümüşay, eine Journalistin, Aktivistin, Deutsche und Muslima sagte kürzlich:

Lasst uns Liebe organisieren. Liebe gegen Hass, gegen Gewalt, gegen Rassismus, gegen Schweigen.

Von Ely Almeida

EIN SOZIOTHEATRALES ZENTRUM FÜR TRANSKULTURELLE THEATERARBEIT. IN BAUTZEN.

Bautzen hat während der letzten Jahre durch vermehrte Medienbericht-Erstattung über rassistische Vorfälle und rechte Gruppierungen Schlagzeilen gemacht. Gleichzeitig haben sich vor Ort und in der Region Gegenstrukturen und Initiativen, die Vielfalt und Diversität feiern und unterstützen, neu gegründet und bestehende Zusammenarbeit intensiviert.

Vom Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen wurde das Konzept für das so entstandene Thespis Zentrum für transkulturelle Theaterarbeit entwickelt: Ein soziotheatrales Zentrum, ein Ort für Begegnungen in Bautzen. Ein Ort, an dem verschiedene Menschen aus Bautzen und der Umgebung zusammenkommen und sich über gemeinsames (Theater-)Spielen kennenlernen und austauschen können.

Unter dem Motto *Theater mit Allen – Mitspielen, Mitmachen, Mitreden* werden hier die Möglichkeiten und Perspektiven eines vielfältigen Miteinanders erforscht. Gemeinsam sollen diversitätsorientierte Projekte entstehen, vor der Bühne, auf der Bühne und hinter der Bühne.

Das Ziel dabei ist, mit theatralen Methoden Begegnungen zu schaffen zwischen Menschen, die sich im Alltag vielleicht nicht begegnen. Zwischen denen, die schon immer hier wohnen und denen, die neu zugezogen sind. Zwischen Menschen, die unterschiedliche Sprachen sprechen und verschiedene Angewohnheiten haben. Diese Begegnungen sollen den lokal stark polarisierenden politischen Stimmen entgegenstehen.

Das Thespis Zentrum als geschützter Experimentierraum soll die Möglichkeit bieten, sich selbst und den anderen eben „spielend zu begegnen“ und Wege für das zukünftige Zusammenleben in Bautzen und der Region zu erproben.

Das Zentrum vereint drei Schwerpunkte:

1. **Mach mit! Eine transkulturelle Bühne für alle, egal wie alt und (un)erfahren.**
2. **Spiel mit! Ein transkulturelles Schultheater-Programm.**
3. **Rede mit! Eine transkulturelle Akademie.**

Mach mit!: Generationenübergreifende Projekte richten sich mit verschiedenen thematischen Schwerpunkten an die Bürger*innen Bautzens und der Region. Das Thespis Zentrum soll als Ort etabliert werden, an dem Diskussionen auf verschiedenen Ebenen geführt werden und spielerische Lösungen erarbeitet werden.

Spiel mit!: Ein gezieltes Programm in und für Schulen bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, sich spielerisch mit den Themen zu beschäftigen, die das Zusammenleben in der Region bestimmen. Darüber hinaus werden Weiterbildungsangebote für Lehrer*innen geschaffen, theatrale Methoden auch im Unterricht zu nutzen.

Rede mit!: Durch Symposien, Diskussionsrunden und Veröffentlichungen wird die Praxis in einen theoretischen und gesamtgesellschaftlichen Kontext gesetzt. In diesem Rahmen werden in regelmäßigen Abständen die *bautzen. perspectives* erscheinen.

Wir sind gespannt auf viele spannende Eindrücke und Denkanstöße!

In dieser ersten Ausgabe geht es um verschiedene Fragen, die uns in den Anfangsmonaten beschäftigten. Ein großes Thema war Sprache und multisprachiges Arbeiten im Theaterkontext.

Dazu stellen wir euch unseren *Wortschatz* vor, in dem wir Begriffe definieren, die wir bewusst in unserer Arbeit verwenden. Der *Wortschatz* bleibt als fester Bestandteil in allen *bautzen. perspectives* erhalten und wird immer wieder durch neue Begriffe, die uns aktuell beschäftigen, erweitert.

Denise Knorr gibt eine Einführung in die unterschiedlichen Wege, über die Sprache unsere Wahrnehmung beeinflusst.

Wie Multisprachigkeit auf der Bühne in vielfältiger Form eingesetzt werden kann und welche Effekte diese Art des Inszenierens hat, beschreibt Bronwyn Tweddle aus langjähriger Erfahrung mit multisprachigen Produktionen.

In *Überlegungen zur Transkulturalität* beschreibt Lara Chahal zusammenfassend einige grundlegende Fragen, die wir uns in den ersten Monaten der Thespis-Arbeit gestellt haben und zukünftig mit in unsere Arbeit nehmen wollen.

Einen Einblick in die Praxis und konkrete Vorschläge, wie verschiedene Sprachen in theaterpädagogischen Übungen angewendet werden können, bringt Philippe Tibbal.

Emran Mohamad erzählt seine persönlichen Eindrücke und Erfahrungen aus der bisherigen Zusammenarbeit als Teilnehmer und Praktikant im Thespis Zentrum.

Einen Ausblick auf die Vorteile, die gemeinsames Theaterspielen in sozialen und partizipativen Kontexten bringt, erfahrt ihr von Bronwyn Tweddle.

Das Thespis-Team stellen wir euch am Ende dieses Hefts vor.

Viel Spaß beim Lesen wünschen euch

Lara, Michelle, Denise, Halimeh, Philippe, Bronwyn und Ronja
Das Thespis-Team



THESPIS WORTSCHATZ

An dieser Stelle definieren wir Begriffe, die wir in unserer alltäglichen Arbeit oft benutzen und für wichtig halten. Durch eine sensible Sprache setzen wir ein Zeichen, wie wir auf Gesellschaft schauen und welches politische Ziel wir mit der Arbeit im Thespis-Zentrum verfolgen.

Auf unserer Website findet ihr den Wortschatz auf dem aktuellen Stand. Lasst uns wissen, welche Begriffe euch wichtig sind!

i n k l u s i o n !

Integration? Lieber Inklusion! Der Begriff Integration geht davon aus, dass unsere Gesellschaft aus einer homogenen Gruppe von Menschen besteht und dass alle, die sich aus unterschiedlichen Gründen von dieser Mehrheitsgesellschaft unterscheiden, sich anpassen und integrieren müssen. Das heißt, die eigenen Gewohnheiten und Bedürfnisse zurückzustellen und sich so zu verhalten, dass man so wenig wie möglich auffällt. Das Konzept der Inklusion beschreibt eine Gesellschaft, die vielfältig ist und in der alle gleichwertig Teil dieser Gesellschaft sind. Das heißt, dass nicht die einzelne Person sich anpassen muss, sondern dass gesellschaftliche Strukturen flexibel gestaltet sein müssen, damit alle daran teilhaben können. Wir alle müssen uns also ständig fragen, inwiefern wir inklusive Strukturen durch unser Handeln stärken.



*

Wir nutzen in unserer Sprache nicht nur die männliche Form! Wenn wir von Teilnehmer*innen sprechen, wollen wir ein Zeichen setzen, dass alle gemeint sind, egal welchem Geschlecht sie sich zugehörig fühlen. Das * steht dafür, dass es eben nicht nur zwei Geschlechter gibt und inkludiert alle, die sich durch diese Unterscheidung nicht definieren wollen.

i n t e r k u l t u r e l l

Das klassische Konzept der Interkulturalität beschreibt klar abgrenzbare, homogene Kulturen. Es wird davon ausgegangen, dass jeder Mensch mit einer bestimmten kulturellen Prägung aufgewachsen ist, und somit dieser zuzuordnen ist. Im interkulturellen Denken sind klare Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen definierbar und es fällt leicht, das „Eigene“ und das „Fremde“ zu beschreiben. Die Kritik an der Interkulturalität sieht diesen Ansatz als zu einfach und tendiert mehr zu einem neuen Kulturbegriff, der sich an Transkulturalität orientiert.

t r a n s k u l t u r e l l

Während im klassischen interkulturellen Denken Kulturen „aufeinanderprallen“, geht die Transkulturalität davon aus, dass Menschen zwar kulturell geprägt, aber von dieser Prägung nicht bestimmt sind. Transkulturalität beschreibt Kulturen in einer komplexen und hybriden Durchdringung. Kultur wird als offene Struktur gesehen, die sich durch immer wieder neue Einflüsse (Migration, Kommunikation, Netzwerke) ständig verändert. Der Begriff Kultur ist hier nicht auf die nationale Herkunft bezogen sondern vielmehr auf die verschiedenen Kollektive, in denen sich eine Person bewegt. In der Praxis bedeutet das, dass klare Abgrenzungen unmöglich werden, dass Menschen nicht dem einen oder dem anderen, sondern sowohl dem Einen also auch dem Anderen und noch viel mehr zuzuordnen sind.

SPRACHE UND WAHRNEHMUNG

EIN AUSZUG AUS DER WISSENSCHAFT

Der vorliegende Artikel stellt einen kurzen Einblick in die wissenschaftliche Forschung zum Thema Sprache und Wahrnehmung dar. Er repräsentiert nicht die persönliche Meinung der Autorin.

Sprache dient als Mittel der Kommunikation, als Möglichkeit des Ausdrucks. Wir alle sind allgegenwärtig von einer, meist mehreren Sprachen umgeben. Sprache führt aber auch zu Kategorisierung, lässt Schlüsse über den sozialen Status zu (Adaktylos 2007), konstruiert Wirklichkeiten und setzt Grenzen (Handro & Schönemann 2009). Dabei ist Sprache ständig diversen Einflüssen ausgesetzt, Sprache verändert sich. Nicht zuletzt beeinflussen sich Sprachen gegenseitig, da sie keine abgeschlossenen Entitäten darstellen (Jarvis & Pavlenko 2008).

Dies ist allerdings nicht die einzige Richtung der Beeinflussung. Genauso, wie Sprache in einer bestimmten Umwelt besteht und sich durch diese entwickelt, sind auch wir von Sprache(n) umgeben. Hat dies auch Auswirkungen auf uns? Diese Überlegungen haben eine jahrhundertelange Tradition. Die wohl radikalste Aussage dazu kommt von Benjamin Lee Whorf. Der mit ihm assoziierte Linguistische Determinismus geht davon aus, dass Sprache unser Denken formt (Casasanto 2016), Gedanken und Handlungen sogar gänzlich determiniert (Boroditsky & Schmidt 2000). Diese Hypothese wurde stark umstritten und ist weitestgehend verworfen (Boroditsky & Schmidt 2000). Allerdings gehen neuere Ansätze davon aus, dass Sprache zumindest einen Effekt auf die Wahrnehmung der Welt hat (Thierry et al. 2009). Es ist bisher unklar, ob dies an einer bewussten und sprachbasierten Evaluation der Umwelt liegt oder an einer unterschiedlichen Verarbeitung der Wahrnehmung zwischen Menschen, die verschiedene Sprachen sprechen (Thierry et al. 2009).

Den meisten wissenschaftlichen Ansätzen heute liegt die Annahme zugrunde, dass Sprache als Kontextfaktor zu verstehen ist, von welchem wir Informationen ableiten. Dies wirkt sich auf verschiedene Wahrnehmungen und Kategorisierungen aus. Im Folgenden werden einige Resultate aus der Forschung, wie Sprache unsere Wahrnehmung beeinflusst, behandelt.

Ergebnisse einer Studie von Diana Deutsch weisen darauf hin, dass die Wahrnehmung von Tönen und deren Anstieg von der Sprache der Hörerin/des Hörers beeinflusst sein kann (Deutsch 1991). Barrett, Lindquist und Gendron (2007) gehen davon aus, dass für Wahrnehmung unser Wissen über die Welt, welches durch vorhergehende Erfahrungen gebildet wurde, herangezogen wird. Und Sprache wirkt sich auf dieses konzeptualisierte Wissen aus, welches dann beispielsweise bei der Deutung von Emotionen wieder genutzt wird (Barrett, Lindquist & Gendron 2007). Der Einfluss von Sprache auf die Wahrnehmung von Farbe wird auch vermutet. Allerdings geht man hier von einer universellen Farbwahrnehmung aus (Boroditsky & Schmidt 2000). Kay und Regier (2006) vertreten aufbauend darauf, dass es eine universelle und grundlegende Farbwahrnehmung gibt, diese sich dann umweltabhängig, wo Sprache auch ein Faktor ist, weiterentwickelt.

Eine weitere interessante Frage ist, ob das zugeordnete Geschlecht eines Objekts Sprecher*innen dazu verleitet, Eigenschaften des Objekts davon abzuleiten. Beispielsweise könnte die Sonne im Deutschen, da sie ein weibliches grammatikalisches Geschlecht hat, mit wärmenden und nährenden Eigenschaften verbunden werden. Im Spanischen hingegen, wo Sonne, *el sol*, ein maskulines grammatikalisches Geschlecht hat, könnte diese eher mit Eigenschaften verbunden werden, die maskuline Stereotype erfüllen, wie mächtig oder bedrohlich (Boroditsky & Schmidt 2000). Einen ersten, wenn auch nicht hinreichenden Hinweis, um diese Frage zu beantworten, liefert Boroditsky und Schmidt (2000). In ihrer Studie fanden sie heraus, dass Personen das grammatikalische Geschlecht eines Objekts in ihrer konzeptionellen Darstellung dieses berücksichtigen. Darüber hinaus ist die Vorstellung eines Objekts stark von dem grammatikalischen Geschlecht in der Muttersprache beeinflusst. In ihrem Experiment mussten Personen Wortpaare im Englischen erinnern, welche aus einem Objekt und einem eindeutig weiblichen oder männlichen Namen bestand. Die Muttersprachen der Teilnehmer*innen allerdings waren entweder Deutsch oder Spanisch. Das Resultat war, dass die Proband*innen Wortpaare im Englischen, also einer Artikel-neutralen Sprache, besser erinnerten, wenn das Geschlecht des Namens kongruent mit dem grammatikalischen Geschlecht des Objekts in der Muttersprache war (Boroditsky & Schmidt 2000).

Casasanto (2016) untersuchte anhand griechisch- und englischsprachiger Proband*innen den Einfluss von Sprache auf das Verständnis von Zeit. Englische Muttersprachler*innen konzeptualisieren Zeit eindimensional, es gibt viele Gemeinsamkeiten zu linearen, räumlichen Ausdrücken, beispielsweise *a long time* oder *a long meeting* und *a long rope* (Casasanto 2008). Im Griechischen jedoch werden Zeiten eher durch Wörter ausgedrückt, die auch Volumen oder Mengen ausdrücken, beispielsweise eher *a big night*

(tr. *megali nykhta*) als *a long night*. Das heißt, in der griechischen Sprache kann man Zeit ebenso wie im Englischen eindimensional ausdrücken, aber weit häufiger sind Ausdrücke, die gleichzeitig auch etwas über ein Volumen aussagen (Casasanto 2008). In seiner Studie fand er heraus, dass es eine Verbindung zwischen sprachlichem Ausdruck von Zeit und der gedanklichen Vorstellung von Zeit gibt. Seine weiterführende Frage war, ob Sprache eine kausale Rolle in nichtsprachlicher Vorstellung von Zeit spielt (Casasanto 2008; 2016). Hierzu wurden die englischsprachigen Proband*innen einem 30-minütigen Training ausgesetzt, bei welchem sie Zeitmetaphern lernten, welche der griechischen Sprache ähnlich sind. Bei dem anschließenden, nicht auf Sprache basierten Test, unterschieden sich die Ergebnisse der englischsprachigen Proband*innen nicht mehr von denen, der griechischsprachigen Teilnehmer*innen – anders als bei dem Test, welchem kein Metapher-Training vorausging. Diese Ergebnisse deuten darauf hin, dass verschiedene Metaphern und Ausdrücke für Zeit, welche in der Muttersprache verwendet werden, die Vorstellung von Zeit beeinflussen (Casasanto 2008; 2016).

In einem Beitrag von Boroditsky (2001) wird ebenfalls das Zeitverständnis von Menschen, die Englisch und Mandarin sprechen, verglichen. Die englische Sprache kreiert ein horizontales Zeitverständnis. Man spricht beispielsweise von Ereignissen, die *vor* oder *hinter* einem liegen. Mandarin hingegen beschreibt Zeit als etwas Vertikales. Bei der zeitlichen Anordnung von Ereignissen wird hier häufig von *hoch* und *unten* gesprochen. Frühere Ereignisse werden als *hoch* empfunden, spätere als *unten*. In einem ersten Schritt fand Boroditsky heraus, dass die unterschiedlichen sprachlichen Konzepte sich auch in dem Verständnis und gedanklichen Konzeptualisieren von Zeit reflektieren (Boroditsky 2001). In einem zweiten Versuch wurden nur Teilnehmer*innen berücksichtigt, die beide Sprachen, Englisch und Mandarin, sprechen und wurden entweder einem horizontalen oder vertikalen Prime¹ ausgesetzt. Anschließend mussten sie Aufgaben in Englisch lösen. Dabei kam heraus, dass das Bias, Zeit als vertikales Konzept zu verstehen, größer war bei Mandarin-Muttersprachler*innen, die in ihrem Leben später Englisch gelernt hatten als bei Mandarin-Muttersprachler*innen, die früher angefangen haben Englisch zu erlernen. Das bedeutet, umso länger ein Kind nur Mandarin gesprochen hat, desto größer das vertikale Bias – auch bei englischsprachigen Aufgaben (Boroditsky 2001). In einem letzten Experiment der Studie wurden englischsprachige Teilnehmer*innen einem Training ausgesetzt, bei dem sie über Zeit sprachen und dabei vertikale Metaphern benutzen sollten. Also ähnlich der Darstellung von Zeit in Mandarin. In dem anschließenden Test kam heraus, dass die englischsprachigen Proband*innen, die dem Training ausgesetzt waren, ähnlich den mandarinsprachigen Proband*innen antworteten. Die Autorin leitete davon ab, dass die unterschiedliche Art und Weise, wie über Zeit gesprochen wird, einen Einfluss darauf hat, wie über Zeit gedacht wird (Boroditsky 2001). Die Ergebnisse der Tests implizieren allerdings auch, dass ein neues Lernen über eine bereits bekannte Domäne, in diesem Beispiel Zeit, das Denken darüber ändern kann (Boroditsky 2001).

Generell muss man darauf hinweisen, dass viele Studien in der Muttersprache der Proband*innen durchgeführt werden. Das bedeutet, Schlüsse von solchen Ergebnissen sind nur sehr limitiert generalisierbar auf andere Sprachen oder gar nichtsprachliche Bereiche (Boroditsky & Schmidt 2000; Boroditsky 2001). Zudem ist es schwierig, beim Vergleich von mehreren Sprachen in einer Studie sicherzustellen, dass der Stimuli und die Versuchsanleitung in beiden Sprachen wirklich identisch zu verstehen sind (Boroditsky & Schmidt 2000; Boroditsky 2001).

Abschließend lässt sich sagen, dass Sprache ein Faktor unserer Umwelt ist, welchem wir ständig ausgesetzt sind. Es muss auch festgehalten werden, dass Sprache nicht determinierend ist. Zudem lassen die Funde darauf schließen, dass der Einfluss von Sprache wohl größer bei abstrakten Kategorien ist, beispielsweise bei Zeit, als bei weniger abstrakten Kategorien, beispielsweise bei Farbe.

Adaktylos, A. M. „Sprache und sozialer Status“. *Keine Chance für Lisa Simpson? Soziale Ungleichheit im Bildungssystem*. Hr. Ingolf Erler. Wien: Mandelbaum Verlag, 2007. 48-55

Barrett, L. F., K.A Lindquist & M. Gendron. “Language as context for the perception of emotion”. *Trends in cognitive sciences*, 11.8 (2007): 327-332.

Boroditsky, L., & Schmidt, L. A. “Sex, Syntax, and Semantics”. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, 22. (2000) <https://escholarship.org/uc/item/0jt9w8zf>

Boroditsky, L. “Does language shape thought?: Mandarin and English speakers’ conceptions of time”. *Cognitive psychology*. 43.1 (2001): 1-22.

Casasanto, D. “Who’s afraid of the big bad Whorf? Crosslinguistic differences in temporal language and thought”. *Language learning*, 58 (2008): 63-79.

Casasanto, D. “Linguistic relativity”. *Routledge handbook of semantics*. Hr. N. Riemer. New York: Routledge, 2016: 158-174.

Deutsch, D. “The tritone paradox: An influence of language on music perception”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 8.4 (1991): 335-347.

Handro, S. & B. Schönemann. Hr. *Geschichte und Sprache* (Vol. 21). Münster: LIT Verlag, 2010.

Jarvis, S., & Pavlenko, A. *Crosslinguistic influence in language and cognition*. London: Routledge, 2008.

Kay, P., & Regier, T. “Language, thought and color: recent developments”. *Trends in cognitive sciences*, 10.2 (2006): 51-54.

Thierry, G. et.al. “Unconscious effects of language-specific terminology on preattentive color perception”. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 106.11 (2009): 4567-4570.

Wittchen, H., & Hoyer, J. *Klinische Psychologie & Psychotherapie*. Vol. 1131. Heidelberg: Springer, 2011.

von DENISE KNORR, Mitarbeiterin in der
transkulturellen Akademie im
THESPIZ ZENTRUM



¹ Priming bedeutet, dass man einen Reiz leichter verarbeitet oder dieser zugänglicher ist, wenn man davor gleichen oder ähnlichen Reizen ausgesetzt war. (Wittchen & Hoyer 2011)

EINE EINFÜHRUNG INS MULTISPRACHIGE THEATER

Eine übliche Art andere Kulturen durch Theater zu erfahren, ist ausländische Theaterstücke in die Landessprache zu übersetzen & präsentieren. Dieser Artikel diskutiert eine ergiebige Alternative, die immer häufiger verwendet wird und die wir manchmal im Thespis Zentrum benutzen möchten: multisprachig zu inszenieren. Es gibt verschiedene Gründe, Multisprachigkeit auf der Bühne zu benutzen, die mit den Zielen des Inszenierens verbunden sind.

WARUM kreieren wir multisprachige Aufführungen?

Manchmal wird zweisprachig inszeniert, damit die Schönheit der Originalsprache eines Werkes zu hören ist. Eine Kultur wird durch ihre Sprache ausgedrückt: Manche Konzepte sind nicht zu übersetzen und der Rhythmus, Tonfall, Tempo und die literarische Form eines Werkes tragen zu seinem Gesamteindruck bei. In diesem Fall wird die Originalsprache mit Textteilen in der Sprache/ den Sprachen des Landes, wo das Stück präsentiert wird, kombiniert, damit das Publikum ohne Kenntnisse der Originalsprache folgen kann. Die Multisprachigkeit erzielt, das Beste aus beiden Möglichkeiten zu liefern.

Multisprachiges Inszenieren macht auch die Problematik des Übersetzens sichtbar, was für transkulturelle Arbeit entscheidend sein kann. Die Rezipienten eines komplett übersetzten Textes sind sich meistens nicht bewusst, wie viele Entscheidungen ein*e Übersetzer* in schon getroffen hat in Überlieferung eines Theatertextes. Wortwahl, Dialekt & Stilfragen & die (Vor-)Urteile, die dadurch entstehen, engen die Interpretationsmöglichkeiten ein. Wenn zwei oder mehr Sprachen nebeneinander gesprochen werden, haben beide, die Theatermacher*innen, die die Inszenierung vorbereiten, und die Zuschauer*innen, die sie ansehen, die Möglichkeit, Übersetzungen zu vergleichen und kritisieren, wenn sie aller Sprachen mächtig sind. Auch wenn sie nur eine (oder keine) Sprache verstehen, wird die unsichtbare Arbeit des Übersetzens sichtbar. Das regt Fragen an: was wurde übersetzt, was nicht, wie und warum? Was für Konsequenzen hat das für unsere Kommunikation?

Vielleicht ist das Ziel, den Zuschauer*innen eine neue Perspektive anzubieten. Der Schock von unbekanntem Phonemen kann dramaturgisch eingesetzt werden, um Erfahrungen von ‚sich fremd fühlen‘ oder Ausgrenzung zu illustrieren. Multisprachigkeit wird im Theater häufig strategisch eingesetzt, um Empathie für Neuangekommene eines Landes im Publikum zu ermöglichen: da sie die Erfahrungen von ‚sich anpassen müssen‘, von Vorurteilen, von Sprachschwierigkeiten zeigt. Wenn die ‚Mehrheit‘ einer Community in die Position gebracht wird, wo sie nur teilweise das Gesagte versteht, erfährt sie am eigenem Leib wie es ist, wegen Sprache ausgegrenzt zu sein. Erfahrung spricht lauter als Diskussion. Ein Beispiel von so einem Projekt war das australische *Community-Theatre* Stück *Nuovo Paese* (Laurie, 1987). *Nuovo Paese* ist ein ‚Migrationsstück‘, dessen Handlung in Italien und Australien spielt. Im ersten Akt, der im italienischen Dorf stattfindet, wird nur italienisch gesprochen. Wenn die Figuren nach Australien migrieren, wird stufenweise mehr Englisch in den Text integriert, bis es am Ende zur Hauptsprache des Stückes wird. Zuschauende, die kein Italienisch sprechen, haben am Anfang eine Sprachbarriere. Also ihre Erfahrung spiegelt die der migrierten Familie wieder: Am Anfang verstehen sie nichts, als das Stück weiter geht und mehr Englisch benutzt wird, verstehen sie immer mehr, bis sie alles verfolgen können. Diese theatralische Erfahrung reflektiert Desorientiertheit durch den Umzug in ein neues Land und das langsame Fuß fassen.

Die häufigste Anwendung von multisprachigem Theater ist, wo Sprache eine Trennung abzeichnet, wenn die Dramaturgie sich um Gruppen im Konflikt miteinander dreht. Der Regisseur Robert Lepage aus Québec ist einer von vielen, die die Montague- und Capulet-Familien in Shakespeares *Romeo & Julia* durch Sprache getrennt haben (in seinem Fall in Englisch und Québécois-Französisch). Caroline Staceys Inszenierung für Melbourne French Theatre von Goldonis *Diener Zweier Herren* (1996) trennte die zwei Haushalte in Italienisch- und Französisch-Sprechende, mit einem zweisprachigen Diener dazwischen. In ihrer Technik-Demonstration *Dialogue Between Two Actors* (2005) präsentierten Robert Carreri und Torgeir Wethal vom Odin Teatret (Dänemark) die letzte Szene von Ibsens *Nora*, in der Nora ihren Mann Torwald verlässt. Die Tatsache, dass Carreri auf Italienisch spielte und Wethal auf Norwegisch, illustriert die Kommunikationsunfähigkeiten einer sterbenden Ehe.

Manchmal ist das Ziel, die Fähigkeiten der Spielenden am besten einzusetzen. Schauspieler*innen haben mehr Ausdrucksmöglich-

keiten in ihrer Muttersprache und fühlen sich oft auch selbstbewusster auf der Bühne als in einer - für sie - Fremdsprache, was besonders wichtig für Laientruppen ist. Aber auch für Profi-Spieler*innen gilt: Man lernt anders zuzuhören als Schauspieler*in (und als Mensch), wenn man mit jemandem spielt, der*die das Stichwort in einer anderen Sprache liefert (die man selber vielleicht auch nicht spricht).

Multisprachige Performance kann einfach Spaß an Wort- und Sprachspielen sein, als eine ästhetisch akustische Entscheidung. Werke, die einen globalen Sprachansatz haben, erfinden neue Bedeutungen, die erst aus Sprachmischungen entstehen. Zum Beispiel, Jan Fabre und seine Truppe *Troubleyn* mischten in *Glowing Icons* (1998) Englisch, Deutsch, Spanisch, Japanisch usw. nach Muttersprache der dargestellten historischen und literarischen Figuren (u.a. Marilyn Monroe, Salvador Dalí). In diesem Stück kreieren die Sprachmischungen ein ästhetisches Sprachgewebe. Italienische *commedia dell'arte* Truppen (populär zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert) hatten schon viel früher Spaß am künstlerischen Sprachgewebe. Sie erfanden *grammelot*, damit sie ganz Europa bespielen konnten. Das war eine Technik, um die Laute der Sprache des Landes, in dem sie gerade spielten, zu imitieren, ohne die Sprache richtig lernen zu müssen. Sie mischten häufig italienische Dialekte und andere Sprachen in diesen improvisierten Stil des Spielens. Der körperliche Ausdruck der Form hieß, dass komplettes Sprachverständnis unnötig war. Die Komödie stammt häufig von den Eitelkeiten der Figuren, die angaben, mehrere Sprachen zu sprechen, obwohl sie das nicht konnten. Zum Beispiel die Figur *Dottore* war bekannt für seine ewig-andauernden Reden auf Pseudo-Latein.

Der britische Regisseur Peter Brook war ein früher Vertreter des neueren multisprachigen und multikulturellen Theaters, aber mit einem ernsteren Blick als die *commedia* Schauspieler*innen. In seinem *Orghast* (1971), kreiert für das *Festival of Arts Shiraz-Persepolis* im Iran, entwickelten die Schauspieler*innen der Company mit Dichter Ted Hughes eine Kunstsprache, die sie auch mit mehreren toten Sprachen wie Avestisch, Alt-Griechisch und Alt-Persisch gemischt haben. Das Ziel davon war, unter die sprachliche Ebene zu gelangen, um zum Ausdruck einer tieferen universellen menschlichen Existenz zu gelangen. Die erfundene Orghast Sprache sollte diese Ur-Existenz ausdrücken. Implizit darin war auch das Theatertraining in verschiedenen Theaterformen ihrer jeweiligen Kulturen, durch das die Performer*innen ihre Körper in verschiedenen Arten formten. Diese Suche nach Gemeinsamkeiten in Theaterkulturen, wo Sprachmischung eher ein Nebeneffekt der Arbeit statt ihr Hauptziel ist, ist auch das Forschungsobjekt von Eugenio Barbas *International School of Theatre Anthropology* Treffen, eine regelmäßig stattfindende ‚reisende Universität‘ von Theatermacher*innen, -Historiker*innen und -Theoretiker*innen seit 1980. Durch ISTA sucht Barba die gemeinsamen, grundlegenden Prinzipien aller kulturellen Theatertraditionen zu definieren.

Obwohl diese international orientierten Kulturproduzent*innen zu einer ‚ästhetischen‘ Anwendung von Sprachmischungen neigen, gibt es auch viele *Community grass roots* Truppen, die Sprachmischung für pragmatische, eher lokale Untersuchungen von einer (entmächtigten) Minderheit nutzen. Multisprachiges Theater hat also auch explizite politische Anwendung gefunden. In postkolonialen Gesellschaften wie Südafrika unter der Apartheid, wurden Sprachen der indigenen Bevölkerungen als Form des Widerstands integriert. Diese Benutzung mehrerer indigener Sprachen und Lieder war eine Strategie um Zensur oder überhaupt das Begreifen der Diskussion von den fremden Mächten zu vermeiden und eine geheime Absprache mit dem Publikum zu ermöglichen. Theater ist ein Medium, das schwer zu kontrollieren ist, wegen die Möglichkeit für spontane Aktionen der Schauspieler*innen, also kann Theater auch Raum für politische Kommentare anbieten. DDR Dramatiker Heiner Müller wechselt häufig zwischen Englisch und Deutsch in seinen Werken, um abzulenken, zu provozieren, irritieren und zu überraschen. Zensur wird dadurch vermieden, dass man seine Aussage nicht festlegen kann. In Kontrast entstand zweisprachiges Theater in Englisch und *te reo Māori* (die Māori Sprache) in Neuseeland als Versuch, die unterdrückte Sprache der indigenen Bevölkerung wiederzuerlangen. Zweisprachige Theaterstücke waren eine Phase auf dem Weg zu einer *te reo* Dramatik. Wie wir in diesem letzten Beispiel sehen können, sind die Kategorien der Gründe für multisprachiges Theater nicht immer leicht zu unterscheiden, da mehrere Absichten gleichzeitig existieren. Häufig existiert in der Anwendung mehrerer Sprachen gleichzeitig ein linguistisches Ziel, ein politisches Ziel und der Zweck vom Aufrechterhalten einer Kultur.

Das trifft nicht nur auf indigene Völker, sondern auch auf Migrant*innen zu, die wünschen, ihre eigenen kulturellen Werte und Traditionen in ihrem Adoptivland zu behalten, um dadurch neue Freund*innen mit ähnlichen Werten zu finden. Multisprachiges Theater kann also diesem sozialen Zweck dienen. Das Event des Theaters einigt die Community, bestätigt ihre Identität und bekräftigt ihre Sprache. Die Mischung der Sprachen hilft nicht nur dem Begreifen für Zweit- oder Drittgenerationen von Migrant*innen, die vielleicht die Sprache ihrer Eltern weniger benutzen, sondern öffnet die Kultur für Nicht-Sprechende der Sprachen im Umfeld, um die Traditionen und Kultur zu teilen.

Multisprachiges Theater kann natürlich auch einen Bildungszweck haben. Es ist nützlich für die Menschen, die eine Minderheitssprache der Community, in der sie wohnen, sprechen, und die Mehrheitssprache lernen möchten. Studien in multisprachigen Schulen in England in den 1990er Jahren (siehe Edwards & Walker 1995) bewiesen, dass wenn die erste Sprache von Kindern bekräftigt wurde, sie schnellere Fortschritte in der zweiten (Mehrheits-)Sprache machten, als wenn die Unterstützung ihrer Mut-

tersprache fehlte. Multisprachige Performances können also Zweitsprachenerwerb mit Unterstützung der Muttersprache kombinieren. Das vermeidet das Problem eines *language vacuum*, wo die Fähigkeiten in der Muttersprache geringer werden, ohne dass die zweite Sprache erworben ist – eine unerwünschte Situation, in der keine der beiden Sprachen genügt, um zu kommunizieren. Multisprachiges Theater wird auch produziert, um freiwilligen Zweitspracherwerb in Schulen und Universitäten zu fördern. Die Mischung von Muttersprache und Fremdsprache leistet Hilfe beim Verständnis. Material verbunden mit Emotionen und Bewegung wird leichter im Langzeitgedächtnis gespeichert. Die Wiederholung von Text, die in einer Probe stattfindet, hilft hier auch dem Spracherwerb der Schauspieler*innen. Multisprachiges Theaterspielen kann auch Motivation und positive Einstellung zum Lernen erhöhen, da Drama-Aktivitäten Spaß machen. Gleichzeitig können Student*innen in Kontakt mit dem Literaturkanon ihrer neuen Sprache eintreten.

Ein wichtiger Grund für uns im Thespi Zentrum, multisprachiges Theater zu machen ist, weil es die Welt spiegelt, wie sie heute ist: bunt gemischt. Man bleibt nicht mehr ein Leben lang in einer kleinen Ecke der Welt. Wir reisen. Wir kommen in Kontakt mit anderen Sprachen und Kulturen auf einer täglichen Basis durch Treffen mit Migrant*innen und Besucher*innen und durch die Medien. Viele Menschen wachsen heute transkulturell auf, mit mehreren Kulturen und Sprachen innerhalb der eigenen Familie. Multisprachigkeit und Transkulturalität sind überall.

Im späten 19. Jahrhundert ist multisprachiges Theater auch aus rein kommerziellen Gründen entstanden. Manche europäische ‚Star‘-Schauspieler*innen – wie Tommaso Salvini, Ernesto Rossi und Adelaide Ristori – gingen auf Tournee nach Amerika, weil das Geschäft sich rentierte (siehe Carlson 1985 & Watermeier 1988). Um ihren Gewinn zu maximieren, kamen die Stars ohne ihre eigenen Company von Schauspieler*innen. Sie kamen alleine und spielten mit lokalen (und möglichst schlechten – damit der Star noch begabter aussieht im Vergleich) Schauspieler*innen. Der Star spielte in seiner Muttersprache, die lokalen Spieler*innen auf Englisch. Wegen Mangel an Probe, da die Stars von Stadt zu Stadt gehetzt sind, kam es manchmal zu lustigen Vorfällen: zum Beispiel, in einer Aufführung von Hamlet mit Tommaso Salvini in der Hauptrolle, haben Rosenkrantz und Guildenstern ihren Text zu Ende gebracht und die Bühne verlassen, während Hamlet nur halbwegs durch die Szene war!

Um solche Vorfällen zu vermeiden, kommen wir vom WARUM zum WIE wir multisprachige Inszenierungen aufbauen können.

WIE kreieren wir multisprachige Aufführungen?

Es gibt eine Vielfalt an Techniken, die benutzt werden, um multisprachige Inszenierungen zu kreieren. Welche Techniken ausgewählt werden, hängt sehr eng mit dem Ziel der Inszenierung zusammen – den Effekt aufs Publikum, der erreicht werden muss.

Meine These ist, dass alle Produktionen die zwei oder mehrere Sprachen mischen, im Voraus ihr Zielpublikum klar definieren müssen und dieses Publikum im Kopf durch alle Entscheidungen des Produktionsprozesses behalten: von der ersten Themen- oder Textwahl, durch Adaptation oder Entwicklung von Eigenmaterial, bis zur letzten Phase von Proben und Aufführung.

Definition des Zielpublikums wird angedeutet im Zweck der Inszenierung (soll der Fokus auf dem Prozess oder dem Endprodukt liegen?), Sprachauswahl (Wen soll das Stück ansprechen? Welche Sprachen kennt das Publikum schon? Welche sind wichtig für diese Community?), Entscheidungen zum Stil und Theatermethodik (Ist ‚Verfremdung‘ absichtlich?). Auch sehr wichtig sind Hilfsmittel für Nicht-Sprecher*innen von einer oder mehreren Sprachen der Aufführung, damit sie die Performance verstehen. Kurz: Warum und für wen machen wir diese Arbeit? Wie muss die Aufführung konstruiert werden, damit die meisten Zuschauenden sie begreifen? Wenn sie nur eine der Performance-Sprachen sprechen, welche Perspektive ist am wichtigsten, dass sie sie in dieser Sprache bekommen? Sind alle Zuschauenden mit alltäglichen Sprachmischformen bei bilingualen Sprecher*innen, wie schnelle Änderung der Sprache oder Ausleihen von Wörtern einer anderen Sprache, vertraut? Sind sie im Allgemeinen anderen Sprachen ausgesetzt? Sind sie Teil einer besonderen Community, für welche die Inszenierung gemacht worden ist (mit ihren besonderen Codes & Ausdrucksgewohnheiten) oder können sie sich zumindest auf diese Community-Stimmung einlassen? Gibt es politische Schwierigkeiten, die bedacht sein müssen? Ist Identifizierung vom Publikum mit einer bestimmten Gruppe gewünscht oder erforderlich? Bewusste Zielstellung sichert eine gute Aufnahme der Inszenierung.

Klare Antworten auf diese Fragen dienen grundsätzlichen Entscheidungen zum Wo und Wie das Stück gespielt wird, aber auch einer wichtigen strukturellen Überlegung: Was ist das Quellenmaterial der Aufführung?

Quellen für multisprachige Theaterinszenierungen fallen in drei Hauptkategorien:

1. Multisprachige Adaptationen von monosprachigen Theatertexten: Dieser Typus kommt am häufigsten vor. Solche Adaptationen benutzen gewöhnlich, aber nicht ausschließlich, bekannte, ‚klassische‘ Theatertexte einer bestimmten Kultur. Techniken der Ad-

aptation hängen sehr davon ab, ob das Stück eine lineare oder nicht-lineare Handlung hat. Es ist schwierig Techniken, welche auf Wiederholung basieren, in Texte mit kausaler Handlung einzubauen. Diese Techniken sind zwar nötig, um den Zuschauenden den Inhalt näher zu bringen, es besteht aber die Gefahr, der Geschichte den Zusammenhang zu nehmen. Nicht-lineare Texte ermöglichen abstraktere und experimentellere Sprachmischungs-Techniken.

2. Eigenproduktionen, entwickelt durch einen Gruppenworkshop-Prozess: Ein endgültiger Performance-Text kommt erst ganz am Ende zum Einsatz. Workshops können von themenrelevanten Materialien angespornt sein, aus einer Montage verschiedener Textquellen entstehen, autobiografische Erfahrungen der Teilnehmer*innen erkunden, auf Improvisationen basieren usw. Aber die Arbeit fängt ohne einen vorgefertigten Stücktext an. Diese Art der Textentwicklung kommt besonders häufig bei Inszenierungen von Community Theatertruppen mit besonderen Interessen an sozialen Themen vor.

3. Theaterstücke, die schon multisprachig geschrieben worden sind: Obwohl Workshop-Prozesse für Stückfassungen noch vorkommen, ist diese Quelle ein Stück, welches von den Autor*innen von Anfang an multisprachig konzipiert worden ist. Diese Texte kommen am wenigsten vor, aber wachsen an Popularität mit einem steigenden globalisierten Verständnis von Kultur und Sprache. Diese Form könnte als Gipfelpunkt der vorherigen Experimente gesehen werden.

Aus Platzgründen, und weil ich selber mehr Erfahrung mit dem ersten Typus in meiner Dramaturgie- und Regiepraxis habe, konzentriere ich mich hier auf Methoden, ein monosprachiges Theaterstück multisprachig zu adaptieren. Ich werde mich auf Methoden fokussieren, die in der Adaptation des Stückes innerhalb der Dramaturgie vorkommen, statt auf externe, technische Hilfsmittel wie Übertitel oder Programmnotizen.

Die Hauptfrage, wenn man eine multisprachige Adaptation eines Stückes macht, ist natürlich: Wieviel soll überhaupt übersetzt werden? Wenn eine Sprache mehr benutzt wird als die anderen, wie werden sie kombiniert? Hier folgen manche Vorschläge als Denkanstöße.

Sprachkombinierungsstrategien:

Die offenkundigste Situation ist, wo einfach alles übersetzt wird: der komplette Text wird in beiden (oder allen) Sprachen gespielt. Das heißt, alle Zuschauenden, die nur eine Sprache verstehen können, bekommen trotzdem die ganze Information. Die Kehrseite aber ist, dass für Zuschauende, die alle Sprachen verstehen, es viele überflüssige Informationen gibt. Die ständige Wiederholung kann schnell langweilig werden, wenn die Sprachen nicht abwechslungsreich und raffiniert kombiniert werden. Dieses Kombinationsmuster dient also am besten Texten, die nicht-lineare Handlungen haben, besonders die ursprünglich kurz sind, damit der Theaterabend nicht unerträglich lang wird.

Komplette Übersetzung ist aber nicht nötig, da der Text nur ein Element vom Bedeutungserzeuger auf der Bühne ist. Spielart und andere theatralische Mittel (Kostüme, Requisite, Beleuchtung, Ton, Bühnenbild usw.) erzeugen schon sehr viele Informationen, die zum Verständnis der Bühnenergebnisse beitragen. Für Texte mit einer linearen Handlung reicht es häufig, wenn nur die wichtigsten Textpassagen, Phrasen und Schlüsselmomente in alle Sprachen übersetzt werden.

Häufig werden die Sprachen zu dramaturgischen Zwecken in Bereiche eingeteilt. Die Sprachmischungs-Techniken, die verwendet werden, unterscheiden sich in Bezug darauf, ob die Mehrheit der Schauspieler*innen nur eine Performance-Sprache konsequent sprechen oder ob sie ständig zwischen den Sprachen wechseln (können).

Sprachen nach Figuren-Gruppen: Bei dieser sehr populären Strategie spricht eine Gruppe eine Sprache, die andere/n andere Sprache/n. Die Gruppen können Nationalitäten, soziale Klassen, religiöse Gruppierungen, verschiedene Familien oder sonst irgendwelche Gruppen, die klar umrissene Identitäten haben, repräsentieren. Die Definierung der Gruppen wird in den verschiedenen Sprachen dramaturgisch dargestellt. Dieses Modell ist nützlich, wenn zwei Gruppen in Konflikten repräsentiert werden oder wo bestimmte Figuren oder Gruppen als ‚fremd‘ oder ‚anders‘ identifiziert werden.

Zum Beispiel, 2012 habe ich die deutsche Erstaufführung von Travelling Light Theatre Companys *Mother Savage* (unter den Titel *Mutter Furie*) in der Studiobühne Essen inszeniert. Das Stück, eine Adaptation von Guy de Maupassants Kurzgeschichte *La Mère Sauvage* (1884), handelt von einer Mutter, deren Sohn selbst eingezogen wurde, die einen jungen fremden Soldaten beherbergen muss, als ihr Dorf im Krieg vom Feind besetzt wird. In meiner zweisprachigen Inszenierung sprach der Soldat ausschließlich Englisch und die Mutter ausschließlich Deutsch. Zwei Figuren, getrennt durch Sprache (und Kriegspropaganda) wurden gezwungen, miteinander auszukommen. Weil Englisch eine häufig gelernte Fremdsprache in Deutschland ist, konnte ich annehmen, dass viele Zuschauende der Inszenierung auch die Sprache des Soldaten verstehen. In dieser Inszenierung war es eine bewusste Entscheidung, dass die Zuschauenden, welche nur Deutsch sprachen, die Perspektive der Mutter gehört haben. Dadurch haben sie Mitleid

für diese empfunden und ihre grausame Tat am Ende verstanden. Die Sprachen waren nicht gleich verteilt in der Bearbeitung (die Mutter hatte den meisten Text), aber dazu kam auch, dass die Entwicklung der Beziehung zwischen Mutter und Soldat fast ausschließlich über Gesten dargestellt wurde, wie folgender Stückauszug unserer Adaptation beweist:

„Sie sieht das Loch in seiner Socke und lacht weiter. Der SOLDAT setzt sich hin, und will seinen Stiefel einfach wieder anziehen, doch sie hält ihn davon ab, indem sie das Nähgarn aus der Schublade holt und auf den Tisch legt. Der SOLDAT nimmt das Nähgarn, holt die Nadel heraus und versucht den Faden einzufädeln. Die MUTTER schaut über seine rechte Schulter, wie er zurechtkommt, der SOLDAT dreht sich weg von ihr. Dann schaut sie über seine linke Schulter, und er dreht sich in die andere Richtung. Er versucht es weiter, gibt dann aber auf und reicht ihr die Nadel und das Garn. Sie fädelt es ein. Dann streckt sie ihre Hand nach der Socke. Er schämt sich und will ihr die Socke nicht geben. Die MUTTER wartet bis er ihr die Socke gibt.“

(Tweddle 2012a: 12. Szene – Playing Games/verschiedene Spiele)

Durch die Inszenierungsart wurden Zuschauer*innen zu genauer Beobachtung aller Blicke und Gesten zwischen der Mutter und dem Soldaten gezwungen, also wörtliches Verständnis des Textes war zweitrangig.

Ich habe diese Sprachmischstrategie auch benutzt als ich 2012 Tschechows *Kirschgarten* mit Rumänisch- und Ungarisch-sprechenden Schauspieler*innen in Cluj-Napoca (Rumänien) inszenierte. *Kirschgarten* geht um das Zusammenbrechen des Klassensystems in Russland am Anfang des 20. Jahrhunderts. Ich habe eine zweisprachige Doppelinzenierung des Stückes gemacht, wo die zwei Fassungen abwechselnd gespielt wurden. In einer Fassung sprachen hauptsächlich die adligen Figuren Rumänisch und die Diener Ungarisch. In der anderen Fassung waren die Sprachen umgekehrt. Figuren, die sich zwischen den Klassen bewegt haben, benutzten die Sprache ihrer Herkunft oder waren zweisprachig. Zum Beispiel Lopachin, der reichste Mann im Dorf, der aber aus der Dienerschaft stammt, spricht die jeweilige Sprache der Diener*innen. Warja, die zur adligen Familie gehört, aber als Adoptivtochter eher wie eine Dienerin behandelt wird, spricht auch die Dienersprache. Jascha, ein Diener, der vorgibt, was Besseres zu sein, spricht meistens die adlige Sprache. Alle Schauspieler*innen haben während der Aufführung gesprochen, als ob die anderen Figuren sie selbstverständlich verstanden haben, egal welcher Sprache verwendet wurde, wie hier:

„WARJA (Rumänisch): Slavă Domnului c-ați venit! Ești din nou acasă. S-a întors sufletelel meu. A venit frumusețea mea.

ANJA (Ungarisch): Mi mindenen mentem keresztül!

WARJA (Rumänisch): Îmi închipui!“ (Tweddle 2012b: 1. Akt)

Bei dieser Aufführung, haben alle Zuschauenden (und Schauspieler*innen) Rumänisch verstanden, aber nur manche konnten Ungarisch. Das heißt, wenn größere Textteile auf Ungarisch gespielt worden sind, waren manche Zuschauenden vom Text ausgeschlossen. Um Nachteile davon zu vermindern, waren folgende Strategien eingesetzt: Erstens, die Auswahl des Textes - *Kirschgarten* ist ein sehr bekanntes, häufig gespieltes Stück in Transsylvanien. Also viele Zuschauenden wussten schon, worum es geht. Zweitens hat man die Möglichkeiten beide Fassungen zu sehen, an zwei aufeinanderfolgenden Abenden. Drittens, der Inszenierungsstil war sehr körperlich und choreographisch, damit die Beziehungen klar waren.

Ähnliche Vor- und Nachteile entstehen, wenn Sprachen nach geographischen Standorten unterteilt werden: durch Länder oder Regionen, wo die Handlung spielt (siehe *Nuovo Paese* Beispiel oben), oder wechseln zwischen privaten und öffentlichen Sphären.

Sprachen werden nach Muttersprachen der Schauspieler*innen ausgewählt: Wie in Karin Beiers viel diskutierten *Sommernachts Traum* (1995) sind Rollen nicht für eine bestimmte Sprache gecastet, sondern umgekehrt: Der Muttersprache der am passendsten Schauspieler*in wird benutzt. Also jede Figur hat eine einzigartige/spezifische Sprache. In diesem Sinne wird ihre Sprache zu einer Art theatralischem *ideolect* – das ist eine ganz individuelle Ausdrucksweise, im Gegensatz zu *dialect* (eine regionale Form einer Sprache) oder *sociolect* (die Sprache einer spezifischen sozialen Gruppierung, wie klassenbedingte Sprecharten).

Diese letzten Beispiele konzentrieren sich auf Stücke, wo alle Figuren nur eine einzige Sprache sprechen, außer ein paar Dolmetscher- oder Vermittlerfiguren. Aber in manchen Inszenierungen wechseln die (zweisprachigen) Schauspieler*innen ständig zwischen den verschiedenen Performance-Sprachen, was andere Techniken ermöglicht, wie zweisprachige Konversationen, *code-switching* und *diglossic* (themenbedingt) Sprachbenutzung.

Scapin, eine zweisprachige (Englisch/Französisch) kanadische Adaptation von Molières *Le Fourberies de Scapin*, wurde von *Troupe du Jour*, ein französischsprachiges Ensemble in Saskatoon, eine überwiegende englischsprachige Stadt in Kanada gespielt. Die

Mehrheit des Stückes, ausschließlich Molières Originaltext, wurde auf Französisch gespielt, aber der englische Text wurde ergänzt, um monosprachigen Anglophonen das zu ermöglichen, der linearen Handlung zu folgen. Alle Figuren sprachen beide Sprachen, bunt gemischt, wie es häufig bei Bilingualen ist. Manchmal versuchen die Figuren ihre Erstsprache zu bevorzugen, manchmal wechseln sie, um den anderen zu helfen. Eine Frage wird manchmal in einer anderen Sprache beantwortet, als die, in der sie gestellt wurde. Ständig wechselnde Mischtechniken wurden verwendet, damit es nicht langweilig wird.

Der Textbearbeiter, David Edney, hat eine besonders nützliche Strategie verwendet: die zweisprachige Konversation. Es funktioniert wie folgt: In Szenen wo beide Sprachen alternieren, wiederholt manchmal ein*e Sprecher* in den vorherigen Satz zusammenfassend, als ob sie ihn kommentieren wollen, damit alle Zuschauenden die wichtigen Informationen bekommen. Im folgenden Beispiel sind alle unterstrichenen Passagen Erweiterungen:

„Argante (thinking he is alone): *Je voudrais savoir ce qu'ils me pourront dire sur ce beau mariage.*

Scapin (aside): We've thought of something to say about this fine marriage.

Argante: *Tâcheront-ils de me nier la chose?*

Scapin: No. I don't think we'll deny it.

Argante: *Ou s'ils entreprendront de l'excuser?*

Scapin: We might try to excuse it.“

(Edney 1996: 236)

Ian C. Nelsons Inszenierung von Edneys Fassung von *Scapin* hatte auch zwei theatrale Strategien (ergänzend zu den dramaturgischen) eingeführt, um die Wiederholungen möglichst einfallsreich in Szene zu setzen und um sicher zu sein, dass Schlüsselinformationen für beide Sprachgruppen im Publikum verfügbar waren:

1. *Instant replay:* Am Ende einer Szene machen die Schauspieler*innen einen *Freeze* (verbaler und körperlicher Stillstand). Dann machen sie mit Blitzleuchte und Musik die Hauptbewegungen der Szene schnell rückwärts, wie eine VHS-Kassette beim Zurückschleifen, bis sie in der Anfangsposition sind. Danach spielen sie dann die Szene in der anderen Sprache wieder, so detailgetreu wie möglich.

2. *Action loop:* Die Schauspieler*innen finden sich 'zufällig' am Ende der Szene in genau der gleichen Anfangspositionen wieder und spielen die Szene nochmal in der anderen Sprache, ohne Pause. Um die Technik zu variieren, spielen sie manchmal die Szene als Spiegelbild. Die Wiederholung ist weniger markiert als bei *instant replay*.

Manche Bearbeitungen spielen weniger mit Wiederholungen und mehr mit Sprachmischung, wie zweisprachige Menschen sie im normalen Leben benutzen: durch *code-switching* und *diglossia* (siehe Romaine 1995).

Code-switching ist ein linguistischer Fachbegriff, wo ein*e Sprecher*in mitten in der Äußerung die Sprache wechselt. Davon gibt es zwei Sorten: *intra-sentential* (wo die Sprachänderung mitten in Sätzen oder Satzteilen passiert) und *inter-sentential* (wo die Sprachänderung an der Grenze von Sätzen oder Satzteilen passiert). *Borrowing* (Ausleihen) ist eine Form des *intra-sentential code-switching*, wo einzelne Wörter aus einer Fremdsprache, oder der Muttersprache, wenn man gerade eine Fremdsprache spricht, mitten im Satz reingeworfen werden. Im alltäglichen Leben passiert es häufig, wenn Vokabular für eine bestimmte Thematik fehlt, oder wo Konzepte schwierig zu übersetzen sind: z.B. „Got my Aufenthaltsgenehmigung from the Einwohnermeldeamt.“¹ Manchmal ist es einfach Teil der gängigen Sprachgewohnheiten einer Community.

Ein Beispiel von *intra-sentential code-switching* aus ästhetischen Gründen kommt von meiner zweisprachigen Adaptation von Gertrude Steins *Dr. Faustus Lights the Lights* (1998), die ich an der Studiobühne der FU Berlin inszeniert habe. Die nicht-lineare, poetische Handlung des Stückes gibt größere Freiheit, um Sprachspiele extremer einsetzen zu können. Folgendes benötigt große vokale Geschicklichkeit von der Schauspielerin/dem Schauspieler:

„Faustus: I sold my soul to make it bright with electric light
And now no-one, nicht ich, nicht she, nicht sie, nicht he, ist daran
interessiert.“

(Tweddle 1998: 3. Akt, 2. Szene)

¹ Aus: „Steuerliche Gründe“ ein Lied der amerikanischen Kabarettistin Gayle Tufts, die 'borrowing' aus Deutsch, wie es von Englischmuttersprachler*innen, die länger in Deutschland gelebt haben, gemacht wird, zum Markenzeichen ihres Humorstils gemacht hat. (Tufts 1998: 84)

Mein Beispiel für *inter-sentential borrowing* (Wechseln bei Satzgrenzen) stammt aus der gleichen Adaptation. Die nicht-lineare Handlung war auch für Wiederholungen vom Inhalt als Übersetzung des Materials günstig, da Wiederholungen sowieso ein Markenzeichen Steins Schreibens sind. Übersetzungen hier hatten einen poetischen, statt holprigen Effekt:

„Marguerite Ida: the woods are there and I am here and am I here or am I there
 Oh where oh where is here
 Helena Annabel [overlapping]: oh wo oh wo ist hier
 Marguerite Ida: oh where oh where is there
 Helena Annabel: [overlapping]: oh wo, oh wo ist dort
 Marguerite Ida: and animals
 Helena Annabel: wilde Tiere?
 Marguerite Ida: sind an jedem Ort.“
 (Tweddle 1998: 1. Akt, 2. Szene)

Die Zuschauenden mussten hier in der Dekodierung des Textes aktiv sein. Im Gegensatz zu dem *Scapin*-Beispiel in einer monosprachigen anglophonen Stadt, ist Englisch in Berlin weitverbreitet: den Zuschauenden ging es weniger darum, dass Übersetzung zum Verständnis nötig wäre, sondern eher, zu eruieren, wie die Sprachen einander kommentierten und Witze erzeugten. In einer diglossischen Sprachaufteilung sind die Sprachen nach Thematik oder Konzepten aufgeteilt, was auch alltäglicher Gebrauch in mehrsprachigen Ländern ist: häufig wird eine Sprache Zuhause gesprochen und eine andere am Arbeitsplatz oder für offizielle Anlässe (z.B. vor Gericht).

Die diglossische Sprachaufteilung zwischen privaten und öffentlichen Sphären in *Nuovo Paese* (siehe oben) illustriert diese *domain-specific* (gebietsspezifische) Sprachbenutzung. Noch ein Beispiel von *Dr Faustus Lights the Lights* zeigt eine thematische Aufteilung. Die Wissensbegier der ikonischen Zentralfigur des Faustus wurde hauptsächlich in meiner Adaptation in der deutschen Sprache angedeutet:

„Mephisto:... You are the only one der weiß what you know and it is I, der Teufel,
 who tells you so

Faustus: Du Narr, du Teufel, how can you know, how can you tell me so
 If I am the only one who can know, was ich weiß
 Then no devil can know, was ich weiß.“
 (Tweddle 1998: 1. Akt, 2. Szene)

Gebietsspezifisches Sprachwechseln wurde auch von dem Übersetzer Simon Perris in seine neuseeländische Adaptation von Euripides *Troierinnen*, die ich 2016 inszeniert habe, ausgeschöpft. Die Gewohnheit, viele *te reo Māori* Wörter im neuseeländischen Englisch auszuleihen, kommt in seinem Text vor. Obwohl der Text hauptsächlich auf Englisch war, hat er auch Hekabes Klagelied während der Zerstörung Trojas teilweise auf *te reo Māori* geschrieben. Die Emotionalität des Momentes wurde durch diese māori Ritualrhetorik unterstrichen, eine Form deren Bedeutung viele der Zuschauer*innen erkannt haben und die sie angesprochen hat, auch wenn sie die genauere Bedeutung der Wörter nicht verstanden haben:

„HEKABE: *auē te whenua i whāngai i āku tamariki*
 CHOR: E! E!
 HEK.: *whakarongo mai, tamariki ma! Anō te reo e karanga ana tō koutou whaea*
 CHOR: Thy dirge is for the dead / thy children / all gone / dead.“ (Perris 2016: Zeilen 1300 – 1304)

Wegen Ähnlichkeiten zwischen māori und altgriechischen Ritualsprachformen, hatte er auch Exklamationen des Trauers („Oimoi!“, „AIAI AIAI“) und das Lied zur Trauerfeier des Kindes in Alt-Griechisch beibehalten. Ähnlich wie bei Māori-Textteilen waren die Funktion der Sprache erkennbar, obwohl kein Zugang zum genauen Inhalt vorhanden war.

Auch wenn eine Sprachmischungsmethode Vorrang hat, können viele Methoden der Sprachmischung in einem Performance-Text benutzt werden. Das ist sogar wünschenswert, um die Zuschauer*innen ständig zu überraschen und ihre Aufmerksamkeit zu fesseln.

Notwendigerweise, ist das hier eine sehr kurze Einführung in manche Techniken des multisprachigen Theaters. Diese Form stellt eine Herausforderung dar, bietet aber auch spannende Möglichkeiten. Sie eröffnet Spielraum für den Umgang mit Sprachen – und Theater lebt vom Spielen. Es gibt viele Möglichkeiten, um Sprachen zu kombinieren, damit die Botschaft das Publikum erreicht. Für diesen Prozess müssen sich die Schauspieler*innen notwendigerweise in einer tiefen Auseinandersetzung mit Sprache, Kultur und Theaterelementen engagieren. Übersetzung von Texten zu Bühnenergebnissen benötigen immer einen dreidimensionalen Sprachansatz, aber multisprachiges Theater eröffnet sogar mehr das Bewusstsein für sprachliche und kulturelle Aushandlung, die das Zusammenleben in unserer globalen Gesellschaft nur bereichern können.

Zitierte Werke:

Carlson, Marvin. *The Italian Shakespearians: Performance by Ristori, Salvini and Rossi in England und America*. Washington: Folger Books, 1985.

Edney, David. „Translating (And Not Translating) in a Canadian Context“. *Stages of Translation*. Hr: David Johnston. Bath: Absolute Classics, 1996.

Edwards, Viv & Sue Walker. *Building Bridges: Multilingual Resources for Children*. Clevedon: Multilingual Matters/University of Reading, 1995.

Laurie, R. „Twelve Weeks in a Nuovo Paese“. *Community Theatre in Australia*. Hr: Richard Fotheringham. North Ryde: Methuen Australia, 1987. 89 – 94.

Romaine, Suzanne. *Bilingualism*. 2. Auflage. Oxford, UK & Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1995.

Tufts, Gayle *Absolutely Unterwegs – Eine Amerikanerin in Berlin*. Berlin: Ullstein, 1998.

Watermeier, Daniel & Ron Engle. „The Dawson-Booth Polyglot *Othello*“. *Theatre Research International* 13.1 (1988): 48 – 56.

Unveröffentlichte Stückfassungen zitiert:

Perris, Simon. Unveröffentlichte Übersetzung von Euripides *The Trojan Women*, 2016.

Tweddle, Bronwyn. Unveröffentlichte zweisprachige (Englisch/Deutsch) Adaptation von Gertrude Steins *Doctor Faustus Lights the Lights*, 1998.

Tweddle, Bronwyn. *Mutter Furie*. Unveröffentlichte zweisprachige (Englisch/Deutsch) Adaptation von Travelling Light Theatre Companys *Mother Savage*, 2012a.

Tweddle, Bronwyn. Unveröffentlichte zweisprachige (Rumänisch/Ungarisch) Adaptation von Anton Tschechows *Kirschgarten*, 2012b.

von BRONWYN TWEDDLE,
 theaterpädagogische Mitarbeiterin
 im THESPIS ZENTRUM



TRANSKULTURELL?

FRAG NACH! ÜBERLEGUNGEN ZUR TRANSKULTURALITÄT

Unser alltägliches Leben ist durchflochten von verschiedenen kulturellen Einflüssen und genauso prägen wir durch unser alltägliches Handeln die Kulturen in denen wir uns bewegen.

Die Rede ist von Kulturen, weil es in einer globalisierten und pluralistischen Gesellschaft nicht die eine Kultur gibt, die einen Menschen umgibt. Kulturen sind - über digitale Kommunikationswege, globalen Handel oder Migration – grenzübergreifend vernetzt und durch vielfältige Einflüsse in ständiger Veränderung.

Kultur meint in diesem Sinne die verschiedenen sozialen Gruppierungen und Lebensräume, in denen sich eine Person bewegt und über die sie sich definiert. Popkultur, Essenskultur, Arbeitsumfeld, Stadtleben, Musikgeschmack, soziale Mediengruppen usw.

Eine nationale Kultur ist demnach ein Konstrukt, das eine statische Idee einer Kultur vorgibt. Diese statische Vorstellung von Kultur lässt sich leicht instrumentalisieren, z.B. um zu erklären, warum Menschen verschiedener Herkunft nicht zusammenleben können. Sobald Kultur statisch gedacht wird, liegt dem ein Verständnis zugrunde, welches an Rassenkonstruktionen grenzt!¹

Gleichzeitig verstellt eine statische Vorstellung von Kultur den Weg hin zu einer Öffnung, Veränderung und Weiterentwicklung von Kultur. Sie fängt an, den Menschen zu determinieren und nimmt ihm die Handlungsoption innerhalb der jeweiligen Kultur. Sie negiert, dass Menschen Kultur durch ihr Handeln prägen und selbständige Entscheidungen treffen innerhalb dieser Kultur. Sie gibt vor, dass Kultur den Menschen und sein Handeln ausweglos bestimmt.

Im Thespis Zentrum orientieren wir uns an der Darstellung von Kultur als Handlungsoption. Wir arbeiten mit Menschen als Individuen, die Teil verschiedener kultureller Kollektive sind, und deren Eigenschaften unterschiedlich leben. Aus diesen verschiedenen Handlungen und Deutungen kultureller Praxis ergeben sich oft die Streitpunkte innerhalb einer Kultur und es wird deutlich, dass Kulturen eben nicht homogen sind.

Für die Praxis bedeutet das, viele Fragen zu stellen. Die Frage ‚Worüber streitet ihr?‘ kann dabei sehr schnell zu den internen Differenzen einer als geschlossen und homogen wahrgenommenen sozialen Gruppierung führen.

Oder, wie es Isolde Charim beschreibt: „Jede Identität steht heute neben anderen Identitäten. Jede Religion steht neben anderen Religionen [...]. Die entscheidende Frage lautet nicht: Wer bist du? Die entscheidende Frage lautet vielmehr: Wie stehst du zu dem, was du bist? [...] Das ist die Frage der pluralisierten Gesellschaft. Das ist die Kernfrage unserer Zeit.“²

Wir müssen also anfangen, nicht mehr im „entweder/oder“ zu denken, sondern im „sowohl/als auch“, um einer Person in ihrer Vielfältigkeit zu begegnen.

Der transkulturelle Ansatz im Rahmen unserer Arbeit im Thespis Zentrum widmet sich damit gezielt gegen immer noch existierende Kultur-Stereotype, Nationalkulturen und die Politik der Polarisierung vom Eigenen und Fremden.

Wir wollen die Komplexität kultureller Prägung in unserer Arbeit zeigen und ein Bewusstsein dafür stärken, dass wir alle kulturelle Praktiken erlernt haben, diesen aber nicht ausgeliefert sind. Wir wollen die Vielfältigkeit der eigenen Position erforschen und somit eine Offenheit für die Vielfältigkeit der anderen erzielen.

Die Räume, die wir mit den Teilnehmenden kreieren, orientieren sich am Konzept des 3. Raums von Homi K. Bhabha. Ein Raum zwischen verschiedenen Kulturen, in dem ein gegenseitiges Infrage-Stellen stattfindet, in denen fremde Inhalte übersetzt werden und eine gemeinsame Sprache entwickelt wird. Ein Raum, in dem Verhandlungen geführt werden und Hierarchien und Asymmetrien aufgebrochen werden. „Menschen kommen mit unterschiedlichen Einstellungen zusammen und streiten miteinander um Bedeutungen. Dabei entstehen neue Freiräume.“³

Diese Freiräume wollen wir gemeinsam vergrößern.

1 Kalpaka, A. & Mecheril, P. „Interkulturell. Von spezifisch kulturalistischen Ansätzen zu allgemein reflexiven Perspektiven“. *Migrationspädagogik*. Hr. Paul Mecheril et al. Weinheim: Beltz, 2010: 87.

2 Charim, I. *Ich und die Anderen: Wie die neue Pluralisierung uns alle verändert*. Wien: Zsolnay-Verlag, 2018.

3 Wieselberg, L. „Migration führt zu ‚hybrider‘ Gesellschaft: Homi K. Bhabha im Interview“. *Science.Orf.at*. 09.11.2007. <https://sciencev1.orf.at/news/149988.html>



von LARA CHAHAL, Mitarbeiterin in der transkulturellen Akademie im THESPIS ZENTRUM

SPRACHEN IM SPIEL

...Ich beobachte in meiner Arbeit, dass Transkulturalität in der Praxis immer noch fremd und abstrakt scheint obwohl wir jeden Tag mit Transkulturalität konfrontiert sind. Durch eine starke und tiefe Prägung eines Theaters fundiert auf der Form des Sprechtheaters, fällt es in Europa schwer, ein Theaterstück, eine Performance in einer Fremdsprache sehen zu wollen. Ich höre oft, dass Zuschauer*innen ohne klaren Bezug auf das Verbale den Sinn, den Inhalt des Stückes nicht erreichen können und das Wesentliche verlieren. Theater hat immer viel mehr anzubieten gehabt als eine Folge des Dialogs. Also ein Theaterstück in einer unbekannt Sprache ohne Übertitel ist vor allem denkbar und heutzutage eine sinnvolle und relevante künstlerische und menschliche Auseinandersetzung. Aber zurück in die Praxis... Gezeigt werden soll in diesem kleinen Auszug, dass Theaterpädagog*innen mit Fremdsprachen ohne große Schwierigkeiten arbeiten können und arbeiten sollen.

Zum Illustrieren kommt ein ganz einfaches Beispiel: Das <Hi-Ha> Spiel ist eine Übung, um am Anfang des Workshops die Energie in der Gruppe frei laufen zu lassen.

1. Alle Teilnehmer*innen stehen im Kreis, aufrechte, entspannte Grundkörperhaltung. Gewicht zentriert.
2. Jede*r Teilnehmer*in muss einen imaginären „Energie-Ball“ mit vollem Körpereinsatz der Reihenfolge nach weiterleiten und gleichzeitig <Hi-Ha> schreien.
3. Danach kommen die verschiedenen Befehle, womit die Teilnehmer*innen den Energiefluss ändern können, wie zum Beispiel:

– Die Hände bilden ein Schild > der/die Teilnehmer*in sagt „Zurück“ > die Energie wird blockiert und geht in die gegengesetzte Richtung

– Die Arme bilden ein Kreuz vor dem Körper > der/die Teilnehmer*in sagt „Springen“ > die Energie überspringt eine*n Teilnehmer*in.

– Der/die Teilnehmer*in macht eine „Zapping-geste“ (wie mit einer Fernbedienung) > der/die Teilnehmer*Innen sagt „zapping“ > alle Teilnehmer*innen suchen sich einen anderen Platz im Kreis. u.s.w ...

4. Hier ist es ganz simpel das jede*r die Befehle in ihrer/seiner Muttersprache ausdrücken. Der Befehl wird aber mit der gleichen Körpergeste signalisiert.

Z.B.: Ob die Person „springen“ - „poskočić“ - „iqfoz“ - „jump“ sagt bleibt offen und willkommen, die Bedeutung wird mit dem Signal [gekreuzte Arme] angegeben.

5. Spontan, mit Spaß, wird eine unbekannte Sprache Teil des Spiels und durch die Wiederholung der Wörter nach und nach gespürt und miterlebt.

Was hier gemeint wird, ist dass die meisten Übungen/Spiele, die wir schon kennen, nicht neu erfunden werden müssen, weil ein paar Teilnehmer*Innen die Sprache der Lehrer*innen nicht gut verstehen. Man kann bloss seine „alten“ bekannten Spiele neu entdecken und damit kreativer mit unbekannt Sprachen umgehen. Die meisten unsere Übungen lassen sich mit solchen kleinen Tricks umwandeln...

von PHILIPPE TIBBAL,
theaterpädagogischer Mitarbeiter im
THESPIS ZENTRUM



von EMRAN MOHAMAD,
Praktikant und Teilnehmer im
THESPIS ZENTRUM

Thespis center is a place where I can find myself and also different people from different cultures and traditions. It is a place where I can do something new and it is also a place where I feel free. And what I like about it, is that here you can find everyday something new and different. And I do not feel boring here, because I spend time with interesting people and do something interesting. And I feel free. I can share what I feel, it is a place where I share the ideas, activities, and experiment with people. And what I think or what my opinions are about Thespis center. It is new and interesting for me. I am in because I like and love to be somewhere like Thespis center. And I am lucky to be here.

THEATER ALS ORT DER BEGEGNUNG

Theaterspielen hat viele Vorteile für die Einzelperson: es stärkt das Selbstbewusstsein und ermutigt zur Überwindung von persönlichen Hemmungen in einer spielerischen Art und Weise. Man lernt neue Fähigkeiten (Sprechtechnik, Körperausdruck, Geschichtenerzählen, Gruppenarbeit); man benutzt Energie und lässt Emotionen los; und man hat meistens Spaß mit Gleichgesinnten. Aber Theaterspielen stärkt auch einen Sinn für die Gemeinschaft. Auch wenn man mal alleine auf der Bühne steht, ist man aber nicht alleine in der Arbeit. Man hat die Unterstützung von mehreren Menschen, die Teil dieses Spiels sind: ob auf der Bühne, hinter der Bühne oder im Zuschauerraum, viele tragen etwas zum Erfolg des Spielens bei.

Eine positive Theatergruppe kann man wirklich ermutigen, über die eigenen Grenzen hinaus zu gehen, die persönlichen Fähigkeiten zu entwickeln, und viele Sachen zum ersten Mal auszuprobieren. Man muss lernen, zusammen offen und spontan zu sein, aber auch einander zuzuhören und aufzupassen, damit alle sicher mitmachen können. Die Mitwirkenden des Ensembles müssen zueinander Vertrauen aufbauen. Beim Theaterspielen ist der Job der Spielerin/des Spielers, alle anderen auf der Bühne gut aussehen zu lassen. Sich nur auf sich selbst zu konzentrieren kann zu Hemmungen führen: wenn das Ziel aber ist, die anderen Spieler*innen zu unterstützen (und zu wissen, dass sie das auch für dich tun), führt das zu freiem, freudevollem Spielen.

Durch Theaterspielen kann man Ideen und Lebensentwürfe ausprobieren, wozu man sich im alltäglichen Leben vielleicht nicht traut. Man muss die Welt aus einer anderen Perspektive sehen – wie denkt und fühlt sich ein anderer Mensch? Was für Hintergründe erklären diese andere Sichtweise? Was kenne ich aus meiner eigenen Erfahrung, das mir dabei hilft, diesen Mensch und seine Aktionen zu verstehen? Das gilt in dem Aufbau einer Figur, aber genauso in der Mitarbeit im Ensemble. Man muss andere Menschen gut kennenlernen, um zusammen sprechen und sich bewegen zu können. Sprache ist nur ein Element des Theaterspiels. Für erfolgreiche Ensemblearbeit ist Beobachtungsgabe mit allen Sinnen und ein Gespür für die Energie der anderen wichtiger. Der Einzelne muss spüren, wann das *Timing* richtig ist, für gemeinsames Agieren. Man muss in der Probenarbeit gemeinsame Lösungen zu Aufgaben und Schwierigkeiten finden, aber auch als Gruppe reagieren können, wenn etwas Unerwartetes während einer Performance passiert.

Theaterspielen als ein solcher Ort der Begegnung ist Ziel des Thespis Zentrums. Wir möchten Ensembles aufbauen, wo jede*r ermutigt wird mitzumachen, und wo jede*r mit Respekt und Anerkennung behandelt wird. Es ist nicht leicht, solch einen sicheren Ort zu schaffen: es benötigt Mut, Zeit und die Bereitschaft aus Fehlern zu lernen. Also, was ist nötig, um so eine Arbeit entstehen zu lassen? Keine Antwort passt zu allen Gruppen. Da wir auch andere ermutigen wollen, selber transkulturelle Theaterarbeit zu probieren, erläutere ich hier aber einen Gedanken dazu: häufig liegt der mögliche Erfolg eines solchen Unternehmens in der Philosophie der Gruppenleiterin/des Gruppenleiters.

Hier sind vier Dinge, die nötig sind, finde ich, um einen sicheren Raum zu schaffen:

1. Die richtige Energie: Ein Theaterkollege hat mir mal einen guten Rat gegeben - wenn du eine bestimmte Atmosphäre im Probenraum haben willst, musst du sie selbst mitbringen und konsequent erhalten. Man kann nicht schlechtgelaunt in den Raum gehen und erwarten, dass die Teilnehmer*innen Spaß am Spielen haben. Wenn ich will, dass meine Gruppenmitglieder spielerisch sind, muss ich eine spielerische Energie mitbringen. Übungen werden ausgewählt, damit die Gruppe Chancen hat zum lustig sein und zum Lachen.

2. Geduld: Ich versuche mich auf die schön entstandenen Sachen zu konzentrieren. Fehler oder ‚misslungene‘ Übungen sind egal: man muss Fehler machen, um weiter zu kommen. Man muss keine*n (auch sich selbst nicht) dafür bestrafen. Außerdem: aus Missverstehen der Anweisungen oder ‚Fehler‘ entstehen häufig die schönsten Ergebnisse. (Ich nenne die *happy accidents*.) Deswegen, auch wenn die Gruppe eine Übung komplett anders verstanden hat als ich meinte, lass ich es erstmals gelten, und sehe, was daraus kommt. Schlimmstenfalls habe ich eine neue Variation der Übung gesehen, bestenfalls gibt es tolles neues Material für unser Spiel! Auch zum Thema Geduld: je mehr Zeit man investiert in Ensemblebau, desto mehr Zeit spart man später in der Probe. Mit jeder Gruppe wird es manche Dinge geben, die sie sofort hinkriegen, und andere brauchen halt Zeit. Man muss dem Prozess vertrauen: Gruppenarbeit geht schneller mit der Zeit und mit Erfahrung (Erfahrung von der Gruppe selber und Erfahrung von den Leiter*innen, was für diese bestimmte Gruppe gut funktioniert). Zeit am Anfang im Aufbau von Vertrauen ist nie verschwendete Zeit.

3. Eine Attitüde, dass jede*r etwas kann und etwas Schönes mitbringt: Wieder ist es am besten auf das Positive zu fokussieren - wichtiger ist, was man kann, nicht, was man nicht kann. Ich besetze Leute immer, so dass sie ihre Stärken zeigen können, nicht die Schwächen. Jede hat auch geheime Talente, die man herausfinden und verwenden muss! Am Anfang einer Inszenierung frage ich immer: welche Sportarten spielst du, welche Tanzformen kannst du, welche Musikinstrumente spielst du? Wir finden durch Übungen heraus, was alle mit der Stimme oder Körper machen können, wo und wie man am kräftigsten oder flexibel ist. Ich frage auch, was dein *Party Trick* sei: da lernt man nützliche szenische Sachen wie, wer Flaschen mit den Zähnen aufmachen kann. Ich hatte mal eine Schauspielerin, die perfekt das Bellen eines Pudels nachahmen konnte; eine die ihre ganze geballte Faust in den Mund stecken konnte, und eine deren Augenpupillen lustig wackelten, wenn sie versuchte auf die Nasenspitze zu gucken. Wenn es zum Stück passt, kann man ganz tolle, schräge Sachen in die Szene einbinden, wo ein*e Spieler*in einen Moment als Zentrum des Geschehens genießen kann!

4. Eine Bereitschaft, Fragen zu stellen und die Antworten wirklich zu hören: Probleme und Missverständnisse passieren, wenn wir annehmen, dass wir wissen, wie ein anderer Mensch denkt. Wir glauben, die Begründung für seine Aktionen zu kennen, und wir beurteilen sie schnell. Besonders in bunt-gemischten Gruppen ist es wichtig, zu versuchen mit dem Urteil zu warten und Fragen zum Verhalten zu stellen. Es ist schwierig zu hören, dass manchmal die Wurzeln des Problems auch im eigenen Verhalten liegen können. Aber ohne die Bereitschaft zuzuhören, kann man das Problem nicht lösen. Dazu gehört, dass man keine Angst haben soll, Fehler zuzugeben: Niemand kann alles wissen. Wenn man erwartet, dass die Spieler*innen das Risiko eingehen, Fehler zu machen, muss man als Gruppenleiter*in auch dazu bereit sein. Wenn ein Vertrauensbruch oder kulturelles Missverständnis passiert, kann man die Situation nur reparieren, wenn man bereit ist, sich den Problemen ehrlich zu stellen. Eine ernst gemeinte Entschuldigung kann schon vieles erreichen. Man kann leichter vergeben und weitermachen, wenn man sich geschätzt und gehört fühlt.

Das Thespis Zentrum hat nicht alle Antworten. Wir haben nur ein paar Vorschläge für die weitere Arbeit und die Bereitschaft, die zu probieren und danach Schlüsse daraus zu ziehen. Wir hoffen durch unsere Projekte auch andere zur transkulturellen Theaterarbeit zu ermutigen. Wir sind alle nur Menschen und Theater ist ein wunderbares Medium um zueinander zu finden.

Wir freuen uns auf Dialog mit Euch!

von BRONWYN TWEDDLE,
theaterpädagogische Mitarbeiterin im
THESPIS ZENTRUM



LARA CHAHAL

Lara eint verschiedene Methoden der Körperarbeit, Tanz und Theater mit dem Interesse, sich performativ mit den gesellschaftlichen Fragen des Zusammenlebens und gesellschaftspolitischen Themen auseinanderzusetzen. Ihr Fokus liegt dabei auf der europäischen Asyl-, Grenz- und Migrationspolitik sowie diversitätsorientierten und inklusiven Ansätzen in der kulturellen Bildung und Kulturlandschaft. Erfahrung in der Praxis sammelte sie mit der *Bühne für Menschenrechte* Berlin, *BLINK Dance Theatre* London, *Solomonic Peacocks Theatre Company* Malawi, *ARTMAKERS* Hamilton Neuseeland, *Jana Sanskriti* Indien, *HowlRound* US und *Die KÖRPERGEMEINSCHAFT*.

Lara hat *Internationale Entwicklung* in Wien studiert und absolvierte danach eine einjährige Tanzausbildung in Berlin und den Master *Applied Theatre* in London. In ihrer Arbeit verbindet sie kritische Ansätze dieser Disziplinen.

PHILIPPE TIBBAL

Philippe ist "Brot- und Theatermacher", in Frankreich geboren. 2004 schloss er eine Ausbildung zum Schauspieler an der europäischen Schauspielschule Cours Florent (Paris) und 2017 den B.A. in Theaterwissenschaft an der Universität Paris 8. Im Laufe zahlreicher Projekte als Schauspieler und Pädagoge in Frankreich, Deutschland, Rumänien und Russland kristallisierte sich immer deutlicher sein Interesse und Engagement für Soziales Theater mit Bewegungstheater und Theater im öffentlichen Raum als Schwerpunkt heraus. Philippe ist Mitglied im dt. Bundesverband für Theater im öffentlichen Raum. 2009 schloss er eine Ausbildung zum Bäcker in der UFA Fabrik in Berlin ab.

BRONWYN TWEDDLE

Bronwyn ist als Theaterregisseurin, Dramaturgin und Übersetzerin für Theaterstücke ziemlich international aktiv. In Australien geboren, war sie 2001 – 2017 Dozentin im Institut für angewandte Theaterwissenschaft der Victoria University of Wellington, Neuseeland. Hier unterrichtete sie 13 Jahre lang den Magister in Theaterregie, eine Kooperation mit *Toi Whakaari: New Zealand Drama School*. 2014 – 2017 unterrichtet sie hauptsächlich Schauspieltechnik mit Schwerpunkt Körpertheater. Sie hat an Schauspielschulen, Theaterinstituten und in theaterpädagogischen Programmen im Profitheater in Europa & im Pazifik unterrichtet, häufig zum Thema bi-kulturelles Theater mit dem Māori-Regisseur Rangimoana Taylor zusammen. Als Regisseurin hat sie über 26 Inszenierungen von klassischen und zeitgenössischen Autor*innen auf Englisch, Deutsch, Französisch, Ungarisch & Rumänisch gemacht, mehrere zweisprachig, sowie Inszenierungen, wo *te reo Māori* (die Māori Sprache) integriert war. Ihre neueste Arbeit als Dramaturgin war mit den Pyromantikern (Berlin) für das Stück *Stühlchen Himmelblau* (2018). Sie diente in Gremien, Jurys und Organisationsteams für nationale und internationale Festivals und Kunst-Organisationen, darunter: *Playmarket* (Neuseelands Dramatikeragentur), *Dance Aotearoa New Zealand* und dem Bund Deutscher Amateurtheater. Erst im Januar 2018 nach Deutschland gezogen, ist sie seit April Teil des Thespis Teams.



HALIMEH IBRAHIM

Halimeh hat in ihrer Heimat Libanon viele Jahre im Bereich Büromanagement, Geschäftsführung und Übersetzung gearbeitet. Sie war auch als Verwaltungsmitglied im kurdisch-libanesischen Verein aktiv. Sie ist im Jahr 2014 nach Deutschland eingereist. Durch ihre bisherigen Erfahrungen und Fremdsprachenkenntnisse hat sie von 2016 bis 2018 als Betreuerin in Wohngruppeneinrichtungen, als Dolmetscherin und Fremdsprachenlehrerin gearbeitet. Neben dem Beruf hat sie sich ehrenamtlich sozial engagiert, hat viele geflüchtete Minderjährige und Familien in ihren täglichen Problemen unterstützt. Sie hat als Quartierbüro Asyl Managerin in Kamenz gearbeitet und unterstützt das Thespis Zentrum in der Sozialen Arbeit.

RONJA WIELTSCH

Ronja arbeitet aus einer künstlerisch-pädagogischen Motivation heraus mit Jugendlichen und Erwachsenen an Themen wie Inklusion und Kommunikation. Geboren in Berlin, ging sie für einen Freiwilligendienst nach Polen und arbeitete dort in einer deutsch-polnischen Jugendbegegnungsstätte. Für das Studium der Theaterwissenschaft und Deutsch als Fremdsprache zog sie danach in die Stadt Leipzig. Sie absolvierte Studienaufenthalte in Paris und Mexiko. An der Hochschule für Musik und Theater arbeitete sie an mehreren Produktionen als Regieassistentin. Neben ihrem Studium leitete sie als freie Trainerin inklusive Jugendprojekte mit Teilnehmer*innen aus bis zu acht verschiedenen Ländern. Seit August 2018 arbeitet sie als Theaterpädagogin beim Thespis Zentrum in Bautzen.

DENISE KNORR

Nach dem Abitur verließ Denise die Pfalz, wo sie aufgewachsen ist, und zog nach Mannheim, um Soziologie mit dem Beifach Psychologie an der Universität Mannheim zu studieren. Mehrere Forschungspraktika in dieser Zeit in diversen sozialwissenschaftlichen Forschungseinrichtungen statteten sie mit einer wissenschaftlichen Perspektive aus. Daneben sammelte sie praktische Erfahrungen im Bereich der Veranstaltungsorganisation in einer Kultureinrichtung in Georgien, wo sie für mehrere Monate lebte und arbeitete. Für ihren Master zog es Denise in die Goldene Stadt Prag. Hier lebte sie für zweieinhalb Jahre und schloss den Studiengang *International Economic and Political Studies* an der Karls Universität ab. Im Thespis Team ist Denise in der Akademie involviert, wo sie ihre Stärken der wissenschaftlichen Analyse mit konzeptioneller und organisatorischer Arbeit verbindet.

MICHELLE BRAY

Aufgewachsen in einer Kleinstadt in der Pfalz – fern von Theater – zog es Michelle nach ihrem Abitur für ein Freiwilliges Kulturelles Jahr ans Theater der Stadt Heidelberg. Auf das FSJ folgten Regieassistenzen in Heidelberg und am Schnawwl in Mannheim. Anschließend zog Michelle nach Berlin, wo sie zunächst als Regieassistentin, Puppenbauerin und Puppenspielerin bei der freien Puppentheatergruppe *Das Helmi* arbeitete (u.a. an Koproduktionen mit dem Thalia Theater Hamburg, Hebbel am Ufer und Schauspiel Frankfurt). Auf ein Schauspielstudium in Berlin folgten Engagements in München, Aachen und Bautzen. Neben Studium und Beruf realisierte Michelle verschiedene partizipative Theaterprojekte (u.a. *Men in Black* mit der Hector-Peterson-Schule und *Romeo und Julia auf Platte* für das DSVTh in Kooperation mit Steinhaus e.V.). Dabei beschäftigen sie sich immer wieder mit der Frage, wie weit basisdemokratische Ansätze im Theater realisiert werden können und der Repräsentation unserer vielfältigen Gesellschaft auf der Bühne.

