Iulia Mihaela Iclodean

Interkulturelles Theater und Psychoanalyse

Eine Untersuchung zur Verwendung psychoanalytischer Mittel bei der Analyse autobiografisch-ästhetischer Arbeit

kopaed

Iulia Mihaela Iclodean

Interkulturelles Theater und Psychoanalyse

Eine Untersuchung zur Verwendung psychoanalytischer Mittel bei der Analyse autobiografisch-ästhetischer Arbeit

Inhaltsverzeichnis

Einleitung **1**
Kennzeichnung und Begründung der Untersuchungsmethodik 4
Begriffsklärung 8
Zusammenfassung 17

1 Forschungsmethode **18**
1.1 Vorarbeit 18
1.2 Spezifizierung 18
1.3 Auswahl der Interviewform 20
1.4 Auswahl der Auswertungsmethode 25
1.5 Tiefenhermeneutische Kulturanalyse 26
1.5.1 Ortsbestimmung der Tiefenhermeneutik 26
1.5.2 Das Unbewusste 28
1.5.3 Die Bildung der tieferen Sinnebene 29
1.5.4 Sachvorstellung 31
1.5.5 Symbolbildung 32
1.5.6 Hermeneutik und Theorie 33
1.5.7 Therapie und Kulturanalyse 39
1.5.8 Kunst und Kulturanalyse 42
1.6 Zusammenfassung 43

2 Interkulturelles Theater und Psychoanalyse **44**
2.1 Einleitung 44
2.2 Entstehung *Interkulturelles Theater mit und ohne Worte* 44
2.3 Übersicht über die Stücke 45
2.4 Forschungsprojekt 48
2.4.1 Gruppenbildung 49
2.4.2 Arbeitsweise 51
2.4.3 Vorbereitende Praxis 52
2.4.4 Autobiografische Erstpräsentation 53
2.4.5 Reflexion 56
2.4.6 Handlung der Szenen 56
2.5 Stückanalyse 63
2.5.1 Biografische Rollengestaltung – Gruppentypisierung 64
2.5.2 Stückentwicklung 69
2.5.3 Aufführung als öffentliche Selbstinszenierung 74
2.6 Zusammenfassung 78

3 Interviewanalyse **79**
3.1 Einleitung 79
3.2 Adriana 80
3.2.1 Gruppenwahrnehmung 80
3.2.2 Selbstwahrnehmung 81
3.2.3 Theaterraum 81
3.2.4 Anleitung 84
3.2.5 Gruppendiskussion 85
3.3 Christina 91
3.3.1 Gruppenwahrnehmung 91

3.3.2 Selbstwahrnehmung ... 92
3.3.3 Theaterraum ... 93
3.3.4 Anleitung ... 95
3.3.5 Gruppendiskussion ... 95
3.4 Clara ... 104
3.4.1 Gruppenwahrnehmung ... 105
3.4.2 Selbstwahrnehmung ... 107
3.4.3 Theaterraum ... 109
3.4.4 Anleitung ... 110
3.4.5 Gruppendiskussion ... 111
3.5 Nicoletta ... 116
3.5.1 Gruppenwahrnehmung ... 116
3.5.2 Selbstwahrnehmung ... 118
3.5.3 Theaterraum ... 118
3.4.4 Anleitung ... 120
3.5.5 Gruppendiskussion ... 120
3.6 Ricarda ... 126
3.6.1 Gruppenwahrnehmung ... 126
3.6.2 Selbstwahrnehmung ... 127
3.6.3 Theaterraum ... 128
3.6.4 Anleitung ... 130
3.6.5 Gruppendiskussion ... 131
3.7 Sabina ... 138
3.7.1 Gruppenwahrnehmung ... 138
3.7.2 Selbstwahrnehmung ... 140
3.7.3 Theaterraum ... 141
3.7.4 Anleitung ... 143
3.7.5 Gruppendiskussion ... 143

4 Ethnopsychoanalyse und Anpassungsmechanismen ... 148
4.1 Einleitung ... 148
4.2 Ethnopsychoanalyse ... 151
4.3 Konflikttheorie ... 153
4.4 Über-Ich ... 154
4.5 Rolle ... 155
4.6 Anpassungsmechanismen ... 158
4.7 Machtstrukturen ... 161
4.8 Aggression ... 162
4.9 Fremdheit ... 164
4.10 Subversion ... 168
4.11 Emanzipation ... 169
4.12 Gesellschaftliches Engagement und Trauerarbeit ... 173
4.13 Zusammenfassung ... 176

5 Intermediärer Raum und Übergangsphänomene ... 179
5.1 Einleitung ... 179
5.2 Übergangsphänomene und Übergangsobjekte ... 181
5.2.1 Die Illusion und ihr Wert ... 185
5.2.2 Symbolbildung ... 187
5.2.3 Symbolisierung ... 189

5.3 Kulturelles Erleben ... 191
5.3.1 Die Lokalisierung des kulturellen Erlebens ... 192
5.3.2 Der Ort, an dem wir leben ... 195
5.3.3 Das Verhältnis zwischen Abhängigkeit und Trennung ... 197
5.4 Spiel – eine theoretische Darstellung ... 199
5.4.1 Spielen ... 200
5.4.2 Theorie des Spiels ... 203
5.4.3 Wahrnehmung im Spiel ... 205
5.5 Kreativität ... 207
5.5.1 Kreativität und Kunst ... 209
5.5.2 Kreativität und ihre Wurzeln ... 210
5.6 Aggression und Objektverwendung ... 212
5.7 Anpassung ... 218
5.7.1 Illusion und Desillusionierung ... 220
5.7.2 Gegenwärtige Konzepte der Entwicklung Jugendlicher ... 222
5.8 Die Spiegelfunktion von Mutter und Familie in der kindlichen Entwicklung ... 224
5.9 Haltung der Leitung ... 226
5.10 Zusammenfassung ... 228

6 Subjektive Grundlagen antisozialen Handelns ... 229
6.1 Einleitung ... 229
6.1.1 Aspekte des Rassismus ... 231
6.1.2 Rassismus in Innen und Außen ... 233
6.1.3 Terminologie: Das rassistische Andere ... 234
6.1.4 Der Ablauf einer Projektion ... 235
6.2 Theoretische Aspekte ... 236
6.2.1 Das rassistische Andere als universelle Kategorie ... 237
6.2.2 Das Funktionieren von innerem Rassismus ... 239
6.2.3 Innerer Rassismus in der normalen Entwicklung ... 243
6.2.4 Entwicklungsphasen ... 244
6.3 Rassismus in der Gruppe ... 245
6.4 Das Schwarz/Weiß-Problem ... 251
6.4.1 Der Untergang des Ödipus Komplexes ... 253
6.4.2 Idealisierung ... 254
6.5 Institutioneller Rassismus ... 255
6.6 Zusammenfassung ... 257

Gesamtresümee ... 259

Bibliografie ... 268

Abbildungsverzeichnis ... 280

Anhang ... 281
Anhang 1 – Vorbereitende Übungen nach Viola Spolin ... 281
Anhang 2 – Weitere Spiele und Aufwärmübungen ... 284
Anhang 3 – Aufwärmen vor der Aufführung ... 289

Einleitung

Die junge Disziplin des biografischen Theaters wird laut Norma Köhler im Zusammenhang mit „Banalität, Langeweile und Entblößung“[1] diskutiert. In der vorliegenden Untersuchung werden die Einflüsse von ästhetischen Mitteln auf Darstellende herausgearbeitet, welche autobiografische Szenen entwickeln und diese in Form einer öffentlichen Aufführung präsentieren. Das Spezifische im Fall dieser Untersuchung ist die interkulturelle Ausrichtung, denn es handelte sich um Darstellerinnen aus unterschiedlichen Ländern. Damit ihnen ein schneller Zugang ermöglicht werden konnte, wurde der Fokus auf non-verbale ästhetische Mittel wie Musik und Tanz gelegt. Das Ziel der Arbeit ist es, den Transformationsprozess von der Person zur Figur zu untersuchen, um herauszufinden, wie den oben genannten ‚Gefahren‘ entgegengewirkt werden kann.

Bei der vorliegenden interdisziplinär-empirischen Arbeit handelt es sich um die Auswertung eines von der Autorin angeleiteten Theaterprojekts. Diese hielt den gesamten Prozess, von den Proben bis zur Aufführung, in Form von Interviews fest und führte im Anschluss zusammen mit einer Forschergruppe eine tiefenhermeneutische Textanalyse durch. Dabei wurde die Psychoanalyse ferner als ein weiteres Analyse-Instrument herangezogen, damit strukturelle Erkenntnisse bezüglich von ästhetischen Einflüssen auf die Darstellenden gewonnen werden konnten. Hierbei handelt es sich um ein Verständnis der Psychoanalyse jenseits der Couch – also in einem nicht-therapeutischen Kontext –, im Sinne einer nicht-pathologisierenden Haltung gegenüber den Teilnehmenden.

Ausgehend von Paul Watzlawicks Prämisse, dass es im Kontakt zwischen Menschen unmöglich ist, dass nicht kommuniziert wird, lässt sich in Bezug auf Theater allgemein äußern, dass dieses aufgrund der ihm innewohnenden ästhetischen und sinnlichen Momente – sei es bei der Darstellung oder der Betrachtung – immer Veränderungsprozesse bewirkt. In der vorliegenden Arbeit soll ein Beitrag dazu geleistet werden, Theater als „soziale Kunst“[2] aufzufassen. Es werden die Besonderheiten des Interkulturellen Theaters ausgearbeitet. Ein wesentlicher Unterschied besteht in der expliziten Verknüpfung zwischen Person und Figur, was in der ‚Phase der Materialsammlung‘[3] auf der Basis der Darstellung eines persönlichen Erlebnisses stattfindet. Entstehen dabei jedoch zu große Konflikte aufgrund der Nähe zwischen Figur und Person, können ästhetische Mittel zur Distanzierung eingesetzt und dem Gefühl der Entblößung entgegengewirkt werden. Manchmal jedoch ist es gerade die Nähe zu der Figur, was eine un-

[1] Köhler 2011: 10.
[2] Vgl. den Titel einer Arbeitstagung an der FH Dortmund vom 24./25. Oktober 2014: *Biografieren auf der Bühne. Theater als Soziale Kunst.* Konzeption Prof. Dr. Norma Köhler.
[3] Köhler 2011.

ter Umständen reparatorische Wirkung erzielt. Deswegen muss die Entscheidung den Darstellenden selbst überlassen werden. Auf die unterschiedlichen Umgangsweisen hiermit wird in dieser Arbeit eingegangen.

Der Regisseur Danilo Cremonte[4], welcher Interkulturelles Theater betreibt, legt den Schwerpunkt auf Körpersprache und bezieht Musik ausdrücklich mit ein, sowohl in den Probenprozess als auch in seine Stücke. Ergänzend dazu verwendet er Fremdsprachen, um dadurch neue Bilder und Sinnzusammenhänge entstehen zu lassen. Bei einer Verwendung dieser Methode kann sich jede Person, unabhängig von Kenntnissen der jeweiligen Landessprache, an den Theaterprojekten beteiligen. Der interkulturelle Anspruch der Arbeit Cremontes, der sich als ein Vermittler zwischen Einwanderern und Einheimischen versteht, wird auf die vorliegende Untersuchung übertragen.

Besonders im Zusammenhang mit der aktuellen Flüchtlingssituation in Deutschland, auf die mit Bewegungen wie PEGIDA und ihren Ablegern, aber auch mit Gegenbewegungen reagiert wird[5], versteht sich die vorliegende Arbeit als ein Weg Diskriminierung entgegenzuwirken. Dass die deutsche Bundesregierung jüngst von Amnesty International aufgefordert wurde, ein Konzept gegen Rassismus – Alltagsrassismus, institutionalisierten und unbewussten Rassismus – vorzulegen[6], deutet darauf hin, dass dieser hierzulande spätestens seit Thilo Sarrazins *Deutschland schafft sich ab* salonfähig geworden ist. Naika Foroutan beschäftigte sich mit den Thesen Sarrazins aus dessen 7. Kapitel *Zuwanderung und Integration*. Sie stellte fest, dass in Deutschland, während der öffentlichen Debatten im Jahr 2010, die Verbreitung von islamophoben Einstellungen von 25% auf 55% angestiegen war[7], während sie zuvor über acht Jahre hinweg stagnierte. Nicht nur, dass die empirischen Fakten Sarrazins Thesen nicht entsprechen, wie etwa derjenigen, dass Migranten, Muslime oder beispielsweise Türken und Araber einen dauerhaft niedrigen Bildungsstand und eine hohe Geburtenrate aufweisen würden, seine Thesen deuten vielmehr auf einen „Minoritätenkomplex hin, der sich durch jahrzehntelange fehlende Anerkennung trotz stetiger, dynamischer Erfolge ergeben hat“[8]. Foroutan argumentiert in Heitmeyers Begriffen weiter, dass es sich bei Sarrazin um den sogenannten „Wutbürger [handle:] bürgerlich, konservativ und besserverdienend mit einer starken

[4] Danilo Cremonte ist Regisseur der Theatergruppe *human beings* und Leiter der *Associazione Culturale Smascherati!* in Perugia, Italien. Dort absolvierte die Autorin von September bis Dezember 2005 eine Assistenz.
[5] Vgl. http://www.hannover.de/Leben-in-der-Region-Hannover/Soziales/Integration-Einwanderung/Projekte-und-Themen/Internationale-Wochen-gegen-Rassismus/Internationale-Woche-gegen-Rassismus-2015 (letzter Zugriff 04.06.15).
[6] Vgl. http://www.fr-online.de/politik/amnesty-fordert-von-bundesregierung-konzept-gegen-rassismus,26577298,30769178.html (letzter Zugriff 04.06.15).
[7] Umfragen von Wilhelm Heitmeyer und Claudio de Luca, zit. nach Foroutan 2010: 69.
[8] Foroutan 2010: 68.

Tendenz zur Entsolidarisierung“[9]. Auf diese These wird später durch Beispiele aus der Praxis der Autorin weiter eingegangen.

Unter anderem um solchen Phänomenen entgegenzuwirken, gründete die Autorin das Gesamtprojekt *Interkulturelles Theater mit und ohne Worte*, im Laufe dessen Erkenntnisse in Bezug auf die autobiografisch-interkulturelle Methode gewonnen wurden und die spezifisch am Forschungsprojekt *Interkulturelles Theater und Psychoanalyse* erläutert werden. Das Theaterprojekt wurde als Raum zur Verfügung gestellt, in dem Migrant_innen eine Aufwertung ihrer Muttersprachen jenseits von Erfahrungen der Ausgrenzung erleben konnten und Einheimischen die Gelegenheit gegeben wurde, selbst in Berührung mit Einwanderern zu kommen. Dadurch, dass Sprechtheater Migrant_innen ausschließt – sei es aufgrund der Aussprache oder der Hemmschwelle gegenüber der deutschen Sprache –, versteht sich autobiografisch-interkulturelles Theater als soziales Theater, welches den Fokus auf nonverbale ästhetische Mittel legt. Das Symbolische – Nonverbale – ist präsprachlich, denn das Unbewusste[10] bildet sich vor der Entstehung der Sprache. Es wird der Frage nachgegangen, wie der ästhetische Zugang unbewusste Inhalte zugänglich machen kann und wie die entwickelten Szenen den Alltag der Darstellenden beeinflussten. Solange ein Spielzustand[11] aufrechterhalten wird, besteht keine Gefahr, dass unbewusste, mitunter konflikthafte Triebe zu stark werden. In diesem Raum findet eine Symbolisierung[12] statt; es handelt sich somit für die Darstellenden um einen kontrollierbaren Zustand. Durch die permanente Bearbeitung autobiografischer Szenen werden Inhalte in Frage gestellt, revidiert und in einen neuen Zusammenhang gebracht. Ausdrücke und Einschätzungen der Darstellenden wie es habe ‚klick gemacht‘ oder ‚eigentlich war das früher gar nicht so, wie ich es dargestellt habe‘ geben den Erkenntnisprozess wieder. Die Fähigkeit, durch sinnliche Erfahrung Übergangsphänomene in Form von Szenen zu transformieren, bildet im Verständnis der vorliegenden Arbeit die Basis eines politischen, sozialen oder gesellschaftlichen Engagements, im Sinne von Eigenverantwortung und Verantwortung gegenüber anderen. Sich selbst in einer Gruppe zu positionieren und dafür Anerkennung zu bekommen bedeutet ein Probehandeln, welches in größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen ausgeweitet werden kann. Gesellschaftliches Engagement kann sehr vielfältig sein[13], angefangen bei der privaten Anerkennung, die sich auf eine kleine Gruppe von Menschen, je nach Möglichkeiten auch auf größere Gruppen und unter Umständen gar auf die Gründung

[9] Ebd.
[10] Siehe Abschnitt 1.5.2.
[11] Siehe Unterkapitel 5.4.
[12] Siehe Abschnitte 1.5.5, 5.2.2, 5.2.3.
[13] Siehe zum Beispiel Amann 2005: *Die Kunst des kreativen Straßenprotests*.

von Parteien oder Organisationen ausweiten kann. Da die Interviews kurz nach der Aufführung stattfanden, können keine Aussagen über Langzeitauswirkungen des Projekts getroffen werden.

Erkenntnisse in Bezug auf Gruppendynamiken, welche hier gewonnen werden, können sowohl spezifisch auf autobiografisch-interkulturelles Theater bezogen werden, aber auch darüber hinaus auf weitere Zusammenhänge. Bei der Entwicklung von Theaterstücken mit Laien entstehen häufig Konflikte, die zu Auseinandersetzungen in der Gruppe führen. Die Leitung eines solchen Projekts bedarf eines fundierten Wissens über psychische Mechanismen, um das Gruppengefüge unter Umständen zusammenhalten zu können. Es spielen konfliktbehaftete Aspekte eine Rolle, wie die Unterscheidung zwischen eigenen und fremden Affekten, Nähe und Distanz zwischen Teilnehmenden und der Leitung sowie der Umgang mit der Vorbildfunktion der Leitung. Zum Verständnis dieser Mechanismen bietet die Psychoanalyse ein breit gefächertes begriffliches Instrumentarium. Die Herausforderung wird darin liegen, psychoanalytische Erklärungen für die Theaterarbeit zugänglich zu machen, ohne dabei jedoch deren Komplexität zu reduzieren.

Die vorliegende Arbeit wird keine didaktischen Anleitungen geben, sondern sie stellt vielmehr eine analytische Herangehensweise dar, um unter anderem herauszufinden, inwiefern „Banalität, Langeweile und Entblößung“ bei autobiografischem Theater eine Rolle spielen.

Die Aufgabe, ein eigenes Konzept zu erarbeiten, entsprechend eigener Interessen und Praktiken, liegt bei den Theatermacher_innen selbst. Hier wird die von der Autorin in der Praxis entwickelte und in der Reflexion vertiefte autobiografisch-interkulturelle Methode dargestellt und kritisch hinterfragt. Es werden Momente der Destabilisierung beschrieben, da es in der Theaterpädagogik gemäß dem Verständnis der Autorin darum geht, in Bewegung zu bleiben, zu experimentieren, zu riskieren und Grenzen zu überschreiten, damit Erkenntnisse über die Bedürfnisse der Teilnehmenden gewonnen werden können. Sie stehen im Mittelpunkt, während die Spielleitung den Rahmen vorgibt und die Überzeugung vertritt, dass alle etwas Bedeutendes zu sagen haben sowie ferner, dass ein öffentlicher Auftritt möglich und machbar ist. Die Spielleitung trägt allerdings die Verantwortung für die Dramaturgie[14] des Stücks.

Kennzeichnung und Begründung der Untersuchungsmethodik

Um den Gruppenprozess festzuhalten, fanden mit sechs Darstellerinnen zu zwei Zeitpunkten autobiografisch-narrative Interviews statt. Bei der ersten Interviewreihe, kurz nach der auto-

[14] Kurzenberger im Rahmen der Tagung *Biografieren auf der Bühne*, Dortmund 2014.

biografischen Erstpräsentation, bezogen sich die Fragen auf folgende Inhalte: Person und Alltagserfahrung, Beweggründe für die Teilnahme am Kurs, Kenntnisse über Theater allgemein, Erfahrungen, die im Theaterkurs gemacht wurden sowie auf die Verknüpfung zwischen Privatleben und Theater. Das Folgeinterview, kurz nach der Aufführung, ging ein auf die Entwicklung bei der Bearbeitung der autobiografisch begründeten Szene, die Wahrnehmung gegenüber der Gruppe und die Funktion der Leitung. Die Gesamtdauer des Materials beträgt 18,5 Stunden.

Die Interviews wurden mittels der Methode der tiefenhermeneutischen Kulturanalyse nach Alfred Lorenzer sowie in ihrer Weiterentwicklung durch Hans-Dieter Königs in Gruppen[15] ausgewertet und je nach Schwerpunkten wie Autorität, Fremdheit, Symbiosen, Genderaspekte, Idealisierung, Ambivalenz und Emanzipation auf der Grundlage von mehreren Theorien und Konzepten diskutiert – unter anderem auf der Basis des ‚intermediären Raums' nach Donald W. Winnicott, der ‚Ethnopsychoanalyse' und der ‚Anpassungsmechanismen' nach Paul Parin und Goldy Parin-Matthèy sowie bezüglich des ‚inneren Rassismus' nach Fakhry M. Davids.

Die Interviews dienten nicht der Generierung von Material für die szenische Bearbeitung – in der ersten Interviewreihe wurde diesbezüglich allein die Aussage der Szenen besprochen, die die Darstellerinnen jeweils transportieren wollten – und sie unterscheiden sich von Interviews, wie sie in der biografischen Theaterarbeit verwendet und aus denen Zitate oder Bilder entnommen und dramaturgisch weiterverarbeitet werden. Insofern dienten diese nicht ästhetischen Zwecken.

Die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit thematisieren Aspekte in Bezug auf die Frage, wie sich die Theaterarbeit mit psychoanalytischen Mitteln untersuchen lässt, also welche Elemente der oben genannten Theorien sich auf das autobiografisch-interkulturelle Theater übertragen lassen. Es werden dabei anhand der Interviews konkrete Situationen im Probenprozess dargestellt, um emanzipatorische Momente festzuhalten. Diese sollen abschließend Auskunft geben über die Auswirkungen der Theaterarbeit.

These 1 – Kreativität kann ein Mittel zur aktiven Anpassung sein

Kreativität, so wie sie vornehmlich aufgefasst wird, steht in Verbindung mit Dekoration und wird auf ihre Verwertbarkeit reduziert. Während im Verständnis der vorliegenden Arbeit Kreativität als angstbewältigender, ordnungsschaffender und emanzipatorischer Prozess im Sinne Winnicotts betrachtet wird, wird sie zumeist für die Absorption von Konflikten und die Nivel-

[15] Hierbei handelte es sich um das *Tiefenhermeneutische Colloquium*, koordiniert durch Dr. Sebastian Winter, und eine zusätzliche *Study Group* zum Colloquium von Prof. Dr. Detlev Claussen.

lierung von Unterschieden instrumentalisiert. Mittels der Kritik von Herbert Marcuse an der Kulturindustrie der 1960er-Jahre in den Vereinigten Staaten, welche aufgrund des Globalisierungsprozesses auf die gegenwärtige deutsche Gesellschaft übertragbar ist, wird dieser Aspekt in Unterkapitel 5.5 ausgearbeitet. Marcuse versteht unter Kulturindustrie eine bestimmte Form, welche die Funktion hat, von repressiven Verhältnissen abzulenken. Für die wissenschaftliche Argumentation ist es also dringend notwendig, anstelle der herkömmlichen Auffassung von Kreativität einen erweiterten Kreativitätsbegriff zu verwenden. Einseitige „Anpassung (englisch ‚adjustment') [ist das Gegenteil von] Anpassung im Sinn aktiver Veränderung, die man in seiner Umwelt anstrebt oder erzielt und die man bei sich selber erlebt oder erzielt (‚adaptation')."[16] Insofern dient Kreativität im Sinne dieser Arbeit dazu, aktive Anpassung in Gang zu setzen, indem sie zuerst durch Theaterspiele Sinnlichkeit herstellt, wobei durch die anschließende Reflexion Veränderungen im Sinne von Selbstbestimmung erzielt werden können.

These 2 – Der intermediäre Raum funktioniert wie der autobiografisch-interkulturelle Theaterraum

Durch das Spiel des Kleinkinds entsteht laut Winnicott ein ‚intermediärer Raum', beziehungsweise ein Ort, an dem das Kind den Ausdruck seiner Phantasie erlebt und in einen Austausch mit der Außenwelt tritt. Um sich von der Mutter zu lösen und als selbstständiges Individuum agieren zu können, muss der Säugling zwischen der äußeren und der inneren Welt unterscheiden lernen. So erschafft er in seiner Phantasie ‚Übergangsobjekte', welche als ‚Nicht-Ich' zu verstehen sind: äußere Objekte, die nur durch körperliche Betätigung des Kleinkinds entstehen. Dies können sowohl Gegenstände sein als auch fremde Personenteile, ein sich wiederholender Rhythmus, eine stereotype Geste, ein Geruch oder eine Stimmung, welche durch Menschen vermittelt wird. Für den Weg in die Selbstständigkeit bedarf es nach Winnicott der ‚Objektverwendung', ein Vorgang, welcher vom Kind erlernt werden muss, damit es mit seiner Außenwelt kommunizieren kann.

Kinder lernen im intermediären Raum handlungsfähig zu werden, vorausgesetzt sie befinden sich im Zustand des Spiels. Bei Erwachsenen setzt sich dieser Zustand fort in Form von Vertieftsein oder Konzentration. Wie beim Kinderspiel kann es dabei zu Unterbrechungen aufgrund von Trieben kommen. Dass auch Erziehung zur Verarmung von Kreativität beitragen kann, beobachtete Keith Johnstone.[17] Allerdings kann sie wiedergewonnen werden, vorausgesetzt Erwachsene lernen wieder zu spielen. Theater bietet der Phantasie der Erwachsenen neue

[16] Parin 1986: 156.
[17] Vgl. Johnstone 1979: 18f.

Gestaltungsmöglichkeiten. Das autobiografisch-interkulturelle Theater schafft auf spezifische Weise einen Raum, in dem ein kulturelles Erleben stattfindet: durch den Austausch von Symbolen zwischen Menschen aus verschiedenen Ländern. Die Darstellenden entwickeln autobiografische Szenen und schöpfen aus einer vorbewussten Quelle, da sie ihre Aussagen bewusst überprüfen und einem Publikum präsentieren. Würden sie aus dem Unbewussten[18] schöpfen, wären sie laut Winnicott nicht mehr in der Lage zu spielen, da Triebe den Spielzustand unterbrechen würden. Mit Spiel ist nicht nur das Kinderspiel gemeint, sondern jede Form von Austausch und Vertieftsein.

These 3 – Im intermediären Raum des Theaters kann Angst symbolisiert werden

Insbesondere bei der Theaterarbeit mit Laien steht die Angst vor Publikum im Vordergrund. Um diese zu überwinden, bedarf es eines sanften Heranführens an die Aufführung und einer Festigung des Vertrauens, sowohl in die Gruppe als auch in die Leitung. Durch die autobiografische Ausrichtung der hier behandelten Methode werden persönliche Erfahrungen der Teilnehmenden eingebaut, die mit Angst verbunden sein können. Deswegen werden in der vorliegenden Arbeit Angstprozesse untersucht. Die Grenzen der Kreativität sind erreicht, wenn die Angst überhandnimmt, denn dann setzt der Mechanismus der ‚projektiven Identifizierung' ein. In diesem Zustand konzentriert sich das Ich ausschließlich auf Abwehr und kann mit der Außenwelt nicht mehr adäquat kommunizieren. Im autobiografisch-interkulturellen Theater kann das Bedrohliche symbolisiert[19] werden – Bilder werden entworfen und verändert, ohne dabei reale Objekte zu zerstören[20]. So können traumatische Erfahrungen verarbeitet werden. Die Angst wird dabei mit anderen geteilt oder gar in eine präsentierbare, verträgliche Form gebracht. Diese Erfahrung kann anschließend in einen neuen Kontext integriert werden und dadurch einen neuen Umgang ermöglichen. Dieser Raum wird als ein Ort verstanden, an dem negative Erfahrungen nachbearbeitet beziehungsweise in einen neuen Zusammenhang gebracht werden können. Der intermediäre Raum des Theaters ist im Sinne Matthias Kettners[21] auch ein Ort der nachträglichen Bearbeitung. Ähnlich der Adoleszenz bietet dieser Raum eine Chance für die Nachbearbeitung fehlerhafter Entwicklungen in der Kindheit.

[18] Auf die Unterscheidung zwischen unbewusst und vorbewusst geht Lawrence S. Kubie 1958 ein. Winnicott weist auf den Einfluss des Triebhaften hin, welches das Spiel zerstört.
[19] Siehe Abschnitt 5.2.3.
[20] „Zerstörung – im Sinne Winnicotts – bedeutet, dass das Subjekt sich auf einen rücksichtslosen Zusammenstoß mit der [A]nderen einlassen kann, dass es gegen die Grenze des Andersseins anrennen kann, um den Schock der frischen, kalten Außenwelt zu spüren. Diese Kollision braucht weder für das Selbst noch für die Andere schmerzhaft zu sein, muss weder Rückzug noch Vergeltung nach sich ziehen." Benjamin 1988: 42.
[21] Kettner 1998.

Die künstlerische Leitung hat die Funktion zur Angstminderung beizutragen, indem sie die Teilnehmenden schützt und sie bei der Umsetzung ihrer Gedanken unterstützt. Ihre Autorität besteht darin, ihnen die Sicherheit zu geben, dass das, was sie zeigen, einem ästhetischen Anspruch gerecht wird. Zuschauende dürfen dabei auch Kritik üben, den Teilnehmenden wird allerdings bewusst die Möglichkeit gegeben zu lernen, diese auszuhalten und das zu vertreten, was ihnen wichtig ist.

Begriffsklärung

Interkulturalität

> „Das Gefühl der Dankbarkeit und Bescheidenheit, das jedes Mitglied einer jeden Kultur gegenüber allen anderen empfinden kann und muss, kann sich nur auf eine einzige Überzeugung gründen: dass die anderen Kulturen sich von seiner eigenen auf die verschiedenste Art unterscheiden, und das sogar dann, wenn die eigentliche Natur dieser Unterschiede ihm entgeht oder es ihm trotz all seiner Bemühungen nur unvollständig gelingt, in sie einzudringen.“[22]

Im Zusammenhang mit dem Aspekt der Interkulturalität dient das Zitat dazu, die Betrachtungsperspektive in Bezug auf andere Kulturen zu thematisieren. Bezüglich der Begegnung mit Fremden regt Claude Lévi-Strauss an, die Perspektive des Nichtwissenden einzunehmen, anstatt sich falscher Überzeugungen, die auf Stereotypen basieren, zu bedienen. Auf diese Weise können sich Menschen mit Wertschätzung begegnen und im Austausch erfahren, was sie trennt oder verbindet.

Bei der Argumentation in Bezug auf die vorliegende Arbeit wird der Begriff ‚interkulturell‘ aus mehreren Perspektiven beleuchtet: aus einer pragmatischen, einer theoretischen, einer persönlichen und aus einer politischen Perspektive.

In erster Linie wurde die Bezeichnung ‚interkulturell‘ aufgrund ihres Vorkommens in Cremontes *Laboratorio Teatrale Interculturale*[23] verwendet. Das Projekt *Interkulturelles Theater mit und ohne Worte* startete im Jahr 2007 und wurde bis 2012 von der Autorin geleitet.

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine Auseinandersetzung im Rahmen eines Theaterprojekts handelt, werden bei der Argumentation in Bezug auf Interkulturalität zunächst Theorien herangezogen, welche diese im Zusammenhang mit Theater analysieren. So schlägt Christine Regus vor, „Interkulturelles Theater heuristisch als Theater zu verstehen, das sich durch eine bewusste Vermischung von Elementen verschiedener kultureller Herkunft charak-

[22] Lévi-Strauss 1972, zit. nach Claussen 1994: 177.
[23] Siehe Unterkapitel 2.2.

terisieren lässt und diverse Ästhetiken entwickeln kann.“[24] Der Unterschied in Bezug auf diese Definition und der hiesigen liegt in der Zielgruppe: Regus bezieht sich auf professionellen Darstellenden, das Theaterprojekt dagegen fand mit Laien statt.[25]

An dieser Stelle bedarf es einer Definition des Begriffes ‚Kultur‘, bevor Interkulturalität überhaupt erläutert werden kann:

> „Der traditionelle Kulturbegriff definiert ‚Kultur‘ als unverwechselbare, historisch dauerhafte und integrierte Einheit. […] Dieser Kulturbegriff ontologisiert allerdings Unterschiede, die von Menschen gemachte Welt wird naturalisiert und der Andere fixiert und vereinheitlicht.“[26]

Die Frage nach einer essenzialistischen Betrachtungsweise einer bestimmten Kultur stellt sich hier im Zusammenhang mit der Entwicklung von Szenen, welche repräsentativ für die entsprechenden Darstellenden und ihre Herkunft sein können. Dadurch, dass die Teilnehmenden ‚Experten ihres Alltags‘[27] sind, repräsentieren sie nicht nur ihre eigene Kultur im Sinne von Sprache, Kunst oder Religion, sondern vor allem in Bezug auf Sozialisation. „Kultur lässt sich […] als [ein] von Menschen erzeugter Gesamtkomplex von kollektiven Sinnkonstruktionen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen beschreiben, der sich in Symbolsystemen materialisiert.“[28] Eine weitere Definition von Kultur fasst Regus in Bezug auf Homi Bhabha wie folgt zusammen als „Ort der Äußerung, Praxis der Weltdeutung, in der kulturelle Bedeutung in performativen Akten hervorgebracht“[29] wird. Der besonders interessante Aspekt, sowohl für das Theater als auch für die Sozialpsychologie, ist das Herausarbeiten von Selbstverständlichkeiten der jeweiligen Kultur, ohne jedoch Pauschalurteile zu fällen. Durch ästhetische Kunstgriffe sollen einseitige Darstellungen vermieden und Widersprüche stattdessen zum Ausdruck gebracht werden. Einerseits soll eine Reduktion auf die private Geschichte der Darstellenden vermieden werden, andererseits sollen, anstelle einer Generalisierung einer bestimmten Kultur- oder Subkulturgruppe, mehrere mögliche Verläufe von einzelnen Geschichten einander gegenübergestellt werden.

Mit Interkulturellem Theater ist es möglich Rassismus zu bekämpfen, was allerdings eine permanente Aufgabe darstellt. „*Für Rassismus als Ideologie gibt es keine Rechtfertigung, denn jegliche rassistische Ideologie ist eine Rechtfertigung, die mögliche Autonomie eines*

[24] Regus 2009: 12.
[25] Der Vergleich zwischen der Arbeit mit professionellen Darstellenden und Laien in spezifischer Form der biografischen Methode wird von Köhler vorgenommen und im 2. Kapitel erläutert.
[26] Regus 2009: 34f.
[27] Vgl. Dreysse/Malzacher 2007, zit. nach Köhler 2009: 39.
[28] Vgl. Nünning 1998: 301, zit. nach Regus 2009: 36.
[29] Vgl. Bhabha, zit. nach Regus 2009: 36.

anderen Menschen nicht anzuerkennen, sondern in Wort und Tat zu verletzen.“ (Herv. i. O.)[30] Menschen verändern zu wollen, ihre Grenzen nicht zu wahren, ihre Autonomie zu verletzen – das würde im spezifischen Kontext des Interkulturellen Theaters bedeuten, eine bestimmte Sichtweise durchsetzen zu wollen, gleichgültig, ob es aus ästhetischen, persönlichen, politischen oder religiösen Gründen geschieht. Ein solches Verhalten könnte leicht als Rassismus gedeutet werden, wie ihn Davids definiert[31], und nur durch tagtägliche Selbstreflexion gemildert werden. Menschen sind aufgrund ihrer psychischen Entwicklung geradezu konditioniert das Fremde, Unbekannte als Gefahr einzustufen, da der infantile Mechanismus der projektiven Identifizierung unbewusst abläuft. Im direkten Austausch mit Menschen aus unterschiedlichen Kulturen ist es von Bedeutung sich des Mechanismus der Projektion bewusst zu sein und Davids liefert durch sein Konzept des ‚inneren Rassismus‘ eine fundierte Auseinandersetzung mit der Entstehung, Entwicklung und einem anderen Umgang mit dieser Tatsache.

Die weitere Beschäftigung mit dem Aspekt der Interkulturalität entspringt aus zwei Motivationsrichtungen: einer persönlichen, welche auf dem Migrationshintergrund der Autorin beruht, und einer politischen, welche im Zusammenhang mit dem Diskurs über die Aneignung der deutschen Sprache vonseiten der Migrant_innen[32] steht.

Als Nicht-Muttersprachlerin und doch einer privilegierten Gruppe angehörend[33], wird die Autorin oft als ‚Vorzeigeausländerin‘ behandelt. Einerseits möchte sie ein anerkannter Teil der deutschen Gesellschaft sein, andererseits wird durch Menschen wie sie von anderen Migrant_innen erwartet, Ähnliches zu leisten, um akzeptiert zu werden. An dieser Stelle wird erneut Bezug genommen auf Foroutans Sarrazin-Rezeption.

> „Deutschland ist ein Einwanderungsland geworden, in welchem multiple Zugehörigkeitskonzepte von Teilen der Bevölkerung offen und spielerisch verhandelt werden. Diejenigen, die Sicherheit und Stabilität vor allem an homogene Strukturen koppeln, verunsichert diese Alltagsrealität – nur so ist nachzuvollziehen, warum dieses offensichtliche statistische Faktum der gelebten deutschen Pluralität so negativ gedeutet, zu einem Bestseller werden konnte.“[34]

[30] Claussen 1994: 23.

[31] Davids‘ Definition von Rassismus basiert auf der Annahme, dass dieser, aufgrund der unbewussten Anteile, eine präsprachliche Komponente aufweist, und aus diesem Grund nur mittels der Psychoanalyse aufgedeckt werden kann. Siehe dazu Kapitel 6.1.2.

[32] Der Begriff Migrant_innen bezieht sich auf Menschen verschiedener kultureller Herkunft, welche eine andere Muttersprache als Deutsch haben, gleichgültig, ob sie in Deutschland geboren sind oder nicht. Aufgrund der unspezifischen Kriterien bei der Auswahl der Teilnehmenden am Theaterprojekt lässt sich im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung keine spezifische Unterscheidung zwischen Migranten der ersten, zweiten oder weiterer Generationen feststellen, was *Das 1. InterKulturBarometer* 2011 genau untersuchte.

[33] Die Autorin ist deswegen privilegiert, aufgrund ihrer Bildungschancen.

[34] Foroutan 2010: 70.

Hier ist ein Beispiel aus der Praxis, welches die These Foroutans belegt: Im Sommer 2011 fand ein von der Autorin moderiertes Gespräch mit Gymnasiasten aus einem Dorf in der Nähe von Hannover statt, bei dem es um die Bewusstmachung prekärer Zustände von Einwanderern ging.[35] Als die Autorin den Vorschlag machte, dass diese ein paar Wörter auf Russisch und Türkisch[36] lernen sollten, damit sich die Einwanderer zumindest willkommen fühlten, reagierten einige von ihnen mit Empörung. Die Antwort eines Schülers war: „Sie sind doch hierher gekommen, deswegen müssen sie sich anstrengen, nicht wir." Die Autorin verstand, dass derjenige Schüler ein Sprachrohr seines Umfelds war und er die Stabilität und Sicherheit Deutschlands geradezu idealisierte, ohne je selbst in realer Gefahr oder gar in Kontakt mit Menschen, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, gewesen zu sein. Die Autorin stellte weitere Fragen, die auf die Arbeitsbedingungen in anderen Ländern und Machtverhältnisse abzielten. Die Jugendlichen schienen nicht in der Lage zu sein sich Schwäche zuzuschreiben, sodass sie die Frage stellte, was mit den etwa vier Millionen deutschen Analphabeten[37] geschehen sollte. Diese Frage schien sie zu beschäftigen, da sie sich besser mit ihnen identifizieren konnten. Der Autorin fiel es schwer neutral und verständnisvoll zu bleiben. Die Wut, die sie empfand, teilte sie am Ende der Stunde dem begleitenden Politiklehrer mit. Der Lehrer schien nicht besonders betroffen zu sein.

Der politische Aspekt der Forderung, dass Migrant_innen Deutsch zu sprechen haben, ist nach Meinung der Autorin ein politisches Machtinstrument. Hier ist ein weiteres Beispiel aus der Praxis, welches die folgende auf Heitmeyer basierende These Foroutans belegt: „So konstatiert die Forschungsgruppe vom Institut für Konflikt- und Gewaltprävention (IKG) eine zunehmende Fremden- und Islamfeindlichkeit in Deutschland, die gerade nach der Wirtschaftskrise bei den Besserverdienenden signifikant zugenommen habe."[38] Im Rahmen des *Türkei-Projekts* in der Kestnergesellschaft Hannover fand am 7. Juli 2011 eine Diskussionsrunde mit dem Titel *Spielregeln – was heißt Integration?* statt. Daran nahmen mehrere Vertreter der Bildungselite mit Migrationshintergrund[39] teil, unter anderem die damalige Integrationsbeauftragte des Landes Niedersachsen Honey Deihimi. Die Autorin nahm aus dem Plenum

[35] Die Autorin moderierte 2011 mit Dejan Kaludjerović Nachgespräche im Rahmen des Festivals *Theaterformen* in Hannover. Diese fanden mit Schulklassen statt, welche seine Installation *Europoly* besuchten.
[36] Russen und Türken waren laut dem *Sozialbericht Hannover 2008* die größten Migrantengruppen.
[37] Siehe *leo. – Level-One,* eine Studie zum Analphabetismus in Deutschland, veröffentlicht Anfang 2011. Dort wurde festgestellt, dass von den 7,5 Millionen Analphabeten 4,4 Millionen Deutsch als Erstsprache haben, siehe pdf. Pressetext Seite 8.
[38] Foroutan 2010: 70.
[39] Auf dem Podium waren: Tunca Özcuhadar (Generalkonsulat der Republik Türkei, Hannover), Ramazan Salman (Geschäftsführer des Ethno-Medizinischen Zentrums, Hannover), Honey Deihimi (Integrationsbeauftragte des Landes Niedersachsen) und Avni Altiner (Vorsitzender Schura Niedersachsen, Landesverband der Muslime in Niedersachsen).

daran teil und kritisierte die unpräzise Definition von Spracherwerb und die Reduktion von Austausch auf Begriffe. Frau Deihimi war vom Vorschlag der Autorin bezüglich einer Anerkennung von Körpersprache, Rhythmus und Musik als sinnliche Zugänge und tief gehende Kommunikationsformen jenseits sprachlicher Begriffe nicht überzeugt. Stattdessen lieferte sie Beispiele nicht gelungener Integration. Eine weitere Kritik richtete sich an die Äußerung Ramazan Salmans, dem Geschäftsführer des Ethno-Medizinischen Zentrums Hannover, welcher die Thesen Sarrazins befürwortete. Im Nachgespräch mit ihm lobte Salman den Ehrgeiz russischer Studentinnen, welche er als ausgesprochen fleißig erlebte: ein Beispiel für ethnisches Denken und ein Versuch der Abgrenzung gegenüber den von Sarrazin kritisierten Migrant_innen. Die Teilnehmenden auf dem Podium bemühten sich mit wenigen Ausnahmen, sich von den schwachen Repräsentanten abzugrenzen aus Angst kontaminiert und diskreditiert zu werden. Ist das Ziel der Integration die Reproduktion repressiver Verhältnisse? Sind das die besseren Ausländer oder sind das die neuen Deutschen? Bedeutet das Integration oder einseitige Anpassung?

> „Insofern kann Sarrazin vor allem als Katalysator deutscher Befindlichkeiten verstanden werden, der eine Debatte um die nationale Identität angestoßen hat, die sich hinter schalem empirischen Datenmaterial versteckt und sich darauf konzentriert im Zuge der irrlichternden, verzweifelten Suche nach der Frage „Was ist deutsch im 21. Jahrhundert?“ zumindest Jene zu benennen, die das Gegenteil darstellen sollen: „die“ Muslime als die ewigen Fremden.“[40]

Dass derartige, oben geschilderte Äußerungen in der Politik angekommen sind und Repräsentanten der Bildungselite mit Migrationshintergrund sich diesen anschließen, ist eine von der Autorin beobachtete Tatsache, der sie durch ihre Arbeit entgegenzuwirken versucht.

Autobiografische Theaterarbeit

Die Grenze zwischen einem ästhetischen und einem therapeutischen Produkt wird in der vorliegenden Arbeit an einer öffentlichen Aufführung festgemacht. *8 Leben* ist eine tänzerisch-theatralische Recherche, an der acht Frauen unterschiedlichen Alters, Herkunft und Bildungsstands teilnahmen. Diese wählten Ereignisse aus dem eigenen Leben, welche sie der Öffentlichkeit präsentierten. Aus theaterpädagogischer Perspektive ist es von Bedeutung sowohl die Prozesse zu analysieren, die durch die ästhetische Umsetzung autobiografischer Inhalte in Gang gesetzt wurden, diese Methode gleichzeitig aber auch in der Geschichte des Theaters zu verorten. „[Die] künstlerische Gestaltungsarbeit [war] zu Beginn in theaterpädagogischen Projekten kaum von Interesse, nur selten wurden Aufführungen vor Publikum angestrebt.“[41]

[40] Foroutan 2010: 70.
[41] Vgl. Weintz 1999: 279ff., zit. nach Köhler 2009: 12.

Sonja Thöneböhn[42] liefert eine Übersicht über das Stehgreiftheater von der Commedia dell'arte im 16. Jahrhundert, über Levi Morenos Psychodrama Anfang 1920 bis hin zu Viola Spolin, Augusto Boal und Keith Johnstone. „Der wesentliche Unterschied [zwischen Theater und Psychodrama] liegt darin, dass das Geschehen im Psychodrama nie eine künstlerische Form zu erzielen bestrebt ist."[43]

> „Noch in den 1970er und den 1980er Jahren diente Theater, oft verkürzt als Rollenspiel, ausschließlich als Instrument, um soziale Kompetenz einzuüben und persönliches Wachstum bei den Teilnehmern zu initiieren. Der Fokus lag auf Gruppendynamik und Interaktionsprozessen. In den 1970er Jahren stand dabei die gesamte Arbeit unter dem Ziel der politischen Mobilisierung und der Emanzipation bestimmter Gesellschaftsgruppen. Als Reaktion auf die zunehmenden Individualisierungsprozesse der Gesellschaft verlagerten sich in den 1980er Jahren die Ziele dann zu einer Orientierung auf ‚quasi-therapeutische, subjektive Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie und dem näheren Umfeld' (Weintz 1999: 282). Pointiert lässt sich damit festhalten, dass sich im Verlauf der letzten 40 Jahre die Aufmerksamkeit der Theaterpädagogik von der Sozialdimension (Interaktion) auf die Sachdimension (künstlerisches Produkt) verlagert hat."[44]

In welcher Tradition befindet sich das autobiografische Theater, welches die Autorin anleitet? Handelt es sich um eine Rückkehr in die Tradition der Theaterpädagogik der 1970er-Jahre, geht es um Psychodrama oder reiht es sich ein in eine völlig andere Entwicklungsrichtung? Da die Teilnehmenden von Beginn an wissen, dass sie mit ihrer Geschichte an die Öffentlichkeit gehen, kann es sich nicht um Therapie handeln. Da sie keine Improvisation oder Performance betreiben, kann im gewissen Sinne von einem eher traditionellen Theaterverständnis ausgegangen werden. Die vermittelten ästhetischen Mittel greifen allerdings auf moderne Ausdrucksweisen zurück, indem Tanz, Musik, Zeichnung, Verfremdung oder Collage verwendet werden. Das entfernte Ziel einer solchen Theaterpädagogik besteht dennoch, wie in den 1970er-Jahren, in der ‚politischen Mobilisierung und der Emanzipation'.

Eine weitere Beschäftigung mit der autobiografischen Methode sollte Antworten auf Fragen liefern wie: Was passiert während des kreativen Prozesses? Wie beeinflussen sich die Darstellenden gegenseitig? Wie kann die Spielleitung diesen Prozess lenken oder laufen lassen? Wie ist mit Krisen umzugehen? Welche Inhalte dürfen der Öffentlichkeit gezeigt werden? Wie soll autobiografische Theaterarbeit nach außen kommuniziert werden? Wo liegt die Grenze zum Therapeutischen?

> „In konkret biografietheoretischer Analyse sind diese Verfahren bisher allerdings kaum ausgearbeitet und differenziert, was nicht zuletzt daran liegen mag, dass Biogra-

[42] Thöneböhn 2006: 9ff.; Hutter 2009; Spolin 1963; Boal 1976; Johnstone 1979, 1996.
[43] Burkart 1972: 68.
[44] Köhler 2009: 12.

> fieforschung und pädagogische Biografiearbeit junge Wissenschaftsdisziplinen sind, die sich erst seit den 1990er Jahren etablieren. Für die Theaterpädagogik könnte die vertiefende Auseinandersetzung mit den genannten Methoden nicht nur fachwissenschaftlich, sondern auch praxeologisch für produktionsorientierte Theaterprojekte interessant sein, insbesondere weil bezüglich biografischer Theaterproduktionen aktuell häufig die Gefahren der Banalität, Langeweile und Entblößung diskutiert werden.“[45]

Diese junge Disziplin bietet den Vorteil, dass ein großer Freiraum zum Experimentieren vorhanden ist. Die Gefahr der Banalität ist nach Ansicht der Autorin kaum vorhanden, denn eine Erfahrung, die Menschen mitteilen möchten, ist keinesfalls banal, solange diese sie und die Zuschauenden berührt. Welche Transformationen die Darstellenden durchlaufen, wird beispielhaft anhand von *8 Leben* und den Interviews herausgearbeitet.

Theater hat die Kraft als eine dritte Instanz zwischen Individuum und Gesellschaft zu fungieren. Solange der „Anblick von etwas Schönem“[46] sich nicht auf bloß Dekoratives bezieht, kann er zur Transzendenz[47] beitragen. Marcuse erklärt dies mit Bezug auf Kant folgendermaßen: Letzterer geht von zwei Erkenntnisebenen aus: von der des Verstands und der des Begehrens (Wille). Diese sind an sich voneinander abgekoppelt und brauchen als Bindeglied die Urteilskraft, die die ästhetische Dimension darstellt. Diese kann auch als dritte Dimension verstanden werden, als ein Zwischenraum, in dem Phantasie und Sinnlichkeit zum Ausdruck kommen können.[48] „Die ästhetische Wahrnehmung ist von Lust begleitet. Diese Lust stammt aus der Wahrnehmung (‚Anschauung‘) der reinen Form eines Gegenstandes, unabhängig vom ‚Materiellen‘ und der (inneren oder äußeren) ‚Zweckmäßigkeit‘ dieses Gegenstandes.“ (Herv. i. O.)[49] Sinnlichkeit bedeutet Begehren und das schafft Freiheit. Freiheit schafft Emanzipation und Selbstbestimmung. Insofern sind die psychischen Prozesse von Bedeutung, die beim Entstehen eines Theaterprojekts stattfinden. Besonders bei der Theaterarbeit mit autobiografischem Material sind die psychischen Prozesse relevant, denn sie zielen konkret auf eine Bewusstmachung bislang unbewusster Aspekte der Persönlichkeit.

Psychoanalytische Herangehensweise

Die erste Verknüpfung zwischen Theater und Psychoanalyse besteht aus Sinnlichkeit. Beide setzen sich zum Ziel – jenes im Dienste der Darstellung, diese im Sinne von Emanzipation – Begehren nachzugehen. Der kreative Prozess ist per se lustvoll, vorausgesetzt im Vorfeld

[45] Köhler 2011: 10.
[46] Vgl. Schachtel, zit. nach Marcuse 1957: 41.
[47] Transzendenz ist nicht im Sinne eines religiösen Jenseits gemeint, sondern als das Überschreiten der gegebenen Möglichkeiten.
[48] Vgl. Marcuse 1957: 151.
[49] Marcuse 1957: 153f.

wird ein Vertrauensgefühl etabliert.[50] In der vorliegenden Arbeit werden Bezüge genommen auf den Verwandlungsprozess des Rohmaterials der Erstpräsentation hin zum fertigen Produkt der Szene. Es wird grundsätzlich in Frage gestellt, ob die Psychoanalyse das richtige Instrument ist, um interkulturelle Aspekte zu beleuchten. Mittels der Ethnopsychoanalyse Parins werden die Grenzen der Psychoanalyse aufgezeigt und psychische Mechanismen in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen überprüft. Die Psychoanalyse ist eine kritische Theorie der Gesellschaft, die sich mit der Widerspiegelung letzterer im Individuum beschäftigt.[51] Da Interkulturelles Theater als soziale Kunst verstanden wird, Theater mit persönlichen Ressourcen der Darstellenden arbeitet und Psychoanalyse sich mit der Bewusstmachung unbewusster Mechanismen von Individuen beschäftigt, hängen alle drei Disziplinen in diesem Sinne zusammen.

Dass sich dennoch zwischen Psychoanalyse und Theater eine Kluft befindet, welche auf Unwissen in Bezug auf erstere beruht, wird im folgenden Zitat wiedergegeben:

> „Auch die Psychoanalyse stellt eine Neuprägung des Patienten dar, wobei der Psychoanalytiker eine Art ‚Übergangsobjekt' ist. (Als Übergangsobjekt bezeichnet man in der Psychoanalyse etwas emotional Besetztes, beispielsweise einen Teddybären, das für eine gewisse Phase wichtige Gefühle bindet, die später wieder von dem Objekt abgelöst werden.) Er zieht die Energien, Gefühle und Bilder der ursprünglichen Prägung (in der Regel auf die Mutter) auf sich selber. Im Jargon der Psychoanalyse ist dies die ‚Übertragung' und die Lehre besagt, dass nur da, wo eine Übertragung stattgefunden hat, eine wirkliche Veränderung zu erwarten ist. Natürlich bringt dies die Psychoanalyse in gefährliche Nähe zu anderen Techniken, welche die Persönlichkeit des Menschen auslöschen." (Herv. i. O.)[52]

Erstens pauschalisiert Lösel die Psychoanalyse. Er vergisst dabei Winnicott und seine Spieltheorie zu benennen, was wichtig gewesen wäre, da dieser den Begriff des Übergangsobjekts entwickelte, welcher sich sonst in der Psychoanalyse nicht wiederfindet. Lösel verwechselt Begriffe, denn der Analytiker ist kein Übergangsobjekt. Er vermittelt beziehungsweise beobachtet den Umgang mit dem Übergangsobjekt, zum Beispiel dem Spielzeug, in einem intermediären Raum, dem Spielraum. Eine andere Fehlinterpretation bezieht sich auf die Äußerung in Bezug auf Übertragung. Moreno hat es folgendermaßen formuliert: „Übertragung trennt, Empathie nimmt wahr, Tele integriert."[53] „Tele ist als ein Gefühlsprozess definiert, der in Raum und Zeit projiziert wird und an dem ein, zwei oder mehr Menschen teilhaben können. Es ist die Erfahrung eines realen Anteils der anderen

[50] Winnicott 1971.
[51] Adorno 1955; Parin 1978, 1986 und Lorenzer 1986.
[52] Lösel 2004: 101.
[53] Moreno 1961, zit. nach Hutter u. a. 2009: 202.

Person und nicht einer subjektiven Fiktion.“[54] Tatsächlich geht es um die Gegenübertragung – um die Deutung und die Beziehung zwischen dem Patienten und dem Therapeuten –, die heilt, und nicht um die Projektionen, welche mit Übertragung gemeint sind. Die letzte Äußerung, dass die Psychoanalyse die „Persönlichkeit des Menschen auslöschen“ würde, zeugt von einer völligen Unkenntnis Lösels in Bezug auf diese Wissenschaft. Dass diese sich genau mit dem Gegenteil beschäftigt und das Begehren und die Bedürfnisse in den Fokus stellt, blendet er völlig aus. Diese Arbeit soll auch solchen pauschalen Äußerungen entgegenwirken.

Um den kreativen Prozess und die inter- und intrapsychsichen Dynamiken bei einem autobiografischen Projekt festzuhalten, führte die Autorin Interviews mit den Darstellenden durch. Diese wurden gemeinsam mit weiteren Wissenschaftler_innen im Rahmen eines tiefenhermeneutischen Colloquiums analysiert. Diese auf der Psychoanalyse basierende Forschungsmethode eignet sich für das Herausarbeiten von unbewussten Inhalten und Mechanismen, die auf der manifesten Ebene eines Textes kaum sichtbar sind. Durch Gruppendiskussionen werden eigene Projektionen in Frage gestellt und latente Inhalte eines Textes analysiert. Auf die Methode wird ausführlich im 1. Kapitel eingegangen.

Einer der stärksten Widersprüche, mit denen die Autorin konfrontiert war, bestand aus der Tatsache, dass sich mit manchen der Interviewpartnerinnen Freundschaften entwickelten. Dass die Interviews unter Schweigepflicht stattfanden, hatte die Konsequenz, dass sie manche Äußerungen in der Großgruppe nicht machen durfte. Das schränkte sie bei der Umsetzung mancher Szenen ein. Daher wird für die Theaterpraxis empfohlen, im Fall einer ähnlichen Untersuchung, die Interviewsituation an eine weitere Person abzugeben, zu der die Darstellenden ein Vertrauensverhältnis haben, zum Beispiel an eine Co-Leitung, die nicht für die ästhetische Umsetzung zuständig ist. Die tiefenhermeneutische Interpretation konfrontierte die Autorin zudem mit Schuldgefühlen und der Angst, die Darstellenden hintergangen zu haben. Diese Angst ist irrational, da die Darstellenden freiwillig und sogar mit großem Interesse am Projekt teilnahmen. Nichtsdestotrotz sind Theatermacher_innen, welche mit der autobiografischen Methode arbeiten, mit dieser Ambivalenz konfrontiert. Eine geeignetere Wissenschaft als die Psychoanalyse, die solche Affekte behandelt, gibt es allerdings nicht.

[54] Moreno 1937: 16, zit. nach Hutter u. a. 2009: 197.

Zusammenfassung

Im 1. Kapitel wird die auf Psychoanalyse basierende tiefenhermeneutische Kulturanalyse, vertreten durch Lorenzer und König, als die hier verwendete Forschungsmethode für die Auswertung der Interviews vorgestellt.

Im 2. Kapitel wird das Gesamtprojekt *Interkulturelles Theater mit und ohne Worte* wiedergegeben, um dann spezifisch auf das Forschungsprojekt *Interkulturelles Theater und Psychoanalyse* einzugehen, aus dem das Theaterstück *8 Leben* entstand. Dabei wird Köhlers Modell zur ‚biografischen Theaterarbeit' verwendet, um eine Überprüfung der eigenen Methode in Bezug auf die theaterpädagogische Praxis vorzunehmen.

Im 3. Kapitel werden die Interviews wiedergegeben sowie die gemäß der Methode der Tiefenhermeneutik ablaufenden Gruppendiskussionen. Dabei wird noch kein Bezug auf Fachliteratur genommen.

Die Analyse folgt dann ab dem 4. Kapitel, in dem Parins Erkenntnisse aus der Ethnopsychoanalyse in Bezug auf andere Kulturen für die Fragestellung fruchtbar gemacht werden. Dabei wird der gesellschaftliche Fokus aufrechterhalten, indem untersucht wird, welche Rolle Autorität im Zusammenhang mit Institutionen spielt. Die Verbreitung von ‚Anpassungsmechanismen' verankert diese in einen Alltagskontext und sie können somit in einem nicht-klinischen Zusammenhang untersucht werden.

Im 5. Kapitel wird die von Winnicott entwickelte ‚Theorie des Spiels' behandelt und auf die theaterpädagogische Arbeit übertragen.

Im 6. Kapitel wird auf die Theorie des ‚inneren Rassismus' nach Davids eingegangen, um einen interkulturellen Zusammenhang in der vorliegenden Arbeit herzustellen.

Im Anhang 1, 2 und 3 befinden sich alle Übungen, auf denen das Theaterprojekt basierte, in Anhang 4 alle Interviews und in Anhang 5 die DVD der Premiere von *8 Leben*.

1 Forschungsmethode

In diesem Kapitel wird die Interpretationsmethode vorgestellt, welche zur Analyse des Forschungsmaterials im 3. Kapitel verwendet wird und das zwölf autobiografisch-narrative Interviews von sechs der Darstellerinnen des Theaterprojekts *Interkulturelles Theater und Psychoanalyse* umfasst. Das Ziel der Untersuchung war es, den Transformationsprozess von einer persönlichen, privaten Geste – dem Rohmaterial der Erstpräsentation – zu einer der Öffentlichkeit dargelegten Szene festzuhalten. Das Material friert den Prozess ein und fixiert Irritationen und Widersprüche, aber auch Momente des Glücklichseins und der Zugehörigkeit. Die Argumentation orientiert sich an Lorenzer, sodass die Titel der Unterabschnitte übernommen werden.

1.1 Vorarbeit

Das Forschungsprojekt entstand nach fünf Jahren Praxis als Leiterin im Bereich des Interkulturellen Theaters. In Anlehnung an Cremontes Methode[1] verwendete die Autorin ebenfalls Erstpräsentationen, die das Rohmaterial für die Szenen lieferten. Zu diesem Zeitpunkt fand die erste Interviewreihe statt, die zweite dann bis maximal drei Wochen nach der Aufführung statt, und beide in der Wohnung der Autorin, um eine vertraute Atmosphäre herzustellen. Für ein Interview wurden mindestens drei Stunden veranschlagt. Nicht alle Teilnehmerinnen wurden interviewt. An der Phase des Projekts, die unmittelbarer Gegenstand der Forschung wurde, nahmen nur Frauen teil: zwei aus dem Iran, eine aus Portugal (ursprünglich Angola), eine aus Spanien, eine aus Polen und drei aus Deutschland. Da der Schwerpunkt der Arbeit in der Interkulturalität liegt, wurden Frauen mit Migrationshintergrund und eine in Deutschland geborene ausgewählt, um eine Gegenüberstellung der Entwicklungsprozesse vornehmen zu können.

1.2 Spezifizierung

Eine Ambivalenz, welche nicht nur im Umgang mit der Interpretation der Texte bestand, sondern die gesamte Theaterarbeit beeinflusste, ergab sich aus der bereits erwähnten Tatsache, dass sich zwischen der Autorin und manchen Darstellerinnen ein freundschaftliches Verhältnis entwickelte. Der Anspruch eines Forschungsprojektes ist es, Objektivität zu bewahren, was bei der vorliegenden Arbeit nur durch einen bewussten Umgang mit den aktivierten Mechanismen möglich ist. Da jedoch sowohl die Darstellerinnen als auch die Autorin einer Grup-

[1] Siehe Abschnitt 2.4.3.

pendynamik unterliegen, welche unbewusste Prozesse anspricht, kam es in manchen Situationen zu Destabilisierungen. Diese konnten jedoch zum größten Teil fruchtbar gemacht werden, indem sowohl die Autorin als auch die Gruppe eine wertschätzende Haltung bewahrten. Nach jedem Interview überwog das beidseitige Gefühl der Dankbarkeit: vonseiten der Autorin, weil sich die Interviewpartnerinnen öffneten, vonseiten der Interviewten, weil die Autorin ihren Geschichten Interesse entgegenbrachte. Das ließ eine enge Bindung und ein Vertrautheitsgefühl wachsen. Diese Tatsache ist jedoch mit Ambivalenz verbunden und wird bei der Analyse berücksichtigt. Die Verbundenheit beeinträchtigt einerseits die Objektivität der Autorin, andererseits ist genau das das Ziel einer autobiografischen Theaterarbeit: Menschen Vertrauen und Anerkennung zu schenken, damit sie sich einem Reflexionsprozess stellen. Eine Freundschaft muss bei solch einer Arbeit nicht entstehen. Maldoom, der in seinen Tanzworkshops Hunderte von Teilnehmenden aufnimmt, kennt nicht einmal deren Namen und interessiert sich auch nicht für ihre privaten Geschichten, damit er bei der Umsetzung seines Konzeptes so neutral wie möglich bleiben kann. Im Fall der Beschäftigung mit autobiografischen Inhalten entsteht jedoch eine Form von Nähe, die fruchtbar gemacht werden kann. Wenn die Theatermacher_innen sich dieser Tatsache bewusst sind, können sie verantwortungsvoll damit umgehen und bestimmte Prozesse anregen.

Ein anderer Aspekt, der zu Schwierigkeiten führte, war die Tatsache, dass die Interviews vertrauliches Material lieferten, was die Autorin wiederum in ihrer Spontaneität bei der Theaterarbeit beeinträchtigte. Dies stellte sie fest im Vergleich zu der darauffolgenden Inszenierung, bei der sie keine Interviews führte und dadurch freier an der Entwicklung der Szenen mitwirken konnte. Der Widerspruch zwischen dem Gebot der Schweigepflicht einerseits und der Notwendigkeit von Kritik in Bezug auf die Szenen andererseits ist ein Zustand, mit dem autobiografisch arbeitende Theatermacher_innen konfrontiert sind, weshalb dies einer der thematisierten Schwerpunkte bei der Interviewanalyse sein wird. Dabei wird die Autorin ihre Rolle als Spielleitung bei der Gesamtarbeit in Frage stellen.

Zudem gab es bei der Durchführung der Interviews noch die Schwierigkeit, dass nicht alle fließend Deutsch sprachen. Die Autorin bot ihnen die Möglichkeit an, in Situationen, in denen sie etwas in ihrer Muttersprache ausdrücken wollten, dies zu tun, und die Passagen anschließend übersetzen zu lassen. Damit sollte ein herrschaftsfreier Raum geschaffen werden, um die eventuelle Angst vorm Sprechen zu nehmen. Bis auf Idiome und einzelne Wörter, die sie gemeinsam erörtern konnten, ist diese Situation jedoch nicht eingetreten.

1.3 Auswahl der Interviewform

Als eine qualitative Untersuchung von Gruppen- und innerpsychischen Dynamiken, mit der Zielsetzung gesellschaftsrelevante Erkenntnisse zu gewinnen, stellte sich die Form des autobiografisch-narrativen Interviews als die geeignetste heraus.

> „Das narrative Interview ist ein sozialwissenschaftliches Erhebungsverfahren, welches den Informanten zu einer umfassenden und detaillierten Stegreiferzählung persönlicher Ereignisverwicklungen und entsprechender Erlebnisse im vorgegebenen Themenbereich veranlasst.“[2]

Dadurch, dass mit persönlichem Material gearbeitet wurde, war es naheliegend, dieses in Form von Interviews zu vertiefen. Jedoch waren letztere in der Thematik so aufgebaut, dass Erkenntnisse im Sinne der Fragestellung gewonnen werden konnten, und nicht, um daraus ästhetisches Material zu generieren. Insofern sollten die Fragen so offen wie möglich formuliert sein, um Neutralität zu gewährleisten. Die Fragen sollten der „Generierung neuer Erzählsequenzen“[3] dienen und einen kleinen Rahmen darstellen, in dem eine assoziative Erzählweise entstehen konnte. Ihre Rolle als Zuhörerin nahm die Autorin besonders ernst, sodass ihr Redeanteil während der Interviews für die Darstellerinnen auffällig gering war. Auf die künstliche Interviewsituation bereitete sie die Interviewpartnerinnen bereits im Vorfeld vor. Ebenfalls achtete sie bei den Formulierungen darauf, diese so umgangssprachlich wie möglich zu halten, um die Interviewpartnerinnen nicht zu überfordern. Es ging schließlich darum, authentische Erzählungen hervorzubringen und kein „Experteninterview“[4] zu führen, obwohl die Interviewpartnerinnen selbstverständlich „Expertinnen des Alltags“[5] waren. Bei den Formulierungen sollten ‚Warum–Fragen‘ grundsätzlich ausgeschlossen werden, stattdessen wurden folgende von Schütze vorgeschlagenen Fragen verwendet: Wie (kam es)?, was geschah (dann)?, du deutetest eben an, könntest du noch mehr in die Einzelheiten gehen?, könntest du darüber noch genauer erzählen, denn dann würde mir der genaue Zusammenhang klarer?[6]

Weitere Kategorien bildeten „immanente“[7] und „exmanente“[8] Fragen. Bei den ersteren wird auf Gegenstandsbereiche Bezug genommen, die in der Interviewsituation bereits angesprochen wurden, während bei exmanenten Fragen Bezugnahmen und Anspielungen möglichst allgemein gehalten werden sollen. Die Autorin beachtete bei den Formulierungen diese Krite-

[2] Schütze 1987: 49.
[3] Schütze 1977: 30.
[4] Bogner u. a. 2002.
[5] Dreysse u. a., zit. nach Köhler 2009: 39.
[6] Vgl. Schütze 1977: 30.
[7] Vgl. Wiedemann 1986: 8.
[8] Vgl. Wiedemann 1986.

rien, nahm jedoch besonders beim zweiten Interview Bezug auf Situationen während der Proben, welche nicht in jedem der sechs Folgeinterviews thematisiert wurden. Der Unterschied zu der von Schütze beschriebenen Technik und der Situation dieser Interviews bestand darin, dass durch die Proben eine große Auswahl an gemeinsam erlebten Situationen vorhanden war, auf die sie aufgrund der Fragestellung Bezug nehmen musste. Insofern stellte sie an manchen Stellen durchaus konkrete Fragen, die in anderen Interviewsituationen nicht hätten gestellt werden dürfen.

Die geführten Interviews gehören der Kategorie des deskriptiven Kommunikationsverfahrens an, welches im Folgenden genau beschrieben wird:

> „SCHMIDT unterscheidet weiterhin drei verschiedene Klassen von Kommunikationsverfahren (im weiteren KV): deskriptive KV dienen der Übermittlung von Erkenntnisresultaten. Hierzu gehören die Erzählung, die Schilderung, der Bericht und die Beschreibung. Erzählungen und Schilderungen unterscheiden sich von den letztgenannten durch eine subjektiv-erlebnishafte Perspektive der Darstellung. Inzitative KV orientieren auf eine Handlungsveranlassung, wie z.B. Bitten, Appelle, Anweisungen, Befehle und Forderungen. Die inventiven KV schließlich beziehen sich auf das Sichtbarmachen von Erkenntnisprozessen. In diese Klasse fallen u.a. Begründen, Schlussfolgern, Beweisen und Widerlegen.“ (Herv. i. O.)[9]

Das deskriptive Kommunikationsverfahren bezieht sich auf die Form der Interviews, welche aufgrund der ‚subjektiv-erlebnishaften Perspektive‘ ausgewählt wurde, allerdings können die beiden anderen Formen in der vorliegenden Arbeit ebenfalls vorgefunden werden. Das ‚inzitative‘ Kommunikationsverfahren bezieht sich auf die Durchführung des Theaterprojektes durch Aufforderungen, eine vorgegebene Strukturierung des Kurses, Anweisungen in Bezug auf die Übungen sowie Forderungen in Bezug auf die Aufführung. Das ‚inventive‘ Kommunikationsverfahren betrifft die vorliegende Forschungsarbeit, bei der es sich um das ‚Sichtbarmachen‘ des Gesamtprozesses handelt: von der Entstehung einer autobiografischen Szene bis zu ihrer öffentlichen Aufführung.

Das Interview sollte eine Form annehmen, welche der unbewussten Struktur der Interviewpartnerin Raum gewährt. Die Interviews sollten ebenfalls qualitativ sein und lediglich eine Struktur vorgeben, bei der freies Assoziieren möglich sein sollte, sodass ein Fragebogen mit dichotomen Fragen für die vorliegende Fragestellung nicht geeignet gewesen wäre. Die Auswahl fiel auf die Erzählform.

> „In Beschreibungen dominiert der Darstellungsaspekt (die Symbolisierung), sie referieren auf Gegenstände, Sachverhalte und Geschehnisse. Erzählungen verweisen dagegen auf den Sender, sie lassen den Hörer teilhaben an den persönlichen Erfahrungen und den Sichtweisen des Erzählers. […] Im Bericht etwa werden Ereignisse auf ihr Resultat hin

[9] Wiedemann 1986: 46.

> zusammengefasst. Die Erzählung scheint deshalb so geeignet für die Darstellung subjektiver Wirklichkeit, weil sie den Bezug auf die persönliche Perspektive, auf das Erleben des Erzählers, beinhaltet. Umgekehrt gilt: alles, was persönlich ist, drückt sich vorzugsweise im Erzählen aus.“[10]

Aufgrund des persönlichen Inhalts der Erstpräsentationen und auch der weiteren Szenen war es von Bedeutung, diesen Aspekt bei den Interviews zu beleuchten, um etwaige innere Konflikte in Bezug auf die eigenen Problematiken oder die Gesamtgruppe zu erfahren. Dabei sollte ebenfalls die Rolle der Autorin als Leitung untersucht und Irritationen festgehalten werden, in Bezug auf die Übungen, Erlebnisse und die Szenenentwicklung und nicht zuletzt in Bezug auf die Auswirkung der Aufführung auf die Darstellerinnen. Da unbewusste Ängste und Prägungen das Handeln beeinflussen, sollten diese in Form der Interviews zunächst festgehalten und nachträglich analysiert werden.

> „Jeder Schritt meiner Auslegung der Welt beruht jeweils auf einem Vorrat früherer Erfahrungen: sowohl meiner eigenen unmittelbaren Erfahrung als auch solcher Erfahrungen, die mir von meinen Mitmenschen, vor allem meinen Eltern, Lehrern usw. übermittelt wurden. Alle diese mitgeteilten Erfahrungen schließen sich zu einer gewissen Einheit in der Form eines Wissensvorrates zusammen, die mir als Bezugsschema für den jeweiligen Schritt meiner Weltauslegung dient.“[11]

Insofern sollten aufgrund der Erzählungen Rückschlüsse gezogen werden auf das soziale Umfeld der Interviewpartnerinnen. Allerdings wurden hierzu keine konkreten Fragen gestellt. Manche Interviewpartnerinnen teilten jedoch einige konkrete Hinweise zu ihrer Familie, ihrem Studium oder zu ihren Erfahrungen in den Herkunftsländern mit. Einige dieser Erfahrungen waren besonders prägend und werden in ihrer Bedeutung im Sinne Wiedemanns wiedergegeben: „Die kleinste Einheit, der wir Sinn zuweisen, ist das Drama: ein zeitlich, räumlich und situativ charakterisiertes Erlebnisganzes des Handelns.“[12] Das Drama in den Leben der Darstellerinnen wurde in Form der Interviews, der Erstpräsentation, der Szene sowie der Aufführung festgehalten und es gilt im Laufe der vorliegenden Untersuchung in einen gesellschaftlichen Kontext gebracht zu werden.

Bevor das Aufnahmegerät eingeschaltet wurde, las die Autorin den Interviewpartnerinnen eine Einverständniserklärung in Bezug auf das autobiografisch-narrative Interview vor (siehe *Grafik 1*).

[10] Giesecke fasst das Bühlersche Organon zusammen, in: Wiedemann 1986: 46f.
[11] Schutz/Luckmann 1979: 29, zit. nach Wiedemann 1986: 50.
[12] Wiedemann 1986: 50.

Bist du damit einverstanden, in anonymisierter Form am Dissertationsprojekt *Interkulturelles Theater und Psychoanalyse* teilzunehmen?
Anonymisiert bedeutet, dass dein Name gänzlich geändert und nicht einmal den Anfangsbuchstaben behalten wird. Ich werde allein den Namen des Landes, aus dem du stammst, behalten und die Stadt wird „mittelgroße Stadt im Norden Deutschlands“ genannt. Damit du nicht identifiziert werden kannst, könnte ich dich auf dem Programmheft unserer Aufführung nicht erwähnen, wenn dir das wichtig ist.
Bist du einverstanden unter diesen Bedingungen am Interview teilzunehmen?

Grafik 1 Einverständniserklärung

Nachdem die Interviewpartnerinnen diesem Teil mündlich zugestimmt hatten, fuhr die Autorin mit dem Ablauf des Interviews fort. Sie unterrichtete sie über ihre Zuhörerrolle, damit sie im Laufe des Interviews nicht irritiert werden, dass die Autorin mit ihnen nicht ein Alltagsgespräch führt.

Zum Ablauf des Interviews:
Mir geht es um deine persönliche Erfahrung. Ich möchte dich gerne verstehen. Es geht nicht um eine perfekte Formulierung, sondern darum, dass ich verstehe, wie es dir mit dem Kurs geht. Du kannst also spontan assoziieren (alles was dir durch den Kopf geht, kannst du mir erzählen). Deshalb werde ich dich nur dann unterbrechen, wenn ich etwas nicht verstanden habe. Ich würde mich aber sehr freuen, wenn wir anschließend die Fragen, die mir während der Erzählung in den Sinn kamen, diskutieren könnten. Ich werde deshalb ab und zu ein paar Stichworte notieren. Ich werde dir ein paar Fragen stellen, auf die du, in beliebiger Reihenfolge, antworten kannst. Du kannst alles erzählen, was dir in diesen Zusammenhang einfällt. Du kannst mir über Erlebnisse, die dich bewegt haben, über Begegnungen mit Menschen, die dich geprägt haben, erzählen. (Falls manches auf Deutsch schwierig wird, kannst du diese Sachen in deiner Muttersprache äußern. Ich werde sie dann übersetzen lassen und später eventuell mit Fragen auf dich zukommen.) Du wirst also die meiste Zeit reden und ich werde zuhören.

Grafik 2 Ablauf des autobiografisch-narrativen Interviews

Anschließend las die Autorin die Fragen aus *Grafik 3* vor, die aufgrund der grafischen Darstellung weniger Platz für Notizen als im Original aufweist. Diese machte sie allerdings nur bei den ersten Interviews. Sie stellte fest, dass die Interviewpartnerinnen durch ihre Notizen irritiert waren. Das störte ihren Redefluss, sodass sie zum Schluss gänzlich darauf verzichtete. Sie stellte Verständnisfragen direkt auf den Kontext bezogen.
Die Folgeinterviews, welche maximal drei Wochen nach der Aufführung stattfanden, waren insgesamt von kürzerer Dauer als die Erstinterviews und behandelten die Fragen in *Grafik 4*, welche die Autorin vor dem Einschalten des Aufnahmegeräts vorlas.

Die tatsächliche Dauer der Interviews variierte zwischen 45 und 110 Minuten. Die Interviewpartnerinnen konnten diese selbst bestimmen. Die Gesamtdauer und das Datum der jeweiligen Interviews befinden sich im Anhang 4. Die Anzahl an Stunden bezieht sich auf die Gesamtdauer des Treffens mit den Interviewpartnerinnen, da in der Fachliteratur die Vorbereitung und Nachbereitung des Interviews ebenfalls als Bestandteile dessen betrachtet werden.

BEOBACHTUNGSBOGEN
1 Zur Person
1.1 Wie kam es, dass du nach A-Stadt gekommen bist?
1.2 Wie war dein Aufenthalt bis jetzt?
1.3 Womit hast du dich beschäftigt?
(1.4 Hast du irgendwann die Stadt gewechselt? Warst du also schon mal in der Fremde?)
2 Beweggründe für die Teilnahme am Kurs
2.1 Was hat dich bewegt zum Interkulturellen Theater zu kommen?
2.2 Was versprichst du dir von dieser Art von Theater?
3 Theater allgemein
3.1 Was für Formen des Theaters kennst du?
3.2 Wie hat unsere Form des Theaters bis jetzt auf dich gewirkt?
4 Bezug auf den aktuellen Kurs
4.1 Beschreibe eine Übung, die dich irritiert hat. Was war irritierend?
4.2 Welche Übung hat dich am meisten berührt und welche zum Nachdenken gebracht?
4.3 Wie kommst du mit der Anleitung zurecht? Was würdest du dir noch wünschen?
4.4 Gibt es etwas, was du am Ende des Kurses gelernt oder ausprobiert haben möchtest?
5 Verknüpfung Privates/Theater
5.1 Beschreibe deine Präsentation.
5.2 Was hat dich zu der Auswahl bewegt?
5.3 Welche Aussagen sollen durch deine Szene unbedingt klar werden?

Grafik 3 Beobachtungsbogen narrativ-autobiografisches Interview

1. Hat sich für dich seit dem letzten Interview etwas verändert?
2. Was hattest du für ein Gefühl bei der Entwicklung deiner Szene?
3. Welche Aussage wolltest du mit deiner Szene transportieren?
4. Ist die Aussage sichtbar geworden?
5. Wie viel aus der Anfangspräsentation hast du in deiner Szene behalten?
6. Hat sich was verändert? Wenn ja, wie hat sich die Veränderung ergeben?
7. Was hattest du für ein Gefühl in der Gruppe?
8. Wie hast du meine Anleitung empfunden?

Grafik 4 Leitfaden Folgeinterview

1.4 Auswahl der Auswertungsmethode

Die Entscheidung, aus den verschiedenen empirischen Methoden die ‚psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Kulturanalyse'[13] zu wählen, beruht auf mehreren Überlegungen. Die entsprechende Methode musste Aspekte erfassen können wie zum Beispiel Gruppendynamik und innerpsychische Mechanismen, die sich allerdings kaum im manifesten Text widerspiegeln. Die Relevanz der Erkenntnisse aus einer Untersuchung von Einzelnen beziehungsweise von qualitativer und nicht-quantitativer Forschung ist im folgenden Sinne Adornos zu verstehen:

> „Das vereinzelte Individuum, das reine Subjekt der Selbsterhaltung, verkörpert im absoluten Gegensatz zur Gesellschaft deren innerstes Prinzip. […] Monade ist es in dem strengsten Sinn, dass es das Ganze mit seinen Widersprüchen vorstellt, ohne doch je dabei des Ganzen bewusst zu sein."[14]

Die in diesem Kapitel erläuterte Methode wird sich auf die Interviews und die im Laufe des Projekts gesammelten Notizen beziehen. In Unterkapitel 1.5 wird weiterhin auf die Relevanz der angewandten Methode eingegangen. Im Verlauf der Arbeit wird untersucht, in welchem Ausmaß Schlüsse aus dem Material gezogen werden können, um daraus wiederum gesellschaftliche Erkenntnisse zu gewinnen. Die Argumentation der vorliegenden Arbeit ergibt sich aus einem Selbstverständnis, nach dem Psychoanalyse keinesfalls nur im klinischen Bereich von Nutzen sein kann, sondern im Kleinen widerspiegelt, was in der jeweiligen Gesellschaft relevant ist. Die psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Kulturanalyse setzt voraus, dass sich über den einzelnen Leser hinaus eine Gruppe von Wissenschaftler_innen aktiv an der Textinterpretation beteiligt, was im Rahmen eines *Tiefenhermeneutischen Colloquiums*, koordiniert durch Dr. Sebastian Winter, stattfand. Gleichzeitig konnten Interviews analysiert werden in einer zusätzlichen Study Group zum Colloquium von Prof. Dr. Detlev Claussen, bei der verschiedene qualitative Methoden wie „Inhaltsanalyse"[15] und „Grounded Theory"[16] erprobt wurden. Dadurch gewann die Autorin eine gute Übersicht über die verschiedenen Interpretationsmethoden und wählte schließlich die „Tiefenhermeneutische Kulturanalyse"[17] aus. Trotz der Grundlage dieser Methode, welche auf psychoanalytischen Konzepten basiert, die von Sigmund Freud bei der Analyse von pathologischen Fällen entwickelt wurden, ist die vorliegende Untersuchung keinesfalls als eine Arbeit zu betrachten, welche die Teilnehmerinnen in irgendeiner Form zu pathologisieren versucht. Die psychoanalytische Herangehensweise dient

[13] König 2001: 177.
[14] Adorno 1980: 55.
[15] Vgl. Kuckartz 2012.
[16] Vgl. Böhm 1994.
[17] Lorenzer 1986; König 2001.