

Art Education Research No. 8/2014

Groupe l'Aventin

Paradox und Dissens – Überlegungen zu einer Theatervermittlung in der Migrationsgesellschaft

Der vorliegende Artikel¹ berichtet von einem theaterbezogenen Vermittlungsformat, das die Gruppe l'Aventin (GLA) mit einer Gruppe von Migrant_innen verwirklichte. Zunächst möchten wir die GLA, ihre Überzeugungen und Methodologie vorstellen, um nachfolgend im Detail auf die Vermittlungsaktion einzugehen.

DIE GRUPPE L'AVENTIN: FÜR EINE SOZIALE THEATERVERMITTLUNG

Die GLA entsteht 2012 aus der Begegnung des Künstlerkollektivs *microsilions* (Marianne Guarino-Huet, Olivier Desvoignes) mit dem ehemaligen Theaterdirektor Mathieu Menghini. Alle drei interessieren sich für das Nachdenken über radikale Demokratie², die Anliegen der Kulturvermittlung und teilen darüber hinaus das ehrgeizige Ziel, eine literarische und ästhetische Annäherung an das Theater mit einer kollaborativen künstlerischen Produktion zu verbinden.

Der Name unserer Gruppe verweist auf einen Konflikt in den ersten Jahren der römischen Republik, welcher der Plebs die Anerkennung politischer Rechte einbrachte.³ Seitdem steht der Aventin (ein Hügel in der Nähe von Rom) symbolisch für die plebejische Freiheit, die Ermächtigung und politische Inklusion der Mehrheit, sowie die Fähigkeit für sich selbst zu stehen und sein Schicksal in die Hände zu nehmen.

1 Übersetzt aus dem Französischen von Amanda Unger.

2 Der Begriff bezeichnet die Kritik an einer «formalen» oder «repräsentativen» Demokratie und beruft sich hinsichtlich der Beteiligung der BürgerInnen auf die Formen der participatory and deliberative democracy.

3 Nach dem Sturz des Königreiches führt Rom ein oligarchisches System ein, von welchem nur eine Minderheit profitiert. In diesem Moment, 494 vor unserer Ära, droht eine Aggression von Aussen. Die römische Armee besteht hauptsächlich aus Plebejern. Die kleine Armee zieht sich auf den römischen Hang Aventin zurück. Dort bilden sie einen militärischen Stützpunkt *ohne Führer*, und drücken so ihre Ablehnung von Hierarchien und den Wunsch nach *Gleichheit* aus. Angesichts dieses Aufruhrs, dem Arbeitskräftemangel und der externen Bedrohung sieht sich der Senat gezwungen, dem Pöbel politische Vertreter zuzugestehen (die Tribune), welche das Volk vor den Konsuln schützen.

Diese Werte und Überzeugungen prägen unser Verständnis von Vermittlungsarbeit. Wir versuchen, ungewöhnliche Begegnungen zwischen der öffentlich geförderten Kulturproduktion und bereits bestehenden gesellschaftlichen Gruppen – zumeist VertreterInnen und NutzerInnen von gemeinnützigen Vereinen, vorwiegend im sozialen oder kulturellen Bereich – einzuleiten. Hierbei steht nicht das Lösen gesellschaftlicher Probleme im Vordergrund, sondern vielmehr das gemeinsame Nachdenken darüber, inwiefern eine theaterbezogene Erfahrung – neben dem Aspekt der kulturellen Demokratisierung⁴ – das Verhältnis der Teilnehmenden zu ihrer sozialen Situation, ihrem Beruf, den institutionellen Rahmen in denen sie sich bewegen, als auch ihre ganz persönliche Wahrnehmung der Welt bereichern kann.

Entgegen einer Vorstellung von Vermittlung, die das «Konsumieren» von Kultur durch das «Herunterbrechen» der Werke erleichtert, interessiert sich die GLA für die Reibungsstellen und Knotenpunkte, die aus diesen ungewöhnlichen Begegnungen hervorgehen. Wir wollen Diskurse entwickeln und publik machen, die vom gesehenen Werk ausgehen sowie umfassende existentielle und soziale Fragen aufwerfen, indem wir in unserer Arbeit einen Prozess der Ko-Produktion mit den PartnerInnen initiieren.

Diese «Diskurse» können unterschiedliche Formen annehmen (Ausstellung, Video, Performance, Radiosendung, etc.) und werden von der Institution unterstützt, welche das Werk, die der Aktion zugrunde liegt, produziert oder verbreitet hat.

4 Ein Zugang, der in dem Moment *kritisch* werden kann, wenn die Vermittlungsarbeit versucht die konnotierten Weltansichten oder ideologischen Perspektiven sichtbar zu machen, die der legitimierte Kulturproduktion zugrundeliegen oder die sie nahelegen.



DIE ARBEIT VERFOLGT DABEI DREI ZENTRALE ZIELE:

- Dem «Laienpublikum» soll die Aneignung von Theaterstücken ermöglicht werden, indem psychosoziale, symbolische und kognitive Barrieren im Zugang zu Kunst abgebaut werden
- das Potential des Theaters als Werkzeug des Nachdenkens über unsere Welt soll erprobt werden
- Die Frage nach der Citizenship jedes Individuums, nach dem Potential der Mitbestimmung einer/s jeden im Stadtleben, soll erörtert werden. Die ausgeschlossen und in prekären Umständen lebenden Bevölkerungsschichten sollen hörbarer⁵ und sichtbarer werden.

Durch das Verstricken von Demokratisierung und kultureller Demokratie, von vertiefter Kunstbetrachtung mit der Behauptung der Kreativität aller, kombiniert die GLA paradoxe Begriffspaare. Unsere Arbeit wirft damit eine Reihe von Fragen auf:

- Ist das «Kulturerbe», die Kultur mit einem grossen «K» ein Gemeingut, das es möglichst weit zu verbreiten gilt, oder ist es Ausdruck der Weltwahr-

⁵ Wir schliessen uns Bourdieu und dem Kampf gegen Ausschlussmechanismen im Zugang zu Kultur an, indem wir den Ansatz der kulturellen Demokratisierung in unsere Vermittlungsarbeit aufnehmen; im Ansatz, die öffentliche Repräsentation gesellschaftlich marginalisierter Gruppen zu stärken, beziehen wir uns hingegen auf Rancière.

nehmung der «Herrschenden»? Gibt es Elemente der Universalität im Theater? Macht die weitreichende Verbreitung kulturelle Produktionen automatisch zu «legitimer» Kultur, gesellschaftlich betrachtet?

- Kann die ästhetische Wahrnehmung eine visuelle Erfahrung des Stückes und eine erfahrungsorientierte Annäherung ans Theater ermöglichen und zugleich seine Hinterfragung hinsichtlich kultureller Kodierungen leisten?
- Welchen Platz können die AkteurInnen der Vermittlung – vor allem KünstlerInnen als VermittlerInnen – einnehmen?

ZWEI ERFAHRUNGEN MIT ANTIGONE

Um unsere Grundsätze zu erproben sind wir an eine regional und national bekannte Institution herangetreten: das Théâtre de la Carouge – Atelier de Genève (TCAG); ein bekanntes Theater, das anerkanntermassen Vermittlungsarbeit mit Schulen betreibt, dessen Publikumszusammensetzung jedoch – wie in vielen anderen Kulturinstitutionen – Gesellschaftsschichten mit wenig sozialem und kulturellem Kapital kaum widerspiegelt – anders gesagt, «schwache Akteure» (Payet/Giuliani/Laforgue 2008) ausschliesst, wenn man von ethischen Prinzipien wie Würde (Sennet 2011), «Anstand» (Margalit 2007) und Anerkennung (Honneth 2013) ausgeht.

Das TCAG schien uns insbesondere interessant, weil das Theater in seiner Programmgestaltung für das klassische Kulturgut steht: so plante der Direktor, Jean

Liermier, Antigone von Sophokles aufzuführen, einen der unanfechtbarsten Klassiker der «westlichen Welt»!

In Absprache mit dem Theater erprobten wir unsere Methodologie mit zwei Gruppen, die möglicherweise besonders auf zwei wesentliche Merkmale der Hauptfigur des ausgewählten Stückes (Antigone) – ihre Jugend und ihr Geschlecht – reagieren würden. Das Theater legte uns für die Auswahl der Teilnehmenden als einzige, durchaus vertretbare und nachvollziehbare, Bedingung die Beteiligung einer Gruppe aus der Gemeinde Carouge nahe. So kamen wir mit der *Maison de Quartier de la Tambourine* (Gemeinschaftszentrum Tambourine) in Kontakt, wo sich eine erste circa zwölköpfige Gruppe, Jugendliche und JugendarbeiterInnen, zusammenfand. Als zweite KooperationspartnerIn sprachen wir den Genfer Verein *Camarada an* – eine Organisation für Bildung und Beratung für Migrantinnen, deren Tätigkeit uns bereits seit mehreren Jahren interessierte – um gemeinsam eine zweite Gruppe, die schliesslich aus acht Frauen in Begleitung ihrer BetreuerInnen bestand, zu organisieren.

Zwei schnelle Anmerkungen an dieser Stelle: die TeilnehmerInnenzahl wurde durch eine Methodologie mitbestimmt, die sich auf die Eigendynamik kleiner Arbeitsgruppen stützt⁶ – denn in einer solchen Dynamik entsteht eine weitreichendere Beteiligung. Ausserdem waren beiden Gruppen Themen der Migration vertraut: Die Frauen waren alle selbst migriert, bei den Jugendlichen traf das nicht für die gesamte Gruppe zu, einige gehörten der zweiten Generation an und waren in der Schweiz geboren.

Im Folgenden legen wir den Fokus der kritischen Reflexion vor allem auf die Zusammenarbeit mit *Camarada*; wir weisen aber darauf hin, dass die Arbeit rund um ein Theaterstück mit zwei völlig voneinander unabhängigen Partnern eine exzellente Grundlage war, um die Bandbreite möglicher Ergebnisse aufzuzeigen, die aus der Auseinandersetzung mit ein und demselben Stück entstehen kann. Der daraus resultierende «soziokulturelle Perspektivismus» ermöglichte es uns die Anwendung unserer Methodologie in unterschiedlichen Kontexten vergleichend zu reflektieren.

GRUPPE, MERKMALE UND DAS PROBLEM DER ESSENTIALISIERUNG

Camarada wird oft für Projekte angefragt und geht dabei das Risiko ein – was sich zum Teil auch bestätigt hat – dass die Projektpläne entweder nicht auf die Bedürfnisse der TeilnehmerInnen bei Camarada eingehen (insbesondere die Sprache, die zum Teil unsichere soziale Situation, und die Zeitplanung⁷), oder aber Diskurse zu

Migrationsthemen produzieren, die mit den politischen Grundsätzen des Vereins unvereinbar sind. Eine fundierte Erläuterung unserer Motivation und Methodik konnte das Vertrauen in die Zusammenarbeit für den Start des gemeinsamen Projekts sicherstellen.

Es drängten sich jedoch weitere Schwierigkeiten auf: bei der Zusammenarbeit mit einer Gruppe, in welcher die Identität der/s Einzelnen an klar benannten Charakteristiken festgemacht wird – in diesem Fall Geschlecht und Migrationserfahrung – ist es alles andere als einfach, die mit diesen Kennzeichen verbundenen Stereotypen zu überwinden. Unsere eigenen Vorannahmen holten uns bereits in der Vorbereitungsphase der ersten Treffen mit der Gruppe ein: so zum Beispiel, dass die Migrantinnen zwangsläufig von der dominanten Kultur ausgeschlossen wären, dass ihre kulturell facettenreichen Perspektiven spezifische Lesarten zur Folge haben würden, dass Antigone und ihre Verweigerung, sich zu unterwerfen Verknüpfungen zur persönlichen Situation der Frauen ermöglichen würde, oder dass die TeilnehmerInnen eine kritische Einstellung zur Schweizer Migrationspolitik teilen würden. Auch der Zweifel, den wir gegenüber Camarada artikulierten, ob es ein Problem wäre, mit zwei Männern im Vermittlungsteam zu arbeiten, wenn doch die Organisation von Frauen geleitet und aufgesucht wird, war zum Teil von stereotypen Vorstellungen geleitet. Ausserdem erschien uns die Kategorie «Migrantinnen» vis-à-vis der Gruppe problematisch, da jede Frau vor ihrer Ankunft in der Schweiz ganz andere Lebensumstände und Entwicklungen erfahren hatte: in Osteuropa, Lateinamerika, im Mittleren Osten oder in Afrika. Aus individuellen Gründen in die Schweiz gekommen, hatte jede Frau eine stark voneinander variierende Beziehung zum Französischen als Zweitsprache.

Das Spannungsfeld, das der Arbeit mit einer klar identifizierten Zielgruppe innewohnt, war unausweichlich. Einerseits war da das Bedürfnis, ein Projekt zu entwickeln, das die Eigenheiten der Teilnehmenden berücksichtigt (dies in Abgrenzung zu Vermittlung für ein allgemein definiertes *Publikum*); gleichzeitig wollten wir jegliche Art der Essentialisierung vermeiden, da diese die Teilnehmenden auf bestimmte Charakteristiken festschreiben und die Komplexität des Individuums missachten würde.

Laut Carmen Mörsch ist dieses Paradox wesentlicher Bestandteil der Kulturvermittlung und muss von den VermittlerInnen durchgehend wahrgenommen und verhandelt werden:

«Doch diese versuchten Umkehrungen [...] änderten nichts an dem grundsätzlichen Paradox: Der Frage, wie es möglich sein kann, etwas für eine imaginierte Interessensgruppe zu entwerfen, ohne gleichzeitig identitäre Zuschreibungen zu zementieren. [...] [D]ieses Dilemma ist nicht auflösbar, sondern produziert ein Spannungsverhältnis, das für die Kunstvermittlung bestimmend ist.»
(Mörsch 2009: 104).

Eine stringente Projektplanung und klar ausformulierte Ziele werden von VermittlerInnen meist erwartet, da diese

⁶ Wir beziehen uns auf die von Gérard Mendel vorgebrachten Theorien und Erfahrungen in *Pourquoi la démocratie est en panne. Construire la démocratie participative* (Mendel 2003) und *La dynamique des groupes restreints* von Didier Anzieu und Jacques-Yves Martin (2009).

⁷ Umstände, auf die wir vom Verein eindringlich hingewiesen wurden.



Gruppen zur Teilnahme gewinnen, ihre institutionellen Partner beruhigen und die Finanzierung sicherstellen müssen. Dabei führt die Planung der einzelnen Arbeitsphasen ohne eine genaue (Vor)Kenntnis der Teilnehmenden häufig dazu, sich auf vorgefertigte Annahmen zu stützen.

Aus diesem Grund beschlossen wir, so wenig zu planen, wie es der Verhandlungsspielraum mit den ProjektpartnerInnen erlaubte. Aus organisatorischen Gründen mussten wir zwar einige Termine für unsere Arbeitszeiten festlegen – vor allem um an der Aufführung von *Antigone* anwesend zu sein und das Ergebnis des Projektes, eine Ausstellung im Foyer, anzukündigen – jedoch wurde die Anzahl der Treffen nicht im Voraus bestimmt. Des Weiteren wurden die genauen Inhalte der Treffen und das Endresultat des Projektes bewusst sehr offen gehalten. Die Unvorhersehbarkeit der Projektentwicklung wurde als Grundprinzip unserer Vermittlungsaktion stark gemacht (die zwei Treffen vor dem Besuch des Theaterstücks ausgenommen).

Alles in allem dauerte die Zusammenarbeit zehn Monate lang, eine für ein Vermittlungsprojekt recht aussergewöhnliche Zeitspanne. Ein solches Engagement war einerseits, nur aufgrund des grossen Vertrauens möglich, das uns die Involvierten entgegenbrachten und andererseits aufgrund der Möglichkeit, den genauen Endpunkt

des Projektes offen zu lassen.⁸ Diese zwei Bedingungen waren notwendig, um einen Prozess in Gang zu bringen, der den Eigenheiten der Gruppe in ihrer Komplexität gerecht werden konnte und uns genügend Raum gab, um uns von unseren anfänglichen Klischees zu distanzieren.

Dieser betont langfristige und ergebnisoffene Ansatz ist Voraussetzung für eine aufmerksame, kreative und komplexe Vermittlungsarbeit. Die Möglichkeit, eigene Interessen und Anliegen der Teilnehmenden herauszuarbeiten wird gesteigert – und dies jenseits von Klassifikationsversuchen entlang von Alter, sozialer und kultureller Herkunft oder vordefinierten Interessen, kurz, jenseits der Einschränkungen des Konzepts von Zielgruppen.⁹

Jorge Ribalta, ehemaliger Leiter der «öffentlichen Programme» im MACBA (*Museo d'Arte Contemporaneo Barcelona*), führt vor Augen wie konsumorientierte Überlegungen in den Vordergrund treten, wenn Institutionen für zeitgenössische Kunst ihr Publikumsprofil «diversifizieren» wollen. Er warnt vor der Annahme bereits existierender Publika, die «anhand von Statistiken verständlich, messbar und kontrollierbar sind und somit die soziale Ordnung reproduzieren», Publika denen man lediglich

⁸ Die Zusammenarbeit mit Camarada war von gegenseitigem Vertrauen und Respekt geprägt, auch wenn die Abwesenheit einer Agenda, die die den Projektabschluss klar festlegte für unseren Partner nicht immer einfach zu handhaben war.

⁹ Vgl. Carmen Mörsch's Beitrag «Kritik des Zielgruppen Denkens» (Mörsch 2013). Mörsch beschreibt die Problematik der Zuschreibung «kultureller Defizite» in Bezug auf die «Zielgruppen», womit die Ungleichheiten verstärkt werden, die die Kulturvermittlung eigentlich bekämpft.

geben muss «was sie erwarten» (Ribalta 2004). Indem er sich vor allem auf Michael Warners (2002) herausragende Analyse beruft, erinnert er daran, dass die «Öffentlichkeit [...] nicht einfach passiv und auf die Ankunft kultureller Güter wartend [existiert]; sie bildet sich im Prozess ihrer Benennung heraus. [...] Öffentlichkeit ist eine provisorische Konstruktion in ständiger Bewegung.» In diesem Sachverhalt sieht er ein transformatives Potential:

«Es ist gerade dieses Nichtbestehen einer Prä-existenz von Öffentlichkeit (wir können es eine phantasmatische Dimension nennen), durch das wir die Möglichkeit einer Neuschaffung eines kritischen kulturellen öffentlichen Raums denken können.»

(Ribalta 2004)

Wie im Folgenden deutlich werden wird, hat das gemeinsam mit den TeilnehmerInnen von *Camarada* entwickelte Projekt zu einem Ergebnis geführt, in dem die Frage der Migration präsent ist, aber nur ein Thema von vielen darstellt¹⁰. Im Parallelprojekt mit den NutzerInnen der *Maison de quartier de Carouge* hingegen, bei dem Migration keine Rolle in der Projektplanung spielte, kam das Thema von ganz alleine auf, nachdem die Gruppe erstmalig einer Theatervorstellung beiwohnte. Im Verlauf des Theaterbesuchs bemerkte einer der Teilnehmer, dass er «le seul black dans la salle» («der einzige Schwarze im Saal») war.

Diese Erfahrung nutzte die Gruppe in einem nächsten Schritt um einen Rapsong (begleitet von einem Videoclip) zu schreiben, welcher das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit vis-à-vis des Theaters herausstellt:

- «vu de l'extérieur, c'est comme ça qu'on voit les choses»; («so sieht das Ganze eben von Aussen aus»)
- «des gens qui parlent avec un certain langage»; («Leute die eine eigene Sprache sprechen»)
- «assis sur une chaise à regarder des gens mous»; («auf einem Stuhl sitzend um schlappe Leute anzusehen»).

Um bei der Aufführung Antigones innerhalb der Gruppe gemeinsame Orientierungspunkte sicherzustellen, führten wir die Struktur und Fragestellungen der Geschichte zuvor ein (zum Teil wurde dies von den Frauen selbstständig übernommen, da vielen von ihnen, denen die griechische Mythologie und Tragödien nicht geläufig waren, die Initiative ergriffen, das Stück vor der Aufführung in ihrer Muttersprache zu lesen). Wir wollten vor allem zwei Aspekte ein wenig näher mit ihnen betrachten: einerseits jene Ereignisse, die dem Beginn des Stückes unmittelbar vorangehen und andererseits, die Identität der ProtagonistInnen. Für den zweiten Punkt konnten wir vom Theater zur Verfügung gestellte Fotografien aus den Proben heranziehen.

Wir verglichen die Fotos mit Repräsentationen/Darstellungen derselben Geschichte auf antiken Vasen und Abbildungen von Werken aus der Klassik um über die *intellektuelle* und *emotionale* Wahrnehmung hinaus eine

bildbezogene Lesart des Stückes zu fördern. Hierbei blieben die Figuren und der Mythos Konstanten, während die Bekleidung, Attitüden und Charaktere wandelbar erschienen.

Nach der Aufführung stellten einige Bemerkungen aus der Gruppe unser bisheriges Werkverständnis in Frage. Beispielsweise reagierte eine der Frauen stark auf den Moment, in dem Antigone erklärt, warum sie trotz des damit begangenen Verrats an Theben ihren Bruder Polyneikes unbedingt beerdigen muss.

*«Nie nämlich, weder wenn ich Mutter
Von Kindern wäre oder ein Gemahl
Im Tode sich verzehret, hätt ich mit Gewalt,
Als wollt ich einen Aufstand, dies errungen.
Und welchem Gesetze sag ich dies zu Dank?
Wär ein Gemahl gestorben, gäb es andre,
Und auch ein Kind von einem andern Manne,
Wenn diesen ich umarmt. Wenn aber Mutter
Und Vater schläft, im Ort der Toten beides,
Steh't's nicht, als wüchs ein andrer Bruder wieder.»*

(Sophokles, Antigone¹¹)

Die Hierarchie zwischen Bruder, Eltern und Kindern war für die Teilnehmerin selbstverständlich, da diese der kulturellen Norm in ihrem Herkunftsland entspricht. Die meisten SchauspielerInnen, RegisseurInnen und ZuschauerInnen sehen in dieser Replik jedoch eine besondere Charaktereigenschaft der Figur.

ENTWICKLUNG DER KO-PRODUKTION

Die Gruppendiskussionen mit den Frauen fanden regelmässig statt und wir schlossen jedes Treffen mit der Vereinbarung des nächsten Termins ab. Nach und nach versuchten wir die Gespräche, die anfangs noch stark an *Antigone* und dem Besuch im Theater anknüpften – nach der Aufführung – auf gruppenspezifische Themen auszuweiten. Hierfür orientierten wir uns an Paulo Freires Konzept der «generativen Themen», einem der zentralen Ansätze in seiner Konzeption von Wissens- und Erfahrungsaustausch.

Laut Freire ist die kollektive Identifizierung dieser Themen aus dem Alltag der Teilnehmenden grundlegend für den Aufbau eines kritischen Bewusstseins. Die Konfrontation einer «objektiven» Situation und der Wahrnehmung der Situation durch die Beteiligten bringen eben jene generativen Themen zum Vorschein, welche Freire als jenen «Komplex von Ideen, Konzepten, Hoffnungen, Zweifeln, Werten und Herausforderungen» definiert, die in jeder Epoche «in dialektischem Zusammenspiel mit ihren Gegensätzen ihre Erfüllung anstreben».¹²

Dieses Prinzip des Gegensatzes, der Spannung,

¹¹ Deutsche Übersetzung von Friedrich Hölderlin (1982).

¹² An epoch «is characterized by a complex of ideas, concepts, hopes, doubts, values, and challenges in dialectical interaction with their opposites, striving towards plenitude» (Freire, 2005: 101).

¹⁰ Schwierigkeiten im Zugang zu Kultur und Demokratie, in der Erziehung der Kinder, Intransparenz der Gesetze, etc.

wurde schliesslich zum Knotenpunkt unseres Projektes. Während drei jeweils zweistündigen Arbeitstreffen, führten wir Gespräche ohne einer genauen Agenda zu folgen und gaben auf diese Weise spontanen Bedürfnissen nach Erfahrungs- und Meinungs austausch den nötigen Raum. Wir achteten lediglich darauf, dass alle gleichermassen zu Wort kamen und moderierten die Gespräche entsprechend (die höhere oder niedrigere Hemmschwelle der Teilnehmenden, sich auszudrücken war nicht an ihr – innerhalb der Gruppe sehr heterogenes – Sprachniveau gebunden, sondern vielmehr an die Persönlichkeit jeder Einzelnen und ihre individuelle Entwicklung innerhalb der Gruppe). Themen wie Familie, die Schwierigkeit Kinder «bikulturell» aufzuziehen, soziale Isolation, die – Freiheiten gebende und nehmende – Arbeitswelt, Gerechtigkeit und Desorientierung kamen unter anderem zur Sprache. Themen, die auch für uns VermittlerInnen wichtig waren, was dazu führte, dass wir an den Diskussionen rege teilnahmen.

Die Erörterung dieser Fragen führte zu zahlreichen Divergenzen innerhalb der Gruppe. Beispielsweise wurde viel über Sinn und Moral der Strafe in der Kindererziehung debattiert. Auch das Thema der Gastfreundschaft in der Schweiz als Ankunftsland und die Asylgesetzgebung, als zu «streng», oder aber als «kulant» beurteilt, gaben Anlass zu Diskussionen. Einige Äusserungen waren dem Diskurs von Organisationen – wie Camarada – die zum Ziel haben MigrantInnen einen Ort und Unterstützung zu bieten, vollkommen entgegengesetzt. Uns ProjektbegleiterInnen veranlassten diese Treffen dazu, unsere eigenen, individuellen Perspektiven zu überdenken. Dies führte im Nachhinein häufig zu langen internen Diskussionen.

Auch wenn wir darauf achteten dem Verein Camarada durch die Diskurse, die anhand unseres Projektes öffentlich wurden, nicht zu schaden, so haben wir niemals versucht diese Meinungsunterschiede zu ebnet (die Beziehungen blieben im Übrigen immer herzlich). Ganz im Gegenteil: da diese sichtbar machten, dass es keine gemeinsame Stimme, keine *Community* gibt – ein Begriff der oft mit jenem der Migration verbunden wird – nahmen wir die Differenzen als grosse Stärke dieser Gespräche wahr. Die widersprüchlichen politischen Standpunkte bestätigen die Notwendigkeit, die Komplexität der «Stimmen» immer im Blick zu behalten und weist erneut darauf hin, dass eine «Stimme» – wie poststrukturalistische feministische Diskurse zeigen (siehe z.B. Luke/Gore 1992) – immer nur im Verhältnis zu anderen (vgl. Youngblood-Jackson 2003), und somit unvermeidlich im stetigen Wandel und kontextuell, existiert.

Im Verlauf der weiteren Zusammenarbeit ging es uns darum, dieses Prinzip des Widerspruchs, das auf mehreren Ebenen des Projektes aufkam,¹³ herauszustellen. Wir schlugen vor an Sätzen zu arbeiten, welche die angesprochenen Themen mit dem Aspekt der Kontroverse und

des Dissens, der sich an ihnen gezeigt hatte, erfassten. Hierbei wollten wir vor allem das aus unserem Vorgehen resultierende «Konstrukt» bejahen und keinesfalls eine Art «authentische Stimme» oder «wahre Geschichten» herausarbeiten. Den konstruierten Charakter der Stimmen mitzuvermitteln hinterfragt die häufige Behauptung, dass der Einbezug von «nicht-KünstlerInnen» in ein künstlerisches Projekt, den Involvierten «eine Stimme zu geben» vermöge, diese aus ihrem «Schweigen» heraus hole und es ihnen so ermögliche, sich zu «emanzipieren». Solche Hypothesen beziehen sich meist auf Ansätze der kritischen Pädagogik.¹⁴ Die feministische Pädagogin Elisabeth Ellsworth kritisiert im Diskurs der kritischen Pädagogik «einen repressiven Mythos der Schweigenden», bei dem das Schweigen ausschliesslich auf gesellschaftliche oder kulturelle Defizite zurückgeführt wird (Ellsworth 1989).

Dem Konzept der «schweigenden Gruppen» wohnt somit häufig (wie bei der Definition von Zielgruppen auch) die Tendenz zur Klassifizierung inne, beispielsweise nach Alter, Herkunft, Geschlecht oder körperlicher Autonomie.

Im Rahmen unseres Projektes hat jede Frau in Zusammenarbeit mit der Gruppe einen Satz formuliert – oder besser zwei Sätze, die durch ein Wort miteinander verbunden sind¹⁵ und in zwei gegensätzliche Aussagen münden. Zum Beispiel:

Nul n'est censé ignorer la loi est illisible
(Alle kennen das Gesetz ist unverständlich)

oder

Les migrants ont le droit de rêver leur coûte très cher
(MigrantInnen haben das Recht zu träumen kommt sie teuer zu stehen)

Nachdem die Sätze in zwei Treffen erarbeitet waren, ging es darum, eine adäquate Form zu finden, um diese in die Räumlichkeiten des Theaters einzuschreiben und für das dortige Publikum sichtbar zu machen. Viele Frauen kündigten in diesem Moment an, nicht mehr an die Treffen kommen zu wollen, da sie diese Projektphase wenig interessierte und sie das Gefühl hatten, bereits genügend Zeit für die Zusammenarbeit aufgewendet zu haben. Die erste formale Anregung kam von Seiten *microsilions*, deren Kompetenzen aus dem Bereich der bildenden Kunst, in diesem Moment der Zusammenarbeit verstärkt zu Tragen kamen. Wir wollten keine Form vorschreiben, vielmehr ging es uns darum, in einem Prozess der

¹³ Beispielsweise waren wir sehr darauf bedacht, die «Teilnehmerinnen nicht festzuschreiben» und hatten uns dennoch sofort an einen Verein gewandt, der explizit mit Migrantinnen arbeitet.

¹⁴ Laut Freire «gleichen die Unterdrückten Sklaven, sie sind zahm, tun was man von ihnen verlangt oder werden in der Durchführung des Verlangten von unterschiedlichen Menschen oder Projekten unterstützt, die woanders, zu ihrem Wohl konzipiert werden. Somit werden sie an eine Kultur des Schweigens gebunden, unfähig ihre eigenen Worte zum Tragen zu bringen» (Zit. nach Kennedy 1974).

¹⁵ Wir entlehnten diese Idee der Werbekampagne einer Versicherungsgesellschaft, sie spielt jedoch auch auf gewisse Weise auf die unüberbrückbaren Konflikte im Genre der Tragödie an..

Verdichtung gemeinsam mit der Gruppe zu einer Form zu kommen, die die Komplexität der Zusammenarbeit wieder spiegelt und sich zugleich als künstlerische Praxis einschrieb.

Letztlich war die Reflexion der femininen und feministischen Dimension der Zusammenarbeit für die Konzeptionsphase der Form ausschlaggebend. Im Rahmen einer Diskussion über die Praxis des *craftivism*¹⁶, schlugen wir vor, jeden Satz anhand von unterschiedlichen Sticktechniken auf Objekte einzuschreiben, welche das Theater (und den umliegenden öffentlichen Raum) zu unterwandern vermochten.

Auf diese Techniken kamen wir aus dem Zusammenspiel der Rahmen und Grenzen des Projektes mit unseren eigenen gestalterischen Interessen. Es schien uns notwendig, das Theater zu «infiltrieren», einen Ort der bereits voller Informationen und visueller Reize ist, und daher eine unabhängige Bespielung erschwert. Die Anwesenheit vieler textiler Elemente hat uns auf die Idee gebracht, unsere Sätze fragmentarisch an strategischen Stellen zu positionieren. Diese wurden bei einem Arbeitstreffen mit den Frauen vor Ort festgelegt. Einige hatten sehr klare Vorstellungen darüber, wo ihr Satz angebracht werden sollte – eine von ihnen wünschte ihren Satz mit einem besonderen Muster zu verbinden. Andere taten sich schwer, jedoch wurden alle Entscheidungen bis zum Abschluss des Treffens im Theater gemeinsam getroffen.

Während des Entscheidungsprozesses für eine Form kamen uns ausserdem Gespräche in den Sinn, die wir in einem vorangegangenen Projekt rund um Alighiero e Boetti¹⁷ geführt hatten. Wir hatten unter anderem Fragen der Vergabe von Aufträgen und der Ausführung von künstlerischen Arbeiten erörtert. Diese Überlegungen führten dazu, dass wir uns gegen die Idee entschieden, die Umsetzung der Objekte in der Projektarbeit mit den Frauen der Gruppe selbst durchzuführen. Vielmehr schlugen wir vor, mit der Ambivalenz des Begriffs «Handarbeit»/«handgemachter» Arbeit¹⁸ zu spielen. Ziel war hierbei, das Klischee der Authentizität zu hinterfragen, das Frauen mit Migrationshintergrund zwangsläufig «weiblich» codierte Fertigkeiten zuschreibt. Wir kommunizierten und begründeten diese Vorgehensweise offen,

stellten aber gleichwohl fest, dass – vor allem durch die Partnerinstitution – angenommen wurde, die Teilnehmerinnen hätten die Sätze selbst gestickt, obwohl sie, wie in der zeitgenössischen Kunst üblich, lediglich für die Konzeption verantwortlich zeichneten.

FAZIT

Neben einer Gelegenheit für die Teilnehmerinnen, Sprachkenntnisse in Französisch zu verbessern und sich mit den Codes des Theaters oder des westlichen Kulturerbes zu beschäftigen, hat die Vermittlungsarbeit zu einer gesellschaftlichen Dezentrierung geführt, die «unwahrscheinliche» – kontextgebundene und subjektive – ästhetische Interpretationen ausgelöst hat. Des Weiteren wurden allgemein Überlegungen zum institutionellen Rahmen formuliert, die das Theater, unserer Meinung nach, in seinem Vorhaben seine Beziehung zum Publikum zu überdenken, gestärkt haben.

Diese erste Erfahrung als Groupe l'Aventin hat uns ausserdem vor Augen geführt, wie schwierig die Überwindung (eigener) Stereotypen in der Zusammenarbeit mit einer Gruppe, deren Teilnehmer ein bestimmtes gemeinsames Merkmal aufweisen, sein kann – auch wenn wir als VermittlerInnen von kritischen Diskursen rund um «das Publikum» ausgehen.

Weiter wurde die Notwendigkeit besonderer Rahmenbedingungen klar (hervorzuheben sind die langfristige Zusammenarbeit und die Bereitschaft Unvorhergesehenes zuzulassen) um die Wünsche einer Gruppe in ihrer Komplexität fassen zu können und die Entfaltung vielfältiger Narrative und Diskurse zu ermöglichen – in denen «Migrationserfahrung» letztlich zu einer Komponente unter vielen wurde.

Diese Projekterfahrung macht deutlich, so hoffen wir, wie interessant (und relevant) die Zusammenarbeit mit Öffentlichkeiten, die sich mit der Kultur, die als «legitim»¹⁹ bezeichnet wird, nicht identifizieren, für Institutionen der hegemonialen Kultur sein kann/ist – wenn (Denk-)Räume für widersprüchliche Wahrnehmungen, für die Äusserung von Kritik und für gesellschaftliche Forderungen geöffnet werden.

¹⁶ Der *Craftivism* ist eine Form des Aktivismus, welcher Elemente der antikapitalistischen, ökologischen oder feministischen Kämpfe aufgreift. Im *Craftivism* steht handwerkliche Arbeit, vor allem Näharbeit, im Vordergrund. (Vgl. Wikipedia)

¹⁷ Boetti hat mehrfach mit afghanischen Stickerinnen und Webern gearbeitet, zu denen er lang anhaltende freundschaftliche Beziehungen führte. Diese wurden dennoch niemals namentlich als Ko-Produzenten der Werke genannt, wenn der Künstler seine Arbeit in Institutionen zeigte.

¹⁸ Die Objekte wurden teils professionell von Hand oder maschinell hergestellt.

¹⁹ Das Konzept stammt vom Soziologen Pierre Bourdieu. Es wird vor allem in der 1979 veröffentlichten Studie *La Distinction* (Die feinen Unterschiede) ausgeführt.

Literatur

- Anzieu, Didier/Martin, Jacques-Yves (2009): La dynamique des groupes restreints. Paris: Quadrige, PUF.
-
- Bourdieu, Pierre (1979): La distinction: Critique sociale du jugement. Paris: Éditions de Minuit.
-
- Ellsworth, Elisabeth (1989): «Why Doesn't This Feel Empowering? Working through the Repressive Myths of Critical Pedagogy». In: Harvard Educational Review. August, 59, no 3, 297-324.
-
- Freire, Paulo (2005): Pedagogy of the Oppressed. 30th anniversary edition, New York: Continuum.
-
- Honneth, Axel (2013): La lutte pour la reconnaissance. Paris: Gallimard/Folio essais.
-
- Kennedy, William (1974): «Pilgrims of the obvious». In: Risk, vol. 11, Hg. Rex Davis, World Council of Churches.
-
- Luke, Carmen/Gore, Jennifer (Hg.) (1992): Feminisms and Critical Pedagogy, New York: Routledge, 1992.
-
- Margalit, Avishai (2007): La société décente. Paris: Flammarion.
-
- Mendel, Gérard (2003): Pourquoi la démocratie est en panne. Construire la démocratie participative. Paris : La découverte.
-
- Mörsch, Carmen (2009): «Take the terror out of the error». In: Güleç, Ayse/Hummel, Claudia/ Parzefall, Sonja/Schötter, Ulrich/Wieczorek, Wanda (Hg.): Kunstvermittlung 1 - Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Zürich/Berlin: diaphanes.
-
- Mörsch, Carmen (2013): «Kritik des Zielgruppendenkens». In: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), im Auftrag von Pro Helvetia (Hg.): Zeit für Vermittlung. Online unter: <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=2&m2=2&lang=d> (letzter Zugriff: 03.03.2014).
-
- Payet, Jean-Paul/Giuliani, Frédérique/Laforgue, Denis (2008): La Voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
-
- Ribalta, Jorge (2004): «Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung». In: republicart 4/2004, online unter: http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_de.htm (letzter Zugriff: 03.03.2014).
-
- Sennett, Richard (2011): Respect. De la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité. Paris: Fayard.
-
- Sophokles: Antigone. Übersetzung von Friedrich Hölderlin, in: Hölderlin, Friedrich (1982): Werke in zwei Bänden, Zweiter Band. Dortmund: Harenberg.
-
- Warner, Michael (2002): Publics and Counterpublics. New York: Zone Books.
-
- Youngblood Jackson, Alecia (2003) Rhizovocality. Qualitative studies in Education. September-October, vol. 16, n° 5, pp. 693-710.