02 2007

Zur Strategie der Setzung

Überlegungen zum Theaterstück „Liebesforschung“

Ljubomir Bratić

Politisches Theater ist mit einem bestimmten Regime der Politik verbunden. Dieses stellt bestimmte soziale Annahmen, wie zum Beispiel jene, dass die Gesellschaft konsensual sei, in Frage. Oder auch, dass einzelne RepräsentantInnen der Gesellschaft legitimiert sind zu sprechen: Warum soll gerade die oder der sprechen und nicht jemand anderer? Und das Theater stellt Raum und Zeit in Frage: So, wie die räumlichen und zeitlichen Faktizitäten im Alltag aufgeteilt sind, haben sie auf der Bühne keinen Platz. Deshalb kommt es zu einer neuen Verteilung: Die Zeit ist dichter, der Raum als soziales Gefüge wird umstrukturiert, und es wird der Versuch unternommen, jene, die „draußen“ nicht sprechen können, da „drinnen“ – im Theater – eine sichtbare und hörbare Position einnehmen zu lassen. Dieses Vorhaben ist der letzte Überrest der großen revolutionären Theaterideen des 20. Jahrhunderts. Fast verschämt verstecken sich dahinter die Namen von Meyerhold, Brecht oder Erwin Piscator. Heute zeigt es sich in der seit den 1990er Jahren andauernden Konjunktur von Theaterproduktionen über und mit MigrantInnen.

Platon wollte wegen dieser „Platzmachung“ und der darin „mitschwingenden“ Offenlegung der real existierenden Verhältnisse

das Theater verbieten.[1] Schiller wollte das Theater als Bühne für eine Politik, die draußen vor den Theatertüren aufgrund der absolutistischen Herrschaft nicht möglich war.[2] Das Theater sollte als öffentlicher Raum für die Verhandlung öffentlicher Angelegenheiten, die die Athener im alten Griechenland auf der Agora, dem öffentlichen Markt, erledigt hatten, dienen. Die unpolitische Lösung, die das bürgerliche Theater gefunden hat, war die so genannte Hochkultur, d.h. das Theater als kulturelles Ereignis zwecks Erziehung zum braven, „moralischen" Menschen, also der Erziehung zum gehorsamen Untertan – egal, ob für den König oder den Staat. Schiller war nicht nur ein Verfechter der Öffentlichkeit, sondern auch der Normalisierung als Voraussetzung einer bürgerlichen Öffentlichkeit.

Welche Fragen beschäftigten mich während der Produktion von „Liebesforschung – Rodimos e kamlipesko – Istraživanje ljubavi" [3]? Es waren Fragen der Demokratie, der Herrschaft und der Entscheidungsmöglichkeit des Volkes ebenso wie die Frage der Repräsentation und ihrer Erweiterung oder Überwindung durch Selbst-Präsentation: Kann Repräsentation durch Selbst-Präsentation ersetzen werden, ohne dabei in der Exotisierung und der Tradition der in Wien nach wie vor präsenten „Fremdenschau" zu landen? Und weiters: Was ist dabei Übersetzung? Oder was kann Übersetzung in einem Theaterstück mit politischem Anspruch sein?

Die Voraussetzungen

Was für ein Theaterstück wollten wir machen? Und wie wollten wir dorthin kommen? Der Weg, den das Projekt wählte, war der im heutigen Feld der an Partizipation und Politik orientierten Kunst übliche. Wenn ein Theaterstück über die „Diskriminierung

von Roma am Arbeitsmarkt“ – das waren die Vorgaben, die wir uns im Projektantrag selbst auferlegt hatten – geschrieben und inszeniert wird, dann sollte dies unter Beteiligung von Roma geschehen. Eher unüblich dabei war, dass die Arbeit an dem Stück gemeinsam mit einer Selbstorganisation von MigrantInnen[4] durchgeführt wurde. Selbstorganisationen von MigrantInnen – von denen es ca. 500 allein in Wien gibt – werden weder im politischen noch im kulturellen Feld als AkteurInnen wahrgenommen und akzeptiert. Meistens suchen sich KünstlerInnen oder andere ProjektmacherInnen einfach die Menschen aus, die ihrer Meinung nach, das heißt in ihrer Vorstellung, am besten eine Gruppe repräsentieren, um sie als Bestandteil ihres Kunstwerkes zu präsentieren.[5]

Um das Stück inhaltlich vorzubereiten hatten wir im Antrag acht Workshops zur Sammlung von Informationen und Einblicken in die Diskriminierungsvorgänge vorgesehen. Es ging ja – wohlgemerkt – um die Diskriminierung der Roma auf dem Arbeitsmarkt und unser Vorhaben bestand darin, diese Diskriminierung zu bekämpfen. Worum es uns ging, war die politische Übersetzung diskriminatorischer Verhältnisse und Mechanismen in selbstermächtigende Positionen des Handelns. Die Position der AkteurInnen bildet auch das zentrale Element des politischen Antirassismus[6] und die Frage nach dem Handeln betrifft dabei nicht nur das Was, sondern auch das Wie, also: Wie übersetzen? Und was übersetzen? In erster Linie aber, und da wir uns in einem Kulturprojekt befanden, ging es um die Übersetzung der Realität der Diskriminierung in die Sprache des Theaters. Geht dabei nicht etwas verloren? Versteckt sich hinter der vermeintlichen Politisierung der Kunst nicht eine Depolitisierung der Politik?

Eine Szene

Ich konzentriere mich im Folgenden auf eine einzelne Szene aus dem Theaterstück[7], anhand deren sich die Vorgangsweise in Hinblick auf das Thema der Übersetzung innerhalb des Stücks exemplarisch aufzeigen lässt. Wesentliche Fragen, die das gesamte Theaterstück durchziehen, werden dabei deutlich. Diese Szene beginnt mit einer Frage der Figur der Mascha in Richtung Publikum: „Na, … alles verstanden?“ Es ist eine direkte Aufforderung an die Aufmerksamkeit des Publikums. Mascha kommt, während sie die Frage stellt, von oben, die Treppen hinabsteigend, und gelangt dorthin, wo in der vorhergehenden Szene die ehrwürdige Runde des Asylwerber-Roma-Männer-Gerichts über sie das Urteil gesprochen hat.

Ihre Mutter wurde auf Grund eines „Regelverstoßes“ für schuldig befunden, was dazu führt, dass auch Mascha als Kind dieser Mutter und somit als weitere Trägerin von deren Schande in der Gruppe keinen Platz mehr haben kann. Sie wird durch die Macht der traditionellen Regeln aus dieser ausgeschlossen. Sie weiß das, und genau da setzt der Schritt der sprachlichen „Übersetzung“ in Richtung Publikum ein. Denn das gesamte *Romani kris* (Romagericht) war in Romanes gespielt worden. Und Mascha übersetzt nicht. Sie vermittelt zwar, worum es ging, aber es handelt sich keineswegs um eine wörtliche Übertragung der vorherigen Szene, die nur einem Teil des Publikums verständlich war. Den deutschsprachigen Mehrheitsangehörigen präsentiert Mascha diese Szene nicht als rein sprachliche Übersetzung. Was sie tut, ist etwas ganz anderes. Hier werden eine Sprache und ein Verhalten gesetzt. „Setzen“ im Sinne von „etwas einsetzen“. Etwas, das bis dahin nicht Teil der laufenden Realität war, wird durch diesen Gestus, durch diese Handlung selbst zur Realität. Es ist eine eigenständige, nach

Emanzipation strebende Handlung, die hier als Übersetzung getarnt wird. Dieses Moment des Setzens, der Behauptung, der Umdrehung, des Wilderns, das ohne Hoffnung auf Dauerhaftigkeit daherkommt, ist für das Theaterstück zentral. Die von der Figur der Mascha gesprochenen Worte dienen nicht dazu, das gerade Vergangene mit anderen Worten neu zu benennen – eben zu übersetzen –, sondern führen eine weitere mögliche Realität in die Welt ein. Mascha zeigt sich als „sprachbewaffnetes" Subjekt. Ihr Ziel als Subjekt ist es, das bisher vorherrschende „Spiel der Formen"[8] zu beenden. Mit ihrer Handlung benennt sie nicht den gerade stattgefundenen Zusammenhang, um ihn so in einer anderen Sprache zu verdoppeln, sondern sie begründet den Zusammenhang neu, indem sie ihre sprachliche Übermacht – freilich innerhalb eines Gesamtkontexts der bisherigen Ohnmacht – demonstriert.

Es handelt sich bei jeder Theatervorstellung um eine Art Neuanfang, wobei dieser Moment des Neuanfangs auch für die Realität der Individuen, die gegen etwas aufbegehren, einen wichtigen Punkt im Leben markiert. Beim Aufbegehren gegen etwas, egal ob es sich um eine gruppenspezifische oder staatsspezifische Autorität handelt, müssen wir in jedem einzelnen Fall von einem Neuanfang (ohne Gewähr auf Fortsetzung) reden. Der Akt der Rebellion ist einer der Setzung und nicht der Übersetzung. Dahinter steht eine Entscheidung, die Konsequenzen für eineN selbst und für das Ganze hat, und nicht eine, die zwischen
Differenzen vermitteln will. Die Sätze der Teilnehmer am *Romani kris* werden von Mascha nur bruchstückhaft übersetzt, sie werden stark verfremdet und in ihrer Darstellung von einer Gestik begleitet, die die Autorität des Gerichts herabwürdigt – alles in Erwartung einer für sie vorteilhaften Publikumsreaktion. Eine

Setzung ist kein vermittelnder Vorgang. Die Akteurin in diesem Zusammenhang ist bestrebt, etwas zu verändern, und nicht, etwas zusammenzubringen. Nur vordergründig nimmt Mascha eine typisch aufklärerische Position ein, die der Vermittlerin durch Übersetzung. Denn sie gebraucht ihre Position nicht, um etwas zu vermitteln. Vielmehr eröffnet ihr diese Rolle der Übersetzerin, in der sie auch von einem Teil des Publikums gebraucht wird, eine Möglichkeit zu handeln. Sie ermöglicht ihr eine AkteurInnenposition, die zum Wildern und zu Eigensinn führen kann. Es handelt sich um die Initiation eines möglichen, zukünftigen Veränderungsprozesses. Denn der/die Einzelne als Individuum verfügt nur über sehr beschränkte Kräfte, die tatsächlich imstande sind, den sozialen Zustand zu verändern. Eine Gesellschaft zu verändern, Einfluss auf ihre Entwicklung zu nehmen, heißt nichts anderes, als in einem langwierigen Prozess die unzähligen individuellen Kräfte derart zu gruppieren, dass sie den kollektiven Kräften als kollektive Kräfte entgegentreten können. Diese Gruppierung bedeutet allerdings nicht eine bloße Addierung der vorhandenen Individuen. Das politische Subjekt ist kein „zusammengehaltener Körper", sondern „es ist ein vorübergehender Akteur, der Augenblicke, Orte und Gelegenheiten hat und dessen Eigentümlichkeit es ist, im doppelten Sinne dieser Ausdrücke, logisch und ästhetisch, *Argumente* und *Beweisführungen* zu erfinden, um den Nicht-Bezug in Bezug zu setzen und das Nichtstattfinden stattfinden zu lassen."[9]

Die Entscheidung für eine Setzung statt der geläufigen Bemühung um Übersetzung bedeutet, dass hier nicht an die Möglichkeit der Übersetzung – und somit auch an eine allgemeine Nachvollziehbarkeit – des Diskurses des Patriarchats (auf Seiten des Romagerichts) und des Rassismus (auf Seiten der Gesellschaft,

innerhalb deren Roma eine diskriminierte Gruppe sind) geglaubt wird. Sehr wohl aber wird an deren Bekämpfung geglaubt. Diese Bekämpfung findet allerdings nicht jenseits der realen soziopolitischen Verhältnisse statt und hat nichts Heldenhaftes an sich. Sie findet nicht jenseits der patriarchalen und rassistischen Ordnung statt, sondern allein in ihr und als Bestandteil von ihr. Mascha ist und kann nur innerhalb der patriarchalen und rassistischen Verhältnisse Akteurin sein. Deswegen kommt ihr die Macht zu, einen eigensinnigen Diskurs zu „setzen“ und somit das Bisherige in Frage zu stellen. Sie greift das Romagericht an, indem sie für das (nicht des Romanes mächtige) Publikum, das ihre Handlung als ermächtigende Übersetzung wahrnimmt, ihre Version der Geschichte hin-über-setzt. Somit wird das Publikum, werden die BetrachterInnen integraler Teil des Theaterstücks. Sie werden ein Bestandteil, weil sie es sind, an die (in deren Wahrnehmung) „das Opfer“ appelliert. Und sie sind mit vollem Herzen dabei, das „arme Mädchen“ zu unterstützen.

Aber wen genau sind sie zu unterstützen bereit, und wogegen? Gegen das Bild, das sie sich als Mehrheitsangehörige vom *Romani kris* gemacht haben und das Teil ihres eigenen Phantasmas ist. Gegen einen leeren Platz, den sie selbst mit ihren eigenen Vorurteilen überladen haben. Sie treten ein gegen einen – trotz der vielen Sprachen im Stück – schweigenden Prozess der Romagerichtsbarkeit, gegen eine Gerichtsbarkeit, die sie nicht nachvollziehen können, weil sie davon auch nichts nacherzählt bekommen. Die Wahrnehmung dessen, was real ist, ist nicht nur ihrem Wesen nach selektiv, sondern steht in starker Abhängigkeit zu den gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen und ist vorbestimmt durch die (Nicht-)Zugänglichkeit von Informationen und Diskursen.[10]

Darin liegt der verborgene Sinn dieser Szene, die nur von Roma selbst, also von denjenigen, die fast alle im Stück vorkommende Sprachen (Deutsch, Serbokroatisch, Romanes, Englisch, Albanisch ...) verstehen und sprechen, zur Gänze inhaltlich nachvollzogen werden kann. Nur den Roma im Publikum wird hier die Möglichkeit geboten, die ganze Zwiespältigkeit und Tragik des Konflikts (innerhalb und außerhalb der Gruppe selbst) zwischen Moderne und Tradition[11] direkt nachzuvollziehen. Und vielleicht weiter zu denken.

Die Figur der Mascha als Teil des Stücks und als Teil der Romagruppe bleibt Letzteres auch, da sie trotz ihrer Rolle als „Übersetzerin“ keinen Zugang zur Mehrheitsgesellschaft hat. Im gesamten Theaterstück geht es um AsylwerberInnen. Die Moderne und das Gebilde des Nationalstaates sind die Voraussetzungen für das Entstehen der Rechtsform des Asyls auf dieser Welt. Ohne die Moderne ist ein AsylwerberInnenheim genauso undenkbar wie das Verhältnis, das die nach Zufallsprinzip dort gelandeten Menschen zueinander unterhalten. Die Kommunikation zwischen den Individuen innerhalb dieser Institution ist geprägt von den eisernen Diskriminierungsgesetzen des Nationalstaates. In diesem Heim stellt sich heraus, dass die Tradition keineswegs verschwunden ist. Sie existiert, und zwar in einem für die Erhaltung der Gruppe notwendigen Ausmaß, da die Existenz traditioneller Mechanismen der Gruppenerhaltung eben teilweise dem Nationalstaat zu verdanken ist. Dadurch, dass dieses Gebilde und sein Regime den Einzelnen und Gruppen, die nicht zu jener der StaatsbürgerInnen gehören, die Lebensperspektive versperrt, schafft es auch die Notwendigkeit für gruppenerhaltende und solidarische Mechanismen.

In diesem Zwiespalt befindet sich die Figur der Mascha. Das ist ihre Tragik. Es ist die Tragik eines aufbrechenden und

aufbegehrenden Individuums; die Tragik, die einer von der Norm abweichenden Subjektivierung immanent ist, die aus einer AkteurInnenposition erwachsen kann und deren regelmäßige Begleiterin sie ist. Es ist die Tragik derer, die sich entschieden haben, auf die Veränderung der Normalität hinzuarbeiten. Mascha kann appellieren, sie kann sich Unterstützung holen, aber allein sie und ihresgleichen, wenn sie einmal die Position der politischen Subjekte eingenommen haben, sind diejenigen, die in diesem einen bestimmten Zusammenhang die richtigen Schritte zur Veränderung setzen können. Schritte, die auch zur Transformation der Gesamtgesellschaft führen können und nicht in Exotismus verkommen müssen. Denn die Veränderung kann allein von denen kommen, die mit beiden Füßen im Prozess selbst stehen, dort, wo sie im richtigen Moment die richtigen Interventionen tätigen können. Die Schritte in Richtung Veränderung der Normalität bedeuten auch eine Entscheidung zur Destruktion; dabei wird nicht nur die Form der äußeren, gesellschaftlichen, sondern auch jene der inneren und persönlichen bisherigen Kontinuitäten verändert.

Welches Theater?

Arbeit am Theater bedeutet eine Arbeit daran, Normalität zu begreifen. Normalität begreifen heißt, „das Selbstverständliche und damit Unbegriffene der diskursiven Bearbeitbarkeit zuführen, Informationen verarbeiten. Bislang unbegriffene und unbenannte Realitäten durch Reflexionsarbeit, Schaffung entsprechender Wissensobjekte und deren Einführung in Diskurse aus dem Bereich des Unbegriffenen, der Normalität herauszuholen und zum Gegenstand bewussten politischen Handelns zu machen“[12]. Die normale Ordnung der Gesellschaft, in der wir leben, besteht nach Rancière darin, dass sie von jenen regiert wird, die den Anspruch

haben, zu regieren, „wobei dieser Anspruch durch die Tatsache bestätigt wird, dass sie regieren“[13]. Diejenigen, die nur Deutsch verstehen und nur die appellative Seite von Maschas Vorgangsweise nachvollziehen können, bleiben durch ihre Position der Macht in ihrer Selbstverständlichkeit unberührt. Eine Machtposition ist, wie Spivak sagt, nicht nur eine Position von Macht, sondern beinhaltet auch alle Strategien und Handlungen, um ihre Fortsetzung zu erreichen.[14] Genau das führt dazu, dass eine Setzung als Übersetzung wahrgenommen wird. Es ist eine Wahrnehmung im Dienste des eigenen Interesses, die hier ihr Spiel treibt. Ein Teilkonflikt wird als legitime Repräsentation, als Bild des Ganzen und der Romagruppe insgesamt wahrgenommen und verinnerlicht. Die Instrumente des Verstehens anderer „Kulturen“ sind auch jene, die zu ihrer Unterwerfung dienen.[15] Durch das Theaterstück wurden die Diskriminierungen der diskursiven Bearbeitung näher gebracht. Vielleicht werden sie in Zukunft dadurch leichter zu bekämpfen sein, und zwar nicht durch das Agieren innerhalb des Theaters oder durch kulturelle Produktionen an sich, sondern durch die Möglichkeit, den politischen Aspekt unserer Normalität, den Aspekt des Dissens, aufzuzeigen und ihn dadurch der diskursiven, aber auch politischen Bearbeitung und damit auch der Veränderung zugänglich zu machen. Es wird möglich durch das Theater als potenzielle, kurzfristige Veräußerung der politischen Frage, die nur eine sein kann, nämlich die nach der Veränderung des Bestehenden. Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass das Agieren im Theater immer nur eine Handlung innerhalb des kulturellen Felds bleibt. Innerhalb dieses Felds können wir uns zu bestimmten Grenzen hinbewegen, sie abtasten, von dort aus einzelne „Lichtblicke“ auf die Verhältnisse werfen. Aber weder für die SchauspielerInnen noch für das Publikum verändert sich damit irgendetwas in ihrer soziopolitischen Realität. Einige der AkteurInnen im Stück sind bis heute das, was sie auch vorher

waren: illegalisiert und ohne Möglichkeit, eine direkte Änderung ihrer persönlichen Realität herbeizuführen. Der Gedanke an die Möglichkeit eines direkten politischen oder zumindest individuellen Wirkens im kulturellen Feld und durch dieses ist nicht viel mehr als eine Selbsttäuschung. Genau diese Täuschung lässt an sich unübersetzbare Phänomene und Diskurse als übersetzbar und nachvollziehbar erscheinen. Das kulturelle Feld, bietet, um es negativ auszudrücken, eine heile Welt kollektiver Anästhesie. Alles ist übersetzbar, solange nicht auf eine grundsätzliche Veränderung des Ganzen hingearbeitet wird.[16]

Genau an diesem Punkt interveniert das Theaterstück, indem es eine bestimmte Möglichkeit der Wahrnehmung, und somit auch der Aneignung, verweigert. Jene ZuschauerInnen, die über die größte Macht verfügen, können sprachlich auch am wenigsten verstehen. Übersetzung, um die Realitäten aller zu verstehen, ist eben nicht möglich unter den Bedingungen der Vorherrschaft einer Sprache. Die Herrschaft einer Sprache bedeutet auch die Herrschaft eines bestimmten Rechtfertigungsdiskurses. Das Räsonnement der Sprechenden ist wiederum jenes der Macht. Und die Macht, die auf MigrantInnen, AsylwerberInnen und Roma wirkt, ist die Staatsmacht, die Macht des Nationalstaats. Es ist eine rassistische Macht, innerhalb deren Übersetzung und Verstehen zur besseren Beherrschung und Unterdrückung eingesetzt werden.

Das Theaterstück verweist auf die elementarste Verständigungsebene, darauf, dass eine gemeinsame Wissen-Macht-Ebene, eine gemeinsame politische Bühne, vorhanden sein muss, damit es zu Kommunikation und Dialog kommen kann. Was passiert, wenn das nicht der Fall ist? Es zeigt sich, dass die Trennlinien quer durch die ZuschauerInnen verlaufen. Und es zeigt sich, dass die aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen zu jenen gehören, die die meisten Sprachen beherrschen. Die Moderne

unterdrückt die Multilingualität – ganz im Gegensatz zu den oft gehörten Beteuerungen über den Wert jeder einzelnen Sprache. Die Schlussfolgerung daraus ist: Allein die individuelle Möglichkeit der Kommunikation bedeutet noch lange nicht auch ihre soziopolitische Verwirklichung, solange die gemeinsame politische Bühne nicht errichtet worden ist. Diese gemeinsame Bühne ist wiederum nicht im Theater zu finden, sondern kann nur durch politische Mittel errichtet werden. Was Theater kann, ist vielleicht, einen Entwurf für die draußen geltenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu liefern, diese so zu thematisieren, dass das Sprechen darüber auch ein Aktionsfeld eröffnet. Das Theater kann eine Technik sein, um der Normalität die Aura der Selbstverständlichkeit und somit auch der Unüberprüfbarkeit zu nehmen. Eine künstlerische Technik, um die Normalität zu verstehen. Die Normalität zu verändern fällt jedoch allein dem Bereich der Politik zu.

Wir leben in einer sprachlich hierarchisierten Gesellschaft. Das bedeutet, dass unsere Erfahrungen mit der Sprache nicht einheitlich sind – und nicht einheitlich sein können. MigrantInnen erleben eine Entwertung ihrer Sprachen. Innerhalb der sprachlich homogenisierten Gesellschaften eine andere Sprache zu sprechen bedeutet Abkapselung. Die Abkapselung aber, als Akt der Nicht-Teilnahme, bedeutet auch ein Teileingeständnis der eigenen Machtlosigkeit, und dies trotz der Tatsache, dass Abkapselung kurzfristig durchaus eine (selbst)ermächtigende Funktion haben kann. Diese Erfahrung ist eine politische und keineswegs kulturelle, denn nicht das diffuse und reaktionäre Bestreben der „Kulturerhaltung“ steht hinter dieser Entwertung von MigrantInnensprachen, sondern die machtpolitisch bedingten Interessen der Mehrheitsangehörigen, die dadurch ihre eigene soziale Selbstaufwertung bestätigen. Die Sprache, auch wenn sie als

reines Kommunikationsmittel verstanden wird, schafft innerhalb eines sozialen Gefüges eine Angriffs- und Verteidigungsposition. Die Sprache ist eine Waffe. Sie wird eingesetzt. In dem Stück ging es darum, diese Realität zu zeigen.

Wenn Übersetzung dafür eingesetzt wird, die Trennlinien zwischen Individuen zu stärken und sie zu einer Mauer aufzubauen, dann ist der einzige reale Ausgangspunkt einer politischen Subjektivierung, dem Ganzen eine Art negative Potenz entgegenzusetzen: die Unmöglichkeit der Übersetzung, die heutzutage der realen politischen Praxis der Unmöglichkeit (und der realen Verweigerung) des Dialogs gleichkommt. Es kann keinen Dialog geben, wenn MigrantInnen sprachlos sind. Also geht es in dem Stück „Liebesforschung“ neben dem Aufzeigen heutiger Funktionen der Multilingualität auch um die real existierende politische Sprachlosigkeit der AkteurInnen. Deshalb gibt es auch keine Botschaft, keine Forderung, keinen Appell als Bestandteil des Theaterstückes. In einer rassistisch strukturierten Gesellschaft und nach dem Untergang des großen emanzipatorischen Subjekts des Proletariats gibt es niemanden, an den AsylwerberInnen, seien es Roma oder nicht, ihre Stimme, ihre Forderungen richten können. Denn egal, an wen sie sich wenden, real existieren ihre Stimme und ihre Sprache in der Gesellschaft, in der wir leben, im Rahmen des Nationalstaates nicht – außer als Supplement der hegemonialen Sprache. Allein dieses Moment des Wilderns, des Anzettelns, des Protestes, des Widerspruchs innerhalb der hegemonialen Ordnung ist das, was den AsylwerberInnen heutzutage als Strukturierungsmoment eines zukünftigen politischen Subjekts übrig geblieben ist. Das wurde im Stück „Liebesforschung“ zu zeigen versucht. Es geht nicht um die Anerkennung der diversen Trennungsmelodien, sondern um eine Auseinandersetzung mit der Notwendigkeit der Trennungen überhaupt in unseren

Gesellschaften. Und es geht um die Anerkennung von Dissens zwecks der eigenen Positionierung. Genau das ist die genuine politische Frage, nämlich: Auf welcher Seite stehe ich? Es geht um Parteiergreifung.

Denn dass die Anderen – im Theaterstück exemplarisch Roma – die gesellschaftlichen Vorgänge, in denen sie leben, wegen des vorherrschenden Rassismus nicht selbst kontrollieren können, heißt noch lange nicht, dass sie diese nicht nachvollziehen können. Das Verständnis der Realität ermöglicht zumindest in Ansätzen eine gruppenspezifische Verweigerung der alles übergreifenden sozialen Kontrolle. Dieses Beharren auf den eigenen Potenzialen jenseits der Imperative des Nationalstaats ist der Anfangspunkt für einen Alltag des Wilderns der MigrantInnen in rassistisch strukturierten Gesellschaften. Wie sich aber diese mikropolitischen Subversionen in eine Konsistenz entwickeln sowie in den fortbestehenden Realitäten von Elend und Ausbeutung auf dieser Welt auswirken, ist eine andere Frage.

---

[1] „Unter uns gesagt (...) scheint mir alle diese Dichtung ein Gift für den Geist der Hörer zu sein, soweit diese nicht ein Heilmittel dagegen im Wissen über den wahren Charakter der Dichtung haben.“ Und: „Groß ist, mein lieber Glaukon, der Kampf, größer, als man gewöhnlich glaubt, darum, ob man tüchtig oder schlecht wird, sodass man sich nicht durch Ehre noch Gold, durch Macht nicht noch durch die Dichtung verleiten lässt, die Gerechtigkeit und alle übrige Tüchtigkeiten außer acht zu lassen.“ Aus: Platon, *Der Staat*, Stuttgart: Reclam 1982, S. 431 und S. 450 f. In der klassischen griechischen Polis spielte das Theater in der Öffentlichkeit eine wichtige Rolle. Gerade diese Öffentlichkeit in die richtige Richtung zu lenken war das Anliegen Platons, das ihn

zu einem Gegner der antiken Demokratie machte. Das Theater betrachtete Platon als moralisch ungeeignet für die Erziehung und Bildung der Heranwachsenden. Zur Rolle des Theater in der antiken und heutigen Demokratie siehe auch: Finley, Moses I., *Antike und moderne Demokratie*, Stuttgart: Reclam1987, S. 84–88.

[2] Die Frage, die sich Schiller stellte, war, „was eine gute Schaubühne, als moralische Anstallt betrachtet, eigentlich bewirken kann“, und die Antwort darauf war, „die Bühne (...) habe für eine Empfindung, ‚ein Mensch zu sein'“ zu sorgen. Vgl. Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 82.

[3] „Liebesforschung – Rodimos e kalimpesko – Istraživanje ljubavi“ war ein Theaterprojekt der Initiative Minderheiten im Rahmen der Entwicklungspartnerschaft „work in process“, die vom Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit und dem Europäischen Sozialfonds durch das EU-Projekt EQUAL gefördert wurde (http://work-in-process.at). Das Theaterstück wurde von mir in Kooperation mit dem Obmann des Vereins „Romani dori“, Slavomir Boban Stojkov, initiiert und nach der Durchführung von acht Workshops mit Mitgliedern des Vereins im Sommer 2006 in intensiver Auseinandersetzung zwischen Tina Leisch, Slavomir Boban Stojkov und mir geschrieben. Meine weitere Funktion in dem Prozess bestand u.a. in der inhaltlichen Koordination des Stücks, was einerseits verbunden war mit der Aufgabe des sprachlichen Übersetzens aus dem Serbokroatischen ins Deutsche und umgekehrt (etwas, das sich als sehr intensiv herausstellte) und zweitens mit der Aufgabe, zwischen verschiedenen inhaltlichen Vorstellungen über die Realisierung eines solches Projekts zu vermitteln. Die Inszenierung des Stückes erfolgte durch die Regisseurin Tina Leisch. Das Theaterstück wurde von 21. bis 30. 11.2006 im dietheater Künstlerhaus in Wien aufgeführt.

[4] Selbstorganisationen von MigrantInnen (SOMs) sind nach Waldrauch und Sohler im Unterschied „zu den ‚Mainstream'-Organisationen der nicht-zugewanderten ÖsterreicherInnen" charakterisiert durch a) „Selbsthilfe und solidarische Unterstützung", b) „kulturelle Identitätsbildung (Minderheitenformierung) und interkulturelle Vermittlung" und c) „politische Organisation und Interessenvertretung". Vgl. Waldrauch, Harald / Sohler, Karin: *Migrantenorganisationen in der Großstadt. Entstehung, Strukturen und Aktivitäten am Beispiel Wien*, Frankfurt/Main: Campus 2004, S. 36–39.

[5] Die Frage, wem das Kunstwerk gehört, ist wichtig, weil es darum geht, wer zukünftig das kulturelle (und auch materielle) Kapital aus einer künstlerischen Produktion schöpfen kann. Eine der Konsequenzen des partizipativen Kunstverständnisses könnte sein, dass es nur kollektiv signierte Werke gibt, doch das ist bis heute nicht die Regel im Kunstbetrieb. In unserem Fall haben wir diese Frage so gelöst, dass das Theaterstück nach der Premiere rechtlich dem Verein „Romani dori" gehörte. Dies brachte aber andere Schwierigkeiten mit sich, wie z.B. dass ein strukturelles Wissen über den Umgang mit einem Kunstwerk vorhanden sein muss.

[6] Zum „politischen Antirassismus" in Österreich vgl. Bratić, Ljubomir / Görg, Andreas: Das Projekt des politischen Antirassismus. In: *MALMOE*, Nr. 11, Jänner 2005, S. 18–19.

[7] Das gesamte Stück spielt in einem AsylwerberInnenheim irgendwo in Wien oder in der Nähe von Wien. In der Handlung verflechten sich verschiedene Schicksale der dort Lebenden, wobei jede Rolle durch eine innere Gespaltenheit charakterisiert ist. Es gibt mehrere Handlungslinien, in denen verschiedene Aspekte dieser spezifischen Asylsituation angesprochen werden. Sie alle aber

zentrieren sich in der zweiten Hälfte des Stücks um die Tragödie einer Familie, in der es darum geht, dass der Vater die Mutter wegen zweier für die Romagruppe unverzeihlicher Delikte vor ein Romagericht bringt. Erstens soll sie ihm untreu gewesen sein (sie hat mit einem anderem Mann, einem Albaner, geflirtet.), zweitens wegen der Untreue der Gruppe gegenüber (sie hat der Heimleiterin von der bevorstehenden Zwangsverheiratung ihrer minderjährigen Tochter Mascha erzählt). Die Tochter ist aufgrund der langen Wartezeit auf einen amtlichen Bescheid im Heim aufgewachsen. Sie ist eine Angehörige der so genannten Zweiten Generation und übernimmt aufgrund ihrer Sprachkenntnisse eine der drei „ÜbersetzerInnenrollen“ im Stück. Ihre Funktion besteht darin, die nicht auf Deutsch gesprochenen Teile während der Vorstellung dem Publikum verständlich zu machen. Mascha übersetzt sich im Stück die ganze Zeit wortwörtlich selbst. Nur im Fall des Romagerichts, dort also, wo es um ihr eigenes Schicksal geht, schlägt sie eine andere Strategie ein, die Strategie einer Setzung.

[8] Vgl. Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 98.

[9] Ibid., S. 100.

[10] Vgl. Ginzburg, Carlo: *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis,* Berlin: Wagenbach 2001, S. 52.

[11] Unter Tradition verstehe ich hier etwas, das bewusst gepflegt wird und die Funktion eines Zeichens im Prozess der Fremd- und Selbstkenntnis einer Gruppe hat. Dabei handelt es sich keineswegs um irgendeine *a priori* alte oder unverwechselbare Kontinuität.

[12] BUM (Araba Evelyn Johnston Arthur, Ljubomir Bratić, Andreas Görg), Unser kleines Jenseits. Das Wir und der

Antirassismus. Ein Beitrag zur antirassistischen Arbeitspraxis, in: BUM - Büro für ungewöhnliche Maßnahmen (Hg.), *Historisierung als Strategie. Positionen – Macht – Kritik*, Wien 2004, S. 17.

[13] Ranciére, Jacques: Die Demokratie als politische Form. Ein Gespräch mit Chevrier, Jean-Francis und Wahnich, Sophie, in: *politics – poetics. Das Buch zur Documenta X*, Kassel 1997, S. 801.

[14] Spivak, Gayatri Chakravorty, *Imperative zur Neuerfindung des Planeten*, Wien: Passagen Verlag 1999, S. 51.

[15] Die Tradition solcher Arten des „Verstehens“ wird heute in einer der zentralen Kolonialwissenschaften, der Ethnologie, sehr stark in Frage gestellt. Was die Migration und MigrantInnen betrifft, scheint diese Rolle innerhalb der westlichen Aufnahmestaaten von der Soziologie und der Demographie übernommen worden zu sein. Das vorrangige Ziel dieser „Wissenschaften“ bei der Untersuchung von MigrantInnen dient der nationalstaatlichen Vorgabe der besseren Ausnutzung. Es handelt sich um Wissensproduktion zwecks besserer Ausbeutung. Boris Buden hat diesen Sachverhalt in dem folgenden Satz auf dem Punkt gebracht: „ Das Verstehen ist eine Voraussetzung der Kontrolle und die Kontrolle ein ausreichender Nachweis des Verstehens.“, in: Buden, Boris: *Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?* Berlin: Kadmos 2005, S. 113.

[16] Hier gehört auch eine andere Seite dieses Konzepts erwähnt: Das Konzept der Übersetzung der Kämpfe könnte – aus einer schwachen postkommunistischen Position – auch als Versuch gedeutet werden, an die Gedanken der Revolution anzuknüpfen. Das Problem dabei: Die schon längst universellen Prinzipien der Diskriminierung, nämlich der Kapitalismus selbst, bleiben außer Acht. Eine Übersetzung bekämpft nichts und schafft kein

bekämpfbares Gegenüber. Ein tatsächlicher Kampf um Veränderung findet in letzter Konsequenz immer als Kampf auf der Ebene der Universalien statt und damit auf der Ebene der Normen, die neu zu setzen (und nicht zu übersetzen) wären. Die heutige Aktualität der Frage nach der Übersetzbarkeit sozialer Kämpfe ineinander ist vergleichbar mit der auch in letzter Zeit aktuellen Frage nach der Allianzenbildung innerhalb der außerparlamentarischen politischen Szene: Es ist ein Schritt in Richtung der Hinterfragung der vorhandenen eigenen und gemeinsamen Potenzialitäten. Es handelt sich um Fragen, die dazu dienen, Mut zu sammeln, bevor die wirklich großen Fragen gestellt werden. Die großen Fragen und Antworten sind jene, bei denen die Entscheidung einen grundsätzlichen Einfluss auf die eigene Lebensführung hat.