

## Theatergeschichten einer (post-)migrantischen Gesellschaft

von Dr. Azadeh Sharifi

### 1. Einleitung

Seit über einem Jahrzehnt erforsche ich Theater und Performance in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg aus einer post-migrantischen und postkolonialen Perspektive. Es geht mir um eine Intervention in die deutsche Theatergeschichte, die viele Theatermacher\*innen aufgrund ihres rechtlichen Status, ihrer religiösen oder ethnischen Zugehörigkeit migrantisiert<sup>1</sup> und rassifiziert hat und dadurch lange Zeit unsichtbar gemacht hat. Gegen die jahrzehntelange unhinterfragte Behauptung, dass das Theater von migrantischen, migrantisierten und/oder rassifizierten Künstler\*innen für das deutschsprachige Theater keine Bedeutung gehabt habe (Brauneck 1983; Stenzaly 1984), stelle ich Künstler\*innen, Theatergruppen und selbstgegründete Theaterhäuser, deren künstlerische Positionen bis heute in verschiedenen Formen nachwirken. Und diese lassen sich bis mindestens in die 1950er Jahre zurückverfolgen.<sup>2</sup>

Einige Gedanken und Erkenntnisse aus meiner Forschung möchte ich in dem folgenden Beitrag teilen. Dabei werde ich den Fokus auf die Wirkungsweisen von rassifizierten Künstler\*innen in der Freien Szene legen. Zunächst möchte ich mich mit dem Selbstverständnis der Freien Szene auseinandersetzen, dass sie viel früher, schneller und stärker postkolonial, post-migrantisch und international gewesen sei als die Stadt- und Staatstheater. Anhand von Theatermacher und Autor Yüksel Pazarkaya möchte ich eine Theatergeschichte nachzeichnen, die einen anderen Blickwinkel auf die Freie Szene auf- und freimacht. Abschließend möchte ich einige Überlegungen anstellen, wie eine „erweiterte“ Theatergeschichte archiviert werden

- 
- 1 Ich habe mich in meiner Forschung bewusst dafür entschieden, von einer Rassifizierung und Migrantisierung auszugehen. Begriffe wie *Migrant\*innen* oder *Menschen mit Migrationshintergrund* sind politische Begriffe. *Migrant\*innen* bezeichnen den Moment, in dem eine Person in den nationalstaatlichen Konstruktionen von einem Staat in einem anderen sich bewegt. Es ist völlig unklar, wie lange dieser rechtliche „Zustand“ der Person zugeschrieben wird. Auch der Begriff „Mensch mit Migrationshintergrund“ ist ein Terminus, der vom Statistischen Bundesamt geprägt wurde und insbesondere vom Rat für Migration wissenschaftlich und politisch kritisiert wurde. Im deutschen Diskurs haben beide Begriffe insbesondere eine Funktion übernommen: die Verfestigung des Deutscheins anhand von vermeintlichem Blutsrecht (*ius sanguinis*) und die Veränderung von den fortwährend Migrierten.
  - 2 Aktuell arbeite ich an der Monographie „Theatre in Post-Migrant Germany. Performing Migration, Race and Coloniality since 1945“, in der anhand von einzelnen migrantischen, migrantisierten und/oder rassifizierten Theaterschaffenden, Theatergruppen oder Theaterhäusern eine andere deutsche Theatergeschichte skizziert werden soll. Die Monographie soll bei Palgrave MacMillan veröffentlicht werden.

könnte, die Kolonialität, Rassifizierung und andere Formen von Ver-Anderung nicht nur hinterfragt, sondern auch unter- und durchbricht.

## 2. Freie Szene – postkolonial und (post-)migrantisch?

In meiner langjährigen Recherche für meine Forschung habe ich in Theaterarchiven, Sammlungen und Museen nach Spuren von migrantisierten und rassifizierten Theaterschaffenden, Theatergruppen und selbstgegründeten Theaterhäusern gesucht. Auch habe ich dabei Förderinstitutionen und Dachverbände, u.a. der Freien Szene, einbezogen, da ich lange Zeit davon ausgegangen bin, dass sich in deren Archiven und institutionellen Gedächtnissen Daten, Materialien und Informationen finden lassen würden. Wenn ich nicht (schlicht) eine kommentarlose Absage per E-Mail erhalten habe, wurde mir in Gesprächen mitgeteilt, dass es einfach weder eine Aufarbeitung noch Akten oder irgendwelches Material gäbe, das mir zur Verfügung gestellt werden könnte. So könnte ich zur Schlussfolgerung kommen, dass in den offiziellen Archiven kaum Spuren von rassifizierten Künstler\*innen existieren. Ob das tatsächlich stimmt, stelle ich weiterhin in Frage, denn wenn ich Zugang zu Archiven hatte, war es mir möglich, verschüttete Theatergeschichten aufzudecken und sie für das kollektive (und institutionelle) Gedächtnis freizulegen.<sup>3</sup>

Die performative Publikation „The Words of the Arty Class“, die von Michael Annoff & Nuray Demir im Jahre 2024 herausgegeben wurde, beschäftigt sich spezifisch mit der Geschichte der Freien Szene und dem kulturpolitischen Credo „Kultur für Alle“. Darin wird entlang der sozialen Kategorien Klasse und *race*<sup>4</sup> intersektional anhand von künstlerischen, essayistischen und theoretischen Beiträgen die Freie Szene im deutschsprachigen Raum untersucht.<sup>5</sup> Die spezifische Form von Ausschlüssen in der Freien Szene, die sich durch Klasse und *race* zeigen, sind auf unterschiedliche Art und Weisen verarbeitet worden. Die digitale Publikation, zu der auch ich beigetragen habe, erlaubt einen kritischen Blick auf die Geschichte und die zeitgenössischen Bedingungen. Beispielsweise gibt es auch für die Freie Szene kaum Forschung, die über die letzten Jahre hinausgeht. In der Publikation „Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven“ von Eckhard Mittelstädt und Alexander Pinto, die für den Bundesverband Freier Theater e.V. im Jahre 2013 herausgegeben wurde, wird zwar auf das Ballhaus Naunynstraße und seine „neuen“ ästhetischen Diskurse hingewiesen. In der Publikation ist allerdings nur ein Beitrag mit dem Titel „Die »problematischen Ausländer« und das Theater“ enthalten, in dem Branco Šimic im Gespräch mit Eva-Maria Stütting über seine Erfahrungen in der Freien Szene spricht, die verdeutlichen, dass auch in der Freien Szene eine Rassifizierung von Künstler\*innen stattfindet und Rassismus Teil der Arbeitserfahrung ist. (Šimic/ Stütting 2013: 83-90) So beschreibt er: „1992 kam ich nach Deutschland. Ich kann mich erinnern, wie ich ins Deutsche Schauspielhaus in

---

3 Bei den Wiener Festwochen wurde ich eingeladen, das Archiv nach seiner post-migrantischen und postkolonialen Vergangenheit zu erforschen. In der Programmreihe „Archiv der Zukünfte“, die vom 25. bis 28. Mai 2017 bei den Wiener Festwochen stattfand, habe ich die Funde und Schätze sichtbar gemacht und in ihren politischen und ästhetischen Kontexten diskutiert.

4 *Race* wird hier im Sinne der von den Critical Race Studies bzw. Theorie vorgeschlagenen Definition verstanden, in der Rassismus in Gesetzen, Politik und Institutionen eingebettet ist und in alltäglichen sowie systemischen Formen re-produziert wird. (Delgado/ Stefancic 2012) Die soziale Kategorie *race* ist historisch durch Kolonialismus und seine Ausbeutungsformen institutionalisiert und auch in der deutschen Geschichte, Gesellschaft und ihren kulturellen Praktiken verwurzelt. *Race* verwenden wir, um auf diese Dimension zu verweisen, und wir sprechen von einer Rassifizierung, wenn genau diese historischen Denkformen von Nation, Volk und Zugehörigkeit verwendet werden, um Personen zu markieren.

5 <https://thewordsoftheartyclass.com>

Hamburg kam und dort im Foyer ein Plakat hing, auf dem zu lesen war: »Hier arbeiten Menschen aus 20 Ländern« und dann die Aufzählung eben dieser Länder – das waren wie ich gerne sage »problematische« und »nicht problematische« Ausländer: Engländer, Amerikaner, Skandinavien etc. – das sind die »nicht problematischen« Ausländer. Und dann gibt es die »problematischen« Ausländer wie Türken, Afrikaner, Südslaven etc.“ (Šimic/ Stütting 2013: 83) Branco Šimic' Erfahrung von Rassismus, in seinem Fall die spezifisch in Deutschland verfestigte Form des Anti-Slawismus<sup>6</sup>, verdeutlicht, dass *race* in Deutschland nie (ausschließlich) entlang -vermeintlicher Hautfarbe oder phänotypischen Erscheinungsformen verläuft, sondern immer schon entlang historisch gewachsener Stereotypisierungen sichtbar wird/wurde. Und es zeigt zudem auf, dass die sich als kritisch denkende und positionierende Theater-Szene keinesfalls frei von rassistischen Reproduktionen gängiger gesellschaftlicher Bilder und Zuschreibungen ist.

### 3. Die verlorenen Spuren der rassifizierten Theatermacher\*innen und ihrer künstlerischer Praxis

Wenn wir uns die Erzählung über rassifizierte Theatermacher\*innen anschauen, beginnt sie meistens mit der Gründung des Ballhaus Naunynstraße.<sup>7</sup> Alle Theatermachenden, die zuvor tätig waren – jene, die zwar Teil der Freien Szene Deutschlands waren, aber nie als solche gezählt wurden, weil migrantisierten und rassifizierten Künstler\*innen lange nur der soziokulturelle Raum zugeschrieben wurde – tauchen in der deutschen Theatergeschichte nicht auf. Aus dieser Unsichtbarmachung heraus ist es mir ein Anliegen, einzelne bedeutende Künstler\*innen hervorzuheben, um ihr künstlerisches Wirken sichtbar zu machen und für die deutschsprachige Geschichte zu historisieren.

Ein Theatermachender der ersten Stunde ist Yüksel Pazarkaya, der 1958 für sein Studium nach Deutschland migrierte und Anfang der 1970er Jahre in Theatergeschichte promovierte. Neben seinem Studium wirkte er zunächst in studentischen Theaterprojekten mit. 1961 gründete er mit anderen Studierenden die *Studiobühne Stuttgart* und hatte von 1963 bis 1969 die künstlerische Leitung inne. Pazarkaya erzählt in einem Interview 2003: »In dieser Zeit führte ich unter anderem die ersten türkischen Theaterstücke in Deutschland in eigener Übersetzung auf, aber auch Tschechow, Pinter, Brecht und so weiter. Und auch mein eigenes Stück *Ohne Bahnhof*, das ich damals speziell für diese Gruppe schrieb.« (Boran 2023: 98) Die *Studiobühne Stuttgart*, das nach Yüksel Pazarkaya ein Teil der Universität Stuttgart war, produzierte Stücke, die zwar mehrheitlich dem europäischen Kanon entsprachen, aber auch Adaptationen von türkischen Autoren wie Güngör Dilmens „Canlı Maymun Lokantası“ (Restaurant zum lebendigen Affen, 1965) oder auch „Damoklesschwert“ (1959) von Nâzım Hikmet. (Boran 2023: 98) Sein eigenes Theaterstück „Ohne Bahnhof“ (1966), das am 9. Mai 1968 im Theater der Altstadt in Stuttgart uraufgeführt wurde, ist ein Fünf-Personen-Stück und handelt von einem Gastarbeiter, der das gesamte Stück über auf der Bühne präsent ist, aber kein Wort spricht. Alle anderen Figuren sprechen über ihn und mit ihm, er kann oder will nichts

---

6 Für die Geschichte, siehe auch: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/regionalprofile/509853/geschichte-und-gegenwart-des-antiosteuropaeischen-rassismus-und-antislawismus/>

7 Es wurde vergleichsweise viel über die Gründungszeit des postmigrantischen Theaters geschrieben, wenig was die verschiedenen künstlerischen Phasen betrifft. Hier sei darauf verwiesen, dass Ela Gezen und Olivia Landry in ihrem Artikel „An archive of Migration. The Ballhaus Naunynstrasse in the 1980s“ (2023) auf die Geschichte des Ballhaus Naunynstrasse in den 1980er Jahren eingehen. <https://www.critical-stages.org/27/an-archive-of-migration-the-ballhaus-naunynstrasse-in-the-1980s/>

sagen. In dem Essay „Wie viel Sprache braucht der Migrant?“<sup>8</sup>, den Pazarkaya knapp 40 Jahre später schrieb, erklärte er die Trope des Schweigens: „Oft ist das Schweigen eine universelle Sprache wie die Poesie und so ein besseres Kommunikationsmittel als die gesprochene Sprache“. Das Schweigen oder eben die Sprachlosigkeit verweisen aber auch auf die Entmündigung und Unsichtbarmachung, die nicht nur die Gastarbeiter\*innen in Deutschland erlebten, sondern auch rassifizierte Theatermacher\*innen. Pazarkayas Vorstellung von Theater ist stark von Bertolt Brecht und seinem epischen Theater geprägt, das das moderne türkische Theater des 20. Jahrhundert maßgeblich beeinflusste (Ela Gezen 2018).

Pazarkaya gründete auch die erste türkischsprachige Theatergruppe, die aus Arbeiter\*innen und Studierenden bestand. In einem Gespräch mit Erol Boran beschreibt er: „Die Gruppe hatte keinen richtigen Namen, sondern hieß einfach ‚Türkische Theatergruppe‘. Gemeinsam führten wir in der näheren Umgebung von Stuttgart mehrere Jahre lang türkische Stücke in türkischer Sprache für hier lebende Türken auf.“ (Boran 2023: 106) In meiner Recherche, die ich in meiner aktuellen Monographie näher beleuchte, findet Yüksel Pazarkayas Theaterarbeit in keiner der Historien der Theater in Stuttgart eine Erwähnung. In Gesprächen mit Interessenvertreter\*innen der Stadt (u.a. Forum der Kulturen e.V.) und in Vorträgen, die ich in Stuttgart über ihn gehalten habe, existiert kein „Wissen“ über seine Theaterarbeit. Dieses Wissen über seine Theaterarbeit ab Ende der 1950er Jahre in Stuttgart – sein Mitwirken nicht nur in studentischen Theatergruppen, sondern auch die Gründung der ersten deutsch-türkischen Theatergruppe – würde eine andere Bedeutung für Stuttgart und seine Theatergeschichte schaffen und Berlin als Zentrum einer (post-)migrantischen Theatergeschichte dezentrieren.

Yüksel Pazarkaya arbeitete später als Autor, Lyriker und Übersetzer und hat viele Auszeichnungen erhalten, u.a. den Bundesverdienstorden (1986), aber seine wichtige Arbeit als Theaterschaffender hat bis heute kaum Beachtung und Anerkennung erhalten.

#### **4. Theatergeschichten in einer (post-)migrantischen Gesellschaft archivieren**

Wie kann eine Geschichte der Freien Szene im deutschsprachigen Raum formuliert und archiviert werden, die sich mit ihren rassistischen (und kolonialen) Strukturen bewusst auseinandersetzt und dabei marginalisierte Theatermachende und ihre künstlerischen Praktiken als Teil der deutschsprachigen Theatergeschichte kontextualisiert? Jan Lazardzigs Thesen zu einer zeitgemäßen Überlieferungsstrategie des theaterkulturellen Erbes<sup>9</sup> ermöglichen dabei einen guten Einstieg. Insbesondere seine These, dass jedes Archiv eine bestimmte Vorstellung von Theater impliziert, die es – gleichsam stillschweigend – in sich bewahrt. Er schlägt daher vor, dass dies nicht beseitigt, sondern als jeweils spezifische Form der Historizität zu thematisieren und problematisieren gelte (Lazardzig 2018). Genau hier setzt Lisa Skwirblies' Arbeit an, die sich mit der Verwobenheit von deutscher Kolonialgeschichte und Theater beschäftigt. Dabei geht es ihr darum, die Verwobenheit von Theater nicht nur als eine historische Repräsentations- und Propagandamaschine zu begreifen, sondern auch Theatralität und Performativität als Episteme in politischen Kolonial- und Migrationsdiskursen zu bestimmen (Skwirblies 2022: 9-10).

In meiner Monographie versuche ich einen spekulativen Anfang der deutschsprachigen Theatergeschichte nach 1945 zu beschreiben. Einen, dessen implizierte Vorstellung von Theater

---

8 Yüksel Pazarkaya: Wieviel Sprache braucht der Migrant? Von der Verwandlung des Zickleins in ein Lamm. 2001 <https://www.die-bonn.de/zeitschrift/42001/positionen2.htm>

9 <http://theaterarchive.iti-germany.de/index.php?id=274>

von einer (post-)migrantischen Gesellschaft ausgeht, in der Migration zentral und nicht als Randerscheinung der gesellschaftlichen Veränderungen verstanden wird. Es geht mir nicht darum, die Rassifizierung und Marginalisierung unsichtbar zu machen, sondern sie vielmehr ins Zentrum zu stellen. Wie sah und sieht die Freie Szene aus, wenn alle Theatermachenden, auch diejenigen, die aufgrund ihrer Rassifizierung und Marginalisierung ins ‚Soziokulturelle‘ oder ins ‚Amateurtheater‘ abgeschoben wurden, mitbedacht werden? Das ist die Aufgabe, die wir uns als Theaterwissenschaftler\*innen, Theaterarchivar\*innen, Kurator\*innen und Theatermachende stellen sollten, denn Theatergeschichte/n sollten aus einer (post-)migrantischen Gesellschaft heraus geschrieben und archiviert werden.

## **Bibliographie**

- Boran, Erol M.: Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett  
Vier Jahrzehnte Migrantentheater in der Bundesrepublik (1961-2004), transcript: Bielefeld 2022.
- Brauneck, Manfred: Ausländertheater in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin. 1. Arbeitsbericht zum Forschungsprojekt „Populäre Theaterkultur“. Hrsg. von der Universität Hamburg, Hamburg 1983
- Delgado, Richard; Stefancic, Jean. 2012. Critical Race Theory: An Introduction. Critical America. New York University Press, 2. Edition.
- Lazardzig, Jan. 2018. Theater archivieren. Drei Thesen zu einer zeitgemäßen Überlieferungsstrategie des theaterkulturellen Erbes. <http://theaterarchive.iti-germany.de/index.php?id=274> (letzter Zugriff 2. Oktober 2024)
- Gezen, Ela. 2019. Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature: Reception, Adaptation, and Innovation after 1960. Boydell & Brewer: Suffolk.
- Skwirblies, Lisa. 2022. Koloniale Theatralität. Zur Verwobenheit von deutscher Kolonial- und Theatergeschichte. Thewis – Online Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. <https://www.thewis.de/article/view/114> (letzter Zugriff 2. Oktober 2024)
- Stenzaly, Georg. 1984. Ausländertheater in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin anhand von türkischen Theatergruppen. Zeitschrift für Literaturwissenschaften und Linguistik. Frankfurt. S. 125-141.
- Stütting, Eva-Maria/ Branko Simic. 2013. ‚Die „problematischen“ Ausländer und das Theater‘. In: Mittelstädt, Eckhard/ Pinto, Alexander: Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. transcript: Bielefeld.

Azadeh Sharifi ist seit WS 2023 Gastprofessorin im Institut für Theaterwissenschaft an der FU Berlin. Zuvor war sie DAAD-Visiting Assistant Professor am Department of Germanic Languages & Literatures der University of Toronto und Gastprofessorin an der Universität der Künste (UdK) Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (post)koloniale und (post)migranti-sche Theater und ihre Geschichte, zeitgenössische Performancekunst sowie dekoloniale und aktivistische Praktiken in theatralen Räumen. Zurzeit arbeitet sie an der Monographie *Theatre in Post-migrant Germany. Performing Race, Migration and Coloniality since 1945* (Palgrave Macmillan) sowie an dem Lehrbuch *Postmigrant Theatre - History, Aesthetics and Politics of a Theatre Movement* (University of Toronto Press), die u.a. von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert wurde. Sie ist Begründerin des Netzwerks Neue kritische Theaterwissenschaft. Zusammen mit Lisa Skwirblies hat sie die Publikation "Theaterwissenschaft postkolonial/ dekolonial" (transcript 2022) herausgegeben.

## Impressum

Initiative für die Archive der Freien Darstellenden Künste e.V.  
 Vorstand: Janina Benduski, Michael Freundt, Prof. Dr. Wolfgang Schneider  
 c/o Internationales Theaterinstitut  
 Mariannenplatz 2  
 10997 Berlin

Das Digitale Archiv der Freien Darstellende Künste ist ein Projekt der Initiative für die Archive der Freien Darstellenden Künste e.V. Es wird gefördert aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und der 16 Bundesländer.

