

Das



Unsichtbare umkehren

**ADEM KÖSTERELI UND WANJA VAN SUNTUM
/ RUHRORTER ÜBER DEN ALLTAG VON
FLUCHT UND MIGRATION IM RUHRGEBIET
UND DIE GESTALTUNGS(UN)MÖGLICHKEITEN
DES THEATERMACHENS**

Adem Köstereli ist 1986 in Mülheim an der Ruhr geboren und in Mülheim-Styrum aufgewachsen. Als Jugendlicher beginnt er im Jungen Theater an der Ruhr mit der Theaterarbeit. Inzwischen lebt er in Oberhausen, hat Wirtschaft studiert und bekleidet eine europäische Führungsposition in einem Konzern. 2012 hat er gemeinsam mit Freund_innen RUHRORTER gegründet und engagiert sich seitdem zwölf Monate im Jahr nebenberuflich als Regisseur und Produktionsleiter für RUHRORTER.

Wanja van Suntum ist 1986 in Duisburg geboren und in Oberhausen-Lirich aufgewachsen. Schulzeit und den Beginn der Theaterarbeit teilt er mit Adem Köstereli. In Hildesheim studiert er Kulturwissenschaften und arbeitet als Freier Künstler und Wissenschaftlicher Mitarbeiter. Bei RUHRORTER ist er ständiger Kollaborateur in wechselnden Rollen.

Johanna-Yasirra Kluhs (JYK): Ihr kommt beide aus dem Ruhrgebiet und eure Theatergruppe heißt RUHRORTER. Wie kam es zu der Gründung?

Adem Köstereli: Wir sind stark sozialisiert worden von der Philosophie des Theaters an der Ruhr. Als Jugendliche haben wir dort Theater- und Tanzstücke beispielsweise aus Kasachstan, dem Irak, Tunesien, Iran, Kamerun, der Türkei, Marokko, Litauen oder Polen gesehen und uns damit auseinandergesetzt. Sicher hat das auch mit meiner individuellen Biografie zu tun, warum ich Theater mache und am Theater an der Ruhr kleben blieb. Aber darüber will ich hier nicht sprechen. Schon lange vor RUHRORTER, Mitte der 2000er Jahre, war mein erstes Theaterprojekt mit geflüchteten Kindern, vor allem aus tamilischen Familien und aus dem Kongo, in einem Jugendzentrum. Wenn ihr mit der Straßenbahn in Richtung Mülheim-Stadtmitte fahrt, die vorletzte Haltestelle, da gab es Containerunterkünfte, um das Jahr 2000 rum. Und doch war das Thema »Migration und Flucht« irgendwie unsichtbar. Das hat mich oft beschäftigt.

Davor wiederum lernten wir zu unserer Grundschulzeit viele Geflüchtete aus den Jugoslawien-Kriegen kennen. Ich erinnere mich sehr stark an ehemalige Mitschüler_innen, die zu uns kamen, eine Zeit blieben und irgendwann plötzlich wieder weg waren. Warum, wohin und so weiter, das wurde nie thematisiert. Und das hat eine Leere hinterlassen, die ich lange mitgeschleppt habe: Wie konnten diese Menschen so unsichtbar sein bzw. gemacht werden?

Was hier in Deutschland erst in 2015 in den Medien ankam, war ja vor und in Europa schon seit Jahren allgegenwärtig, denken wir nur an die tragischen und schrecklichen Katastrophen auf Lampedusa, zuletzt Moria und so weiter. Diese Erfahrungen, gepaart mit den Möglichkeiten, die das Theater an der Ruhr aufgezeigt, führten letztlich zu der Idee, ein Theaterprojekt zu starten, mit Geflüchteten.

Wanja von Suntum (WVS): Ich glaube, wer im Ruhrgebiet zur Schule gegangen ist, hatte direkten Kontakt mit Fluchtgeschichten und -biografien. Mit Migrationsgeschichte sowieso, aber wirklich auch mit politischer Verfolgung, Vertreibung, Krieg. Du wirst als Sechsjähriger damit konfrontiert, dass deine Mitschüler_innen davon irgendwie betroffen sind, wur-

dest damit aber, in unserem Fall, allein gelassen. Und das ist auch durch dieses Verschweigen schon sehr prägend. Es gab Mitschüler_innen, die

in diesen Containern gewohnt haben oder in den Unterbringungszentren – vielleicht auch Lagern. Dann war 2012 dein Vorschlag, Adem, da was zu initiieren. Ich fand, das war eine total einleuchtende Idee. Wir sind keine politischen Aktivist*innen, sondern Theaterleute. Wir können einen Theaterraum anbieten. Das war für mich total anschlussfähig. Weil es eben diese kaum besprochene Geschichte der Flucht und Vertreibung hier gibt, die sich in ganz vielen Personen und deren Biografien wiederfindet.

JYK: Wie wird daraus Theater?

AK: Wir haben uns, nebenberuflich, zunächst intensiv mit verschiedenen Themen auseinandergesetzt, viel gelesen, lokale und regionale Netzwerke und Institutionen kennengelernt, die helfen, organisieren, beraten. Ihnen haben wir erzählt, dass wir einen langfristigen Raum etablieren wollen, den Menschen mit Fluchterfahrung nutzen können, um Theater zu spielen oder hinter der Bühne aktiv zu sein. Aber die wichtigste Arbeit, die wir damals gemacht haben, war die Präsenz in den Unterkünften. Zeitbedingt ist das über die Jahre immer weniger geworden, was wir selbst sehr kritisch sehen. In Oberhausen gab es zum Beispiel eine Asylunterkunft auf der Weierstraße, wo Menschen seit Beginn der 1990er Jahre leben, darunter viele Rom_nja-Familien, die da nicht rauskamen. Weil die Gesamtsituation dort nicht menschenwürdig war, hat die Stadt die Unterkunft vor ein paar Jahren geschlossen. Direkt daneben gab oder gibt es noch immer, ich weiß es nicht, einen deutschen Schäferhund-Verein. Zu der Zeit haben wir Angebote für die Bewohner_innen entwickelt, vor allem für die Kinder. In anderen Städten sind wir ähnlich vorgegangen. So standen manchmal 20 junge Menschen auf der Probebühne und wollten Theater spielen. Menschen aus Bosnien, Serbien, Afghanistan, dem Iran, Irak, Nigeria oder aus Ägypten. Irgendwie verstanden wir uns, übersetzten einander und füreinander, verständigten uns, so gut es eben ging – mal besser, mal schlechter. Nach wochenlangen, unverbindlichen Workshops fand sich eine feste Gruppe auf der Probebühne des Jungen Theaters an der Ruhr.

Wir pochen sehr stark drauf, Kunst zu machen, und kein ausstellendes, dokumentarisches Theater. Das hat auch mit einer Erfahrung auf den ersten Proben 2012 zu tun. S. hatte irgendwas improvisiert. In einer Szene, in der lange nichts passierte, zog er plötzlich die Jacke aus, legte

RUHRORTER realisiert seit 2012 Theater- und Installationsarbeiten mit Geflüchteten, die von anthropologischer Forschung sowie einem Kindertheaterangebot begleitet werden. Die Gruppe arbeitet kontinuierlich, in Kooperation mit dem Theater an der Ruhr, an einem öffentlich sichtbaren Korrektiv gegen die institutionelle und soziale Stigmatisierung und Kategorisierung von Geflüchteten. Seit 2016 hat Interkultur Ruhr immer wieder mit Kooperationen und Förderungen die Arbeit von RUHRORTER unterstützt.

sie behutsam auf den Boden, und fing an, diese Jacke – in meiner Wahrnehmung – wie einen leblosen Körper zu behandeln. Ich suchte nach der Probe das Gespräch mit S., aus Unsicherheit darüber, welche Erinnerungen diese Szene hervorgerufen haben mussten. S. machte mir sehr schnell klar, dass er in diesem Moment keineswegs privat war, sondern dabei war, sich einen künstlerischen Modus auf der Bühne zu erarbeiten. Während sich S. also eine Theaterhaltung erkämpfte, die es ihm ermöglichte, als Subjekt zu uns zu sprechen und sich von dem Bruchteil seiner Flucht-Biografie zu emanzipieren, hatte ich eine ›Opfergeschichte‹ auf ihn projiziert. Dafür habe ich mich sehr geschämt, andererseits hat mich dieser Moment sehr geprägt. Rückblickend denke ich, dass diese Situation maßgeblich dazu beigetragen hat, dass wir eine Kunstform fokussieren, die sich als eine Alternative zur dokumentarischen Ausstellung von Geflüchteten im Theater ausspricht.

JYK: Ihr verwehrt euch sehr stark gegen autobiografisches Theater. Du hast ja auch gesagt, Adem: »Es gibt eine ganz persönliche Geschichte, warum ich am Theater hängengeblieben bin, aber die will ich jetzt hier nicht erzählen.« Diese Haltung spiegelt sich auch in RUHRORTER hinein. Wenn man nicht über seine Geschichte sprechen will, muss man

Nicht einmal habe ich erlebt, dass jemand freiwillig über die private (Flucht) Geschichte sprechen oder sie gar explizit auf der Bühne thematisieren wollte.

nicht über seine Geschichte sprechen, da kann etwas anderes sprechen im Raum. Was bedeutet Text in eurer Arbeit, was bedeuten Körper in eurer Arbeit?

AK: Wir haben in den vergangenen Jahren durch die Workshops und Projekte circa 150 Menschen kennengelernt. Nicht einmal habe ich erlebt, dass jemand freiwillig über die private (Flucht) Geschichte sprechen

oder sie gar explizit auf der Bühne thematisieren wollte. Ich habe aber das Gefühl, dass es bei Theaterprojekten mit Geflüchteten im deutschsprachigen Raum eben genau nur hierum geht: um Leid und Marginalisierung, um Verdoppelung. Menschen mit Fluchthintergrund dürfen nur als ›Flüchtlinge‹ auftreten. Natürlich kann auch bei uns etwas aus den persönlichen Geschichten des Ensembles entstehen, wir arbeiten allerdings dann intensiv daran, diese im Prozess von individuellen Biografien zu entkoppeln, damit keine Verrechnung möglich wird. Konkret gehen wir dafür durch eine lange Probenphase von circa sechs Monaten. Eingangs arbeiten wir an einer hohen Bühnenpräsenz und Konzentrationsfähigkeit. Ein Gang von A nach B, oder ein Blick von Person A zu B kann genau-

so wichtig sein wie ein gesprochenes Wort. Weil wir oft an theaterfernen Orten arbeiten, suchen wir gemeinsam immer auch nach Impulsen aus dem Raum, aber auch aus der Musik und vor allem aus den Körpern, die sich begegnen. Und dann erst gibt es mehrsprachige Texte. Diese werden erarbeitet, gesucht, vorgeschlagen und diskutiert. Aber auch hier: Mindestens genauso wichtig wie der gesprochene Text sind die Momente vor dem Sprechen, vor dem Mikrofon – die Atmung, das gemeinsame Zuhören usw.

WVS: Es geht nicht darum, die Leute zu schützen. Es ist eher der Versuch, über ein Verneinen von diesem (auto)biografischen Arbeiten die Frage zu stellen: Was denn dann? Wir bieten einen Raum an, und gucken gemeinsam, was darin passiert. Dass man erstmal gemeinsam einen Umgang miteinander auf der Bühne findet, einen Umgang damit, angeguckt zu werden. Das ist ja überhaupt nicht selbstverständlich. Also, auch wenn du das studiert hast oder jahrelang dabei bist, ist es ja immer noch die Herausforderung. Und da eine Präsenz zu finden, wie Adem immer sagt, das ist das Produktive an der Negation. Also das ist die gute Idee von RUHRORTER, finde ich.

AK: Zu dem Schutz-Gedanken möchte ich noch was sagen: Ich erinnere mich an Momente auf den Proben, wo wir trotz unserer Vorsicht hilflos waren. Und das zum Anlass nahmen, uns da zu professionalisieren. Ein sicher extremes Beispiel ist ein Vorfall, bei dem eine Person auf unserer Probe durch ein kaputtes, flackerndes Bühnenlicht getriggert wurde. Da haben wir die Probe abgebrochen und psychologische Unterstützung aufgesucht. Auch dafür ist Netzwerkarbeit wichtig. Worauf ich hinaus will: Es geht darum, einen Menschen mit Fluchterfahrung, der bei uns ist, um Theater zu spielen, nicht zu zwingen und auch nicht vermeintlich vorsichtig dahinbringen zu wollen, private und persönliche Details aus vielleicht traumatischen Fluchterlebnissen zu präsentieren, um diese für ein Theaterstück zu benutzen. Natürlich ist nicht jede Person traumatisiert, das meine ich nicht. Aber wir, die hier sprechen und das Glück haben, nicht von Flucht und Vertreibung betroffen zu sein, sollten nicht auf die Betroffenheit anderer bestehen und die noch als Theaterstück zuspitzen. Das halte ich für kritisch und unter Umständen sogar gefährlich. Jedem_r sollte selbst überlassen sein, wann was oder überhaupt erzählt wird.

JYK: Es ist eine Herausforderung, eine Situation von gegenseitiger Sorge zu etablieren, wo trotzdem vielleicht klar ist, dass die einen in bestimmten Hinsichten grad mehr leisten können als die anderen. Wanja, du hast gesagt: Wir sind Theaterleute, keine Aktivist:innen, und gleichzeitig habt ihr klar gemacht: Das sind Handlungsfragen, wir bewegen uns in einem gesellschaftspolitischen Panorama. Es gibt ja eine ganz reale politische Ebene eurer Arbeit. Nicht zuletzt in euren Installationen, die

meistens auf Interviews basieren.

Ich finde es wichtig, dass es einen Unterschied zwischen Kunst und Politik gibt. Da gibt es natürlich auch viele Überschneidungen, aber ich will das nicht vermischen.

WVS: Ich finde es wichtig, dass es einen Unterschied zwischen Kunst und Politik gibt. Da gibt es natürlich auch viele Überschneidungen, aber ich will das nicht vermischen. Was wir gemerkt haben Ende 2013: Auch wenn du die ganzen Geschichten nicht abfragst in den Theaterstücken, verschwinden sie nicht. Die sind ja immer noch da. Die Räume, in denen wir uns hier tagtäglich bewegen, haben häufig eine verschüttet scheinende Geschichte, die oft auch eng mit globalen, europäischen geschichtlichen Fluchtbewegungen zu tun hat. Zum Beispiel

das Probegebäude vom Theater an der Ruhr an der Ruhrorter Straße, das ist eine ehemalige Konzernzentrale von einem jüdischen Unternehmen, Schätzlein, dessen Geschichte wir nicht nachvollziehen konnten, nach 1933. Solche Zusammenhänge wollen wir thematisieren. Und wir wollen das aber explizit nicht auf der Bühne machen und die Geschichte mit den Körpern authentifizieren.

Wir haben 2014 einfach angefangen, Interviews zu machen. Wir haben immer weiter gegraben. Verwaltung ist sicherlich ein Thema, und es gibt natürlich noch ganz viele andere Akteur_innen, die sich in Mülheim für Fluchtfragen durch ihr Engagement hervortun. Die Evangelische Flüchtlingshilfe ist da ein Beispiel. Der Flüchtlingsrat. Aber es gibt auch andere Leute, wie einen Übersetzer in Mülheim-Styrum, der seit fast 40 Jahren für tamilische Leute in Mülheim übersetzt und schon in internationalen Konferenzen und Gerichtsverfahren, im Zuge der genozidalen Bürgerkriege auf Sri Lanka/Tamil Eelam, übersetzt hat. Das findet überhaupt wenig Beachtung. Und wir versuchen das in die Stadträume zu tragen. Wir haben jetzt schon ein Archiv von etwa 120 Stunden Interviews. Damit geht viel Arbeit einher, ist noch mal eine Erweiterung des Theaterprojekts. Früher sagte man dazu Geschichte von unten, diese häufig ignorierte Geschichte, die ja auch im Ruhrgebiet ganz wichtige Station genommen hat, aber eher auf eine deutsch-polnisch-europäische Arbeiter_innenschaft bezogen. Aber die Geschichte ist natürlich noch komplexer, als wir uns das so alltäglich oder ich zumindest als *weißer* Deutscher so vor Augen führe.

JYK: Was denkt ihr eigentlich über den Begriff ›Interkultur‹? Der steht ja häufig in der Kritik, Dinge, die man eigentlich auseinanderhalten müsste, in so einem vermeintlichen ›Das ist ein Begriff für alles‹ zu verschleiern.

WVS: Was Adem über das Theater an der Ruhr erzählt hat, sind vielleicht interkulturelle Modellprojekte: Deutsches Theater lädt türkisches Theater ein, die spielen dann da, und dann spielt das deutsche Theater in Istanbul. Was übrigens auch bemerkenswert ist, dass das Theater an der Ruhr in den 1980ern das erste deutsche Theater war, das in der Türkei gespielt hat. Wobei da auch schon wieder das Problem steht: Was heißt denn deutsches Theater? Wenn du einen italienischen Intendanten, mit jugoslawischen, kurdischen, bayerischen Darsteller_innen hast. Also das geht nicht so richtig auf. Gleichzeitig ist dieser Begriff politisch

Was heißt denn deutsches Theater? Wenn du einen italienischen Intendanten, mit jugoslawischen, kurdischen, bayerischen Darsteller_innen hast.

ziemlich wirkmächtig: Davon haben wir eindeutig profitiert. Und ihr ja auch. Ich glaube, dass der Begriff ›Interkultur‹ einfach geholfen hat, dass in so einer Institution wie dem RVR oder der Landesregierung im Kultusministerium etwas kommunizier- und förderbar wird. Auch wenn die eigentlich gemeinte Realität viel komplizierter ist, als das der Begriff nahelegt.

JYK: Also die Begriffsbildung von Interkultur als politische Kampfstrategie,

um Ressourcen freizuschalten für Kunst, die sonst in der deutschen Geschichte eher der sozialen Arbeit zugerechnet wurde. Ein Manöver aus der kritischen Migrationsforschung rein in den praktischen Kulturdiskurs. Das hat bei euch für 2020 ja nur so mittelgut geklappt.

AK: Das stimmt. Wir stecken immer noch in einer jährlichen Förderlogik fest. Wir sind nicht strukturell gefördert und müssen demnach jedes Jahr unzählige Anträge schreiben, um überhaupt auf eine Mindestsumme zu kommen. Das Projekt ist offiziell angesetzt für vier Monate, wir machen aber sechs Monate. Und die anderen sechs Monate des Jahres musst du natürlich weiterarbeiten, weil du in diesem Kontext, in dem wir uns bewegen, auch aus einer persönlichen Haltung heraus, nicht einfach aufhören kannst. Also, damit meine ich jetzt auch nicht die operative Planung der nächsten Projekte, sondern beispielsweise die Kontakte zu den Netzwerken. Weil sie die Expertise haben, die wir nicht haben, wenn Geflüchtete, die zu uns kommen, irgendwie spezifische Fragen zu laufenden Asylverfahren, zur Schule, zu Einschreibungen, Stipendien, Arbeit und so weiter haben. Wir sind also de facto zwölf Monate beschäftigt. Die ersten zwei Jahre haben wir ohne Förderung gearbeitet, aber seit 2014 haben wir kontinuierlich eine Projektförderung aus dem Programm Künste im interkulturellen Dialog vom Land NRW bekommen, bis einschließlich 2019.

Natürlich war die Absage für 2020 ein Schock. Warum sind wir nicht mehr förderwürdig? Wir haben vergeblich versucht, es rauszukriegen. Eine Hypothese ist: Wir haben das Problem, dass die klassischen interkulturellen Förderinstitutionen sagen: »Nee, ihr seid ein Kunstprojekt.« Und wenn wir zu den Theaterförderfonds gehen, sagen sie: »Nee, das ist ganz klar ein soziokulturelles Projekt, vielleicht sogar soziale Arbeit.« Wir passen offenbar nirgendwo rein.

Außerdem wollten wir unbedingt, und das haben wir 2020 auch gemacht, das Kindertheaterprojekt aufrechterhalten, auch unter Pandemiebedingungen und ohne Förderung. Die Unterkünfte sind jetzt teilweise aufgelöst – und mit der Auflösung geht natürlich auch das Auflösen von Angeboten einher. Unser Ziel ist es, dass RUHRORTER von den Menschen, die irgendwann mal zu uns kamen, perspektivisch übernommen wird. Dafür braucht es aber eine strukturelle Förderung und ausreichend Geld. Und eigentlich müssten wir mindestens zehn Leute innerjährig bezahlen. Das würde aber niemand als Projekt finanzieren, weil es für Förderpartner_innen viel zu teuer wäre und der institutionellen Projektlogik widerspräche. Es wäre aber der richtige Ansatz. Auch deshalb halte ich es für wichtig, verlässliche regionale und bundesweite Netzwerke aufzubauen, um sich über Ästhetiken und Förderinstitutionen kritisch auszutauschen und sich gemeinsam für Veränderungen auf verschiedenen Ebenen einzusetzen.

WVS: Das ist natürlich ein komplexes Feld, in dem wir uns bewegen. Zwischen Kommunalpolitik, internationaler Politik oder auch einfach sozialer Ungleichheit, die sich auch auf unseren Proben findet, und fortsetzt, und fortschreibt. Und da ist der Akademische Betrieb hilfreich, weil er Begriffe zur Verfügung stellt und Konzepte, damit umzugehen, die wir auf uns selber anwenden können und ein Stück was lernen oder auch nicht. Zum Beispiel bei diskriminierungssensibler oder -kritische Bildungsarbeit. Wir konnten beispielsweise bei einer diskriminierungskritischen Reflexionswerkstatt von Prof. Carmen Mörsch, an der Bochumer ZAK, teilnehmen. Das war für mich definitiv sehr wichtig. Aber diese Form von akademischem Austausch ist nur eine Art, wie wir uns als Theatermacher_innen weiterentwickeln.

AK: Jonas Tinius hat seine Doktorarbeit über das Theater an der Ruhr geschrieben. Wir haben uns kennengelernt und er fand das Projekt interessant und wollte unbedingt einen größeren Teil seiner Arbeit den Proben und unserem Ansatz widmen. Was uns sehr weitergebracht hat, war das gemeinsame Reflektieren von sozialen, aber auch von politischen oder ästhetischen Dimensionen des gesamten Produktionsprozesses. Und die Frage: Wie kann das, was wir da gerade versuchen, irgendwie dargestellt werden, wie kann es in breitere gesellschaftliche Diskurse oder Kontexte

reingebracht werden? Und das hat dann auch zu neuen Formaten und Kollaborationen geführt. Wir haben uns dadurch auch methodisch weiterentwickelt. Das war unsere praktische Erfahrung mit dem Research-Bereich: Die Begleitung von dem Kontext.

JYK: Im Vergleich 2015/16 – 2020. Wo seht ihr, dass sich Dinge auch verändert haben, wo sind sie stehengeblieben, wo habt ihr den Eindruck, dass Dinge sich zurückentwickelt haben?

AK: 2019/2020 erlebe ich eigentlich ein bisschen wie 2012. Dass es, polemisch gesagt, keinen mehr oder nur noch wenige interessiert. Die Themen, die Menschen mit Fluchterfahrung heute in veränderter Form beschäftigen, sind aber immer noch sehr ähnlich und oftmals ungelöst: Dann geht es halt nicht mehr um die erste Wohnung, sondern um Familienzusammenführung und die prekäre Arbeitssituation. Oder um Sprache – die Mindestanforderungen an die deutsche Sprache sind für viele Jobs wieder angezogen. An Theatern und Schauspielschulen hat sich sowieso nicht viel verändert. Ich hatte sogar das Gefühl, dass diese Themen in der aktuellen Pandemie-Krise recht schnell am Anfang abgeschnitten wurden. Von spezifischen Sondermitteln und Förderfonds ganz zu schweigen.

WVS: Aus der kulturpolitischen Theaterwelt heraus gesprochen, ist es, glaube ich, ein Thema, was an Relevanz für die Entscheidungsträgerinnen verliert. Es geht jetzt darum, dass beispielsweise die syrischen Menschen nicht nur Teilnehmer_innen an Projekten sind, sondern das auch anleiten – auch wenn das wahrscheinlich keiner so offen sagen würde, vielleicht nicht mal denkt. Das wurde in unserem Fall nicht gefördert. Das würde ich schon als kulturpolitischen Trend beschreiben. Ich glaube auch, wir werden in Zukunft viel mehr mit der AfD zu tun haben, kulturpolitisch. Und die ganzen rechten Bewegungen, für die auch die AfD steht. Theater und Kulturdezernate haben nicht so viel Ausdauer und Lust, sich mit der AfD im Stadtrat auseinanderzusetzen. Die sind einfach müde. Was ich auch verstehe. Weil die AfD genau darauf hinzielt, den politischen Betrieb zu stören, der auf kommunaler Ebene auf total prekären Füßen steht, gerade im Ruhrgebiet.

JYK: Das sind keine guten Perspektiven für Pangaea. Du sprichst von der AfD, und ich denk auch an Covid-19 und was an diskursivem Potential da drin liegt. Diese Idee von ›man muss sich voreinander schützen‹, die Grenzen gehen zu – das haben wir ja schon in diesem Jahr stärker erlebt. Ihr wisst ja, dass wir das Ruhrgebiet gern als Pangaea sehen wollen, als diesen verschmolzenen Kontinent, der eigentlich erst in 200 Millionen Jahren sein kann. Ist das eine realistische Perspektive fürs Ruhrgebiet oder ist das ein Potential, das sich nie verwirklichen wird?

WVS: Das ist beides, oder? Einerseits hast du so eine total reaktionäre

Formation in der Gesellschaft, wo die AfD natürlich nur der parteipolitische Arm ist, aber auf der anderen Seite hast du ja auch Stadtteile wie Mülheim-Styrum oder Eppinghofen oder hier Duisburg-Hochfeld, Marxloh, oder -Hamborn. Da gibt es Situationen, die nicht mehr als multikulti beschrieben werden können. Aus Holland kommt meines Wissens diese Vorstellung von Hyperkulturalität. Wir haben uns einen Kindergarten angeguckt, und da sind 100 Kinder mit 37 verschiedenen Herkunftsländern. Und das kommt im öffentlichen Diskurs nicht so richtig an, außer als Ressentiment, wenn Höcke zum Beispiel sagt: »Erfurt darf nicht Duisburg werden.« Daher würde ich sagen, das, was ihr versucht zu beschreiben mit diesem Kontinent, ist ja schon teilweise der Fall. Die Frage ist nur, wie viel Anerkennung das findet und wie viel Wertschätzung. Die Phantasmen von Deutschsein und Leitkultur sind immer noch wirkmächtig. Wir können da nur einer von vielen Akteur_innen sein, und gegen Vorstellungen von kultureller Dominanz oder Eindeutigkeit vorgehen.

Aber genau, da sind wir als Einzelne gefragt, da auch irgendwie offen zu bleiben, das hat Adem gesagt und ich glaub schon, dass es aber

Die Phantasmen von Deutschsein und Leitkultur sind immer noch wirkmächtig. Wir können da nur einer von vielen Akteur_innen sein, und gegen Vorstellungen von kultureller Dominanz oder Eindeutigkeit vorgehen.

weiterhin auch Organisationen wie euch braucht, die das dann nochmal in andere Kanäle spielen. Was ihr mit Interkultur Ruhr versucht habt: So eine Kartierung von all den verschiedenen Formen von Kultur. Von alltäglicher Praxis, von Kunst, Sport, kulinarischer Praxis oder was auch immer. Das nicht essentialisierend, sondern als eine Praxisform darzustellen. Das wär' vielleicht auch eine Perspektive für das nächste Leitungsteam? Vielleicht gar nicht so sehr nach außen zu wirken, sondern viel mehr nach innen. Dass man erst mal den RVR viel stärker bearbeitet und als eigentliches Projekt sieht.

Solche Perspektiven, die rassismuskritisch sind oder machtkritisch, da zu implementieren.

JYK: Absolut. Ich glaube, dass wir uns ja auch immer schon als so eine Taskforce Realitätsnähe verstanden haben.

