

Birgit Szepanski (Berlin)

## **Dérive in der performativen urbanen Erzählung der »Reisegruppe Heimweh! Berlin«**

For an extended period of time refugees find themselves in an in-between situation that encompasses political, social and topological levels. Media representations generally report on the living conditions of refugees but seldom tell about their perceptions or experiences. In what linguistic, performative, topographical space can refugees act and articulate their perspectives? The artistic project, "Reisegruppe Heimweh! Berlin!" allows for a change in perspective: during a bus tour through Berlin, refugees are the narrators and performers who show the city to the accompanying audience. In the moving around and the storytelling, everyday observations are linked with memories and dreams: liminality, process-oriented mobility, and improvisation generate new narrative forms.

In medialen Darstellungen wie Zeitungs- und Fernsehberichten werden flüchtende Menschen oftmals bei ihrer Flucht auf dem Meer, in Landschaften europäischer Grenzzonen und in Übergang- und Aufnahmeunterkünften wie Zeltstädten und freigeräumten, öffentlichen Gebäuden gezeigt. Diese Bilder unterstreichen die Ambivalenz, in der sich diese Menschen befinden. Zum einen zeigen die Bilder die Schutzlosigkeit und Heimatlosigkeit der geflüchteten Menschen und zum anderen wird der Beweggrund ihrer Flucht – die Hoffnung und das Recht auf einen sicheren Ort des Bleibens – visuell überschrieben. Auf den Zusammenhang zwischen dem provisorischen Zustand, in dem sich geflüchtete Menschen in den Aufnahmeländern befinden, und dem Verlust von Identität macht der Soziologe Zygmunt Bauman aufmerksam:

Auf dem Weg ins Lager werden zukünftige Insassen aller Merkmale ihrer Identität beraubt, mit einer Ausnahme: der Tatsache, dass sie Flüchtlinge sind, ohne Staat, ohne Zuhause, ohne Funktion und ohne Papiere. Innerhalb des Lagerzaunes werden sie zu einer gesichtslosen Masse geformt, indem man ihnen den Zugang zu elementaren Grundvoraussetzungen verwehrt, aus denen sich normalerweise eine Identität aufbaut. (Bauman 2008: 62)

Durch das Vorhandensein einer vertrauten Umgebung und eines Wohnortes, durch die Ausübung eines Berufes und durch enge Kontakte zur Familie und anderen Menschen geht eine soziale Identität hervor – diese Voraussetzungen bleiben den geflüchteten Menschen für lange Zeit verwehrt. Die Wahrnehmung einer einzelnen

Person mit ihrer individuellen Geschichte verliert sich im Kontext dieser politischen Bedingungen und wird selten medial dargestellt.

Wie der Anthropologe Marc Augé in den 1990er Jahren feststellte, gehören die meist an urbanen Peripherien gelegenen Unterkünfte für geflüchtete Menschen, neben anderen zur Postmoderne zählenden transitorischen Räumen zu den 'Nicht-Orten' des 20. und 21. Jahrhunderts: "So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort." (Augé 2010: 83) In den Nicht-Orten können Menschen nicht heimisch werden, da diese Orte zum „Abbruch oder zum Verfall bestimmt sind“ und einer Welt angehören, die „der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist" (Augé 2010: 83). Das wechselseitige Verhältnis zwischen Raum, Wohnen und Identität ist ein politisches und nimmt in dem durch kapitalistische Mechanismen geprägten Zeitalter der Digitalisierung und Globalisierung neue Formen an. Auch das Meer, seine Küsten und kontinentalen Grenzzonen lassen sich zu jenen 'Nicht-Orten' zählen, insbesondere aufgrund ihrer inhärenten, funktionalen und hegemonialen Bedingungen: Flüchtende Menschen müssen diese Orte und Grenzzonen überwinden, obwohl die Durchquerung für sie lebensgefährlich ist, sie sich in ein abhängiges Verhältnis zu Schleusern begeben und politischen Regularien europäischer Aufnahmeländer ausgesetzt sind. Der Erfahrungshorizont der geflüchteten Menschen schafft daher ein Gegenbild zu kulturell-historisch etablierten, eurozentrischen und abendländischen Vorstellungen des Meeres und der Küste. Waren südliche Küstenlandschaften und das Mittelmeer Topoi von Sehnsüchten wie Fernweh, Reiselust und Abenteuer,<sup>1</sup> wandeln sie sich angesichts der Fluchthematik im 21. Jahrhundert: Verlust, Angst und Tod zeichnen sich in diese Topographien ein und formen ihren symbolischen Gehalt um.

Geflüchtete Menschen befinden sich auch nach ihrer Ankunft in sichere Aufnahmeländer in einem Zustand des Unterwegs-Seins, dessen Ende ungewiss bleibt, wie Zygmunt Bauman in Referenz zum Anthropologen Michel Agier schreibt: "Flüchtlinge sind in den Worten Agiers in einen Zustand des 'liminal drift' geraten, das heißt, sie treiben ohne Halt in einem Zwischenbereich und wissen nicht, ja, können

---

<sup>1</sup> Das Mittelmeer und seine Küsten als ein kultureller und ideeller Bezugspunkt für Europa und die im 20. Jahrhundert entstehende Fragilität dieses Konzeptes wird beispielsweise in (Hofmann 2015) aufgezeigt.

nicht wissen, ob dieser Zustand vorübergehend oder von Dauer ist." (Bauman 2008: 59–60) Aufgrund ihrer Staatenlosigkeit und des Asylgesuchs haben geflüchtete Menschen ein eingeschränktes Mitspracherecht. Der Verlust von Heimat wirkt in viele Lebensbereiche hinein und reicht bis zum Verlust der Sprache und der individuellen Artikulation, wie bereits Hannah Arendt in ihrer Schilderung von europäischen Migrant\_innen mit jüdischer Herkunft, die in den 1940er Jahren in die USA flüchten konnten, aufzeigt:

Wir haben unser Zuhause und damit die Vertrautheit des Alltages verloren. Wir haben unseren Beruf verloren und damit das Vertrauen eingebüßt, in dieser Welt irgendwie von Nutzen zu sein. Wir haben die Sprache verloren und mit ihr die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit der Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle. (Arendt 2018: 10)

Erst durch das Bleiben des Menschen an einem Ort formt dieser sich zu einer alltäglichen Umgebung und wird zu einem bewohnten Raum mit anthropologischen Eigenschaften: Erinnerungen an Begegnungen und persönliche Ereignisse sammeln sich und wirken identitätsstiftend. Ähnlich verhält es sich mit dem Sprechen, das durch Relationsgefüge zwischen dem Subjekt, seiner Umwelt und Anderen Vorstellungsräume und Wirklichkeiten schafft und eine klanglich-körperliche Präsenz im Raum generiert. Sprache und der Zugang zu einer (Landes-)Sprache, in der eine Person sich mit ihren Emotionen und Bedürfnissen verständigen kann, erhalten in Bezug zur Flucht und Migration die Bedeutung eines immateriellen Territoriums, in dem sozial-gesellschaftliche Zugehörigkeiten verhandelt werden. Der Philosoph Roland Barthes beschreibt in *Das Reich der Zeichen* (1981) eine andere Sichtweise auf Sprache als Zugang zu einer Gesellschaft und Kultur und macht auf die Liminalität linguistischer Räume aufmerksam. Das Nicht-verstehen-Können einer unbekanntenen Sprache ist für Barthes ein ästhetisches, philosophisches Erlebnis, das ihn in eine Welt der Zeichen (Signifikanten) führt:

Die unbekanntene Sprache [...] schafft um mich her, im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in ihre künstliche Leere hinein, die allein für mich existiert: Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist. (Barthes 1981: 22)

Statt der Erfahrung von Ausgrenzung erlebt Barthes im Nichtverstehen der ihm fremden Sprache eine positive Distanz zu seiner Umwelt, in der die Dinge eine andere, für ihn unvermutete Bedeutung annehmen können. Kommunikation findet demnach nicht nur in der gesprochenen und geschriebenen Sprache statt, sondern

auch im Zuschauen, Interpretieren von möglichen Bedeutungen und im Verfehlen von Übersetzungen.

Agiers 'liminal drift' als Zustandsbeschreibung von geflüchteten Menschen lässt sich erweitern: Neben dem Verlust von Besitz, temporären Aufenthalten in provisorischen Unterkünften (Nicht-Orten) und der Ungewissheit des Bleibens (politischer Status) produziert das Nichtverstehen und Nichtsprechen einer Sprache in Relation zur Umgebung weitere (Bedeutungs-)Zwischenräume, die erst in einem länger andauernden Prozess durch subjektive Wahrnehmungen und Deutungen abgeglichen werden. Im Kontext der Migration werden sprachliche Abweichungen zu hör- und sichtbaren Unterscheidungskriterien, die politisch instrumentalisiert sozialen Ausgrenzungsmechanismen dienen. Solche Zuschreibungen wirken sich auf die Identitätsbildung von Menschen mit einem Migrationshintergrund aus und verweisen zugleich auf die Schwierigkeit, unabhängig von Bewertungen der ethnischen Herkunft eigene Räume zu generieren, in denen über Erfahrungen von Ausgrenzungen und Träume eines Ankommens berichtet werden können. In den Erfahrungswelten der Migrant\_innen entstehen nicht-lineare Verknüpfungen zwischen verschiedenen Orten, Erinnerungen und Begegnungen, aus denen transitorische Erzählungen und Erzählformen hervorgehen können. Auf diese Weise können fragile Topografien aus Erinnerungen an ferne und an nahe Orte, an zurückliegende und an aktuelle Begegnungen und aus Bildern und Worten verschiedener Sprach- und Kulturräume entstehen.

Ein Erzählmodell, das sich auf diese liminalen Raumproduktionen bezieht und sie zur Sprache bringt, ist das vom "Studio Urbanistan"<sup>2</sup> initiierte Projekt "Reisegruppe Heimweh!", das im öffentlichen Raum 2014 und 2015 in Leipzig und 2017 in Berlin realisiert wurde. Die Ambivalenzen zwischen Da-Sein, Sich-fremd-Fühlen, Warten und Sich-zurecht-Finden werden von geflüchteten Menschen in verbale, akustische und performative Erzählungen transferiert, die weitere, narrative Räume generieren. Die mit einem Reisebus und Publikum (Mitfahrende) durchgeführte Stadtfahrt, bei der die geflüchteten Menschen zu Erzähler\_innen, Stadtführer\_innen und

---

<sup>2</sup> Das Projekt "Studio Urbanistan" wurde von Julia Lehmann und Clara Minckwitz 2014 in Leipzig gegründet und initiiert mit Akteur\_innen, die einen Migrationshintergrund haben, zwischen Theater, bildender Kunst und (Orts-)Recherche changierende Projekte im urbanen Raum. Die Erzähler\_innen der "Reisegruppe Heimweh! Berlin" sind: Ahmad Ali, Berivan Ahmad, Bella Conateh, Nour Chakhachiro, Mehrdad Khorramdel, Wassim Mukdad, Omar Samba Bah, Khaleel Salhe. Weitere Informationen siehe: <http://www.studiourbanistan.de>.

Performer\_innen werden, lässt den liminalen Zustand der Migration für das Publikum erfahrbar werden. Die Stadt wird zu einem wesentlichen Bestandteil des Konzepts der "Reisegruppe Heimweh!". Historisch betrachtet ist Stadt ein Ort der Zuwanderung, in dem die Kriterien Raum und Traum und Utopie stets aufs Neue und miteinander verhandelt werden. Für den Philosophen Jean-Luc Nancy ist Stadt aufgrund ihrer Prozesshaftigkeit daher ein Ort einer permanenten Transformation:

Die Stadt ist erfunden worden – erwünscht, gerufen, erhofft – durch das Sich-Versammeln und für das Ensemble. [...] Um es genau zu fassen, muss man von einer *Begegnung* sprechen: die Stadt entsteht in einer Komposition, Annäherung und Kommunikation von Begegnungen. (Nancy 2011: 70. Hervorh. im Orig.)

In diesen urbanen und zugleich ephemeren Topos aus zufälligen Begegnungen und Bewegungen und der Akkumulation differierender Zeichen betten die Erzählenden der "Reisegruppe Heimweh!" ihre fragilen Geschichten ein. Die fragmentarischen Erzählungen und performativen und akustischen Sequenzen gehen mit dem urbanen Raum vielfältige Allianzen ein. Im Verlauf der Fahrt entstehen Überlagerungen und Verdopplungen zwischen dem Gesagten, Gehörten und Dargestellten und dem Leben der Stadt. Zusätzlich wird durch in den Ablauf der Stadtfahrt eingefügte, szenische Aufführungen im Bus-Inneren und im Raum der Stadt, entlang von Straßen, Brücken und Plätzen, die räumliche Trennung zwischen Innen und Außen aufgelöst. Für das Publikum entsteht dadurch eine räumliche Schwellensituation: Der Reisebus und die Stadt werden zu einer fluiden Bühne des Erzählten und Raum- und Zeitkategorien mäandern während der Fahrt.

Der Bus startet seine Tour im Berliner Stadtteil Moabit, die Reisebegleiterin (Nour Chakhachiro) begrüßt die Mitfahrenden und weist auf an den Sitzen befestigte Kopfhörer hin, über die Erzählungen und Übersetzungen zu hören sind. Eine männliche Stimme beginnt, vom unterschiedlichen Umgang mit städtischen Räumen zu berichten: "Als ich hierher kam, haben sie mir als erstes eine Karte gegeben. In Gambia war ich Taxifahrer, aber Karten habe ich nie benutzt."<sup>3</sup> Dieses Sich-orientieren-Müssen entspricht einem Fremd-Sein; denn wer länger in einer Stadt lebt, benötigt keinen Stadtplan und findet sich mit jener "*undurchschaubaren und blinden* Beweglichkeit" (Certeau 1988: 182. Hervorh. im Orig.) zurecht, wie der Philosoph Michel de Certeau feststellt. Für viele der Erzähler\_innen ist ein Fremd-Sein

---

<sup>3</sup> Dieses Zitat sowie die folgenden Zitate stammen aus dem Skript des performativen Projektes "Reisegruppe Heimweh! Berlin", hrsg. von Julia Lehmann und Clara Minckwitz, das die Erzähler\_innen am 26.05.2017 in Berlin durchführten.

und -Fühlen auch mit positiven Eigenschaften verbunden und wird im Zusammenhang mit der wachsenden Metropole Berlin, die seit den 1990er Jahren ein heterogener Ort für Zugereiste, Gebliedene, Weiterreisende, Touristen und Migrant\_innen ist, gestellt. "Berlin ist für mich ein Raum für Fremde. Wenn ich rausgehe, treffe ich jeden Tag andere Leute aus anderen Ländern, mit verschiedenen Mentalitäten. Es ist schön, denn so ist das Leben", berichtet ein junger Mann (Bella Conateh). Diese Sichtweise auf Stadt entspricht der urbanen Identität Berlins einer offenen europäischen Stadt, in der nach der Teilung (1961–1989) politische und soziale Brüche in vielen Biografien von Stadtbewohnenden, in Architekturen und Verteilungen von urbanen Zentren und Peripherien angelegt sind. So passt auch die Beschreibung eines anderen Erzählers (Mehrddad Khorramdel) in dieses Bild: "Es ist hier nicht wirklich deutsch, es ist multikulturell hier. Im Iran ist man daran gewöhnt, fast nur Iraner zu sehen." Der Blick wandert beim Zuhören von ersten Eindrücken der Stadt nach draußen und bleibt an architektonischen Merkmalen des Stadtteils Moabit hängen: Altbauten, industrielle Betriebe und Garagen entlang von Schienentrassen und der Westhafen bestimmen die Atmosphäre des durch Kanäle und Wasserstraßen umringten Areals, das als künstliche Insel bezeichnet wird. Die urbane Reise beginnt an einem Ort, der eine Metapher beinhaltet.

Zwischen Gehörtem und zu Sehendem ergeben sich auf verschiedenen Ebenen Koexistenzen. Beispielsweise, wenn der Bus an einer Lagerhalle (Einlagerung für Möbel) vorbeifährt und übereinandergestapelte Container an der Verladestation des Westhafens zu sehen sind, erhalten Erzählmotive von Transfer und Temporalität eine unmittelbare Konkretisierung im Raum der Stadt. Auch das Benennen einer Erwartungsdifferenz in Bezug zu europäischen Städten findet eine Entsprechung im urbanen Raum. Ein Erzähler (Ali Ahmad) berichtet: "Was mich aber überrascht hat, waren die Obdachlosen auf den Straßen; die waren arm und manche waren krank; das hat mich wirklich verwundert. Das Bild über Europa ist ja, dass es hier keine Armut gibt." Augenblicke später fährt der Bus unter einer Brücke hindurch. An dem Treppenaufgang, der auf die Brücke hinaufführt, haben Wohnungslose Matratzen hingelegt und ihre in Schlafsäcke gehüllten Körper sind schemenhaft zu erkennen. Obwohl die Stadt ein Ort des Wohnens ist, haben nicht alle Menschen in der Stadt ein Recht auf eine Wohnung.<sup>4</sup> Diese Situation verweist auf eine inhärente

---

<sup>4</sup> Im deutschen Grundgesetz wird eine Art von Anrecht auf Wohnen nur indirekt erfasst durch die Menschenwürde, körperliche Unversehrtheit und freie Entfaltung der Persönlichkeit.

Instabilität von gesellschaftlichen Systemen und macht auf eine Schutzlosigkeit des Einzelnen aufmerksam. Das Vorbeifahren an diesem peripheren Ort, der Wohnungslosen einen Rückzugsort bietet, generiert eine Ambivalenz. Die visuelle Distanz, die beim Blick durch getönte Glasscheiben des Reisebusses entsteht, spiegelt die eigene Distanz wider, diesen Menschen und der Situation ihrer sozial-politischen Ausgrenzung zu begegnen. Dieses In-Frage-Stellen von Sichtweisen und Vorstellungen wird im Verlauf der Fahrt zu einer spielerischen und reflexiven Methode eines Erzählens. Die Stadt mit ihren zufälligen Bewegungen und Begegnungen spielt dem Erzählen dabei vielfältige Zeichen zu. Das Prozesshafte durchzieht die Fahrt und die Erzählungen und ermöglicht einen Spielraum für Assoziationen. Kurze Zeit später, nachdem der Bus auf die Brücke hinaufgefahren ist, steht ein junger Mann von seinem Sitz auf und spricht direkt zu den Mitfahrenden. Diese drehen, da sie die von ihm gesprochene Sprache Mandika<sup>5</sup> nicht verstehen, an den Knöpfen ihrer Kopfhörer. Auf einem der zwei Kanäle sollte eine deutsche Übersetzung zu hören sein, doch beide bleiben still. Dieser scheinbare Übertragungsfehler ist, so wird es nach einigen Momenten deutlich, Teil der Choreografie. Augenblicklich wird das Publikum zu Nichtwissenden und Außenstehenden. An einer Straßenecke hält der Bus kurz an, ein Mann und eine Frau steigen hinzu und sprechen zu den Mitfahrenden in Syrisch und Persisch. Einzelne deutsche, bürokratische Begriffe tauchen im Gesagten auf, doch ein Sinnzusammenhang bleibt verborgen. Dieses Nicht-verstehen-Können erzeugt bei den Zuhörenden ein "Rauschen der Sprache" (Barthes 2006): Wörter werden zu Luftverschiebungen, die sich verflüchtigen und ihren Sinn und Nichtsinn in eine unbestimmte Ferne rücken. Dieser zwischen einem poetischen Moment und einem Moment von Isolation changierende Perspektivwechsel rückt eine Zeitlang jene Instabilität und Fragilität, die geflüchtete Menschen erleben, in die Wahrnehmungswelt der Teilnehmenden. Nach der Überfahrt der Brücke folgt ein als eine 'Sehenswürdigkeit' angekündigtes Gebäude: Das Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten (Ausländerbehörde). Der Bus hält davor an und ein junger Mann (Omar Samba Bah) schildert seine aktuelle Wohnsituation in einer Notunterkunft und berichtet über seine Hoffnung, eine Wohnung zu finden: "Ich versuche es weiter, aber es wird schwierig. Ich freue mich darauf alleine zu wohnen. Ich glaube, dann kann ich meine Sachen besser erledigen.

---

<sup>5</sup> Mandika wird in Ländern Westafrikas gesprochen wie beispielsweise in Gambia und im Senegal.

Ich brauche einfach mehr Zeit für mich. Jetzt sind wir zu viele in einem Raum [...]."

Nach diesem Einblick in seine Lebenssituation, die ein menschliches Grundbedürfnis nach Raum für Individualität benennt, öffnet sich eine Tür des Busses und der junge Erzähler steigt aus. Er läuft eine Treppe, die zu einer S-Bahn-Haltestelle führt, hoch und verschwindet wie in einer Filmszene aus dem Blickfeld. Seine Erzählung geht im Moment seines Verschwindens in die Stadt ein. Diese wird zu einem Archiv flüchtiger Geschichten, in dem auch die Geschichten des mitfahrenden Publikums aufgehoben sind. Zugleich rückt die Ausländerbehörde, die eine biografische Station für Migrant\_innen ist, in den Fokus der Wahrnehmung und eine andere Stadt, die aus Reglements und Verweise auf weitere Stationen des Wartens und Geprüft-Werdens besteht, wird spürbar. Omar Samba Bahs scheinbar alltägliche Handlung des Hochlaufens der Treppe erhält eine symbolische Bedeutung. Vorherige, mit dem Ort 'Ausländerbehörde' verbundene, zweckmäßige Verhaltensweisen und Bedeutungen lösen sich auf: Sein Gehen wird zu einer narrativen Handlung und erhält eine politische Dimension, da Zuschreibungen aufgehoben werden und neue Möglichkeiten eines Agierens entstehen. Dieses Überschreiben von urbanen Strukturen durch spontane und eigensinnige Handlungen lässt sich im Kontext der bildenden Kunst und der Urbanistik auf Methoden und Theorien der "Situationistischen Internationalen"<sup>6</sup> zurückführen. Aufgrund einer umfassenden Gesellschafts- und Kapitalismuskritik forderten Kunstschaffende und Theoretiker wie Gilles Ivain und Guy Debord im Paris der 1960er Jahre alternative Formen des alltäglichen Handelns und Zusammenlebens. Neben dem umherschweifenden Gehen, dem *dérive*, zählte die aus emotionalen, psychischen und topologischen Kriterien zusammengesetzte 'psychogeografische' Sichtweise auf städtische Strukturen zu ihren experimentellen Vorgehensweisen. Stadtpläne und architektonische Bedingungen wurden durch performative Handlungen und Sichtweisen modifiziert. Die Handlungskonzepte der situationistischen Internationale waren zwischen größtmöglicher Offenheit (Spielmöglichkeiten) und Anweisungen (Konzept) angelegt und tangierten umfangreich Bereiche des Alltags und der Kultur. In dem Projekt

---

<sup>6</sup> Die "Situationistische Internationale" (SI) wurde 1957 gegründet und endete 1972. Verschiedene politisch Engagierte aus den Bereichen Philosophie, Architektur, Film und bildende Kunst waren in der SI tätig, insbesondere in den 1960er Jahren und im Rahmen der Studentenproteste in Paris. Die Webseite <http://www.si-revue.de> gibt einen Einblick in deutsche Übersetzungen der Zeitschrift der *Situationistischen Internationale* und in die in viele Bereiche des Alltags und der Kultur reichenden Praktiken der SI, die in der zeitgenössischen bildenden Kunst und in der Urbanistik eine Reaktualisierung erfahren.



"Reisegruppe Heimweh! Berlin", das zwischen den Genres bildende Kunst, Theater und Urbanistik changiert, lassen sich zahlreiche psychogeografische Ansätze im Umgang mit urbanen Räumen feststellen. Auch das *dérive* im Sinne eines Dahintreibens und Verschiebens ist ein Element in der Choreografie der "Reisegruppe Heimweh!": In der Gleichzeitigkeit von Fahren und Erzählen im urbanen Raum entstehen umherschweifende Bewegungen und Umdeutungen.

Beispielsweise wird dies bei einer (Erzähl-)Station auf einem Parkplatz, in der auf verschiedenen Ebenen das Potential von Übergangs- und Zwischenzonen austariert werden, deutlich. Der Reisebus fährt eine Seitenstraße entlang und biegt auf einen Parkplatz eines Supermarktes ein. Dort beginnt der Busfahrer, statt zu parken, im Kreis zu fahren. In die manövrierenden Bewegungen fügen sich Schilderungen von Erzähler\_innen über das Erlernen von der für sie neuen, deutschen Sprache ein. Bewegungen und Erzähltes korrelieren miteinander: Suche und Versuch, Verfehlen und Übersetzen werden zu einem performativ erlebbaren Moment. Durch die unterschiedliche Geschwindigkeit des Fahrens, die stockenden Bewegungen des Vor- und Zurücksetzens und die kreisenden Bewegungen des Rundendrehens entstehen Bewegungsfiguren, die eine Ähnlichkeit mit der Sprache und ihrer Rhetorik aufweisen. Dieser Moment mit wechselseitigen Verweisen generiert einen Raum voller Andeutungen und bleibt dadurch in der Schwebelage. Sprach- und Bewegungsraum erhalten eine performative Qualität. Das Performative wird durch das Einbinden von Musik weitergeführt. Eine Erzählerin singt den Liedtext des Pop-Songs "Wenn Worte meine Sprache wären" von Tim Bendzko, dessen Melodie im Bus-Inneren über Lautsprecher abgespielt wird, und ein anderer Erzähler packt ein Musikinstrument, eine persische Laute (*Oud*), aus und begleitet die Singende. Der Bus verlässt den Parkplatz und aus geöffneten Fenstern eines angrenzenden Hauses, eine Unterkunft für Asylsuchende, schauen einige Frauen und Männer dem Bus nach. Der Parkplatz wird zu einer Plattform für performative, sprachliche und musikalische Erzählungen und Handlungen und überschreibt die Anonymität dieses 'Nicht-Ortes' temporär. Wie Certeau feststellt, haben Erzählungen transformative Eigenschaften:

[...] sie führen eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt. Sie organisieren auch das Spiel der wechselnden Beziehungen, die die einen zu den anderen haben. Diese Spiele sind sehr zahlreich. Sie reichen von der Errichtung einer unbeweglichen [...] Ordnung [...], bis zur beschleunigten Aufeinanderfolge von Handlungen, die die Räume vervielfältigen [...]. (Certeau 1988: 220)

Diese Vielzahl von durchlässigen Räumen werden von den Erzähler\_innen der "Reisegruppe Heimweh! Berlin" hervorgerufen und durch die performativen Handlungen beschleunigt. In diesem dynamischen Erzählen entstehen immer wieder neue Anschlussmöglichkeiten des Zeigens, Handelns und Erzählens und vielfältige Übergänge und Querverweise. Der offene Handlungsrahmen ermöglicht den Migrant\_innen, sich von Zuschreibungen zu emanzipieren und eigene Erzähl-Räume zu gestalten. Eine Sequenz geht in eine andere über und wird durch die inneren Bilder der Mitfahrenden und ihren Beobachtungen aus dem Bus weiter geknüpft.

Die Stadtfahrt wird daher zu einer 'Reise', an der Erzähler\_innen und Mitfahrende gleichermaßen beteiligt sind. Eine Reise unterscheidet sich von einer Fahrt durch ihre Verbindung zum Fiktionalen. Auf einer Reise werden in realen Räumen Sehnsüchte nach Unbekanntem gestillt und zudem ein imaginärer Ort, ein 'Anderswo', entworfen. Das Unbekannte und Andere ist dabei eine Metapher, die einen in die Nähe zu Fiktionalem, Traumähnlichem und Vergangenen versetzt und einen Zugang zu diesen liminalen Räumen ermöglicht. In diesem Sinne ist die Reise

eine gewisse Rückwendung 'eine Erforschung der Wüsten meiner Erinnerung', eine Rückkehr zu einem naheliegenden Exotismus über den Umweg in die Ferne [...], insgesamt also soetwas wie eine 'Entwurzelung in den eigenen Ursprüngen (Heidegger)' (Certeau 1988: 203).

Während des Reisens werden also verschiedene Erinnerungen an Orte, Vorstellungen und Erlebnisse verschoben und verdichtet und mit der realen Umgebung verwoben. Es entsteht eine mentale Topografie, die mit der vorhandenen korrespondiert. Die 'Ferne' ist dabei modifizierbar und kann aus der unmittelbaren Umgebung hervorgehen. So ist die Umbenennung des Schloss Bellevue zum 'Integrationsbüro' der "Reisegruppe Heimweh! Berlin" eine Lesart, um Bekanntem und Etabliertem auf eine spielerische und humorvolle Weise eine andere Funktion zu geben. Auch die Siegessäule, die vom Reisebus umfahren wird, wird Teil einer anderen Erzähl- und Sichtweise. Die Reisebegleiterin erwähnt geschichtliche Details zur Siegessäule aber auch ihre Umbenennung zur 'Liebessäule' während der Loveparade der 1990er Jahre und fügt hinzu: "Von oben hat man einen herrlichen Blick auf den größten Park Berlins, den Tiergarten, das Regierungsviertel und verschiedene Notunterkünfte. Und wenn man genau hinschaut, kann man Ahmad entdecken, der auf [sic] dem Sockel seine Runden dreht." Während die Teilnehmenden in diesem Augenblick einen Mann auf einem Rennrad entdecken, der den Sockel der Siegessäule umfährt und mit einer Hand dem Reisebus zuwinkt, ist über die Kopfhörer seine

Stimme zu hören. Er berichtet unter anderem über seinen Beruf als Automechaniker, seinem Training und die Vorbereitungen zum Berliner Halbmarathon und Velothon-Rennen, und wie wichtig Sport in seinem Lebensalltag für ihn ist. Zwischen dem die Siegestsäule umfahrenden Ahmad und der Stimme Ahmad entsteht ein Zwischenraum, der Nah- und Fern-Sein auslotet. Der Ort wird durch diese Erzählung und Handlung individualisiert und psychogeografisch umgedeutet. Auch auf der choreografischen Ebene wird das Spiel zwischen Nähe und Ferne weiter geführt: Der Bus bleibt zu einem späteren Zeitpunkt der Fahrt an einem Park stehen. Ali Ahmad hält auf seinem Fahrrad am Rande des Parks an, steigt ab und begutachtet den Motor des Busses. Nach einigen Handgriffen und seiner Aussage, dass die 'Panne' behoben wäre, verstaute er sein Fahrrad und steigt in den Reisebus ein. Dieses Ein- und Aussteigen von einigen Erzähler\_innen gleicht dem szenischen Mittel von Auf- und Abgängen eines Theaterstückes und lässt die Stadt zur Bühne werden. Der nördliche Teil des Stadtteils Tiergarten wird nun durchfahren und es reihen sich weitere performative Sequenzen im und außerhalb des Busses aneinander, in denen die Erzähler\_innen über Lebenserfahrungen in Syrien, Iran, Gambia, Palästina und Deutschland berichten. Ihre Erinnerungen und Erfahrungen werden mit aktuellen Eindrücken konfrontiert. Unterschiede von Lebensumständen, Gewohnheiten und Verhaltensweisen in den verschiedenen Ländern und Kulturen werden hierbei intensiv wahrgenommen. Die geflüchteten Menschen befinden sich in einem Prozess des Vergleichens und artikulieren diese in ihren Erzählungen. "Mir kommen viele Dinge hier fremd vor. [...] die zwischenmenschlichen Beziehungen unterscheiden sich sehr im Vergleich zum Iran. [...] Ich habe den Eindruck, dass viele Deutsche gerne mehr Kontakt hätten, aber aufgrund ihrer Kultur sind sie eher etwas zurückhaltender", schildert beispielsweise Mehrdad Khorramdel. Weitere Eindrücke der anderen Erzähler\_innen folgen und werden mit einer Audio-Collage ergänzt, in denen Passanten ihre Meinungen zum Thema Migration mitteilen. Dieses Zusammenführen von verschiedenen und oftmals konträren Sichtweisen wirkt sich auf das Zuhören aus: Das Publikum vergleicht das Gehörte mit den eigenen Vorstellungen und Vorurteilen und den neu hinzu gewonnenen Eindrücken der Fahrt. In dieser Passage der Stadtfahrt werden den Erzähler\_innen und dem Publikum auch die Unzulänglichkeit der eigenen Wahrnehmungs- und Vorstellungswelt vor Augen geführt, die sich im Vergleich zwischen Erinnerungen, Träumen, Wünschen und der Realität herausstellt. Eine performative Szene in der Choreografie greift diese Diskrepanz

auf. Der Reisebus fährt an einem öffentlichen Platz vorbei, in dessen Mitte eine Person steht, die ein provisorisches Kostüm aus blauen Plastiksäcken trägt und mit weißen Bällen, die Wattebäuschen ähneln, jongliert. Viele dieser weißen, luftigen Bälle fallen zu Boden und häufen sich dort an. Die Szene gleitet ins Absurde und scheint eine Visualisierung des surrealen Zustandes darzustellen, in dem sich das einzelne Subjekt in seiner Vorstellungswelt befindet. Diese in den urbanen Raum gesetzte Metapher verschwindet im Weiterfahren schnell, entfaltet im Rückblick eine imaginäre Qualität, die nun Teil der Stadt und ihres (Neu-)Erlebens wird. Das scheinbar Merkwürdige und Unverständliche wird zu einem Stilmittel des Erzählens. Die Berührungspunkte zwischen Surrealem und Alltäglichem variieren während der Fahrt – sie sind Teil der Choreografie oder ergeben sich zufällig. Wenn beispielsweise auf der Gegenfahrbahn ein Bus mit der Beschriftung "Sightseeing-Tour" vorbeifährt, erscheint der Schriftzug als ein Verweis auf eine ganz andere Stadt. Grund für diesen Wahrnehmungswechsel sind auch die persönlichen Geschichten der Erzähler\_innen, die die Zuhörenden zu anderen, ihnen unbekanntem Orten führen, während der dichter werdende Alltagsverkehr mit roten Ampeln, Autoreihen und über Kreuzungen laufenden Passanten einen mechanischen Rhythmus erzeugt. "Es gab keine Ausnahme, ich musste jeden Tag, auch wenn es in Strömen geregnet hat, meine Aufgaben erledigen. In Afrika gibt es so eine Creme aus Minze, die macht man sich auf die Stirn und das soll Kraft geben. Die hat mein Vater mir immer gegeben. Ich habe mich damals gefragt, warum mein Vater so hart zu mir war, aber jetzt kann ich es schätzen: Ich fühle mich stark, ich weiß, dass ich einiges aushalten kann und dass ich alles schaffen kann." Bella Conateh tupft nach dem Erzählen etwas grüne Paste auf seine Stirn und schaut aus dem Busfenster in die urbane Szenerie. Die Erinnerung an seine Kindheit und Jugend in Gambia wird durch sein Ritual in die Gegenwart überführt und verbindet verschiedene Zeiten und Orte miteinander: Das Unterwegs-Sein bildet eine (Lebens-)Spur und lässt eine spezifische Identität entstehen. Auch wenn geflüchtete Menschen

für einige Zeit an einem Ort bleiben – sie befinden sich auf einer Reise, die nie zu Ende sein wird, weil das Ziel (ob Ankunft oder Rückkehr) immer unklar und ein Ort, den sie als endgültiges Ziel betrachten könnten, immer unerreichbar bleiben wird. (Bauman 2008: 60)

Trotz der Anerkennung eines Asylgesuchs und einem Bleiberecht, das es dem Einzelnen ermöglicht, einen Beruf auszuüben und eine Wohnung zu finden, ist ein Zugehörigkeitsgefühl noch von anderen Kriterien abhängig, wie Berivan Ahmad es

im Zusammenhang mit Syrien schildert: "Vor der Revolution habe ich mich in Syrien wie eine Fremde gefühlt [...]. Das Gefühl wirklich zu einem Land zu gehören, begann dann erst mit dem Anfang der Revolution. Leider ist diese Revolution gescheitert beziehungsweise hat sich in etwas verwandelt, das ich komplett ablehne." Auf einer psychischen Ebene bleibt Nichterfülltes und Verlorengegangenes bestehen und fungiert als Gegenort zu der aktuellen Umgebung und Lebenssituation. Da Hoffnungen sich nicht realisiert haben oder die (Herkunfts-)Orte und das in ihnen Erlebte nicht mehr erreichbar sind, bleibt das 'Anderswo' stets ein imaginärer Ort. Die Bezeichnung der Reisegruppe mit dem Zusatz 'Heimweh' verweist auf diesen Zusammenhang. Zwischen dem Wünschen eines eigenen Zuhauses und dem Erinnern von biografischen Orten und Erlebnissen entwickeln sich Sehnsüchte und Träume. Es ist ein emotionaler und psychischer Zustand des Unterwegs-Seins, in dem sich die Erzähler\_innen befinden. Das *dérive*, mit dem sich das Umherfahren in der Stadt, das Erzählen von subjektiven Erfahrungen der "Reisegruppe Heimweh! Berlin" und die Umwandlung des urbanen Raumes in einen experimentellen, performativen Raum beschreiben lässt, umfasst auch die inneren Bewegungen eines Umher- und Dahintreibens der Erzähler\_innen. In diesem Sinne wird das *dérive* zu einer individuellen Erzählform der Performer\_innen und Erzähler\_innen. Ihre Erfahrungen mit Räumen und Orten verändern das Erzählen über diese: Die Prozesshaftigkeit mit den Nuancen des Flüchtigen und Liminalen wird wesentlich. So wandelt sich die Stadt im narrativen Durchqueren mit dem Reisebus und ähnelt den von den Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari beschriebenen 'glatten Räumen':

Zum Beispiel die Wüste, die Steppe, die Eiswüste oder das Meer, ein lokaler Raum reiner Verbindung. Anders als häufig gesagt wird, sieht man dort nicht von weitem, und man sieht diesen Raum auch nicht aus der Ferne, man sieht niemals von 'Angesicht zu Angesicht' und ebenso wenig ist man 'drinnen' (man ist 'auf' ...). (Deleuze 1992: 683)

'Glatte Räume' gehen aus einer permanenten Verschiebung hervor, denn einzelne Orte werden in loser Folge durchlaufen und mögliche Anhaltspunkte und Anlaufstellen bleiben offen. Auch eine Ankunft wird zur Disposition gestellt. Erinnerung und Imaginiertes der "Reisegruppe Heimweh! Berlin" finden in dieser topologischen und narrativen Unabgeschlossenheit und Transitivityt zueinander und generieren eine Erzählform.

## **Bibliographie**

Arendt, Hannah (2018): *Wir Flüchtlinge*. Aus dem Englischen von Elke Geisel. Berlin: Reclam.

Augé, Marc (2010): *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München: C.H. Beck.

Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2006): "Das Rauschen der Sprache", in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 88–91.

Bauman, Zygmunt (2008): *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*. Aus dem Englischen von Richard Barth. Hamburg: Hamburger Edition.

Certeau, Michel de (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992): *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, hrsg. von Günther Rösch, aus dem Französischen von Gabriele Ricke / Ronald Voullié. Berlin: Merve.

Hofmann, Franck / Messling, Markus (Hg.) (2015): *Leeres Zentrum. Das Mittelmeer und die literarische Moderne*. Berlin: Kadmos.

Lehmann, Julia / Minckwitz, Clara (Hg.) (2017): *Reisegruppe Heimweh! Berlin*. Leipzig: Studio Urbanistan.

Nancy, Jean-Luc (2011): *Jenseits der Stadt*. Aus dem Französischen von Rike Felka. Berlin: Brinkmann und Bose.