

# Korrespondenzen

Zeitschrift für Theaterpädagogik



Fremdes  
Theater

mit einem  
unveröffentlichten

**Heiner Müller**  
**Interview**

Bernd Ruping	
<b>Editorial</b>	<b>1</b>
Am 30.12.95 starb Heiner Müller	4
Die Spielstatt Ulm hat Konkurs angemeldet • Neue Theaterschule in Ulm	4
<hr/>	
<b>Teil 1: Fremdes Theater</b>	
Hermann Pfütze	
<b>Wenn Fremde gehn, kommt Gewalt</b>	<b>7</b>
Heinz-D. Haun	
<b>Eigentlich vertraut und dennoch fremd</b>	<b>11</b>
Roland Matthies	
<b>Nur in der Fremde ist der Fremde ein Fremder</b>	<b>18</b>
Stephanie Vortisch	
<b>Auf der Theaterstraße durch die Welt</b>	<b>21</b>
Jiri Kaftan	
<b>Die abgebrochene Epoche der Prager Pantomime</b>	<b>25</b>
<hr/>	
<b>Teil 2: Theater mit Behinderten</b>	
Wladimir Tschikischev	
<b>Das Theater der Stille</b>	<b>31</b>
Adrienne van der Smagt	
<b>Ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert</b>	<b>35</b>
Katharina Gobsch	
<b>Die Grenzen etwas weiter stecken</b>	<b>40</b>
Carsten Cüppers / Lars Göhmann	
<b>Kunst oder Marmelade?</b>	<b>43</b>
Werner Reuter	
<b>Aus der Isolation in die Philharmonie</b>	<b>47</b>
<hr/>	
<b>Teil 3: Heiner Müller</b>	
Florian Vaßen	
<b>Heiner Müller: Bildbeschreibung</b>	<b>49</b>
Heiner Müller im Gespräch mit Hendrik Werner	
<b>Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen</b>	<b>55</b>
<hr/>	
<b>Teil 4: Berichte / Rezensionen / Neuerscheinungen</b>	
Susanne Prinz	
<b>Ständige Konferenz Spiel und Theater an den Hochschulen</b>	<b>61</b>
Gerd Koch	
<b>Florian Vaßen / Klaus Hoffmann (Hrsg.): Theater und Schule. Konzepte und Materialien</b>	<b>62</b>
Bernd Ruping	
<b>Gerd Koch (Hrsg.): Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen</b>	<b>63</b>
Wilhelmus Veerkamp	
<b>Graue Stars - 15 Jahre Theater der Erfahrungen, Berlin</b>	<b>63</b>
<b>Literaturhinweise und weitere Neuerscheinungen</b>	<b>64</b>
<b>Veranstaltungshinweise</b>	<b>65</b>
<b>Es stellen sich vor: die Herausgeber – BUT und GfTh</b>	<b>70</b>
<hr/>	
<b>Abbildungsnachweis</b>	<b>54</b>
<b>Impressum</b>	<b>69</b>

Im Treppenaufgang zur Wohnung meiner Großeltern hing, in Holz gerahmt, der folgende Spruch: „Erst wenn du in der Fremde bist, weißt du, wie schön die Heimat ist.“ Ich habe mir diesen Satz als Kind einverleibt - auf jene merkwürdig verquere Weise, die den Mangel an Wissen und Erfahrung wettmacht mit der Sinnlichkeit der Gegenwart, in der die Worte auftauchen: der Lichtausschnitt des kleinen, quadratischen Fensters gegenüber, die Etagentür mit der einmontierten kupfernen Schelle, deren Klang man durch das Drehen einer Flügelschraube selbst erzeugen und sogar variieren konnte. Dann das Quietschen der Tür: „Kommt rein.“ Reinkommen. Die Geräusche der mächtigen Standuhr im Flur, das Flackern des ewigen Lichts unter dem Marienbild, die seltsamen Gerüche im Wohnzimmer, die kleine Treppe zum Dachboden - all das Unvertraute, Seltsame, Geheimnisvolle: die Fremde. Und mittendrin zugleich das selbstverständliche Gefühl, willkommen zu sein: im schnellen Streicheln des Haares, im rasselnden Atem meines Großvaters, der nicht sitzenbleiben wollte, in den Stimmen, die mich meinten.

So geriet die Reise nach Lingen und der Besuch bei meinen Großeltern zu einem Abenteuer neben Robinson Crusoe und Winnetou. Nicht, daß ich dort hätte bleiben mögen - sie aßen Schmalz, die Wurst hatte dicke Fettklumpchen. Und die gewaltigen Möbel im Schlafzimmer waren um ein hölzernes Kruzifix gruppiert, an dem der Gekreuzigte meine Größe erreichte! Nein, aber was ich mir in tiefen Zügen anverwandelte, was ich mit nach Hause nahm und dort auch strategisch gegen die heimischen Regeln wandte, war die Wirklichkeit einer anderen Ordnung in anderen Räumen und, das ist mir bis heute ganz deutlich: in einer anderen Zeit. „Ich will jetzt aber sitzen und der Uhr zuhören. Wie Opa.“

Die Fremde, so wie ich sie verstand, wurde mir nie gefährlich. Ich durfte in staubigen Kartons wühlen, aus Untertassen Carokaffee trinken, Erwachsenen-Geschichten hören, meine Geschichten erzählen. Sie hörten mir zu. Ich gehörte dazu. Ich war wer.

Von heute aus gesehen, könnte man sagen: Ich begriff „die Fremde“ als Spielort meiner selbst. Und jener euphorische Heimatbegriff, auf den der Spruch im Treppenaufgang wohl einen Teil seiner Gewißheit bezieht, griff an mir vorbei. Der andere Teil aber wurde Bestandteil meiner Erfahrung: Ohne das Fremde gäbe es kein Gespür fürs Vertraute: Der Unterschied, das Andere daran, sein Ungewöhnliches schafft Qualitäten, öffnet die Augen für das, was im Allzu-Alltäglichen Gefahr läuft, verloren zu gehen. Und: es bildet die Sinne für das, was „schön“ ist.

*Aisthesis*, als Kunst des Wahrnehmens, hat immer zu tun mit dem Ineinander von Fremdem und Vertrauten. Vertrautes allein ist unfruchtbares Gelände für Wahrnehmung im allgemeinen und für Erkenntnis im besonderen. Legt sich etwas quer oder fällt aus dem Rahmen, spüren und sehen wir wieder, was immer schon da war: Die Sinne rühren sich - und mit ihnen der Erkenntnistrieb. Die Macht der Gewohn-

heit verkleistert die Sinne und erhebt das Faktische zum Maßstab für das Wirkliche: Die Welt wie sie ist. Die Macht der Gewohnheit aber komme von der Gewohnheit der Macht, sagt Enzensberger. Dann partizipiert das Fremde, Unvertraute, Ungewohnte von vornherein an der Möglichkeit des „Es geht auch anders“, an der Wahrnehmung der Welt, wie sie sein könnte, am Widerständlichen und Eigen-Sinnigen. Ganz in diesem Sinne heißt es bei Bert Brecht zum Ende des Lehrstücks „Die Ausnahme und die Regel“:

„Wir bitten euch aber:  
Was nicht fremd ist, findet befremdlich!  
Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich!  
Was da üblich ist, das soll euch erstaunen.“<sup>1</sup>

Der Theatermensch Brecht „übersetzte“ die vielschichtigen Bedeutungsebenen des Fremden und des Heimatlich-Nahen in ganz konkrete, praktische Vorschläge. Erinnerungen, Gefühle, vermeintlich „Privates“ werden darin angestoßen als Erfahrungsmaterial, durch das erst die Texte des Stückeschreibers zu ihrer eigentlichen ästhetischen Qualität finden<sup>2</sup>.

## Editorial

bernd ruping

Das vorliegende Heft versteht sich als eine weitere Annäherung an die verschiedenen Dimensionen des Begriffes: an Fremdheit in ihren zeitlichen, persönlichen, kulturellen, in ihren körperlich-sinnlichen und reflexiven Wirkungsschichten. Im Kontext von Theaterpädagogik bedeutet dies auch die Annäherung an verschiedene Orte theaterpädagogischen Handelns und Betrachtens: dorthin, wo der Begriff für die Kolleginnen und Kollegen produktiv ist und Bedeutung schafft.

Der Beitrag von Hermann Pfütze untersucht die Folgen der Ausgrenzung des Nicht-Identischen in heterogener Gesellschaft. Der Blick auf Kunst erscheint dabei in existentieller Perspektive: „Wird Kunst als Fremderfahrung preisgegeben oder vertrieben, kommt Gewalt“. Ein gelungenes Beispiel von Kunst als Fremderfahrung dokumentiert Heinz-D. Haun im Vorstellen und Bedenken des Performance-Projektes „Tür auf - Outdoor intensive“. Roland Mathies tritt, mit Peter Brook und dem Odin Teatret an seiner Seite, durch die Tür des Theaters in seine multikulturelle Dimension, deren Stärke sich nicht zuletzt in der Internationalität des Ensembles entfaltet, „wo die nationalen und kulturellen Unterschiede eine vibrierende und kontrastreiche Grundsituation schaffen“. Entsprechende Situationen theatral zu erzeugen und im szenischen Spiel erfahrbar zu machen, ist Ausgangspunkt von Stephanie Vortisch, die mit deutschen Schülerinnen und Schülern „auf der Theaterstraße durch die Welt“ reiste. In der Auseinandersetzung etwa mit afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Märchen gelang dabei die „Verknüpfung der fremden Lebenswelt mit eigenen Erfahrungen“, d.h.: der interkulturelle Dialog.

Jiri Kaftans Bericht gibt einen Einblick in die Arbeit des Pantomimen-Ensembles Ladislav Fialkas (Prag), das mit dessen Tod aufgelöst wurde: „Große Künstler gaben und geben jedem Subjekt einen Vorschub in Richtung auf das andere in uns, was noch unerkannt ist oder uns noch fremd. Jiri Kaftans Beitrag zeugt davon“ (Gerd Koch). Gerade deshalb leitet er auch ohne Mühe zum zweiten Themenschwerpunkt des Heftes über – zumal der Gegenstand Kaftans eine künstlerische Ausdrucksform

ist, derer sich auch das Gehörlosen-Theater von Wladimir Tschikischev bedient: die Pantomime.

„Anderssein ist unser Ausgangspunkt“, sagte Eugenio Barba und meinte sein Theater, das diesen Satz in vielen Regionen der Erde auf die Probe stellte. „Ihr Anderssein, das ist der höhere Wert“, sagte Ad van der Borst, und er meint seine Schauspieler - keine Profis, sondern Menschen mit zum Teil schwerer geistiger Behinderung. Theater mit geistig oder körperlich Behinderten war geplant als zweites Schwerpunkt-Thema dieses Heftes. Anlaß dazu gab das international ausgeschriebene „Fest der Sinne“ in Lingen, das vom Europäischen Zentrum des Internationalen Amateurtheater-Verbandes (AITA) und in Kooperation mit dem Theaterpädagogischen Zentrum und der Stadt Lingen ausgerichtet wurde. Der Rückblick auf die theatralen Ereignisse dieses Festes und die Ergebnisse der Fachtagung, die parallel stattfand, machen ein Weiterdenken notwendig, das in den Zitaten von Barba und van der Borst anklingt: Theater mit Behinderten ist „fremdes“ Theater bis an die Wurzeln: In ihm bekräftigen sich die soziologischen wie die ästhetischen Dimensio-



nen des Begriffes und provozieren Dialog: zwischen pädagogischer Verantwortung und Kunstgesetz, zwischen Sozial-Therapie und as(s)ozialem Lustgewinn, vor allem und immer wieder aber: zwischen dem Ausgegrenzten, Tabuisierten und dem, was als „gesund“, „natürlich“ und „normal“ gilt. Christof Nel, Regisseur am Frankfurter

Theater am Turm, erfuhr in der Begegnung mit Behinderten, „wie sehr er als vermeintlich normaler Mensch fremdelt“: „Man wird von ihnen auf den Punkt gebracht. Die Beziehung geht direkt von Mensch zu Mensch, auf einer körperlichen Ebene. Da merkt man erst, wie behindert man eigentlich selbst im Umgang mit anderen Menschen ist.“



Im Spiegel der Fremden und Ausgesperrten geraten aber nicht nur die eigene Haltungen und Verhaltensweisen in die Krise. Wenn Behinderte die für sie vorgesehenen Räume und Plätze verlassen und auf die Bühne treten, „stören und verunsichern sie unsere Kultur des Perfekten und Schönen, der Spitzenleistung und Fitneß“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.05.95, zu Nels Produktion „Wunderblock II“).

Und so hat, vor allem ästhetischen Glanz, das Auftreten von Behinderten stets schon teil an Aufklärung und Befreiung: im Sich-zeigen-Können dessen, was unsere Gesellschaft gerne verdrängt, und im Sich-zeigen-Wollen derer, die sie gerne verschweigt. In diesem Atem gelang es dem Lingener Festival, ein Fest zu sein, wie Ernst Bloch es sich von der Kunst verspricht: „ein Fest ausgeführter Möglichkeiten, mitsamt den durchgeführten Alternativen darin“ (in: Das Prinzip Hoffnung).

Das Fest wurde eröffnet vom Theater Piano, dessen Spieler Gehörlose sind. Wladimir Tschikischew, Gründer und künstlerischer Leiter, beschreibt in seinem Beitrag die Arbeitsbedingungen und die Wege, die

er beschreitet, um das physische Defizit der Kinder und Jugendlichen zu verwandeln in Ausdrucksqualität: „Das Theater der Stille“.

Adrienne van der Smagt, Redakteurin der Zeitschrift „Vrij Nederland“, besuchte die Theatergruppe „De tweede Illusie“, in der junge Menschen mit Down Syndrom und Autisten zusammen mit ihrem Regisseur Ad van der Borst an der Produktion „Heimweccafé“ arbeiten. Ihr Ziel: „Das Leben poetisch machen“.

Der Titel „Die Grenzen etwas weiter stecken“ ist zugleich Motto der Arbeit der Mecklenburgischen Schule für Körperbehinderte in Schwerin. Katharina Gobsch schreibt über den Versuch, mit Hilfe von Theaterarbeit trotz schwerster körperlicher Behinderungen zu neuem Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen der Beteiligten zu gelangen.

Der Beitrag von Carsten Cüppers und Lars Göhmann gibt eine zusammenfassende Analyse des Lingener Festivals und stellt dabei die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Ethik in der theatralen Arbeit mit Behinderten: „Kunst oder Marmelade?“.

Einen Weg „aus der Isolation in die Philharmonie“ beschreibt Werner Reuter, Mit-Moderator des „Festes der Sinne“ und zugleich Gründer und Leiter des „Sommertheaters Pusteblume“, das seit 1988 mit Erfolg den Versuch unternimmt, musisch-kreative und dabei insbesondere theatrale Inhalte und Formen in die Sonderschulen und Behinderteneinrichtungen hineinzutragen.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> in: Bertolt Brecht: GW 2, S. 822., Frankfurt a.M. 1982.
- <sup>2</sup> Möglicherweise ist das Modell der Lehrstücke der umfassendste, Text und Methode gewordene Vorschlag, das Fremde zum Zwecke der Wahrnehmung, Entdeckung und Veränderung der Wirklichkeit zu beerben. Und: In seinem Mittelpunkt steht die Kommunikationsform Theater (vgl. dazu *KORRESPONDENZEN*-Heft 23-25 sowie: Koch, Steinweg, Vaßen (Hrsg.): *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln 1983. Auf die Arbeiten von Ingo Scheller u.a. zur theaterpädagogischen „Annäherung an das Fremde“ sei ausdrücklich verwiesen: s.S. 64 in diesem Heft.)

## Am 30. Dezember 1995 starb Heiner Müller

Dem Unwiderruflichen kommen Nachrufe nicht bei.

Aber es provoziert Neu-Orientierung, die Anstrengung der Selbst-Vergewisserung in einer Zeit, in der die Welt Gefahr läuft, durch ihre Abbildung „ausgelöscht“ zu werden.

Heiner Müllers Arbeiten erheben Einspruch: ästhetisch und philosophisch, im Sinne des Vorstoßens ins Fremde *und* ins Heimatlich-Heimelige. Den Allerwelts-Antworten stellt er mit seinen Stücken und Zeit-Kommentaren neue Fragen. Darin erhellen sich Fremdheit und Nähe zugleich. So hilft er uns auf die Sprünge, auch weiterhin.

Wir sind der Überzeugung, daß wir Heiner Müller am besten damit ehren, daß wir seinen Vorschlägen nachspüren. Deshalb werden wir in diesem und in den folgenden zwei *KORRESPONDENZEN*-Heften aktuelle Beiträge zu Heiner Müller publizieren: *Vorschläge*.

Den Beginn macht Florian Vaßen, der den komplexen und artifiziellen Text „Bildbeschreibung“ vorstellt und für dessen theaterpädagogischen Gebrauch als „Spielmodell“, als „praktische Übermalung“ plädiert.

Zugleich drucken wir ein noch unveröffentlichtes Gespräch, das Hendrik Werner am 7. Mai 1995 mit Heiner Müller führte: „Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen.“

## Die Spielstatt Ulm hat Konkurs angemeldet

Die Spielstatt Ulm, 1984 gegründet und 1995 als „Ergänzungsschule“ staatlich anerkannt, mußte Konkurs anmelden. Als im Februar dieses Jahres bekannt wurde, daß

die Trägergesellschaft der Spielstatt Ulm GmbH vor dem Konkurs stand, formulierte der Vorstand des Bundesverbandes Theaterpädagogik den folgenden offenen Brief:

*„An die Leitung, das Kollegium, die Studenten und Studentinnen der Spielstatt Ulm*

*Liebe Ulmer,*

*mit Bedauern haben wir zur Kenntnis genommen, daß der Unterrichtsbetrieb der Spielstatt Ulm eingestellt werden soll.*

*Wir wünschen der Spielstatt, daß es gelingt, die notwendigen finanziellen Mittel für eine Weiterführung der Ausbildungsgänge zu erhalten und setzen uns für eine Unterstützung durch die öffentliche Hand ein.*

*Wir wünschen uns die Wiedereinstellung der Lehrer und Lehrerinnen und die Möglichkeit für die Studenten und Studentinnen, ihre begonnene Berufsausbildung regulär beenden zu können.*

*Mit solidarischen Grüßen – der geschäftsführende Vorstand:  
gez. Marlis Jeske      gez. Uwe Schäfer-Remmele      gez. Peter Galka“*

Wie die guten Wünsche hat dieser Brief, der auch an das Kultusministerium ging, nicht geholfen. Wir haben mittlerweile erfahren, daß die Spielstatt im Februar

Konkurs angemeldet hat. Das Land Baden-Württemberg hatte sich auch für 1997 geweigert, einen Antrag auf staatliche Förderung der Schule zu stellen. Daraufhin zog

auch die Stadt Ulm ihr Angebot zurück, die Schule für eine Übergangszeit bis zur staatlichen Förderung zu finanzieren.

Die 86 Schüler versuchen nun, gemeinsam mit einem Großteil der Dozenten, auf der Basis ihres Schulgeldes den Unterricht in eigener Regie weiterzuführen.

Wir wünschen Ihnen sehr, daß das gelingen möge und sie die nötige Unterstützung finden.

Insbesondere wünschen wir, daß alle Schülerinnen und Schüler, die die Ausbildung begonnen haben, diese auch angemessen abschließen können.

Für den Bundesverband Theaterpädagogik ist es besonders bitter, daß die von dem ehemaligen Ersten Vorsitzenden des Verbandes, Dr. Harald Schneider, entwickelte Theaterpädagogen- (dort: Ludagogen-) Ausbildung, die vielen anderen theaterpädagogischen Ausbildungsgängen als Vorbild diente und die maßgeblichen Einfluß hatte auch auf die Bildungskonzeption des Bundesverbandes, nun nicht fortge-

setzt werden kann. Sie war die einzige grundständige Theaterpädagogik-Ausbildung in der Bundesrepublik.

Wir wünschen unserem Kollegen Harald Schneider, daß ihn der Verlust seiner Spielstatt nicht den Atem nimmt, den wir allesamt zur Profilierung und Weiterentwicklung der Theaterpädagogik dringend brauchen.

*Für den Vorstand  
des Bundesverbandes:*

*Marlis Jeske*

*Für die Herausgeber der*

*KORRESPONDENZEN:*

*Bernd Ruping*



Am 3. April erreichte uns die folgende Pressemitteilung, die wir, leicht gekürzt und als vorläufiges Ende der Ulmer Geschichte, hier abdrucken:

### **Neue Theaterschule in Ulm** *Pressemitteilung:*

*„Jetzt spielen sie wieder: Unter dem Namen Akademie für darstellende Kunst (AdK) hat in Ulm eine neue Theaterschule den Unterrichtsbetrieb aufgenommen – mit denselben SchülerInnen und DozentInnen, die im Januar und Februar mit aller Kraft für den Erhalt ihrer staatlich anerkannten Theaterakademie Spielstatt Ulm gekämpft hatten, den Konkurs aber nicht verhindern konnten. [...]“*

*Dennoch sind Schülerschaft und Lehrerkollegium zusammengeblieben und haben sich mit ihrem Elan und Idealismus selbst wieder eine langfristige Perspektive geschaffen. Zu Hilfe kam ihnen dabei die gemeinnützige „integrale Kunst- und TheaterWerkStatt“, die sich als neuer Trägerverein anbot und dadurch die Gründung einer neuen Schule mit neuer Schulleitung, aber altem Grundkonzept ermöglichte. Wie früher an der Spielstatt werden an der AdK die vier Studiengänge Schauspiel, Regie, Dramaturgie und Theaterpädagogik in einem integrativen Modell ausgebildet. Aufnahmeprüfungen für das Schuljahr 1996/1997 finden im Frühsommer statt.“*

Die Adresse:  
Akademie für darstellende Kunst (AdK) Ulm  
Söflinger Str. 246, 89077 Ulm  
Tel. und Fax: 0731 - 387531

Der Bundesverband Theaterpädagogik und die Redaktion der *KORRESPONDENZEN* gratulieren und wünschen ein gutes Gelingen!

## Karl Valentin: Die Fremden

---

- Karlstadt: *Wir haben in der letzten Unterrichtsstunde über die Kleidung des Menschen gesprochen, und zwar über das Hemd. Wer von euch kann nun einen Reim auf Hemd sagen?*
- Valentin: *Auf Hemd reimt sich fremd!*
- Karlstadt: *Gut - und was ist ein Fremder?*
- Valentin: *Ja, ein Fremder ist nicht immer ein Fremder.*
- Karlstadt: *Wieso?*
- Valentin: *Fremd ist der Fremde nur in der Fremde.*
- Karlstadt: *Fremd?*
- Valentin: *Weil jeder Fremde, der sich fremd fühlt, ein Fremder ist, und zwar so lange, bis er sich nicht mehr fremd fühlt, dann ist er kein Fremder mehr.*
- Karlstadt: *Sehr richtig! - Es kann aber auch einem Einheimischen etwas fremd sein!*
- Valentin: *Gewiß, manchem Münchner zum Beispiel ist das Hofbräubaus nicht fremd, während ihm in der gleichen Stadt das Deutsche Museum, die Glyptothek, die Pinakothek uns so weiter fremd sind*
- Karlstadt: *Damit wollen Sie also sagen, daß der Einheimische in mancher Hinsicht in seiner eigenen Vaterstadt zugleich noch ein Fremder sein kann. - Was aber sind Fremde unter Fremden?*
- Valentin: *Fremde unter Fremden sind: Wenn Fremde über eine Brücke fahren, und unter der Brücke fährt ein Eisenabzug mit Fremden durch, so sind die durchfahrenden Fremden Fremde unter Fremden, was Sie, Herr Lehrer, vielleicht so schnell gar nicht begreifen werden.*
- Karlstadt: *Oho! - Und was sind Einheimische?*
- Valentin: *Dem Einheimischen sind eigentlich die fremdesten Fremden nicht fremd. Der Einheimische kennt zwar den Fremden nicht, kennt aber am ersten Blick, daß es sich um einen Fremden handelt.*
- Karlstadt: *Wenn aber ein Fremder von einem Fremden eine Auskunft will?*
- Valentin: *Sehr einfach: Fragt ein Fremder in einer fremden Stadt einen Fremden um irgend etwas, was ihm fremd ist, so sagt der Fremde zu dem Fremden, das ist mir leider fremd, ich bin hier nämlich selbst fremd.*

# Wenn Fremde gehn, kommt Gewalt

## Heterogene Gesellschaft unter Homogenisierungsdruck

Hermann Pfütze

1.

In einer heterogenen Gesellschaft koexistieren viele Fremde, die „nicht kommen und gehen, sondern kommen und bleiben“ (Georg Simmel 1908). Sie setzt sich zusammen aus einer Mehrheit von Minderheiten, die ihre Herkunft weder ganz abstreifen noch in der neuen ‚Lebenswelt‘ ganz einheimisch werden können – nicht ‚Schmelztiegel‘, sondern Mischung. Die Koexistenz ist nicht konfliktfrei, um Anerkennung und Vorteile wird vielmehr heftig konkurriert, das den anderen Fremde wird als Eigenschaft betont.

Robert Musil beschreibt in „Der Mann ohne Eigenschaften“ die Habsburger Monarchie vor dem I. Weltkrieg als ein derart heterogenes „Gesamtlaboratorium, in dem die besten Arten, Mensch zu sein, durchgeprobt und neue entdeckt werden müssen“. (Bd. 1, S.152) Die Selbstgewißheit der am Experiment Beteiligten gründete allerdings nicht in traditioneller Geborgenheit und Verwurzelung, sondern in einem kulturell aufgenötigten, modernen „Mißtrauen gegen die eigene Person und deren Schicksal“. Heterogene Gesellschaften erzeugen ein Klima der „Wärme der Abneigung“ (so der Titel einer Geschichtensammlung des in Berlin lebenden holländischen Künstlers Armando), eine gespannte soziale Nähe zwischen konkurrierenden Fremden. Soziale, auch intime Nähe ist immer die Erfahrung des anderen, das nicht so ist wie ich, daß ich darum begreifen muß oder möchte. Der Wunsch indes, daß alle so sein sollen wie ich, gleich leben, empfinden und aussehen sollen, ist Ausdruck der Angst vor Nähe-Erfahrungen mit Fremden und anderem. Homogenisierung bedient sich dieser Angst, schürt es und füttert sie.

2.

Alle Versuche, Gesellschaften zu homogenisieren, d.h. Minderheiten zu vertreiben, Andersgläubige zu vernichten und Anders-

farbige zu versklaven, sind selbstzerstörerisch und schlagen um in rassistisch-völkischen Terror. Krasse Beispiele in der Neuzeit sind die Homogenisierung Spaniens seit 1492 (dem Ende der letzten arabisch-christlich-jüdischen Koexistenz-Kultur in Granada) zwei Jahrhunderte lang, bis die letzten „Moros“ vertrieben waren; die als industrieller Völkermord betriebene Homogenisierung Deutschlands, Polens und Österreichs unter den Nazis; – die Homogenisierung Ugandas unter Idi Amin, der 1972 begann, alle Inder, Libanesen und Asiaten zu vertreiben, so daß Geschäftsleben, Fabriken, Farmen und Banken für 20 Jahre brachlagen und verfielen, bis die Vertriebenen seit einigen Jahren wieder hereingebeten wurden; schließlich das grausame Unternehmen der jugoslawischen Restarmeen, sich mit Billigung Europas ein homogenes Serbien bzw. Kroatien zusammenzuschließen.

Homogenisierte Gesellschaften entwickeln sich zurück und werden gewaltsam, weil das individuelle und soziale Leben seine Vielfalt einbüßt. Wenn – kommunikationstheoretisch gesagt – neue soziale Informationen und ihre Verarbeitung ein Mindestniveau unterschreiten, tritt das Gegenteil von Entfremdung ein: nämlich Fremdenangst und einfältige Identität der Volksgenossen. Nationale Einheit konvertiert die politische Freiheit der Eingeschlossenen in Fluchtfreiheit der Verjagten. In Rußland z.B. drücken gegenwärtig die Homogenisierungskräfte den demokratischen Ansätzen die Luft ab, während in Polen die divergierenden und in sich uneinigen gesellschaftlichen Kräfte die Demokratie stabilisieren. In der Sprache der Verwalter der „Schönen neuen Welt“, vor der Aldous Huxley gewarnt hat, ist das Ziel der Homogenisierung „Kommunität, Identität, Stabilität“. Carl Schmitt, der Staatstheoretiker der Nazis, hat die Gewaltform der völkischen Pseudo-Demokratie unmißverständlich propagiert: „... die Ausscheidung oder Vernichtung des Heterogenen gehört zu ihr. Die politische Kraft einer Demokratie zeigt sich darin, daß sie das Fremde

## Wenn Fremde gehn, kommt Gewalt

und Ungleiche zu beseitigen weiß". Das ist das Vernichtungsprogramm völkischer Diktaturen, dem schon Aristoteles widersprochen hat. Gegen das Sparta Lykurgs schrieb er vor 2500 Jahren: „Mit lauter Gleichen läßt sich keine Polis (keine Stadt, keine Kultur, keine Gesellschaft) machen“, sondern nur ein Militärstaat aus Soldaten und Sklaven.

### 3.

Homogenisierungswünsche und Homogenisierungsdruck sind freilich nicht beschränkt auf Diktaturen und fremdenfeindliche Einheimische. In gemäßigter Form, gewaltlos, aber nicht weniger dumpf, gibt es Identitäts- und Homogenisierungsbedürfnisse auch in links-alternativen ‚Szenen‘ und ihren ‚Bewegungs‘-Zielen. Deren Minderheits-Identität stabilisiert sich mit Hilfe eines exklusiven, unpassendes Verhalten abweisenden Homogenisierungsdrucks auf sich selbst. Wer z.B. als Grüner schnelle Autos liebt, als Feministin mit Männern flirtet oder als Mitglied einer „Soli“-Gruppe, die sich um Flüchtlinge kümmert, im Land ihrer Verfolger Urlaub macht, ist nicht identisch mit seinem Engagement und weckt das Mißtrauen seiner politischen Freunde und Freundinnen. Das gilt auch für die Adressaten der Solidarität: Als die Nicaraguaner, vor die Existenzfrage gestellt: ‚Brot und Friede oder Not und Bürgerkrieg‘ bei den Wahlen 1991 der den USA genehmen Bürgerlichen Allianz eine Mehrheit verschafften und die Sandinisten in die Opposition mußten, empfanden viele hiesige Nicaragua-Gruppen das als Undank und Verrat und kündigten die Solidarität. – Wenn mithin alle, die sich zu einer gemeinsamen Sache verbündet haben, auch darüber hinaus sich als gleichgesinnt bekennen und in ihren Motiven, Ansichten und Handlungsweisen übereinstimmen müssen, weil Fremdes und Abweichendes nicht ertragen wird, dann wird aus Freundschaft Kumpanei, aus Solidarität Gruppenzwang und aus dem politischen Programm eine Heilslehre.

Neben diesem Homogenisierungsdruck nach innen gibt es auch eine Art Homogenisierungsbilligung nach außen: Im Namen des sog. Selbstbestimmungsrechts der Völker wird Machthabern in Gesellschaften

der Dritten Welt nicht nur Widerstand und Gewalt gegen Unterdrückung und Ausbeutung zugebilligt, sondern auch – aus einem Erste-Welt- und Imperialismus-Schuldkomplex – Verständnis entgegengebracht, daß sie es mit Demokratie und Menschenrechten bei sich selbst nicht so genau nehmen. Und eh' man sich's versieht, wird geschwiegen zu politischen Gefangenen und Menschenrechtsverletzungen der Seite, der die politischen Sympathien gelten, und werden Ausreden mitgemacht, daß „die“ um Selbstbestimmung kämpfenden Kubaner, Angolaner, Kurden oder Palästinenser sich westlichen Luxus wie politische Opposition und freie Rede, abstrakte Kunst und unabhängige Intellektuelle, sexuelle Aufklärung und religiöse Toleranz nicht leisten könnten und diese Dinge ihrer Religion und Kultur sowieso fremd seien. Warum werden diese Grund- und Bürgerrechte nicht mit aller Leidenschaft gerade von denen eingefordert, denen die politische oder weltanschauliche Sympathie gilt? Statt dessen werden im Namen „kultureller Identität“ oder „religiöser Selbstbestimmung“ nicht nur orthodox-islamische Kleidervorschriften von Algier über Gaza bis Kreuzberg begrüßt, sondern eine Kriechspur von Verständnis für die Bücherverbrennungen und Mordaufrufe gegen Salman Rushdie sickert auch hier in die Gemüter. Wer ‚Afrika den Afrikanern‘ sagt, muß sich auch ‚Serbien den Serben‘ sagen lassen und ‚Deutschland den Deutschen‘.

### 4.

Wird Kunst als Fremderfahrung preisgegeben oder vertrieben, kommt Gewalt – und zwar auf dem Wege der Monokultur, die im Identischen gedeiht. Der Wunsch identisch zu sein mit den anderen, dazuzugehören und auf der ‚richtigen Seite‘ zu sein, enthält das Ressentiment der Selbsterfahrung, die nichts Fremdes mehr wahrnehmen will und das Nicht-Identische und Uneinige abwehrt. Die Zwillingsgeschichte des Kunst- und Fremdenhasses, sowohl der Fremdenfeindschaft und Gewalt gegen Ausländer als auch der Zensur und des Bildersturms, der Feindseligkeit gegen Intellektuelle und des Mißtrauens gegen unverständliche, unnütze Kunst – kurz: der schleichende oder rabiate Prozeß kulturel-

ler Verelendung einer Gesellschaft - ist stets V o r geschichte monokultureller Gewaltherrschaft gewesen - auch in Gesellschaften, die im Namen einer ursprünglich humanen Utopie (etwa des Sozialismus oder der Entkolonialisierung) sich homogenisiert haben.

### Soziologische und politische Theorien heute

Sie sollten zu ihrem Gegenstand, der heterogenen Gesellschaft in Form der parlamentarischen Demokratie, ein Verhältnis antiutopischer Zuversicht haben. Sie sollten Theorien der Unvollendbarkeit und Nichterfüllung ihrer Prognosen sein, und zwar aus der Erfahrung, daß ihr Gegenstand stärker ist als sie. Wäre er nämlich schwächer, wären also die Gesellschaft und ihre politische Form so, wie die vorherrschende Theorie es will und voraussagt, wäre es um beide geschehen. Zwei aktuelle Beispiele, der Sozialismus sowjetischer Prägung in Osteuropa und das Apartheid-System in Südafrika, zeigen das. Deren Theorien und Ideologien hatten sich jahrzehntelang unbeirrbar für richtig erklärt, d.h. für stärker gehalten als alle Krisen und Konflikte. Die Gesellschaften funktionierten im Sinne der dogmatisierten Theorien: Alles, was passierte, konnte mit den homogenisierenden Bestätigungs- und Abwehr-Kategorien des Sozialismus bzw. der Apartheid interpretiert werden, solange zusammen mit der politischen Macht auch die ideologisch-dogmatische Stärke andauerte. Jetzt ist diese Stärke hohl geworden und die Macht zusammengebrochen; die Gesellschaften entfalten ihre ungewisse, unberechenbare Eigendynamik. Das geschieht nicht theoriefrei, aber Theorien und Ideen können ihren Gegenstand nicht mehr einfach definieren und ‚auf den Begriff bringen‘, sondern sind selbst ungewisse Elemente der Dynamik geworden. Demokratietheorien sind Teil der Demokratisierung und Risikotheorien sind Ausdruck des Lebens mit Risiken. Konflikte zwischen Schwarzen und Weißen werden wohl noch lange die Gesellschaft Südafrikas beherrschen, aber sie können nicht mehr einfach, je nach ‚Betroffenheit‘, rassistisch oder antirassistisch definiert werden, sondern verlangen Theorien, die alle As-

## Wenn Fremde gehn, kommt Gewalt

pekte des Lebens unter Apartheid analysieren und erklären. Ähnlich stecken auch in den 40 Jahren des totalitären Sozialismus theoretische Elemente, die nicht einfach als geistige Antiquitäten gehandelt werden können, sondern als Kapitalismus- und Demokratiekritik lebendig bleiben.



### 5. „Viel unsinniger werden“ (Botho Strauß)

Theorien sollten heute in Beckett'scher Weise vom Ende her denken, das nicht kommt. Das wäre „bestimmte Negation“ (Adorno) des Faktischen, damit nicht alles so kommt, wie es angelegt und wahrscheinlich ist. Vollendung heißt heute Vernichtung. Als die Regierungschefs der EG-Staaten 1992 sagten, daß Europa in sieben Jahren fertig gebaut werden solle, kündigten sie seine Zerstörung an. In der Tat ist vieles dessen, was bis heute „fertig“ ist - von der Lebensmittelnormierung über das Autoverkehrssystem bis zu den Regionalen Förderprogrammen vor allem Vernichtung der Vielfalt und kulturelle Homogenisierung. Einwände, Kritik und Unfälle werden eingearbeitet; die Systeme erstarken an ihren Überforderungen und korrigieren sich selbst. Wie können mithin bestimmte Wahrscheinlichkeiten unwahrscheinlich gemacht werden? Verwirklicht die westliche Kultur (Kapitalismus plus Demokratie) sich dadurch, daß sie alles objektiviert, d.h. erkennt, behandelt, verwertet und erledigt? Oder versteht sie sich auch als unvollendbares, weil unerschöpfliches

## Wenn Fremde gehn, kommt Gewalt

Selbstexperiment, das davon lebt, daß es immer komplexer (und komplizierter) wird, heterogene Kräfte anzieht statt abweist und monokulturellen Tendenzen widersteht?

Moderne, katastrophengebahrte Gesellschaftstheorien neigen dazu, die Zerstörungen und Gefahren zu moralisieren, statt ihnen standzuhalten unter zerstörerischen Bedingungen. (In Ulrich Becks „Risikogesellschaft“ findet sich dieser Zug gelegentlich, in Rudolf Bahros „Logik der Rettung“ geht er leider durchgängig einher mit Mißtrauen gegen Demokratie.) Wünschens-

wert wäre, daß nicht so sehr der Gegenstand zählt, z.B. das zwar umfangreiche, seiner Natur nach aber unsichere Wissen über Ozonloch und Treibhauseffekte, als vielmehr die theoretische Energie, dieses Wissen auch als Nichtwissen zu erörtern. Wir können nicht wissen, ob das Loch im Himmel sich rasch wieder schließt, wenn Treibgase nicht mehr benutzt werden. Aber wir

wissen, daß das vernünftig wäre. Jeder neue Zustand, den wir herbeiführen durch unser Tun und Lassen, prozessiert Neues, noch Unbesetztes, das wir nicht wissen und berechnen können. Wir können nicht einmal sagen, ob und wie künftige Generationen davon etwas wissen werden.

Oder erschöpft sich die Welt nach der Logik des aristotelischen Materialismus? Alle in ihr angelegten Möglichkeiten werden Zug um Zug realisiert, bis die theoretische Kompetenz erschöpft ist: Irgendwann ist die Welt fertig, alles verwirklicht, nichts mehr zu machen, kein Zug mehr frei und alle Felder besetzt? Das wäre ein entropischer Prozeß der Homogenisierung und Regression zu Monokulturen, die sich selbst vollenden und vertilgen.



## 6.

Wie ist in einer homogenisierenden Kultur, Ökonomie und Politik, die mehr gleichschaltet und vernichtet als Neues generiert (Artenschwund vs. Genhybriden) und mehr beschleunigt als Zeit läßt, heterogene Theorie und Praxis möglich? Nicht nur das Selbstbestimmungsrecht der Völker hat sich ins Gegenteil verkehrt, sondern auch das der Natur: Aus dem einst antiimperialistischen Befreiungsprogramm wurde die Jagd auf Minderheiten und Fremde, und aus der Entschlüsselung natürlicher Prozesse wird dem unnützen Wildwuchs der Prozeß gemacht. – Mit Gewalt und Fleiß werden homogene Mehrheiten und Sorten gemacht, gleiche Typen unter sich, deren „Gleichheit“ nicht mehr das Grundrecht Ungleicher auf ihre Besonderheiten meint, nämlich die empfindliche und rechtsgeschützte Achtung der Unterschiede und Ansichten, sondern ethnische Synthesis, biologisierende und homogenisierende Praxis gegen andere Stämme. Eine derart vollendete, ‚fertige‘ Gesellschaft wäre die ‚Lagerisierung‘ der Welt in Flüchtlings- und Militärlager, in religiöse und ideologische Lager, in Müllager und (biologische) Ersatzteillager.

Politik wäre dann ein globaler Sortiercomputer: Was wohin? Sache der Theorie ist es mithin, den Widerspruch zu thematisieren: Alle sollen jederzeit überall sein können, ohne Ansehn der Person. Gemeint ist nicht die Utopie des friedlich-einigen Miteinanders, sondern die nüchterne Gegenwart des konkurrierenden, zivilen Nebeneinanders. Das Selbstbestimmungsrecht ist nur als individuelles, persönliches Grundrecht möglich und wirklich (Ralf Dahrendorf sagt das seit 1960). Aus vollendeten, idealen Gesellschaften könnte niemand fliehen. Ausreiseverbote finden sich in vielen Sozialutopien seit der Antike, während zu einer guten Gesellschaft immer auch gehört, daß man sie ohne Strafe verlassen kann. Das heißt aber, daß eine ‚gute‘, humane und demokratische Gesellschaft keine Insel sein kann, sondern ebenso verfaßter Nachbarn bedarf, bei denen man kommen und gehen, aber auch kommen und bleiben kann. Wer bei sich selbst die Grund- und Bürgerrechte nicht ernst nimmt, kann sie nicht von anderen verlangen, und wer

## Wenn Fremde gehn, kommt Gewalt

sie bei anderen nicht einklagt, schwächt sie auch bei sich.

Heterogene Gesellschaft ist also keine Utopie, sondern alltägliche, stets gegenwärtige Praxis von theoretischer Qualität. Unerschöpflich und nie fertig, leistet sie negativen Widerstand gegen Homogenisierungsdruck. Theoretischer Realismus ist,

wie künstlerischer, nicht Wiederholung oder Abbild des Wirklichen, sondern seine Erfindung.

Anschrift des Verfassers:  
Paul-Krause-Str. 3  
14129 Berlin  
Tel.: 030 - 8034903

## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

Heinz-D. Haun

Anlaß dieses Beitrags ist das Projekt „*Tür auf – outdoor intensive*“, das in Kooperation der Kulturpädagogischen Arbeitsstelle an der Volkshochschule Bremen, der AG Kultur und Arbeit beim Senator für Kultur und Ausländerintegration Bremen, des Bundesverbandes Theaterpädagogik e.V., des Theatre-Workshops Edinburgh und Art-form/Art Squad, Dublin, sowie des Vereins zur Förderung der kulturellen Breitenarbeit e.V., Bremen, realisiert wurde. Im Rahmen des trinationalen Programms sollten 16 in Theater, Malerei und Bildhauerei kulturpädagogisch tätige Künstler und Künstlerinnen, die allesamt mit einer jeweiligen Klientel performing arts praktizieren, eigene Erfahrungen mit Performances im öffentlichen, alltäglichen, nicht genuin-theatralen Raum machen können.

Für die inhaltliche Planung und Durchführung des Projekts konnten die Performance- und Theater-Künstlerin Angie Hiesl und der Sprech- und Stimmlehrer Georg Verhülsdonk gewonnen werden. Heinz-D. Haun organisierte, betreute, moderierte und dokumentierte die inhaltliche Arbeit. Die involvierten Bremer Institutionen waren für den organisatorischen, finanziellen und Verwaltungsrahmen zuständig. Der Workshop Projekt „*Tür auf – outdoor intensive*“ begriff sich als Teil eines internationalen Fortbildungsprogramms im Rahmen der Gemeinschaftsinitiative EUROFORM zur berufsbegleitenden Qualifizierung von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen in kulturellen Einrichtungen. Der Kulturpädagogischen Arbeitsstelle der Volkshochschule Bremen oblag die Federführung des Gesamtprojekts.

Die hier veröffentlichte Darstellung ist eine überarbeitete Kurzfassung des Projektberichts. Thema des Projekts war nicht ausdrücklich „das Fremde“, doch macht der Beitrag deutlich, daß Fremde – Fremdheit – Fremdartigkeit – Befremdliches in öffentlicher Performancearbeit durchaus von zentraler Bedeutung war für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Projektes wie auch – und erst recht – für das zufällige Publikum.

Wer Anfang Juli 1994 im Geschäftsviertel des Bremer Stadtteils Vegesack einzukaufen oder sonstwelchen Erledigungen und Besorgungen nachzugehen hatte, wer sich, Straßencafés aufsuchend, sommerlichem Müßiggang hingeben konnte, oder wer dort wohnte und gelegentlich nichtsahnend aus dem Fenster schaute oder zur Tür heraustrat, hatte an einigen Nachmittagen gute Chancen, in den Straßen und Gassen einer Gruppe vorwiegend junger Leute gewahr zu werden, die durch die Verrichtung einer Reihe nicht sonderlich alltäglich anmutender Handlungen mehr oder weniger auffielen.

Was der unvoreingenommene Einkäufer, Bewohner oder Besucher des Örtchens beobachten konnte, so er wollte, sei hier mehr impressionistisch als mit dem Anspruch auf korrekte Wiedergabe der Aufeinanderfolge des Treibens ein wenig näher beschrieben.

Plötzlich ist dort eine Gruppe von drei Männern und drei Frauen, alle mit einem Koffer. Sie gehen die Einkaufsstraße hinauf. Sie scheinen nichts zu beabsichtigen, gehen einfach nur im losen Pulk, scheinbar

## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

ohne Kontakt miteinander zu haben. Die drei Frauen und die drei Männer gehen langsam. Ohne erkennbaren Grund legt sich einer der Männer den Koffer auf den Kopf. Kurze Zeit später tragen auch alle anderen ihren Koffer auf dem Kopf. Sie gehen weiter. Irgend jemand beginnt damit, den Koffer wieder herunterzunehmen, ihn zu öffnen und hineinzuschauen. Alle tun das. Eine junge Frau entnimmt ihrem Koffer einen Stock und hält ihn reglos vor sich. Alle tun nun ihr gleich. Jemand packt den gesamten Koffer aus – alle packen ihre Koffer aus: weitere Stöcke, Damenschuhe. Die Dinge werden behutsam aufs Pflaster gelegt, doch urplötzlich und mit flinkem Eifer wiederum in die Koffer gestopft. In unterschiedlichem Tempo bewegen sich alle auf irgendeine Hauswand zu, stellen ihren Koffer dort ab und lehnen sich lässig an die Wand. Einer der Männer löst sich nach Minuten des Stillestehens von der Hauswand, bewegt sich zielstrebig mit dem Koffer wieder auf die Mitte der Straße, trabt dort auf der Stelle. Kaum sind die anderen Männer und Frauen neben ihm ebenfalls in diese Gangart verfallen, schmeißt jemand anderes seinen Koffer weit vor sich, rennt auf ihn los, setzt sich darauf. Alle tun das genau so. Man schaut um sich, nichts passiert. Es dauert eine Weile, bis die Männer und Frauen nach und nach wieder aufstehen, dann alle beinahe zur gleichen Zeit ihren Koffer hochhalten, ihn schaukeln, ihn wegschmeißen, selbst weglaufen, pfeifend wieder auf ihren Koffer zuschlendern, ihn aufnehmen, in unterschiedlicher Attitüde und in unterschiedlichem Tempo auf einen kleinen

Platz mit Bäumen und Bänken zusteuern, wo sie durchaus unterschiedliche Dinge mit ihren Koffern verrichten: Ein Mann setzt sich auf eine Bank, legt den Koffer auf die Oberschenkel, eine der Frauen versteckt sich neben einer Bank hinter ihrem Koffer, eine andere öffnet ihren Koffer vor einer Mülltonne und hält inne. Ein Mann stellt seinen Koffer mitten auf den Platz, schlendert zu einem kleinen Brunnen und patscht scheinbar selbstverloren mit den Händen ins Wasser ...

Passanten schauen amüsiert, neugierig, sehen betont ignorant in eine andere Richtung, sind irritiert, starren die Kofferträger kopfschüttelnd an, die Mimik zu einem Fragezeichen geformt, glauben zu wissen, daß es sich bei der Gruppe um Kunststudenten handele, ja, man habe sie andernorts schon einmal mit ähnlichem Klamauf gesehen, nein, das sind Naturschützer, die wollen uns etwas mitteilen (nur was?!), empören sich: das ist doch kein Theater!, doch, die sind vom Theater, ein modernes Stück.

Fast hätte man sie übersehen: eine junge Frau, etwas am Rande des mainstream der Fußgängerzone, steht da in entspannter Haltung, hat die Augen geschlossen. Steht da und tut nichts, d. h.: man sieht auf jeden Fall nicht, daß sie etwas täte. Steht da, eine geschlagene Viertelstunde, und tut nichts. – Kaum zehn Meter weiter steht ein Mann in den Arkadengängen vor einem Supermarkt, steht ebenfalls mit geschlossenen Augen da und tut nichts ... Wer an diesem Tag aufmerksam nach rechts und links blickt, kann sieben, acht Männer und Frauen entdecken, die offensichtlich nichts weiter tun als im Trubel der Einkaufsstraßen, der Straßencafés, der Blumenstände und Kundenparkplätze stehen, die Augen zumeist geschlossen, und nur manchmal leicht den Kopf in bestimmte Richtung drehend, so, als ob sie einem wandernden Klang nachhorchten. Nur manchmal, in unregelmäßigen Zeitabständen, machen sie ein paar Schritte; und wer ihnen lange genug zuschaut, stellt fest, daß sie sich allmählich aufeinander zubewegen, um, wenn sie zusammengekommen sind, noch eine Weile stumm und blind zu verharren, dann aber, zaghaft zunächst, doch beständig lauter werdend, zu tönen. Ja, tönen,



## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

nicht singen, kein Lied, keine Melodie, nur lang ausgehaltene „ah's" und „oh's" und „uh's" ...

„Die sind ja verrückt!" – „Haben die sonst nichts zu tun?" – „Unsere Steuergelder!" – „Was soll das?" – „Singen müßte man können!" – „Ich glaube, die meditieren." – „Arbeitslose!" – „Wie, was man hier hört?: Das soll schön sein?" – „Is' doch nur Geplapper un' Krach. Geht doch mal in de Natur, in 'n Wald, da könnt ihr wat hören. Aber hier?" – „Ja, das hört man hier doch jeden Tag, und irgendwann hört man es gar nicht mehr." – „Irgendwie hört sich das aber auch schön an."

Eines Nachmittages fragen in einem italienischen Eiscafé, desweiteren in einer eleganten Damenboutique, in einer Bäckerei, in einem Buchladen und in einem Tierfuttermgeschäft einige junge Leute, z.T. auf deutsch, z.T. auf englisch, z.T. in nicht leicht verständlichem Dialekt, alle aber, ohne sich weiter zu erklären, ob man den mitgeführten Eimer mit Wasser gefüllt bekommen könne. Mag die Bitte auch ungewöhnlich sein, sie wird niemandem abgeschlagen. Die jungen Leute gehen alsdann allein mit ihren wassergefüllten Eimern in unterschiedlichen Richtungen davon. Ginge man ihnen nach oder sähe sie zufällig an anderer Stelle im Stadtteil wieder, so könnte man z.B. beobachten, wie einer mit einem Trinkbecher aus dem Wassereimer schöpft, unmittelbar danach auf die Uhr schaut und durch die Drehung seines Handgelenks den Inhalt des Bechers wieder in den Eimer zurückgießt. Es dau-

ert nicht lange, da schöpft er erneut Wasser aus dem Eimer, schaut auf seine Uhr, vergißt das Wasser, schöpft erneut ...

Zwei jungen Frauen, die vor dem Eingang eines Supermarktes stehen (und denen zwei fünfjährige Radfahrer mit gewaltigem Sturzhelm offenen Mundes lange zuschauen), bereitet es offenkundig große Freude, ihr Wasser langsam von einem schräggehaltenen in den nächsten und die beiden übernächsten schräggehaltenen Becher rinnen zu lassen ...

Zwei Männer stehen in der Nähe eines von einem Jägerzaun umfriedeten Straßenlokals auf dem Gehweg im Abstand von ca. zwei Metern voreinander und halten ihre vollen Eimer in leicht gebückter Haltung an Henkel und Boden fest. So stehen sie reglos gut und gerne zehn Minuten, bis einer plötzlich den Inhalt seines Eimers über den anderen ergießt. Der andere verändert seine Haltung nicht, bleibt weiterhin stehen. Die inzwischen zahlreichen Passanten müssen wohl weitere fünf Minuten gespannt in respektablem Abstand warten, bis auch der andere tatsächlich seinen Eimer über den einen entleert. Die beiden Männer stehen noch längere Zeit tropfend an ihren Plätzen, bis sie plötzlich gleichzeitig beidrehen und zügigen Schritts die Straße hinunter sich entfernen ...

„Ja, so fühle ich mich auch manchmal: jeden Tag das gleiche, immer auf die Uhr gucken, und nachher ist doch alles für die Katz!" – „Haben die Streit miteinander? – Ich hoffe, die tun sich nichts!" (nachher:) „Gott sei Dank, ich hatte richtig Angst, die



## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

könnten sich was tun.“ – „Die verarschen uns doch!“ – „Ne, guck mal, paß auf: jetzt: da! – Haben die sich tatsächlich begossen. (lacht lauthals) – Hätt ich ja nicht gedacht!“ – „Das ist ja spannend wie im Kino!“ – „Warum machen die das?“ – „Das gehört zum Sommerprogramm von unserem Kulturamt.“

Szenenwechsel. Bremen Hbf, Eingangshalle. Vor einem Kiosk, neben dem Eingang zu einem Zeitschriftenladen, mitten in der Halle, gleich neben dem Ausgang und an weiteren Stellen des belebten Ortes stehen wieder jene jungen Leute: sich kaum bewegend, die Augen meist geschlossen, offenbar lediglich über ihre Ohren mit der Umgebung verbunden. Auch hier kommen sie nach geraumer Zeit in der Mitte zusammen, zunächst, um von dort aus in alle Richtungen zu lauschen, alsdann, um in einer Art Klangskulptur selbst Töne zu produzieren, Klänge, Geräusche.

All dies geschieht mit viel Zeit und ohne Hektik, sehr im Gegensatz zum Geschehen drumherum, wo niemand Zeit zu haben scheint: alle zügigen Schritte, auf der Durchreise, beim schnell getrunkenen und viel zu heißen Stehkaffee ... Doch, einige bleiben stehen, es werden ihrer mehr, besonders, als die Gruppe sich in der Mitte der Halle zusammenfindet und zu tönen beginnt. Schnell bildet sich ein Ring Neugieriger, formt einen hermetischen Kreis. – Hat man plötzlich doch Zeit, war die Geschäftigkeit nur Fassade, ein Automatismus an diesem Ort ...?

### Aktionskunst Performance

Es ist geradezu als ein Definitionskriterium von Performance anzusehen, daß sie sich

nur schwer exakt und umfassend definieren läßt. Kein künstlerisch-ästhetisches Medium, das sie nicht mit einbeziehen, keine Kommunikations- und Ausdrucksform, derer sie sich nicht bedienen könnte, vielfältig die hineingelegten Absichten wie die evozierten Wirkungen. Grenzüberschreitungen, sowohl von Medium zu Medium als auch hinsichtlich Stil, Konvention und Geschmack, sind genuiner Bestandteil der Performance. – Dennoch muß sich das Phänomen beschreiben lassen. Elisabeth Jappe, die erstmals eine Gesamtdarstellung der Aktionskunst vorgelegt hat, benennt eine Reihe von Merkmalen von Performances (1993, S. 9ff):

- Performance ist keine Kunstrichtung im traditionellen Sinn, kein Stil, sondern „eine Form, eine Handlungsweise, eine >Technik<“.
- Performance ist eine intermediäre Ausdrucksform.
- „Performance“ bezieht sich auf „alle Formen von Kunst, in denen der Schwerpunkt auf der Handlung liegt“. Diese Handlungen müssen „keinen direkten praktischen Sinn haben: Sie sind Hinweise auf eine umfassendere Bedeutung“.
- In der Performance nimmt der Künstler selbst eine zentrale Stelle ein.
- „Performance ist immer authentisch: die Personen sind ausschließlich sie selbst – Zeit und Raum sind grundsätzlich real“.
- Performances liefern mittels wahrnehmbarer Handlungen lebendige Bilder: „Das visuelle Erlebnis steht im Zentrum fast jeder Performance“.



## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

- „Eine Performance beabsichtigt nicht die Herstellung eines dauerhaften materiellen Produkts, sondern die Schaffung eines einmaligen, ephemeren Ereignisses, das mit den Sinnen wahrgenommen, im Gedächtnis festgehalten werden kann“.
- Der Arbeitsvorgang, der Prozeß ist das wichtigste Element des Werkes.
- Ihr zentraler Inhalt ist „die Auseinandersetzung mit der psychischen und physischen Beschaffenheit des einzelnen Menschen“. Die Bearbeitung der Themen ist formal oft stark reduziert.
- Performance ist eine „anstrengende Kunst, die noch vor das Mitdenken das Mitempfinden setzt. Nicht eine sofortige Analyse ist wichtig, sondern der Mut zur Emotion – welche auch immer“.

Performance als Kunstform, als Handlung und Aktion, als „event“ und Form ästhetischer Kommunikation ist historisch gesehen zunächst einmal eine Äußerungsform bildender Künstler. Gleichwohl läßt sich Performance nicht streng trennen vom theatralischen Genre. Theater als ursprünglicher und wörtlich zu verstehender Ort des performings, also der Vorführung, Aufführung oder Darstellung, hat selbst eigene Formen der Performance hervorgebracht, die sich in den USA z.B. mit den Namen John Cage, Merce Cunningham, Laurie Anderson, Meredith Monk, Trisha Brown, Robert Rauschenberg und Robert Wilson, in Deutschland etwa mit denen der Dada-Bewegung, Pina Bauschs, Heiner Müllers und Peter Zadeks verbinden. Theater und Performance miteinander vergleichend, kommt Elisabeth Jappe zu folgender Faustregel: „Im Theater werden Rollen gespielt, in der Performance stellen Menschen sich selbst dar (oder auch Aspekte von sich selbst). Anders gesagt: im Theater führen die einen aus, was die anderen konzipiert haben – in der Performance sind die konzipierende und die ausführende Person dieselbe ... Theater kann wiederholt werden – Performance hat Einmaligkeitscharakter; Theater spielt sich im fiktiven Raum ab – Performance bezieht sich auf einen wirklich vorhandenen Raum; Theater kann die Zeit manipulieren, in der Performance gibt es nur Realzeit.“

(1993, S. 53). Der wohl stärkste Gegensatz zwischen Theater und Performance liegt in der Art ihres Wirklichkeitsbezugs: Performance arbeitet in einer strengen Authentizität: reale Personen – aktuelle Situationen und Befindlichkeiten – tatsächliche Jetztzeit; Theater reflektiert zwar ebenso diese Gegebenheiten, jedoch über den „Umweg“ einer Als-ob-Konstellation in imaginierte Weise, in symbolischer Übersetzung.

### Fremdsein mit sich selbst – mit sich selbst vertrauter werden

Das „Bremen-Projekt“ gliederte sich im Tagesablauf in zwei Hauptteile: Warm-ups, Wahrnehmungs- und Sensibilisierungsübungen, Übungen zur Erweiterung von Wachheit und Bewußtheit (sensory awareness), Körperarbeit, Stimmarbeit, Kontaktimprovisationen mit der Gesamtgruppe an den Vormittagen und – aus einem Zustand der geöffneten Sinne heraus – gestalterische Etüden, Improvisationen, ritualisierte Spielformen, Bespielung von Ambientes, Interventionen in öffentlichen Räumen, entweder durch darstellerische Aktionen oder mittels Stimme und Klang in zwei Neigungsgruppen des Nachmittags.

Es liegt auf der Hand: Nichts an Grundlagenarbeit braucht's zum Theaterspielen notwendiger als die Förderung der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit, die Erweiterung der Bewußtheit für den eigenen Körper, die Schulung der Sinne. Unser im Zusammenhang mit den Künsten und der Kultur so häufig bemühter Begriff der Ästhetik, des Ästhetischen heißt letztlich nichts anderes, als daß Welt über die Sinne aufgenommen, wahrgenommen wird (im Gegensatz zur rationalen Durchdringung und Erkenntnissuche).

Und dennoch: Spüren, empfindsam werden, aufnehmen, sich „besinnen auf die Fähigkeiten der Sinne“ (Selle 1988, S. 19), die bewußte, intensive und tiefgreifende Nutzung unserer Wahrnehmungsorgane ist vielen von uns fremd geworden. Im Zeitalter technischer Hilfsmittel, arbeitsteiliger Versorgung durch „äußere“ Agenten und reputierter Experten Urteile verlassen wir uns nicht mehr in dem Maße auf uns selbst wie das noch unsere Ahnen taten. D.h. wir sind im Begriff, uns zu verlassen. Wir wer-

## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

den uns fremd. Charles W. Brooks und Charlotte Selver beschreiben in ihrem Buch „Erleben durch die Sinne“ (1985) eine Übung, mit sehr viel Zeit und Achtsamkeit eine Mandel und eine Apfelsine zu verspeisen – zu genießen. Die Intensität des beschriebenen sinnlichen Erlebnisses mutet beinahe luxuriös an – und dennoch kann sich theoretisch jede und jeder diesen Genuß mit Leichtigkeit verschaffen. Die z.T. als Außergewöhnlichkeit erlebte und, bei Licht betrachtet, doch eigentlich sehr banale und natürliche Tätigkeit einer intensiven und bewußten Wahrnehmung wird in den Äußerungen einiger Teilnehmer und Teilnehmerinnen deutlich:

„I came to know my body in a few ways. I certainly became more sensitive physically and aurally to the people and world around me. (This kind of work) has so much potential and seems completely underused. My new awareness of the physical and vocal potential we have will be incorporated into my theatre work.“ (Terence)

„Mein Hören ist sensibilisiert. Wenn ich Stille zulasse und mir selbst zuhöre, verändert sich mein subjektives Zeitempfinden sehr.“ (Gráinne)

„My core of the work of these days is: learn to listen. I got to know things that I didn't expect to exist, experiences, that come from your belly and that go to your belly very deeply.“ (Pamela)

„In der Woche habe ich viel über mich selbst erfahren (z.B. daß ich eine tragende Stimme habe), habe viele spannende neue Erfahrungen gemacht (z.B. durch den Mund zu hören). Die Übungen sind mir z.T. geläufig, aber die Art der Aufbereitung setzte neue Akzente.“ (Josefine)

„Ich fand's irre, was untrainierte Stimmen zustande bringen können. Und die Ober-töne zu hören! – Meine eigene Stimme habe ich noch nie so bewußt eingesetzt. Was sind Trompeten schon gegen menschliche Stimmen?!“ (Harry)

„I became very aware of my body in the morning workshops. It's the first time I've ever concentrated on individual parts of my body. One exercise which stood out for me was lying on the floor with a partner

moving parts of my body with his feet and feeling the various curves and movement of my spine as a result of this.

Likewise the exercises with the ball under base of spine, shoulder blades etc. made me aware of my voice originating from my stomach throat and chest. I'd only thought of it externally before.“ (Mary)

## Hinaus in die Fremde

Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer konnten für die nachmittäglichen Arbeitseinheiten wählen zwischen den beiden Workshops „Erfahrungen und öffentliche Interventionen mit Klang und Stimme“ und „Öffentliche Interventionen mit Installationen, Ritualen und absurdem Theater“. Der erste Workshop war stärker als der zweite zunächst auf „Innerlichkeit“ hin angelegt, auf möglichst tiefreichende Hörerlebnisse und ungewohnte eigene Klangproduktionen. Der zweite Workshop betonte stärker als der erste von vornherein das Prinzip Öffentlichkeit, sowohl in den Proben, Aktionen und Darstellungen als auch in öffentlich reflektierter Erfahrung.

Beide Workshops verlangten von den Teilnehmern und Teilnehmerinnen allerdings gleichermaßen eine innerlich entschiedene Haltung im Auftreten in der Öffentlichkeit, dies besonders in Situationen, in denen man sich aussetzte: kritisch-fragenden Blicken, irritierten oder gewollt-provozierenden Bemerkungen, amüsiertem Gelächter, demonstrativer Ignoranz.

„Es gibt Leute die wenn sie etwas sehn immer gleich was dabei denken müssen. Wenn sie etwas sehn denken sie sich was dabei was ihnen das Gefühl gibt daß sie's fühlen. Leute die wenn sie etwas sehn sich immer gleich was dabei denken, denken natürlich eigentlich nicht. Sondern sich was denken heißt dann nur daß sie gar nicht erst zu dem übergeben sondern gleich darüber weggeben zu sich selbst zurück. Im Grunde bleiben sie immer bei ihren eigenen Sachen. Und was sie sehn ist nur dann etwas was sie überhaupt sehn wenn es etwas ist bei dessen Ansehn sie bei ihren eigenen Sachen bleiben können.“ (Helmut Heißenbüttel)

## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

Befremdung geschah somit auf beiden Seiten: aktiv durch die Darstellerinnen und Darsteller, reagierend durch die Öffentlichkeit. Die Akteure und Akteurinnen exponierten sich mit der eigenen Privatheit, der eigenen Absurdität, mit übertreter Konvention, offenkundiger Inkompatibilität. Ob sie nun in reserviert-freundlicher Haltung am Rande der Fußgängerzone standen und mit Klängen einer Klangschale die Passanten akustisch duschten, ob sie vor dem Hauptbahnhof während eines frugalen Eat-in Sardinien mit den Fingern aßen oder ob sie nach festgelegten Regeln Schuhe von sich warfen und wieder aufnahmen – sie fielen auf, fielen aus dem Rahmen, waren anders, befremdlich, machten sich angreifbar, denn (individuell) sprengten sie die eng gezogenen



Grenzen des Alltags und der Normalität – und gleichzeitig machten sie auch darauf aufmerksam, daß dies grundsätzlich (kollektiv) selbstverständlich ebenso möglich ist. Solche Zeichensetzungen fragten an, ob das, was gemeinhin für alltäglich gehalten wird und für normal, denn nicht nur einer eigenen absurden Gesetzmäßigkeit unterliegt: sich in Bahnhofshallen der ortsüblichen Hektik anschließen, in Shoppinggängen dem Konsumrausch verfallen, Modetollheiten mitmachen, die Straßen auf und ab flanieren und sich im *dermier cri* zeigen wollen, imponieren wollen, ernste Mienen aufsetzen, angeödet rumstehen oder gelangweilt im Café die Zeit absitzen ...

Das Ausgesetztsein aushalten, die gezeigte Verrücktheit, Andersartigkeit, Non-Konformität bewußt zu ertragen, fördert – aus theaterpädagogischem Blickwinkel heraus betrachtet – enorm das Gefühl für Selbstverständlichkeit und Präsenz in der Darstellung. Jede theatralische Darstellung ist ja auch eine Selbstdarstellung, die Zurschaustellung der Person des Spielers oder der Spielerin, und insoweit immer authentisch.

Die Performer setzten sich aus, stellten sich dar, brachten sich ein, intervenierten in eingespielte Abläufe. Zeitweise verloren (und fanden) sie sich im amüsierten Spiel mit tröpfelnd rinnendem Wasser oder kalten Güssen aus Eimern, im aufmerksamen Horchen auf Alltagsgeräusche und im Produzieren wohliger, gurrend-glücklicher wie in Klangfarben schwelgender Laute. Solcherart Aktivitäten mögen ungewöhnlich und befremdlich sein auf Straßen und Plätzen, in Passagen und Bahnhofshallen, mögen dort unmotiviert und reichlich absurd erscheinen, doch kennen wir solcherart Beschäftigung alle – sie sind uns bekannt als das zweckfreie, selbstvergnügte Spiel der Kinder.

*"Laßt euch die Kindheit nicht austreiben! Schaut, die meisten Menschen legen ihre Kindheit ab wie einen alten Hut. Sie vergessen sie wie eine Telefonnummer, die nicht mehr gilt. Ihr Leben kommt ihnen vor wie eine Dauerwurst, die sie allmählich aufessen, und was gegessen worden ist, existiert nicht mehr ... Aber müßte man nicht in seinem Leben wie in einem Hause treppauf und treppab gehen können? Was soll die schönste erste Etage ohne den Keller mit den duftenden Obstborden und ohne Erdgeschoß mit der knarrenden Haustür und der scheppernenden Klingel? Nun – die meisten leben so! Sie stehen auf der obersten Stufe, ohne Treppe und ohne Haus, und machen sich wichtig. Früher waren sie Kinder, dann wurden sie Erwachsene, aber was sind sie nun?"*

(Erich Kästner)

Die Männer und Frauen des Projekts nahmen sich in ihren Auftritten in der Öffentlichkeit heraus, Freude zu haben bei ihrem Tun, amüsiert zu sein von ihrem Spiel und angenehm berührt von der Stimmung in

## Eigentlich vertraut und dennoch fremd

ihrer Gruppe, sie erlaubten sich den Spaß, innerlich juchzen zu dürfen über Reaktionen des Publikums (auch, wenn man das äußerlich nicht unbedingt erkennen konnte): kindliche Freude, Humor, eine Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit im Tun, unverkrampft, bei aller Strenge, Ernsthaftigkeit und Disziplin, die die Übungen ansonsten auch abverlangten.

Befremdung also: das Ungewöhnliche tun, das Absurde, Kindliche in einem üblicherweise als „gewöhnlich“, „rational“ und „erwachsen“ interpretierten Zusammenhang, löst Befremdung aus, spontanes Nicht-Verstehen, und ist doch tatsächlich so üblich und uns allen vertraut: all die kleinen Lapsi und Tollpatschigkeiten, die wir uns erlauben, die erfrischenden Unkontrolliertheiten, die unzähligen Belege für Unvollkommenheit (Kurt Marti würde sagen: die Beweise für Gottes unermeßlichen Humor), die mit dazu beitragen, daß das Leben farbig und kurzweilig bleibt. Gelingt es den Performern, bei den Passantinnen und Passanten solcherart Empfin-

dungen auszulösen und werden durch die assoziativen Bilder eigene Themen ange-rissen und Gedanken in Gang gesetzt, erscheint auch das zunächst Befremdliche plötzlich einigermaßen vertraut.

### Literatur:

Charles V. W. Brooks: Erleben durch die Sinne, Paderborn 1985

Helmut Heißenbüttel: Gelegenheitsgedichte und Klappentexte, Darmstadt 1973

Elisabeth Jappe: Performance - Ritual - Prozeß, München 1993

Georg Jappe (Hg.): Ressource Kunst, Köln 1989

Erich Kästner: ... was nicht in euren Lesebüchern steht, Frankfurt 1968

Rudolf zur Lippe: Sinnenbewußtsein, Reinbek 1987

Gert Selle: Gebrauch der Sinne, Reinbek 1988

Gert Selle (Hg.): Experiment Ästhetische Bildung, Reinbek 1990

Anschrift des Verfassers:  
Gemarkenstr. 150  
51069 Köln

## Nur in der Fremde ist der Fremde ein Fremder (Karl Valentin)

Roland Matthies

### *Chancen und Möglichkeiten „multi-kultureller“ Ausdrucks- und Lebensformen für das Theater*

Theater ist in den letzten Jahren im Westen immer weniger eine Angelegenheit einzelner Völker geworden - die große Zeit (sollte sie jemals „groß“ gewesen sein) des „Nationaltheaters“ ist vorbei.

Das Theater, das heute in Europa von sich reden macht, ist international. International in der Wahl der Stoffe und Stücke, international aber auch immer häufiger in der Besetzung. Dies ist im Zuge der großen Emigrationswellen in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts nur konsequent.

Dennoch ist die Internationalität meistens nur ein Eingeständnis an die sich wandelnde Zeit, selten aber ein bewußter

künstlerischer Griff. Dies wird besonders deutlich in der Belegschaft der „Sprechtheater“: bei Fußballmannschaften, Ballettensembles oder Opernhäusern, die nicht in erster Linie mit dem sprachlichen Ausdruck arbeiten, ist eine internationale Besetzung selbstverständlich. Theater aber tun sich damit schwer. Der ausschlaggebende, aber fadenscheinige Grund: die Bühnensprache ist, der Tradition gemäß, im deutschsprachigen Raum lautreines Hochdeutsch. Diese heilige Kuh des deutschen Staats- und Stadttheaters zu opfern, käme einer Revolution gleich. Daß es auch anders geht und die Theater über den exotischen Touch hinaus viel gewinnen könnten, zeigen zwei Beispiele aus Frankreich.

1968 begann der britische Regisseur Peter Brook in Paris bei einer Inszenierung von Shakespeares „Sturm“ einen Versuch, der

1970 mit seinem frisch gegründeten Centre Internationale de Recherches Théâtrales und einem internationalen Ensemble fortgesetzt wurde und bis heute andauert. Peter Brook sammelte um sich eine Schar von Schauspielern aus verschiedenen Ländern und untersuchte drei Jahre lang die Möglichkeiten sprachunabhängiger Kommunikationsformen im Theater. Krönung dieser Arbeit war die dreimonatige „Theater-Safari“ nach Afrika. Der japanische Schauspieler Joshi Oida, der auch heute noch im Ensemble spielt, sagt darüber:

*Wir waren dort meistens mit einem Publikum konfrontiert, das unsere Formen des Theaters gar nicht kannte. Wir batten uns selbstverständlich, bevor wir nach Afrika fuhren, eine Aufführung für ein imaginäres Publikum ausgedacht, aber die Realität des Publikums entsprach ganz und gar nicht unseren Erwartungen, und die Aufführung funktionierte nicht. Wir mußten alles neu erfinden. (...) Im Grunde kamen nur die einfachen und klaren Darbietungen an, die komplizierten Ideen und Intellektualismen aber hatten keine Chance.<sup>1</sup>*

Das Theater von Peter Brook nutzte im doppelten Sinn seine Chancen, der theatralischen Äußerung auf den Grund zu kommen: Zum einen ließen sich die Schauspieler, der Dramaturg, die Requisite auf andere Kulturen ein, um die Wirksamkeit ihrer eigenen Ausdrucksmittel auf den Prüfstein zu legen. Dort erwies sich vieles als überflüssig, intellektuell, zu kompliziert – kurz: als Ballast auf dem Weg zum wirklich sprechenden Ausdruck. Zum anderen aber garantierte die Zusammensetzung der Truppe, deren Mitglieder aus vielen verschiedenen Ländern kamen, ein Spannungsfeld, das sich ebenfalls für den Schaffensprozeß als außerordentlich fruchtbar erwies; dies beschreibt wiederum der Schauspieler Joshi Oida auf anschauliche Art.

*Die Reibung der verschiedenen Kulturen innerhalb unserer Gruppe ist etwas sehr Aufregendes. In einer homogenen Gruppe, zum Beispiel einer Gruppe, die ausschließlich aus französischen Schauspielern besteht, gibt es weniger Spannungen. Es passiert dort weniger zwischen zwei Schau-*

## Nur in der Fremde ist der Fremde ein Fremder

*spielen während ihres Spiels als bei uns, wo die nationalen und kulturellen Unterschiede eine vibrierende und kontrastreiche Grundsituation schaffen. Im Theater aber sind Kontraste immer eine Quelle von Erfindungen und von Leben.<sup>2</sup>*

Diese reibungsvolle und sicher anstrengende Arbeit setzt ein hohes Maß an Toleranz und Offenheit voraus, aber auch die Bereitschaft zur spielerischen Bewältigung. Natürlich müssen Spannungen und Kontraste nicht aus der Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturen entstehen; diese Art von Spannungen sind aber für die künstlerische Arbeit besonders reizvoll: Fremdheit wird so für Spieler und Mitspieler nicht zum Störfaktor, sondern zu einer Möglichkeit, Gestaltungsformen zu entdecken. So kann man dazu gelangen, die Andersartigkeit nicht nur zu tolerieren, sondern wertzuschätzen: Der andere bringt etwas mit, das den eigenen Horizont erweitert oder die Konzentration auf Wesentliches annimmt.

So wenig es in einer solchen Theaterarbeit um Nivellierung der verschiedenen Kulturen gehen kann, so wenig kann auch der Willkür das Feld geräumt werden. Im Rahmen der Inszenierung muß ein gemeinsamer Nenner gefunden werden, der durch die Wahl des Stückes sowie die Möglichkeiten des Regisseurs und des Ensembles abgesteckt ist. Dies heißt, daß das Ensemble quasi für jede neue Inszenierung seine eigene „Kultur“ erfinden, oder besser gesagt: entdecken muß. Dadurch entsteht nicht nur „friedliche Koexistenz“, sondern vielmehr fruchtbares (und durchaus auch spannungsvolles) Miteinander.

Das zweite „französische“ Beispiel neben Peter Brooks Ensemble ist das Theater der Ariane Mnouchkine in Vincennes, das „Théâtre du Soleil“. Auch hier stoßen immer mehr Schauspieler aus aller Welt zu dem Ensemble, auch hier können die Zuschauer auf ein farbenfrohes, bilderreiches und ausdrucksstarkes Spektakel blicken, das nicht in erster Linie von den Einfällen der Regisseurin lebt, sondern dessen Stärke die Vielfalt in der Einfachheit ist und das auf direktestem Wege zum Zuschauer spricht.

Was aber ist mit der Sprache? Zwar stehen dem einen oder anderen Bildungsbürger

## Nur in der Fremde ist der Fremde ein Fremder

immer noch die Haare zu Berge, wenn ein Japaner Shakespeare mit asiatischem Akzent erklingen läßt; wer aber genau lauscht, wird auch hier unter Umständen eine Bereicherung der Ausdruckskraft entdecken. Joshi Oida beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

*Selbstverständlich würde ich gerne perfekt Französisch oder Englisch sprechen, doch ich kann es zu meinem Bedauern nicht. Würde ich akzentlos Französisch sprechen, entstünde jedoch auch ein Nachteil: Meine Sprechweise würde konventionell werden. Wenn ich zum Beispiel auf Englisch „The sky is blue“ sage, läßt sich dieser Satz viel mehr mit Sinn auf und wird stärker wahrgenommen, als wenn er von einem Engländer gesagt werden würde.<sup>3</sup>*

Das Neu-Sprechen-Lernen und Neu-Sehen-Lernen sind sicher Aspekte, die man im Spiel von ausländischen Kollegen lernen kann, ob als Mitspieler oder Zuschauer.

So ist auch die Meinung, eine sozialpädagogische oder -therapeutische Arbeit mit Ausländern sei eine bloße gute Tat, arrogant und irrig. Wenn es nicht nur um Beschäftigungstherapie gehen soll, sondern tatsächlich um heilende Wirkungen eines künstlerischen Prozesses, so sind Anleiter und Teilnehmende gleichermaßen die Beschenkten. Wieder geht es um Umlernen der gesamten, einseitig ausgerichteten Gesellschaft: Wir lernen alle am Andersartigen, Fremden - und jeder macht dabei sein „Geschäft“.

Dieser Aufsatz behandelt bewußt Beispiele aus der etablierten, professionellen künstlerischen Arbeit und nicht aus dem „sozio-kulturellen Bereich“ - denn wer sollte es besser wissen als diejenigen, die damit ihr Geld verdienen?

Der Theaterpraktiker und -forscher Eugenio Barba, Schüler Grotowskis und Gründer des Odin-Teatrets, spricht auch in diesem Sinne bewußt von einem „Tauschhandel“: Es geht hierbei nicht in erster Linie um materielle Güter, sondern um „Kulturgut“, aber nicht jenes der verstaubten Art, sondern lebendiges, flüchtiges, und doch in seiner Unmittelbarkeit greifbares.

*Anderssein ist unser Ausgangspunkt. Stell dir zwei Stämme vor, jeder auf seiner Seite des Flusses. Jeder Stamm kann für sich alleine leben, über den anderen sprechen, ihn loben oder sich über ihn lustig machen. Aber jedesmal wenn einer zum anderen Ufer herüber rudert, dann will er etwas austauschen. Man rudert nicht herüber, um zu belehren, Erleuchtung zu bringen oder zu unterhalten, sondern um etwas zu geben und etwas zu nehmen: eine Handvoll Salz für ein Stück Stoff, einen Bogen für ein paar Perlen. Wir tauschen kulturelle Güter aus.<sup>4</sup>*

Das Odin Teatret hat dieses Prinzip in vielen Regionen der Erde, aber auch bei den Andersartigen in unseren Kulturkreisen erprobt: bei den Indianern im Amazonas, in einem sizilianischen Dorf, in Peru, Obervolta, Japan oder Venezuela, in Psychatrien, Gefängnissen und Heimen. Immer galt die Regel der Gegenseitigkeit: wir zeigen etwas, dafür zeigt ihr uns etwas. Immer galt: ihr könnt uns etwas geben, auf bestimmten Gebieten sind wir arm und ihr reich, dafür geben wir auf anderen Gebieten. Wer einmal ein japanisches Nō-Spiel oder auch eine Aufführung des Blaumeier-Ateliers (zuletzt mit *Fast Faust - ein großes Goetböse*) gesehen hat, weiß, was „Fremde“ und Andersartige im Spiel einbringen können, ohne selbst dabei ärmer zu werden. Am deutlichsten wird dies im Zusammenspiel mit den sogenannten Normalen, den Normierten, die oft im Vergleich ausdrucksärmer abschneiden. Solche Erlebnisse fordern geradezu auf, dem Andersartigen, Überraschenden, Unkonventionellen wieder einen Platz in unserer Gesellschaft einzuräumen, da wir alle dabei nur gewinnen können.

So kehrt sich die Betreuer-Betreuten Situation quasi um, die Frage, warum hier wer wen therapiert verliert an Sinn, und erst damit gewinnt das Fremde, Andersartige den Wert, der ihm zukommt. Diesen Wert zu erkennen ist der Anfang aller sozialtherapeutischen Arbeit.

Die Kunst (ganz zweckfrei verstanden; oder vielleicht besser: das Spiel) und nicht irgendein gesellschaftliches Ziel zum Maß-

## Nur in der Fremde ist der Fremde ein Fremder

stab einer solchen Arbeit zu machen, hat Methode. Es macht Mut, das Anderssein als Kraft zu verstehen. In diesem Sinne ist jeder Künstler auch ein Emigrant und insofern mit allen Heimatlosen aller Länder verwandt:

*Wenn Theatergruppen sich treffen, verweben sich die Dialoge von Emigranten. Die Sehnsucht, asozial zu sein, ist manchmal das Zeichen für die tiefste Neigung zur Veränderung. Es bedeutet, den Kopf in eine andere Richtung zu wenden, zu suchen, was verschieden von der Gesellschaft ist, der man sich verweigern möchte. Was man ablehnt, wird der Punkt, an dem man seine Peilung findet, wird der Norden, auf den man seinen Blick beftet, wenn man ihn verläßt.<sup>5</sup>*

Die Verwandtschaft des Künstlers mit dem „Asozialen“, dem „Andersartigen“ wird hier deutlich - beide haben in vielen Situationen einen distanzierten Blick auf die Gesellschaft. Jedoch gibt es einen wesentlichen Unterschied, der die Verantwortung des Künstlers deutlich macht: Während der Künstler in Schaffensphasen vom gesellschaftlichen Kontext, dem er zugehört, wegstrebt, ist der Fremde in einer Art unfreiwilligen beständigen Ferne und strebt der Gesellschaft, an deren Rande er lebt,

unbewußt oder bewußt zu. Dabei treffen sich beide an einem Ort im Unbestimmten, wo sie einander viel zu geben vermögen. Darum zum Schluß eine Abwandlung der Valentin'schen Weisheit, die diesen Aufsatz eingeleitet hat: Auch in der Heimat bleibt der Mensch noch ein Fremder; oder, noch kürzer: Mensch bleibt Mensch.

(Zuerst erschienen in: EVOLUTION. Ottersberger Schriftenreihe für Kunst, Kunsttherapie und Kunstpädagogik, IV 95. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors.)

## Literatur:

<sup>1</sup> Ortolani, Olivier: Peter Brook. Reihe Regie im Theater. Frankfurt/M. 1988, S. 66 f

<sup>2</sup> ebd., S. 70

<sup>3</sup> ebd., S. 70 f

<sup>4</sup> Barba, Eugenio: Jenseits der schwimmenden Inseln. Reinbek 1985, S. 179

<sup>5</sup> ebd., S. 234 f

Anschrift des Verfassers:  
 Fachhochschule Ottersberg, Ausbildungsstätte für  
 Kunstpädagogik, Kunsttherapie und Kunst.  
 Fachbereich Schauspielpädagogik/-therapie.  
 Am Wiestebruch 66 - 68  
 28870 Ottersberg

## Auf der Theaterstraße durch die Welt

Stephanie Vortisch

### Ein Schulprojekt – Interkulturelle Erziehung inbegriffen

Das Fremde selbst zu thematisieren und mittels anderer Länder, Menschen und deren Gebräuchen erfahrbar zu machen, war der Grundgedanke der „Theaterstraße durch die Welt“.

Dabei und auch in folgenden Arbeiten beobachtete ich die positiven Auswirkungen des Theaterspiels auf das Sozialverhalten der Schüler. Es ist auffällig, wie gerne die jungen Akteure in „fremde“ Rollen schlüpfen. Dies natürlich um so mehr, wenn sie den Bezug zur eigenen Erfahrungen herstellen können.

So war in unserem Programmheft folgendes zu lesen:

„Wir meinen, daß durch eine handlungsorientierte Auseinandersetzung mit den Kulturen anderer Länder - wie sie das Thema ermöglicht - unserem Schülern die beste Lebenshilfe für die Bewältigung sich anbahnender einschneidender Veränderungen in unserer Welt gegeben werden kann.“

Ich denke, daß wir in diesem Projekt den Zielen der interkulturellen Erziehung, so wie sie G. Auernheimer in seinem Buch: Einführung in die interkulturelle Erziehung (Darmstadt 1995) formuliert, recht nahe kommen:

## Auf der Theaterstraße durch die Welt

- Soziales Lernen,
- Umgang mit kultureller Differenz,
- multiperspektivische Allgemeinbildung,
- politische Bildung und antirassistische Erziehung,
- biculturelle Bildung.

Das Projekt Theaterstraße vermittelt auf kind- und jugendgerechte Weise die Sorgen und Hoffnung anderer Menschen in anderen Ländern. Als Grundüberlegung formulierten wir im Programmheft:

„Die weltweite Diskussion von Frieden und Sicherheit mit einer immer deutlich werdenden Abhängigkeit der Länder in Nord, Süd, Ost und West untereinander und voneinander, die verstärkten Einigungsbemühungen in Europa, und nicht zuletzt das Schicksal von einzelnen Menschen, z. B. von Aussiedlern, Asylbewerbern mit denen unsere Schüler sich in ihrer außerschulischen und schulischen Lebenswelt immer häufiger auseinandersetzen müssen, haben den Inhalt ‚Theaterstraße durch unsere Welt‘ zum Thema werden lassen.“

In allen Beiträgen des Projekts galt es für mich, konkret und nachvollziehbar zu bleiben, d. h. eine Verknüpfung der fremden Lebenswelt mit eigenen Erfahrungen herzustellen – wie z. B. Hunger, Existenzangst, Abhängigkeit, Gewalt, Zusammenhalt, Freude, Trauer, Verlust, Angst, Liebe, Haß, usw.

In allen Geschichten, die von fremden, anderen Verhältnissen wie z. B. Klima, Geographie, Religion geprägt sind, erleben die „Kinder“ Abenteuer und Schicksalsschläge, die einen ähnlichen emotionellen Hintergrund haben.

Wenn also das Inuitkind Kunuh sich auf der Suche nach seinem kleinen Polarfuchs Kali verirrt, so kann der Erstkläßler aus Deutschland die Liebe zu Tieren, vielleicht das Verirren, sicher aber das Alleinsein und Sich-Verlassenfühlen nachempfinden. Eben diese eigene innere Beteiligung wird dem Spieler helfen, Einfühlungsvermögen, Toleranz und Solidarität zu entwickeln.

Empathie, Solidarität und Konfliktfähigkeit sind zentrale Ziele der interkulturellen Erziehung. „Empathie“ heißt, den anderen verstehen, sich in ihn hineinversetzen zu

können, seine Probleme mit seinen Augen zu sehen und Sympathie für ihn zu empfinden. „Erziehung zur Empathie hat damit zuerst die Aufgabe, die Aufgeschlossenheit der Individuen zu fördern, sich mit den anderen, den Problemen der anderen und ihrer Andersartigkeit zu beschäftigen.“ (Auernheimer 1995, S. 171).

Ganz gleich wie alt die Schüler bei unserem Projekt waren, alle haben mit der Zeit diese Ebene des sich Einlassens und Öffnens für die fremden Menschen im Spiel erfahren. Ihre Neugierde für das Andere, Fremde war geweckt und alle 250 Beteiligten waren gerne bereit, nachmittags und am Wochenende in glühender Maihitze auf der Theaterstraße ihre Geschichten zu spielen.

An unserem Projekt waren eine Vielzahl von „ausländischen“ Kindern beteiligt. In jeder Klasse gab es Schüler mit anderen kulturellen Hintergründen. Da sich die Darsteller ihre Rollen mit uns gemeinsam aussuchten, ergaben sich spannende Kombinationen. Ein kleiner Thailänder stand als Inuit im Mittelpunkt der Handlung; oder Yussuf, ein aufstrebender jugendlicher Tuareg, wurde von einem türkischen Jungen mit Überzeugung gespielt.

Manche der Kinder konnten wenig Deutsch und hatten Gelegenheit, ihrer Kreativität und Spielfreude nonverbal Ausdruck zu verleihen. Auch in den Diskussionen über die fremden Länder konnten die „Ausländer“ ihre Erfahrungen einbringen. Oft gab es Parallelen in Religion, Ernährung und anderen Lebensweisen.

Die folgenden Geschichten und Themen wurden innerhalb der Klassen bearbeitet.

Die Erstkläßler schlüpfen in die Rollen von Inuits, Schlittenhunden, Polarfuchs, Wölfen, Eisbär und Wal. Einen Regentanz und das Märchen vom schlaun Erdhörn-



## Auf der Theaterstraße durch die Welt

chen Dschiree führten die Kinder aus der Klasse 3 auf.

Die vierten Klassen erzählten von der Niederwerfung der freien amerikanischen Indianerstämme und vom Kinderhandel im Thailand unserer Tage. Von den Nachkommen der Inkas berichtet in „Kleine Hände - Kleine Fäuste“ die Klasse 5. Die drei sechsten Klassen beteiligten sich mit Szenen aus Afrika und Indien. In „Frei wie die Sonne - Leben im Sahel und in der Sahara“ zogen die Zwölfjährigen als Tuaregs durch die Wüste. „Ich versteh die Trommel nicht mehr (Nigeria)“ handelte von der Entfremdung der kulturellen Heimat durch die Ausbildung im Ausland. Das Schicksal einer Kinderbande in Indien stand in Mottha und Bawanie im Mittelpunkt. Mit der Unterdrückung der Schwarzen setzte sich die Klasse 7 in „Eine Reise nach Südafrika“ auseinander. Mit „Ein Indio darf den Tag nicht verschlafen“ ließ die Parallelklasse das Leben in Bolivien erwachen.

Die Klasse 9 arbeitete sehr selbständig und unter Mitwirkung der halben Schulband an der Geschichte „Im Herzen ihrer Mütter lebten Auflehnung und Widerstand. China - gestern und heute.“

Den genauen Inhalt der elf Stücke wiederzugeben sprengt den Rahmen dieses Artikels.<sup>1</sup>

Die Dramaturgie der einzelnen Stücke wurde durch die Verwendung der Prosatexte bestimmt. Eine Erzählerin oder ein Erzähler saß bei jedem Stück am Mikrofon und las die Geschichte vor. Die Spieler erhielten darüber und über die Musik, den Bewegungsimpuls. Allerdings wurden auch kurze Dialoge, kleine Monologe (Mikrofon), Sprechchöre und Gesang eingesetzt. Eine Vielfalt von Darstellungsmethoden wechselte sich mit der Erzählform ab. Tanz, Maskenspiel, mimische Aktion, Zirkusspiel, Formations- und Bewegungstheater prägten die Ästhetik der Bilder.

Die Klassen zeigten sich offen für die ihnen unbekanntesten Theaterformen und waren motiviert, für die Aufführung im Freien andere Präsentationsweisen zu suchen. Während der Aufführung genossen sie den Dialog mit dem Publikum, das von Bühne zu Bühne geleitet wurde und sehr nah und

sichtbar war. Auf dem Weg zur nächsten Station war für die Zuschauer die Möglichkeit zum Austausch gegeben.

Unsere Szenen aus fernen Ländern enthielten afrikanisches, asiatisches und lateinamerikanisches Märchengut. Außereuropäische Schriftsteller gaben Ideen und Material für unsere Theaterstraße. Wir verwendeten zudem biographische Texte und Erzählungen über Land und Leute.

Für diese Welten wollte ich auch die passenden Theaterformen finden. Die Recherche galt den Theater- und Prozessionsgebräuchen dieser Kulturen. Eine Vielfalt von traditionellem Theater und Festen im Freien gab mir Impulse für die Umsetzung.

Auch darüber erzielten wir multikulturelles Wissen bei den Schülern.

C. Weiler schreibt in ihrem Buch „Kultureller Austausch im Theater“ (Marburg 1994): „Was das Theater im allgemeinen anbelangt, so lassen sich - wie in den anderen Künsten auch - unterschiedliche Motivationen nennen, die zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit Darstellungsformen fremder Kulturen führen, bzw. gegenwärtiges Movens sind, sich an diesen zu orientieren oder sie auf die Bühne zu bringen. Der bloße Reiz des Exotischen, noch Unbekanntes spielt dabei eine ebenso große Rolle wie die (vielleicht utopisch zu nennende) Vorstellung von einer universellen theatralischen Kultur, die Peter Brook zu eigen ist.“

So hat es uns gereizt, nach afrikanischem Vorbild Gesichts-Masken zu bauen und zu Trommelmusik zu tanzen und konsequent in jedem Land ein Symbol seiner Kultur mit einer Großkopfmassage zu verdeutlichen. So finden sich in den Einzelstücken z. B. eine große Bisonmaske, der indonesische Glücksdrachen, Kamelköpfe bei den Tuaregs, der weise Elefant in Indien, die goldene Sonne der Inkas, Wal und Eisbär der Eskimos bzw. Inuits, und der Regengott wird in Kamarun umtanzt. Für Südafrika gab es eine überdimensionale schwarze Faust.

Viele kleine Hände waren nötig beim Gestalten der Großkopfmassen. Die erste praktische Aktivität: das Formen, Bemalen der Maske, hat die Klasse zueinander ge-

## Auf der Theaterstraße durch die Welt

führt. Als das jeweilige Symbol bei der Aufführung im Sonnenlicht glänzte, konnte ich viele stolze und glückliche Augen sehen.

Desweiteren arbeitete ich mit einer minimalen Ausstattung - nur wesentliche symbolische und kulturelle Gegenstände untermalten die Handlung auf der Bühne.

Körbe symbolisierten das Markttreiben in Indien, Bambusstäbe waren Haus und Gefängnis in China; mit einem Koffer steigt die deutsche Touristin ins Pappflugzeug nach Südafrika. Schweres Werkzeug benutzten die Arbeiter in den Diamantenminen, in Bolivien darf die Wasserflasche nicht fehlen, in Nigeria tragen die Frauen große Blechtöpfe und die Tuaregs schöpfen Wasser in Plastikeimern.

Die Ästhetik der Produktion wurde durch Farben und Form geprägt. Bei jeder Station des Stückes der insgesamt elf Länder bilden lange Stoffbahnen den Bühnenhintergrund. So wird Nordamerika mit dem Grün der Prärielandschaft begleitet, Bolivien mit dem Rot der heißen Sonne, die Sahelzone taucht ins „Wüstengelb“, Alaska in Schneeweiß, Indien in ein weiches Lila. Als Flüsse in Indien und Thailand ziehen blaue Stoffbahnen über die Straßenbühne, ebenso wehen die trockenen Wüstenberge in gelben Stoffmetern über die Bühne.

Die Kostüme der Darsteller sind der Kleidung des Landes nachempfunden. Auch hier wird formalisiert und angedeutet. Die blauen Gewänder der Tuaregs stehen den grauen Lumpen der indischen Kinderbande gegenüber. In bunten Stoffen tanzen die Nigerianer, in rotbraunen Ponchos stecken die Südamerikaner, thailändische Hüte tragen die Fabrikkinder und in blau gewandet ist China.

Begeistert ließen sich die Schüler auf das Material „Stoff“ ein. Die Mütter halfen mir beim Färben des Schleierneßels. Beeindruckt waren die Spieler von der Dominanz der Farbe und dem Kontrast von Kostüm und Hintergrund. Gerne haben sie sich in lange Gewänder begeben, nur bei verschiedenen Hüten gab es Widerstände. Aber mit der Zeit durch Nähen, Probieren und Anschauen stellte sich selbst beim fremdesten Kostüm Vertrautes ein.

Es war wesentlich für unser Projekt, daß die multiperspektivische Allgemeinbildung in Bereichen wie Technik (Polytechnik- und Kunstunterricht) und Naturwissenschaft (Physik-, Chemieunterricht) genauso verwirklicht wurde, wie in Geschichte, Religion, internationale Beziehungen und Weltwirtschaft (Gesellschaftskundeunterricht).

Solche Unternehmungen wie das Nachbauen afrikanischer Brettspiele aus Pappe, Trommeln aus Kanistern, Masken aus Ton und Papier oder den Bau der Großkopfmasken aus Holz, Draht und Pappmachee, hatten einen wichtigen Erfahrungswert.



Das Thema Hautfarbe hat uns lange beschäftigt. Es war der äußerste Schritt zur Identifikation. Jetzt war „man/frau“ wirklich braun, rot, schwarz oder gelb. Erschreckt von der neuen Haut schauten sich einige befremdet im Spiegel an. Das war doch sehr anders, fast beängstigend - eben fremd.

Aber alle haben es probiert, selbst Arme und Beine wurden manchmal von ganz Engagierten eingefärbt.

Nach dem Motto „Wenn, dann richtig“ sahen sie bei den Aufführungen überzeugend anders aus. Ich habe gespürt, wie sie sich aneinander annäherten, vorfühlten, neugierig waren und sich einließen. Manche waren dabei vorsichtig, manche enthusiastisch. Ein Anreiz war bestimmt: die für jeden Stückabschnitt typische Musik. Vom Tonband unterstützten Rhythmen aus den jeweiligen Ländern Tänze, Aktionen, Bewegungen. Mit Farbe, Form, Klang und Spiel entstanden andere Welten.

## Auf der Theaterstraße durch die Welt

Und wo können Traum-, Hoffnungs-, Zukunfts- und Wunschwelten leichter entstehen als im und mit dem Theater?

Unser Projekt verlief nicht reibungslos, aber spannungsvoll – was man sich nach der Ablaufbeschreibung leicht vorstellen kann: „Aus den Jahrgangsstufen 1-10 sind Klassen stellvertretend dabei. Die einzelnen Klassen beschäftigen sich jeweils mit unterschiedlichen Ländern und Kulturkreisen. In den Fächern Geschichte, Erdkunde, Sozialkunde, Deutsch und in Fremdsprachen werden inhaltliche Voraussetzungen erarbeitet. In den Fächern Kunst, Musik, Polytechnik und Tanz werden mit der Theaterpädagogin Darstellungsformen erprobt, Requisiten, Masken gebaut, Kostüme genäht und gebastelt.“

Im Rahmen von Projektstunden, -tagen und einer Probenwoche pro Klasse wird die Inszenierung erarbeitet. Pro Klasse ist eine Projekteinheit in einem Zeitraum von ca. vier Wochen gedacht. Zwischendrin gibt es eine kleine Aufführung für alle beteiligten Klassen. Die Endaufführung findet als Zusammenschluß aller zehnteiligen Stücke statt.

Damit sich die Zuschauer zurechtfinden, haben sie folgenden Plan erhalten:

„Sie befinden sich auf einer Straße und müssen sich der Bühne Mitte zu A, dann B, und C begeben und wieder zu A zurückkehren. Die Dauer der Stücke beträgt zwischen 5 und 10 Minuten. Das gesamte Projekt etwa zwei Stunden. Behilflich auf unserer Reise sind die AusrückerInnen. Wir wünschen Ihnen eine gute Reise.“

Ich denke, es war eine gute Reise und ich kann mit den Worten Auernheimers schließen.<sup>2</sup>

Das Ziel der interkulturellen Erziehung im engeren Sinne ist die Befähigung zum interkulturellen Dialog (S. 183).

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Herwig, J. / Vortisch, S.: Grundschule, Westermann 12/1990, S. 42 ff.

Herwig, J. / Vortisch, S.: Praxis Schule 5-10, Westermann 03/1990, S. 24 ff.

<sup>2</sup> Auernheimer, G.: Einführung in die interkulturelle Erziehung, Darmstadt 1995

Anschrift der Verfasserin:  
Gartenstr. 4  
60594 Frankfurt  
Tel. 069 9622140

## Die abgebrochene Epoche der Prager Pantomime

Jiri Kaftan

### Vorbemerkung von Gerd Koch:

Im Heft 7/8, (1990/91), der KORRESPONDENZEN machten wir darauf aufmerksam, daß der Prager Pantomime Ladislav Fialka, einer der bedeutendsten, seine 1977 verbotenen Pantomime-Sommerkurse – offen für verschiedene Berufe und nicht nur für Leute vom Fach – wieder durchführen wollte: ab August 1991. Am 22. Februar 1991 starb Ladislav Fialka, und wenige Jahre später wurde sein Pantomimen – Theater – Ensemble im „Theater am Gelände“ („divadlo na z'abradli“) aufgelöst. Darüber berichtet einer seiner stetigen künstlerischen Mitstreiter, Jiri Kaftan, der

weiter pantomimisch tätig ist und in Prag als Professor für Pantomime lehrt – genauer gesagt: sich durchschlagen muß wie viele seiner Kollegen – ihr Haus (in dem während des Arbeitsverbots von Václav Havel seine Stücke wenigstens pantomimisch „zu hören“ waren) bleibt ihnen verschlossen; sie müssen sich Aufführungsorte suchen, evtl. gibt es eine Rolle in einem Werbefilm. Der Gedanke eines Ensembles, den Ladislav Fialka (im Gegensatz zur Solo-Pantomime) pflegte und der etwas Romanisches oder südländisch Komödiantisches nach Prag brachte (und von Prag aus in die Welt), ist darin. Diese

## Die abgebrochene Epoche der Prager Pantomime

*Idee und Praxis ist für TheaterpädagogInnen, die immer auch GruppenpädagogInnen sein sollten, zu erinnern. Auch übrigens der Versuch, etwa ein Shakespeare-Stück nur im Medium der Pantomime aufzuführen – was Fialkas Ensemble versuchte. Die Sommerkurse, die Fialka bis 1977 veranstalten durfte, wendeten sich an sog. Laien. Mit ihnen wollte Fialka Grundtechniken einüben: ein Stück Alltäglicherwerden des Pantomimischen war angestrebt; Wahrnehmen, Gestalten, Auf-den-Punkt-Bringen mittels körperlicher Sprache. In einer psychiatrischen Klinik hatte Fialka ebenso gearbeitet: Gegen die Medikamenten-, Therapie' setzte er die Phantasiearbeit und die Arbeit mit dem eigenen Körper und mit der Simulation von Materie. Zusätzlich setzte er reale Gegenstände – mit denen gespielt werden konnte – ein, z.B. familientherapeutisch ausgerichtete Übungen. Da wurde etwa mit verschiedenen Sitzgelegenheiten (Stühlen, Hockern, Bänken usw.) die Familiensituation nachgezeichnet oder verändert: Ein riesiger Ledersessel ist so wobligh und zugleich so dominant – wie das Aufgebobensein/ Eingebautsein in eine Familie...*

*Als Trainer oder Pantomime-Lehrer empfand ich Fialka manchmal als etwas zu flüchtig, zu schnell. Erst später wurde mir*

*deutlich, daß ich zu unterscheiden hatte zwischen der Solo-Pantomime und der Mitarbeit in einem Ensemble; Fialka als primus inter pares mußte zusätzlich zur Eigenqualifikation die Arbeit mit anderen trainieren (nicht als Zusatzaufgabe, sondern als integraler Bestandteil von Kunst). Wenn Pantomime bedeutet, daß alles nachgeahmt wird, dann sind es nicht nur je einzelmenschliche (Rollen-) Verhaltensweisen, nicht nur Gegenstände (z.B. ist der Strick, an dessen beiden Enden gezogen wird, nicht vorhanden: auch er wird gespielt) – und das ist etwas ganz anderes, als wenn man erst mit einem richtigen Strick meint üben zu sollen und ihn dann, später, wegläßt... Ladislav Fialka demonstrierte nicht nur den Unterschied in seinen Übungskursen, sondern auch die verkörperten sozial-emotionalen Verhältnisse).*

*Eine letzte Bemerkung noch: Große Künstler wie Fialka und Jiri Kaftan waren und sind sich nicht zu schade, pädagogisch zu arbeiten mit denen, die gar nicht Berufspantomimen werden wollen. Sie gaben und geben so jedem Subjekt einen Vorstoß in Richtung auf das Andere in uns, was noch unerkannt ist. Die Diktion des folgenden Beitrages eines Künstlers, nämlich Jiri Kaftan, zeugt auch davon!*



## Die abgebrochene Epoche der Prager Pantomime

**Theater am Geländer**

Im Dezember 1958 waren wir, die Mitglieder des Pantomime-Ensembles Ladislav Fialkas, die Mitbegründer des Theaters am Geländer. Im Dezember 1993 erhielten wir Mitglieder des Pantomime-Ensembles Ladislav Fialka im selben Theater durch die neue Intendantin und den Chefregisseur die Kündigung. Für mich, der ich immer dabei war, bedeutet es den Abbruch der Epoche der Pantomime Ladislav Fialkas und seines Ensembles. Diese Epoche dauerte 35 Jahre. Wir spielten in mehr als 50 Ländern. Mit Erfolg!

**Vorspiel (Schule)**

Welche Kraft steckt in den kühnen Anfängen? Welche Hintergründe dienten uns als Ausgangsbasis? Physische Kondition und Bewegungstechnik. Darüber zu schreiben, fällt mir nicht leicht, weil ich dabei war und weil ich heute noch aktiv Pantomimespiele und junge Interessenten in Pantomime unterrichte. Ich möchte keine sentimentalischen Erinnerungen aufkommen lassen. Die Prager Theaterwelt war damals von einer Gruppe junger Professioneller überrascht worden, die durch das Studium am Tanzkonservatorium technisch gut vorbereitet waren.

In der Schule (1952 – 1956) – dem Staatlichen Musikonservatorium – lernten wir Klassischen Tanz (Prof. Laurette Hrdinová), Volkstanz (Prof. Mila Urbanová und Prof. František Bonuš), Rhythmik und Schauspiel (Prof. Anna Dubská) kennen. Allein durch Bewegung wollten wir uns auf eine andere Art und Weise ausdrücken, als es damals in den fünfziger Jahren üblich war. Wir spürten, daß sich in der Welt etwas tat. Wir hörten, daß Marcel Marceau, ein französischer Mime, gegen den Wind läuft, am Seil zieht, imaginäre Gegenstände, Personen und die Kraft des Gegenüber darstellt. Im Kino sahen wir den Film „Die Kinder des Olymp“. Der geniale Jean Louis Barrault spielt dort den Debureau, den größten unter den Pierrots. Ein neun Jahre alter Film und einige dürftige Zeitungsberichte über den Mimen des fernen Frankreich diente uns als Inspiration.

Die ratlosen Studenten hatten Glück. Frau Prof. L. Hrdinová und ihr Ehemann Vladimír Dolezal ahnten, daß sie in den Studenten das „Material“ hatten, und die Studenten ließen sich bearbeiten. Während wir den ganzen Tag im Konservatorium mit Studieren verbracht hatten, erarbeiteten wir abends in der Wohnung von Frau Hrdinová, losgelöst von der alten Schule der Pantomime, nach dem Vorbild von Debureau den „Pierrot der Friseur“, „Pierrot der Bäcker“ und „Der Schürzenjäger Pantalone“ (eine Pantomime, inspiriert von der Commedia dell'arte und aufgeschrieben von Vladimír Dolezal).

Ladislav Fialka (Pierrot) entwickelte sich allmählich zu einer starken Persönlichkeit und versammelte noch während des Studiums eine Gruppe von Enthusiasten um sich: die zukünftigen Gründer des Theaters am Geländer (Kovarová, Kratochvilová, Tvrzská, Fialka, Kaftan). Im Jahr 1956 schlossen wir das Studium am Staatlichen Konservatorium mit den „Kleinigkeiten“ von W.A. Mozart ab (im Stil der damaligen Auffassung vom klassischen Tanz) und spielten inoffiziell in Prager Gärten den „Abend der Pantomime“. Bereits zu der Zeit war der Student Fialka Regisseur von uns Studenten, die wir das Pantomime-Ensemble bildeten.

Wir sehnten uns nach einem eigenen Theater. Wir glaubten daran, daß es gelingen würde. Nach zwei Jahren standen wir am Anfang der besagten Ära. Wir gründeten ein Theater!

**Die Pantomime im Theater**

Am 9.12.1958 gab es im Theater am Geländer die Premiere des Leporellos „Wenn tausend Klarinetten“. Ein Abend mit Texten, Liedern und Pantomime. Durch die Gründung des Theaters entstand eine Vereinigung von gesprochenem und gesungem Theater mit dem Pantomime-Theater. Der künstlerische Leiter des Pantomime-Theaters war von Anfang an Ladislav Fialka. Der Tod unterbrach am 22. Februar 1991 seine schöpferische Arbeit. Direktor des Theaters war von Anfang an Dr. Vladimír Vodicka (bis zum Jahre 1992). Künstleri-

## Die abgebrochene Epoche der Prager Pantomime

sche Leiter des Ensembles gab es viele. Schauspieler noch mehr.

Die erste selbständige Premiere des Pantomime-Ensembles im Theater am Geländer war am 3.3.1959 und hieß „Pantomime am Geländer“. Benannt wurde das Stück nach dem Namen des Theaters und der Straße, die vom Ufer der Moldau in der Nähe der Karlsbrücke zum Theater führt.

Die ersten Mitwirkenden waren: Z. Kratochvilová, L. Kovarová, J. Tvrzská, L. Fialka, I. Lukeš, L. Svatý und J. Kaftan. Die übrigen (M. Soukupová, B. Soukup, Z. Šikola, M. Dušek) waren unsere Freunde aus der Studienzeit. Sie entwarfen und fertigten die für die Vorstellung nötigen Kostüme und die Ausstattung und waren zuständig für Musik und Ton.

Mit Spannung warteten wir auf die ersten Zuschauer. Die ersten kamen. Das Theater fing an, sich zu füllen (ca. 180 Plätze), die Menschen standen Schlange für die Eintrittskarten. Wir waren glücklich. Wir konnten nicht wissen, ob die Pantomime dem Publikum gefallen würde. Ein Sprech-, Musik- und Tanztheater war das Publikum gewohnt!

### Aber Pantomime?

Nach der ersten Premiere kamen die nächsten. Ich erlaube mir, die Premieren von Fialkas Pantomime der Reihe nach aufzuzählen:

- 1959 – Pantomime auf dem Geländer
- 1960 – Neun Hüte auf Prag
- 1960 – Etüden
- 1962 – Der Weg
- 1965 – Die Irren
- 1968 – Der Knopf
- 1971 – Caprichos
- 1973 – Kleinigkeiten
- 1974 – Liebschaften?
- 1976 – Spiele ohne Worte
- 1977 – Funambules 77
- 1981 – Die Nase
- 1983 – Etüden (eine Wiederaufführung zum Jahrestag des Theaters)
- 1984 – Träume
- 1991 – Der Pilger (Diese Premiere hat der Autor nicht mehr erlebt. Die Rekonstruktion der Vorstellung vollendete das Ensemble mit dem Regisseur Jaroslav Gillar).

Strenge, Konsequenz und Sicherheit begleiteten Fialkas Arbeit ganz selbstverständlich und es ergab sich bald, daß wir zu einer härteren Konfrontation ins damalige „West – Berlin“ eingeladen wurden. Die Akademie der Künste veranstaltete ein Festival der internationalen Pantomime (1. bis 25. November 1962). Teilnehmer: Maximilien Decroux (Frankreich), Dimitri (Schweiz), Rob van Rejn (Holland), Samy Molcho (Israel), Henryk Tomaszewski (Polen), Jacques Lecoq (Frankreich), Laszlo Ferencz (Ungarn)...

Die Theaterwelt erlebte wirklich eine Überraschung. Aus Prag war eine Gruppe hervorragend geübter Mimen, Tänzer und tänzerisch begabte Komödianten gekommen. Wir fielen auf! Wir spielten den „Weg“. Es war ein Abend, zusammengestellt aus vier Teilen:

- Commedia dell'Arte
- Romantische Pantomime
- Zirkuspantomime
- Gegenwart

Fialka gestand jedem Schauspieler ein breites Feld an darstellerischen Möglichkeiten zu. Er selbst führte meisterhaft Regie und nutzte die damaligen technischen Möglichkeiten, indem er unter Verwendung ultraviolett Lichts eine Aufführung voller Phantasie, Artistik, Humor und Clownerie herbeizauberte.

### Tourneen – Festivals

Oft wurden wir zu Festivals und kommerziellen Tourneen eingeladen. Ich werde versuchen, mich an die Vergangenheit zu erinnern, auch wenn viele Kollegen behaupten, daß ich kein Gedächtnis mehr habe. So schlimm ist es dann doch nicht.

Neben berühmten Künstlern und Gruppen traten wir in berühmten Städten und auf berühmten Festivals auf (Rom, Berlin, New York, London, Edinburgh, Paris, Dubrovnik, Bergen, Amsterdam...). Wir bereisten ganz Europa außer Albanien. Wir waren in den USA, Mexiko, Kolumbien, Venezuela, Puerto Rico, Argentinien und Costa Rica. Wir spielten in der Türkei, in Algerien, Israel, Bangladesch, Ceylon, Indien, der Mongolei, in China und auch in Japan.



## Die abgebrochene Epoche der Prager Pantomime

Vor der Premiere in China verbrachte ich eine schlaflose Nacht. Nachdem ich in der Peking Oper die doppelten Salti gesehen hatte, überlegte ich, welche interessante Bewegung ich noch in diesem Land vorführen könnte. Wir hatten Erfolg. Die Menschen riefen uns immer wieder auf die Bühne zurück und klatschten. Wir ernteten Beifall von Bauern auf Kuba, die auf ihren Pferden angeritten kamen und unsere Vorstellung aus zwei Meter Höhe verfolgten. Mit Applaus wurden wir ebenfalls von dem Publikum bedacht, das vom Lincoln Centre in New York oder Aldwych Theatre in London erzogen und verwöhnt war. Im Theater Habimah in Israel fühlten wir uns genauso zu Hause wie im Zelt in der Nähe

von Neapel. In Indien amüsierten sich die Zuschauer köstlich über unsere Darstellung einer Fahrt im rüttelnden Zug, sie verstanden aber nicht, daß in Europa kleine Kinder im Kinderwagen gefahren werden. Indische Mütter tragen ihre Sprößlinge auf dem Rücken. Es dauerte eine Weile, bis wir begriffen, daß die indischen Reaktionen etwas anderes waren. In den USA und Moskau wurde uns beinahe eine

Szene gestrichen, in der sich ein Polizist erleichtern (pinkeln) mußte. Groß ist diese Welt. Fialkas Pantomime-Ensemble hat von ihr ein großes Stück gesehen.

### Egozentrik

Wie die meisten Künstler war auch Ladislav Fialka eine komplizierte Persönlichkeit. Alles mußte sich um ihn drehen. Kein Name eines anderen Gruppenmitglieds durfte vor dem Namen des Meisters selbst ausgesprochen werden. Er hatte den Mut, auf den Pressekonferenzen über die Arbeit der ganzen Gruppe zu reden, redete aber ei-

gentlich nur über sich selbst. Auf seine Art hervorragend! Sowohl in englisch als auch in deutsch.

Er war der Autor unserer Stücke, auch wenn wir bei den Proben meistens alle gemeinsam ein von ihm vorgegebenes Thema erarbeiteten. Die Geschichten dachte er sich so aus, daß er im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen konnte. Manchmal schrieb er für sich eine Nebenrolle. Selbstverständlich. Aber dann versuchte er, die Aufmerksamkeit auf diese Rolle zu lenken. Vor der Premiere und bei den Proben saß er bis zum letzten Moment im Zuschauerraum als Regisseur; die Bühne betrat er meistens erst bei den Generalproben. Von seinen Schauspielern verlangte er vollkommene Einhaltung der Regieanweisungen. Er war streng und konsequent. Wir waren bemüht, seine Anweisungen zu befolgen. Wir waren ein gut funktionierender Organismus. Keine Maschine! Derjenige, der die Einzigartigkeit des Meisters nicht begriffen hatte, mußte gehen.

Das Ensemble veränderte sich ständig. Es kamen neue junge Mimen, Tänzerinnen und Tänzer hinzu. Auch meine pädagogische Arbeit war nicht nutzlos, einige meiner Studenten waren für Fialkas Pantomime-Theater eine Stärkung. Ladislav arbeitete gerne mit neuen und talentierten Persönlichkeiten und in seinem Werk schuf er oft Rollen, die uns auf den Leib geschrieben waren. Eine wunderschöne Zeit. Voller Spannung. Nervös. Nachts lief ich mit meiner Pfeife im Mund durch die Straßen und überlegte, ob ich den Meister erwürgen (manchmal war er unerträglich), oder ihm als anständiger Interpret weiter dienen sollte (er war ein großer Künstler). Am nächsten Morgen kam ich brav zur Probe.

Es steht fest, daß mehrere Pantomimen entstanden sind, für die wir uns nicht schämen mußten. Den berühmten Kritikern gaben wir keine Chance zu schreiben, daß das Pantomime-Ensemble Fialkas enttäuscht hat.

Es ist eine Tatsache, daß Fialka bisher nicht übertroffen wurde. Mindestens nicht von Stücken, die in der Pantomime nach seinem Tod entstanden sind.



## Die abgebrochene Epoche der Prager Pantomime

### Freundschaft und Feindschaft

Es gibt nur wenig wirkliche Freunde. Das menschliche Leben ist eben so! Ich denke, daß Fialkas Arbeit und der Erfolg der Gruppe viele Bewunderer gefunden haben, und die Kenner der Pantomime sind auch unsere Freunde geworden.

#### Marcel Marceau

Er war damals in Prag und beobachtete unsere Arbeit. Er umarmte uns nach der Vorstellung des „Knopfes“ oder „Funambules“. Für uns ein Vorbild in der Präzision in unserer gemeinsamen Kunst. Fialka ahmte ihn nicht nach. Er konnte nicht. Zwei unterschiedliche Persönlichkeiten. Ein Solist aus Paris, und Ladislav aus Prag, ein Meister der Gruppenpantomime. Immer hatte ich das Gefühl, daß die beiden große Freunde waren.

#### Samy Molcho

Auch er kam nach Prag. Meistens, um zu arbeiten. Am besten lernte ich ihn bei der Arbeit am Film „Mime Story“ kennen, für den Ladislav Fialka das Drehbuch schrieb. Er war sehr vorsichtig gegenüber den anderen in der Beziehung zu sich selbst. Er öffnete sich freundschaftlich allen, die offen ihm gegenüber waren.

#### Dimitri

Ein Clown aus der Schweiz

Ein breites Lachen über das ganze Gesicht. Er liebte Fialkas Arbeit sehr und uns Mitglieder der Gruppe – jeden auf seine Art. Ich setze voraus, daß er zu unseren Freunden gerechnet werden kann.

#### Prof. Dr. Gerd Koch

(Fachhochschule für Sozialarbeit und Sozialpädagogik Berlin)

Ein Freund und Kenner der zarten Kunst der Pantomime, die nur einen Teil seines verantwortungsvollen und vielseitigen Lebens ausfüllt. Ein Mensch, dem wir auf der Bühne gefallen hatten. Als er erfuhr, daß das Pantomime-Ensemble des „Theaters am Geländer“ aufgelöst worden war, veranlaßte ihn sein freundschaftliches Verhältnis zu uns und das Gefühl, daß uns ein Unrecht zugefügt worden war, zum Verfassen eines Protestbriefes an den Primator von Prag, Herrn Koukal, und an die Intendantin des „Theaters am Geländer“, Frau Doubravka Svoboda. In diesem Brief protestierte er gegen die Auflösung eines Pantomime-Ensembles, das auf große Tradition und großen Erfolg in der Welt zurückblicken kann.

Ich weiß nicht, wieviele Feinde dieser Gründungsgruppe der Prager Pantomime es gab, die die 35 Jahre

anständiger Arbeit ausradieren wollten. Wieviel an verborgenem Haß es gab gegen die Persönlichkeiten der Pantomime in Böhmen, gegen Ladislav Fialka.

Letzten Endes bedeuten diese 35 Jahre zwar den Abbruch einer Epoche, aber: Welcher aufgehende Stern wird sich in der Zukunft so lange und auf solchem Niveau halten können? Zum Beispiel in dem Theater, das wir einst gemeinsam gegründet haben!

Prag, Juli 1994

Anschrift des Verfassers:  
Vitkova 11  
18600 Praha 8  
Ceska-Republika



## Piano – Das Theater der Stille

Wladimir Tschikishev

### Unser Theater

Unser Theater wurde nicht im Mai, nicht im Juni und nicht im September geboren. Im Januar war es leider immer noch nicht der Fall, wobei diese Nichtgeburt keinen der Erwachsenen betroffen machte, was schon alleine davon zeugt, daß unser Theater eigentlich überhaupt das Licht der Welt nicht erblicken konnte. Aber trotzdem ist es zustande gekommen – im Februar 1986, in der tiefen Stille der Nizhny Novgoroder Internatsschule für taube Kinder.

Jetzt sind wir schon zehn Jahre alt, es kann schon einigermaßen Bilanz gezogen werden. Wir verfügen über ein ganz eigenes Bildungssystem für Kinder im Alter von 7 bis 18 Jahren, Repertoires, Erfahrungen bei Konzerten und Gastspielaktivitäten sowie weltweite Anerkennung.

Es erübrigt sich die Aufzählung von verliehenen Titeln und Auszeichnungen, es wäre einfach zu ermüdend und auch gar nicht das, was wir bezwecken. Der von uns gewählte Weg ist schwerer, als er auf den ersten Blick zu sein scheint. Wir leben vom Heute und vom Morgen in Erwartung besserer Zukunft.

### Was stellt unser Heute dar?

Das Theater, in dem Kinder mit behindertem Gehörsinn spielen, in dem diese Kinder für alle Zuschauer, unabhängig von Sprache und Alter, spielen, in dem taube Kinder und normale Kinder zusammen spielen. Was nicht zufällig ist, weil es um das Theater geht, welches – obwohl es überhaupt nicht in Erscheinung treten konnte – diesen Kindern gleiche Möglichkeiten anbietet, sich auszudrücken und gehört zu werden.

### Was ist unser Ausgangspunkt?

Auf runder Erde lebend, wahrgenommen gar nicht metaphorisch, verstehen wir uns selbst als Teil lebendiger Natur. Bei den Kindern ist dieses Gefühl der Einheitlichkeit von „Ich und Natur“ scharf ausgeprägt und identifiziert.

Geschärft und natürlich – so sind die Gefühle der Kinder, und nur das verquere Bewußtsein des Alters ist hier imstande, Widersprüche zu entdecken. Der Baum, welcher durch Wellenbewegungen der Zweige seinen Atem holen kann, will uns nicht weniger als ein Buch, ein Musikwerk oder ein malerisches Gemälde erzählen. Der Wind ist nicht sichtbar, aber er ist spürbar:

Fein- und Taktgefühl aufbewahren, die den Kindern eigene Lebendigkeit in ihrer Auffassung von Welt kraft ihrer Schaffenskraft festigen, dem Kind beim Erwachsenwerden helfen, ohne daß dabei etwas von seinem seelischen Vermögen verloren geht, es vielmehr vermehrt werden kann – so ist der erste Sinn unserer Aufgabe.

Das unsichtbare Sehen, die von innen klingende Musik hören, sich in der Bewegungssprache ausdrücken können.

Als zweite Aufgabe betrachten wir die Schulung des Vermögens, gewonnene Eindrücke, emotionale Impulse (lebendig, reell, gesättigt mit Farben, Einzelheiten und Tausenden von Schattierungen) in meisterhafte Kunstwerke der Hände, Seelen und Körper zu transformieren, sich in Bildern, Masken und Skulpturen, in plastischer Improvisation und in Gedichten zu äußern.

Die Verbindung zwischen Gestaltetem und Nichtgestaltetem zu empfinden und zu verkörpern.

### Was stellen wir dar?

Wir begehen eine unerhörte Vermessenheit, denn wir treten in der Rolle des Lehrers auf. Nur unter der Bedingung, daß wir uns ganz darüber im klaren sind, können wir uns dies erlauben. Einer der wichtigsten Punkte dabei ist die Bereitschaft, auch von den Kindern unterrichtet zu werden. Wir betrachten dies als Bewertungskriterium für Berufstauglichkeit. Das Improvisationsvermögen des Kindes ist einzigartig und aus kultureller Sicht die sauberste Wissensquelle über den Menschen, über die Kunst und die Welt.

## Piano – das Theater der Stille

### Was stellen die Kinder dar?

Sie sind begabt, unbefangen und lebhaft. Aber die meisten von ihnen hören nichts. Diese gewöhnlich als Nachteil empfundene Besonderheit wird natürlich durch erhöhte Aktivitäten anderer Organe der Sinneswahrnehmung ausgeglichen. Die Rolle von Schkraft und Tastwahrnehmung nimmt bedeutend zu. Diese Kinder sind für uns schöpferisch interessanter als die Kinder mit „Vollwertigkeitskomplex“, interessanter und seelisch reifer als diejenigen, die sich niemals Gedanken darüber machen mußten, welche Fähigkeit zu hören und zum Äußern der eigenen Gefühle sie haben.

Wir versuchen ihnen zu helfen, aus dieser Schwäche Kraft- und Freudequellen zu machen. Sie lieben und werden geliebt. Wir finden für sie keine Zensur außer „gut“ und „ausgezeichnet“. Wichtiger als das Qualitätsergebnis erscheint uns die Qualität des Prozesses. Aber wir eignen uns Meistergriffe und Grundlagen der Kunst an.

Wir begreifen die Welt über Bewegung, über plastische Gestaltung und Rhythmus. Wir hören der hörbaren Musik, der Farben- und Lichtmusik zu und geben sie auf der Bühne wieder.

Wenn man aufmerksam zuschaut und aufhorcht, werden sehr viele Rhythmen zu Tage treten: niederfallende Blätter, zufließende Wellen, wehender Wind.... All das ist von eigener Atmosphäre, eigener Melodie und Stimmung durchdrungen. Vorbeischwebende Wolken, sich leise bewegendes Gras, rauschende Blätter.... Wir werden auf diese Rhythmen wie auf ein feines musikalisches Instrument gestimmt. Wir hören in unsere Körper hinein, wir bewegen uns im Raum, indem wir in dieser bildhaften Plastik die komplizierteste Partitur der Gefühle wiedergeben – Musik unserer Erlebnisse, unserer Stimmung. Und das gehört immer zur Improvisation.

### Lieblingsspiel

Das Lieblingsspiel unserer Kinder ist: Wie? Kein Was und Worüber?!

Im Unterschied zum traditionellen Theater, geschweige denn zum traditionellen

Kindertheater, haben wir keinen starken Hang für bestimmte Sujets. Aber um dieses *Wie?* zum Lieblingsspiel der Kinder zu machen – damit es lecker und lockend wirkt – standen wir vor der Notwendigkeit, nach spürbaren Unterrichtsverfahren zu suchen.

Wie?



Es ist keine schwere Sache, die Aufmerksamkeit der Kinder in einem bestimmten Alter vom Alltäglichen auf das Spiel der Phantasie zu lenken. Aber die Verfahren zum Spielen des Sujets, der Situation, des Benehmens von Tieren und Leuten wird allmählich erschöpft, und mit der nächstfolgenden Altersstufe steht man schon vor der Notwendigkeit, die Seelenbewegungen zum Ausdruck zu bringen. Das heißt, eine Mannigfaltigkeit von Rhythmen zum Ausdruck zu bringen, die sich nicht in den Rahmen von sujetabhängigen Situationen hineinschieben lassen: kein Was?, sondern Wie? Auf welche Weise?

Und so erfolgt eine merkwürdige Umwandlung: Der Stoff der Kleidungsstücke

## Piano – das Theater der Stille

beginnt zu sprechen und spiegelt mit phantastischer Wahrheit kosmischen Sturm, schmelzenden Schnee, Treibsand und glatte Oberfläche wider. Alles ist dabei merklich und bedeutungsvoll: die Größe des Kleidungsstücks, der Geruch, der Klang und die Rhythmen von fallenden oder emporschwingenden Falten. Dies bildet die erste Etappe, in der das Konzen-



trationsvermögen erzeugt wird, die sogenannte Babyperiode, in der man alles anfassen möchte. Das sind die ersten Erfahrungen über materielle Welt.

### Die zweite Runde

Die zweite Runde beginnt mit dem Begreifen der Zusammenhänge und des Ineinanderfügens. Der Stoff ist in dem Sinn idealer Partner und erweckt den Wunsch, zum idealen Partner zu werden.

Ich bin mir selbst wie dieses Stoffstück – ebenso leicht und luftig. Es erübrigen sich lange erklärende Reden und Sportübungen. Das rote, fest in der Hand gehaltene

Material biegt sich langsam gerade, gleitet schwebend aus den Händen heraus wie eine Blume, wie die Flamme meines Herzens, wie ein von mir langersehnter Wunsch.

### Improvisation als Lebensweise

Improvisation ist nicht nur die Art und Weise der Selbstbehauptung, das einmalige Ich – Umriss in unwiederholbare Zeit- und Raumkoordination;

Improvisation bedeutet Umgestaltung und Synthetisierung momentaner Eindrücke und Erfahrungen der Vergangenheit. Gedächtnis und Einbildungskraft werden zusammenschmolzen und zum einheitlichen Bild zusammengefügt.

Improvisation entwickelt die Fähigkeit zur Umgestaltung des Raumes.

Improvisationsbereitschaft ist die Bereitschaft, die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit aufzufassen. Improvisation ist die Möglichkeit zu fühlen, zu erkennen, zu begreifen, meistern zu können, etwas zum Ausdruck zu bringen. Stellt Methodik und Technik dar. Wir improvisieren, indem wir in die Bewegungen des menschlichen Körpers unsere Emotionen und Eindrücke transformieren. Die Impulse erhalten wir von:

Umwelt und lebendiger Natur (Bäume, Wind, Sonne, Gras, Meer, Sand u.s.w.)

klingender Musik (für diejenigen, die nicht hören, über die Hörenden)

flackernden Lichtblicken, in denen sich der Bühnenraum umbildet

Kostümen, Masken, Stoffen, welche unsere Phantasie aufwecken

von geheimnisvollen Märchen und Sagen

von Gedichten, die sich voneinander durch eigene Musik und eigenen Rhythmus unterscheiden.

Wir begreifen die Welt über die Bewegung.

So kann man zusammenfassend sagen, daß unsere Praxis die Wahrnehmung der Welt über Bewegung darstellt. Unser Material ist der menschliche Körper. Deswegen geht es uns in erster Linie um plastische Ausdrucksstärke und Präzision.

## Piano – das Theater der Stille

Was stellen die Kinder dar?

Sie sind begabt, unbefangen und lebhaft. Aber die meisten von ihnen hören nichts. Diese gewöhnlich als Nachteil empfundene Besonderheit wird natürlich durch erhöhte Aktivitäten anderer Organe der Sinneswahrnehmung ausgeglichen. Die Rolle von Sehkraft und Tastwahrnehmung nimmt bedeutend zu. Diese Kinder sind für uns schöpferisch interessanter als die Kinder mit „Vollwertigkeitskomplex“, interessanter und seelisch reifer als diejenigen, die sich niemals Gedanken darüber machen mußten, welche Fähigkeit zu hören und zum Äußern der eigenen Gefühle sie haben.

Wir versuchen ihnen zu helfen, aus dieser Schwäche Kraft- und Freudequellen zu machen. Sie lieben und werden geliebt. Wir finden für sie keine Zensur außer „gut“ und „ausgezeichnet“. Wichtiger als das Qualitätsergebnis erscheint uns die Qualität des Prozesses. Aber wir eignen uns Meistergriffe und Grundlagen der Kunst an.

Wir begreifen die Welt über Bewegung, über plastische Gestaltung und Rhythmus. Wir hören der hörbaren Musik, der Farben- und Lichtmusik zu und geben sie auf der Bühne wieder.

Wenn man aufmerksam zuschaut und aufhorcht, werden sehr viele Rhythmen zu Tage treten: niederfallende Blätter, zufließende Wellen, wehender Wind.... All das ist von eigener Atmosphäre, eigener Melodie und Stimmung durchdrungen. Vorbeischwebende Wolken, sich leise bewegendes Gras, rauschende Blätter.... Wir werden auf diese Rhythmen wie auf ein feines musikalisches Instrument gestimmt. Wir hören in unsere Körper hinein, wir bewegen uns im Raum, indem wir in dieser bildhaften Plastik die komplizierteste Partitur der Gefühle wiedergeben – Musik unserer Erlebnisse, unserer Stimmung. Und das gehört immer zur Improvisation.

Lieblingsspiel

Das Lieblingsspiel unserer Kinder ist: *Wie? Kein Was und Worüber?!*

Im Unterschied zum traditionellen Theater, geschweige denn zum traditionellen

Kindertheater, haben wir keinen starken Hang für bestimmte Sujets. Aber um dieses *Wie?* zum Lieblingsspiel der Kinder zu machen – damit es lecker und lockend wirkt – standen wir vor der Notwendigkeit, nach spürbaren Unterrichtsverfahren zu suchen.

*Wie?*



Es ist keine schwere Sache, die Aufmerksamkeit der Kinder in einem bestimmten Alter vom Alltäglichen auf das Spiel der Phantasie zu lenken. Aber die Verfahren zum Spielen des Sujets, der Situation, des Benommens von Tieren und Leuten wird allmählich erschöpft, und mit der nächstfolgenden Altersstufe steht man schon vor der Notwendigkeit, die Seelenbewegungen zum Ausdruck zu bringen. Das heißt, eine Mannigfaltigkeit von Rhythmen zum Ausdruck zu bringen, die sich nicht in den Rahmen von sujetabhängigen Situationen hineinschieben lassen: kein *Was?*, sondern *Wie?* Auf welche Weise?

Und so erfolgt eine merkwürdige Umwandlung: Der Stoff der Kleidungsstücke

## Piano – das Theater der Stille

beginnt zu sprechen und spiegelt mit phantastischer Wahrheit kosmischen Sturm, schmelzenden Schnee, Treibsand und glatte Oberfläche wider. Alles ist dabei merklich und bedeutungsvoll: die Größe des Kleidungsstücks, der Geruch, der Klang und die Rhythmen von fallenden oder emporschwingenden Falten. Dies bildet die erste Etappe, in der das Konzen-

Material biegt sich langsam gerade, gleitet schwebend aus den Händen heraus wie eine Blume, wie die Flamme meines Herzens, wie ein von mir langersehnter Wunsch.

Improvisation als Lebensweise

Improvisation ist nicht nur die Art und Weise der Selbstbehauptung, das einmalige Ich – Umriß in unwiederholbare Zeit- und Raumkoordination;

Improvisation bedeutet Umgestaltung und Synthetisierung momentaner Eindrücke und Erfahrungen der Vergangenheit. Gedächtnis und Einbildungskraft werden zusammengeschmolzen und zum einheitlichen Bild zusammengefügt.

Improvisation entwickelt die Fähigkeit zur Umgestaltung des Raumes.

Improvisationsbereitschaft ist die Bereitschaft, die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit aufzufassen. Improvisation ist die Möglichkeit zu fühlen, zu erkennen, zu begreifen, meistern zu können, etwas zum Ausdruck zu bringen. Stellt Methodik und Technik dar. Wir improvisieren, indem wir in die Bewegungen des menschlichen Körpers unsere Emotionen und Eindrücke transformieren. Die Impulse erhalten wir von:

Umwelt und lebendiger Natur (Bäume, Wind, Sonne, Gras, Meer, Sand u.s.w.)

klingender Musik (für diejenigen, die nicht hören, über die Hörenden)

flackernden Lichtblicken, in denen sich der Bühnenraum umbildet

Kostümen, Masken, Stoffen, welche unsere Phantasie aufwecken

von geheimnisvollen Märchen und Sagen

von Gedichten, die sich voneinander durch eigene Musik und eigenen Rhythmus unterscheiden.

Wir begreifen die Welt über die Bewegung.

So kann man zusammenfassend sagen, daß unsere Praxis die Wahrnehmung der Welt über Bewegung darstellt. Unser Material ist der menschliche Körper. Deswegen geht es uns in erster Linie um plastische Ausdruckstärke und Präzision.

trationsvermögen erzeugt wird, die sogenannte Babyperiode, in der man alles anfassen möchte. Das sind die ersten Erfahrungen über materielle Welt.

Die zweite Runde

Die zweite Runde beginnt mit dem Begreifen der Zusammenhänge und des Ineinanderfügens. Der Stoff ist in dem Sinn idealer Partner und erweckt den Wunsch, zum idealen Partner zu werden.

Ich bin mir selbst wie dieses Stoffstück – ebenso leicht und luftig. Es erübrigen sich lange erklärende Reden und Sportübungen. Das rote, fest in der Hand gehaltene

## Piano – das Theater der Stille

Die Bewegung in der plastischen Kunst bedeutet für uns vieles: Pantomime, Tanz, Malerei, Skulptur, Kulissenzauber sowie Szeneriekunst. Das ist die Aufeinanderzubewegung.

Die Fertigkeit, sowohl untereinander als auch mit dem Zuschauer zu verkehren, die Fähigkeit, sich selbst und den anderen zu hören. Die Entwicklung von Dialog und Partnerschaftlichkeit.

Das ist die Bewegung zu sich selbst. Die Selbsterkenntnis und Selbstdisziplin; nicht nur die plastische Gestaltung vor dem Spiegel, sondern plastische Gestaltung als Spiegel. Das ist auch eine Bewegung zur Gesundheit. Nicht nur gute körperliche Vorbereitung und harmonisches Bewe-

gungstraining, sondern auch die Vorsorge für psychische Gesundheit, die Vertrauensschule.

Eine besondere Richtung unserer Bewegung stellt die Bewegung zum Geheimnis dar. Die Realität der Kinder ist Märchenwelt. Das bedeutet die Fähigkeit, im Leben alles Ungewöhnliche, Untypische, Phantastische zu bemerken und einzuschätzen, die Gesetze einer anderen Welt, der Spiegelwelt zu beachten. Das bedeutet die Einsicht in die Zusammenhänge von allem und mit allem – eine Einsicht, die den Kindern von Natur aus eigen ist, die wir pflegen und in Schaffenskraft umwandeln möchten.

## Piano – Das Theater der Stille in Stichworten:

### Das Ensemble

Zur Besetzung gehören die Kinder, von denen die meisten des Gehörsinnes beraubt sind. Die Bühnensprache der Schauspieler setzt sich zusammen aus: Plastische Gestaltung, Gebärdenspiel und Mienenspiel. Das Repertoire schließt nonverbale Spielstücke und Multigenre-Konzertprogramme ein. Es finden Gast- und Konzertspele in vielen Städten Rußlands und im Ausland statt. Beteiligung an bedeutenden internationalen Theaterfestivals und Wettbewerben. Große Erfahrungen beim Aufführen vor verschiedensten Zuschauern, unabhängig vom Alter und der Sprache, auf beliebigen Bühnen. Das Lernstudio „Bukaschka“ („Käferchen“) besteht aus mehreren Gruppen von Kindern in verschiedenem Alter. Unterrichtet wird in Schauspielkunst, Bühnenplastik, Pantomime, Tanzkunst, Rhythmik und anderen Fächern, die mit der Theorie und Praxis des Theaters in Zusammenhang stehen.

### Das Versuchslabor für plastische Improvisation

Erforschung von strukturellen Gesetzmäßigkeiten und ausdrucksvollen Möglichkeiten von Plastik und Bewegung als Bühnensprache. Ausarbeitung auf dem Gebiet Spieltraining, Analyse und Zusammenfassung vorhandener, heimischer und frem-

der Erfahrungen auf dem Gebiet der Theaterpädagogik. Schaffen von originellen Programmen und Verfahren, die zur Entwicklung bildhaften Auffassungsvermögens und zur Erziehung schöpferischen Denkens beitragen.

### Die Kunststellers

Ausarbeitung der Modelle, Anfertigung der Kostüme, Requisiten und Dekorationen.

Aufgeteiltes Unterrichten: Zeichnen, Grundlagen der szenischen Kunst und der Requisite, Einweihung in die Erstellung von Theaterkostümen (Theorie und Praxis), Erstellen von Werbematerial (Prospekte, Programme, Anschlagzettel). Mitbeteiligung der Schüler an dieser Tätigkeit, Grundlagenunterricht der älteren Schüler in künstlerischer Video- und Phototechnik, sowie Computergraphik. Anfertigen von Lernmitteln, die auf modernen Verfahren beruhen.

### Das Zentrum für schöpferischen Austausch

Informationserfassung, Konzeptionsausarbeitung für die Zusammenarbeit mit verschiedenen russischen und ausländischen Organisationen. Gewährleistung von geschäftlichen und schöpferischen Kontakten. Organisieren des kulturellen Austausches, von Gastspielen und Reisen zwecks

Beteiligung an Festivals und Wettbewerben. Durchführung von praktischen Seminaren, Meisterklassen, Festivals u.s.w.. Erstellen von Datenbanken sowie einer methodischer Fachbibliothek und Videothek.

## Piano – das Theater der Stille

Anschrift des Verfassers:  
Ankudinovski St. 9  
603 144 Nizhny Novgorod, Russia  
Tel.: xx - 8312 - 640672

# Ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert

Adrienne van der Smagt

Die ehemaligen Schüler der Helling-school (Schule für Geistigbehinderte) proben an jedem Dienstagabend für die neue Produktion „Heimweecafé“. Vor fünf Jahren besuchten sie noch die Schule und spielten dort „Carmen“.

Die Schulabgänger wollten jedoch gerne weiter Theater spielen. Also gründete der Musiklehrer Ad van der Borst für sie eine eigene Theatergruppe, „De Tweede Illusie“: „Ich habe ein großes Bedürfnis, das Leben poetisch zu gestalten – mit dieser Gruppe gelingt es.“

Agnes Lit (24) hat damals die Rolle der Carmen mit Feuer und Flamme verkörpert. Jetzt spielt sie die schöne Jenny in „Heimweecafé“. Agnes ist noch immer ein großer AJAX-Fan. Und noch immer ist für sie Kanu der beste Spieler.

Agnes Eltern wissen genau, wann Theaterabend ist. Agnes ist dann angespannt und kann nichts essen. Während der Autofahrt mit ihrem Vater von Monnickedamm nach Amsterdam geht es ihr schon besser. „Sobald sie aus dem Auto steigt, geht sie auf geradem Wege in die Schule. Alles vergessen!“, sagt Piet Lit.

Im Raum neben dem kleinen Schultheater ziehen sich die Spieler um. Daniel läuft in einer schwarzen, glitzernden Leggings hin und her. „Meine Hose“, ruft er undeutlich, „meine Hose, wo ist meine Hose?“ Corry, die Oma der Spielerin Franny, ist ein Organisationstalent, sie versorgt die Kinder, bessert die Kostüme aus, hat immer Sicherheitsnadeln dabei – und wichtiger noch, sie weiß, was jeder anzuziehen hat.

Als sie Daniel sieht, fängt sie an zu lachen. „Daniel, Du brauchst jetzt noch keine Hose! Dieses Kleid ist für Dich“, sagt sie.

Agnes sitzt auf einer Bank. Sie hat sich vornübergebeugt, um ihre Schnürsenkel zu binden. Ihre langen, blonden Haare hängen ihr im Gesicht. Agnes weint leise. Sander, der sich schon umgezogen hat, beobachtet sie schon eine geraume Zeit. „Was hast Du, Aggie“, fragt er vorsichtig an. Agnes hebt den Kopf. Einige Haare kleben an ihren Wangen. „Ich fühle mich nicht gut“, sagt sie. Sander setzt sich vor sie auf den Boden, nimmt ihre Hand, streichelt sie. Nach einer Weile will Agnes weitermachen mit ihren Schnürsenkel. „Kannst Du spielen?“ fragt Sander, der ihre Hand losgelassen hat. Agnes, plötzlich stinksauer: „Natürlich kann ich!“

Die Spieler sind fertig. Sie gehen zum kleinen Theater und setzen sich, wie üblich, in die erste Reihe. Ad steht vor ihnen. „So, einige Informationen“, sagt Ad.

„Peter und Sijbrand, stellt Euch eben hin. Die Kuster-Twins (so werden Peter und Sijbrand meistens in einem Atemzug genannt) sind zum zweiten Mal dabei. Sie sind nervös und haben Angst, nicht den Anforderungen zu genügen.“

„Was ist Eure Meinung? Haben die Kusters beim letzten Mal gut mitgemacht?“ Die Spieler rufen laut und deutlich ja. „Okay, Beifall für die Zwillinge“, sagt Ad. Die blonden Zwillingbrüder stehen dicht nebeneinander und nehmen den Beifall entgegen. „Gut“, sagt Ad. „Daniel, die Rolle des Transvestiten verkörperst Du ganz gut. Nur, wenn Du den Toten spielst, bist kon-

## Ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert

zentrierst Du Dich nicht genügend. Wenn es heute wieder nicht klappt, lasse ich die Rolle von jemand anderem spielen, da bin ich hart. Abgemacht?" Daniel nickt.

Maurits will etwas sagen. „Ich habe eine Überraschung“. Ad bittet ihn, sich vor die Gruppe zu stellen. „Maurits, was willst Du uns sagen?“ „Ich komme ins Fernsehen.“ Die Spieler fangen an zu kichern. „Maurits kommt ins Fernsehen“, rufen alle durcheinander. „Bei ‚Knoop in je zakdoek‘“, sagt Maurits verlegen. Wieder Gekichere. „Toll, wir werden es uns ansehen, Maurits. Du kannst Dich wieder setzen“, sagt Ad.

Die Probe beginnt. Die Spieler gehen hinter den Vorhang. Lehrer Henk Kok bedient die Musikanlage. Klänge von Kurt Weill füllen das kleine, intime Theater.

Keiner der Spieler von „Heimweecafé“ geht noch zur Heldringschool. Einige gehen tagsüber, so dumm das auch klingen mag, zu einer Tagesstätte für Ältere. Andere wohnen in einem Heim. Für die ehemaligen Schüler der Heldringschool war es ein schwerer Schritt, in eine Institution zu gehen, die nicht wie Schule ist.

Agnes wohnt noch zu Hause und geht tagsüber zur Tagesstätte ‚De Noordster‘. Ihre Eltern glauben, daß es ihr dort gut gefällt. Sie gehört zur Haushaltsgruppe und ist u.a. für das Mittagessen zuständig. Als der Leiter der Tagesstätte Agnes zu Beginn erklärte, wie gespült werden muß, fragte sie sofort: „Warum schafft ihr euch keine Spülmaschine an?“

Mittwochs ist also Greetje-Tag. Da malt Agnes unter Anleitung von Greetje, einer bildenden Künstlerin. Agnes liebt das Malen. Im Wohnzimmer hängt eines ihrer Gemälde, an einem bevorzugten Platz. Auf die Frage, welchen Titel das Bild hat, antwortet sie: „Drei Bären im Regen“.

Die Eltern von Agnes tun sich schwer mit dem Entschluß, sie in ein Heim zu geben. Agnes will nichts davon wissen: „Ich brauche dort nicht zu leben. Ich habe eine gute Mutter und einen guten Vater“.

Ad van der Borst: „Ich finde es so schade, wenn all diese Talente, die Kreativität meiner Schüler langsam in den Heimen verschwindet. Ich habe einige Schüler gefragt, und sie waren sofort begeistert. Auch die Eltern. So entstand diese Amateurtheatergruppe. Alle bezahlen einen Beitrag. Jetzt, wo sie älter geworden sind, kann ich mehr von ihnen verlangen. Es ist allerdings ein wirklich schweres Proben. Ich mache in der Schule schon seit Jahren Theater – auch mit den ganz Kleinen. Dabei strebe ich Ziele an wie z.B., daß die Spieler sich konzentrieren.. Mit der „Tweede Illusie“

habe ich nur das Ziel, eine schöne Vorstellung zu gestalten. Keine Theorien über Geistigbehinderte. Was können sie gut, was spielen sie gerne? Das ist für mich wichtig. Heutzutage wird man totgeschmissen mit Theater für Geistigbehinderte. Sie müssen



selbst Shakespeare spielen, das gilt dann als professionell. Ich möchte mit meinen Spielerinnen und Spielern eine Schönheit zeigen, die auch eine Ethik hat – keine sabbernden, jammernden Mongoloiden. Aber ich will auch nicht mitmachen im Kreis des regulären Theaters. Behindertentheater muß man als Behindertentheater sehen. Dabei geht es nicht um die dramaturgische Linie. Es geht darum, daß man Teilhaber wird in einer Welt, die man nicht kennt. Das ist die Stärke unserer Gruppe. Ihre Behinderung, ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert.“

Agnes, als schöne Jenny, ruft ganz laut den Namen ihres Geliebten, der gerade erschossen wurde. Mit den Händen vorm Gesicht, mit erschrockenem Blick: „Joeyyy!“ Sie läuft zum Tisch, wo Joey liegt. Sie möchte ihn streicheln. Ihre Finger zit-

## Ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert

tern. Musik verstärkt die Spannung. Plötzlich, mit einem Ruck, erhebt Joey sich. „Ich bin nicht tot!“ ruft er. „Gottseidank“ ruft Jenny. Es folgt eine kurze Liebesszene. Leise flüstern sie ihren Namen. Liebevoll halten sie einander fest. Die Stimme von Lotte Lenya erklingt: „Fürchte Dich nicht.“ Die Zwillinge sind an der Reihe. Sie sind zu spät. Verlegen, etwas vornübergebeugt, schlürfen sie auf die Bühne. „Zu spät, zu spät“, ruft Ad irritiert. „Noch einmal!“ Erschrocken verlassen die Zwillinge die Bühne. Dieses Mal sind sie rechtzeitig, aber laufen nicht richtig. Ad zeigt es ihnen. „Schau, so müßt ihr gehen“, sagt Ad und dribbelt hin und her. Die Brüder verschwinden wieder und kommen dribbelnd zurück. „Sehr gut, Kusters“, ruft Ad enthusiastisch, „sehr gut.“



Agnes hat die Neigung, zu sehr publikumsorientiert zu spielen. Sie übertreibt vieles, ist die Meinung des Regisseurs. „Agnes, laß es bei dir. Kümmere dich nicht ums Publikum.“ Agnes will verärgert weglaufen. Sie kann keine Kritik vertragen. „Agnes, komm zurück.“ Sie kommt zurück, mit einem grimmigen Gesichtsausdruck. Die Hände in die Hüften gestemmt, wartet sie auf das, was Ad sagen wird. Sie hört zu. „Wirst du daran denken?“ fragt Ad. „Ja“, sagt sie kurz und bündig.

Genau wie *Carmen* ist auch *Heimweecafé* organisch entstanden. Van der Borst hat nie fertige Pläne. Nur eine Idee, die er mit den Spielern ausarbeitet. Bis jeder die richtige Rolle hat, bis das Stück zu einem Ganzen geworden ist. Van der Borst: „Nach *Carmen* haben wir die Produktion *Rozenbloed* gemacht. Das war ein romantisches

Stück mit viel Plüsch. Danach wollte ich mal ein Stück mit Schießerei, Toten, Transvestiten, Gangstern und gemeinen Menschen. Wir sind angefangen mit einer einfachen Geschichte, nach der Musik von Kurt Weill. Es ist gut, wie 's jetzt geworden ist. Die Spielerinnen und Spieler haben Vergnügen daran. Weil das Stück langsam entsteht, bekommt jeder die Rolle auf seinen Leib geschrieben.“ Und van der Borst meint es aufrichtig, wenn er sagt: „Das alles ist eine Liebeserklärung. Ich liebe diese Menschen. Es gibt mir eine Art Lebensinhalt. Was ich an ihnen sehe, ist poetisch. Mein großes Anliegen ist, das Leben poetisch zu gestalten. Mit diesen Spielerinnen und Spielern gelingt das sehr gut. Sie haben etwas Poetisches in sich. Z.B. Agnes. Sie spielt ein Gangstermädchen. Man sieht eine erwachsene Mongoloidin, die eine Rolle spielt. Zur gleichen Zeit ist sie ein Kind. Ich sehe in ihr das Naive, Unbedarfte, obwohl sie eine gemeine, verführerische Gangsterbraut spielt. Diese Vielschichtigkeit – das ist wirklich das Schönste, was es gibt.“

Meiner Meinung nach muß man mit diesen Menschen etwas spielen, das nicht auf der Hand liegt. Geistigbehinderte sind nämlich nicht berechenbar. Im voraus weiß ich nie, was bei einem Stück herauskommt. Aber wenn es fertig ist, bin ich oft sehr gerührt, auch sehr kritisch, aber in erster Linie bin ich gerührt. Für so ein Stück versuche ich immer, alles aus den Spielern herauszuholen. Meine Spieler geben immer zweihundert Prozent. Und doch gelingt manches nicht, wie ich es mir vorstelle. Wenn acht Spieler das rechte Bein über das linke Bein schlagen sollen, gibt es immer zwei, die genau das Gegenteil machen. Aber das ist schön, das Nicht-Perfekte bedeutet für mich Schönheit.“

Agnes trägt eine rote Perücke und geht frivol auf ihren Gegenspieler zu. Sie hat eine Flasche Whisky in ihrer Hand. Sie gibt Maurits die Flasche. Es wird getanzt. Witzig-anheizende Musik. Agnes sieht wunderschön aus. Sie hat ein Sexy-Kleid an, darüber einen unechten Pelzmantel. Sie ist schön, sie ist sexy. Sie hat Vergnügen daran. Sie wackelt mit den Hüften nach der Musik. Im Gegensatz zu ihren zwei männ-

## Ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert

lichen Mitspielern, mit denen sie tanzt, ist sie ab und zu aus dem Rhythmus.

Es wird viel getrunken, gelacht und geschossen. Es gibt Tote, aber die werden auch wieder lebendig. Dann planen sie, ihre Mörder zu töten.

---

Ad van der Borst: „Ich finde, es ist eine schöne und spannende Vorstellung geworden. Sie hat viel Travestie zum Inhalt, denn Männer sind Frauen und umgekehrt. Dabei ist das Stück immer noch nicht so extrem geworden, wie ich es eigentlich gewollt habe. Es ging nicht, denn ich mußte die Spieler vor sich selbst schützen: Sie haben keine Scham. In dem Stück spielen Björn und Sander ein Pärchen. Sie müssen einander küssen. Aber wenn ich sage, stellt euch auf den Tisch und gebt euch einen Zungenkuß, dann tun sie das auch. Dann geht man zu weit. Jetzt spielen sie ein sympathisches Männerpaar. Sie sind sehr lieb miteinander.“

Agnes spielt eine verführerische Frau. Wenn ich ihr dabei nicht helfe, wird es billig. Ihr Kleid, ihre Strumpfhose und Unterhose müssen in Ordnung sein. Neben Verantwortung für die SpielerInnen und mich selbst, muß ich mich auch den Eltern gegenüber verantworten.

Daniel spielt einen Transvestiten, der schrecklich geärgert und ausgelacht wird. Ich fand, daß das schön ins Stück hineinpaßt, aber wußte nicht, ob es gehen würde. Ich habe die Eltern gefragt. Sie fanden es okay. Daniel ist ein schwieriger Junge. Er steht fünf Minuten auf der Bühne und macht seine Sache ganz gut. Selbst findet er es phantastisch.“

---

„Die Produktion war für uns gewöhnungsbedürftig“, sagt die Mutter von Agnes, Tjallie Lit. „*Heimweecafé* ist ein Erwachsenenstück“ „Und hart“, ergänzt ihr Mann. „Am Anfang habe ich gedacht: ‚Wird Ad nicht zu weit gehen?‘“, sagt die Mutter von Agnes. „*Carmen* und *Rozenbloed* haben uns besser gefallen. Opernmusik und die wunderbaren Kostüme fanden wir sehr schön. *Heimweecafé* ist etwas ganz anderes. Ich muß zugeben, Agnes war noch nie so begeistert von einem Stück. Die Spieler sind

professioneller geworden, das merkt man. Im letzten Jahr spielten sie im Land. Während der Vorstellung fiel die Musik aus. Das wurde von allen schnell und sehr gut aufgefangen.“

Agnes ist voll von Musik. Sie hört viel Klassisches, Opernmusik, aber auch René Froger, Clouseau und 2 Unlimited. Dennoch bevorzugt sie klassische Musik. Den Grund



dafür kann sie nicht sagen. „Es ist einfach schöner.“ Pavarotti ist einer ihrer Favoriten. „Nummer 4 ist gut“, sagt sie, während sie den CD-Spieler auf „La donna è mobile“ abstimmt.

Die Musik aus den Produktionen *Carmen* und *Rozenbloed* wird noch regelmäßig gehört: „Manchmal hört Agnes die Musik von Carmen und fertigt aus Playmobil ein ganzes Theater“, sagt Tjallie Lit. „Komplett mit Spielern, Bühnenbild und Publikum. Sie spielt einfach die gesamte Vorstellung durch. Ich höre sie reden und singen.“

---

Auf hohen Absätzen, in einem Lederkleid und mit Pelzmantel kommt Daniel etwas merkwürdig auf die Bühne. Ohne daß er es bemerkt, ist er ein großer, trauriger Transvestit. In einer Hand trägt er ein Beauty-Case. Er holt einen Lippenstift heraus und stellt das Beauty-Case auf den Boden. Das Männerpaar nimmt das Make-up-Täschchen heraus und rennt weg. Danach kommen die Spieler einer nach dem anderen vorbei und lachen Daniel ins Gesicht. Peinlich und traurig. Aber Daniel läßt sich nichts anmerken. Er steht alleine auf der Bühne im Rampenlicht. Den Lippen-

## Ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert

stift in der Hand. Eindrucksvolle, traurige Musik. Daniel malt seine Lippen an, während er stur gerade ausschaut. Seine Lippen werden röter und röter. Er macht langsame, kreisende Bewegungen. Er kann seine Lippen nicht sehen. Die Haut, rund um seine Lippen, wird rot, sein Gesicht sieht feurig aus. Seine Augen blicken traurig. Plötzlich geht das Licht aus. Langsam und unsichtbar verläßt Daniel die Bühne.

Die Szenen im *Heimweecafé* werden durch Marte verbunden. Sie ist die Erzählerin. Gekleidet wie ein robuster Kerl, spricht sie eine strenge Sprache. Sie steht mit dem Gesicht zum Publikum. Stur, breitbeinig, Füße fest auf dem Boden, die Arme übereinander geschlagen. Nach dem Rhythmus der Musik fängt sie mit tiefer, schwerer Stimme an: „Blut, Messer, Mord, Macht...“ Etwas später: „Gangster und Liebe, das nimmt nie ein gutes Ende.“

Kurze Verse werden von ihr gesungen, besser gesagt, sprechend gesungen. Requienartige Gesänge. Gerade ist jemand erschossen worden im *Heimweecafé*. Die Spieler schauen den Toten betrübt an. Sie haben dunkle Brillen auf. Eine weiche

Stimme von Marte:  
„Billy ist tot, Billy ist tot.“ Sie trifft nicht den richtigen Ton. Das kümmert Ad nicht. Es ist gut, wie es ist.

Ad van der Borst und sein Kollege Henk Kok sind jeden Dienstagabend mit den Spielern zusammen. Es geht ge-

mütlich zu. „He, Adje und Kokki“, ruft Sander lächelnd. Er wird von seinem Vater gebracht und ist immer sehr pünktlich. Auch wenn Maurits immer pünktlich ist, ist er doch immer auch einer der letzten, der sich umgezogen hat. Und beim Kaffeetrinken am großen runden Tisch nimmt er sich reichlich Zeit. Erkennungszeichen von Maurits sind Ajax-Mützen, verkehrt herum auf dem Kopf, und lose Schnürsenkel. Jede Woche wird er von irgend jemand darauf

hingewiesen. „Oh ja“, murmelt er meistens und bindet sich dann die Schnürsenkel zu.

In *Carmen* spielten Agnes und Maurits ein Liebespaar. Wie es wohl öfters passiert, verlieben sie sich wirklich ineinander. Aber mittlerweile hat sich die Liebe abgekühlt. Agnes ist jetzt mehr auf Brian fixiert, der im neuen Stück ihr Gegenspieler ist – und sie ist oft in seiner Nähe zu finden.

Agnes hat Maurits nicht vergessen. „Maurits ist sehr nett, aber auch langsam“, erzählt sie ernsthaft. Eigentlich hat Agnes zwei Liebhaber. „Ich habe mich in Brian verliebt.“ Hat er schöne Augen, ist er es?, fragt sie sich selbst. „Ja natürlich. Und Ad, Ad heirate ich.“ Sie fängt aus Verlegenheit an zu lachen.

Sharon kommt herein. Sie kichert. Ad und Henk begrüßen sie fröhlich. Wenn sie Lust hat, begrüßt sie alle mit Kuß. Ad bekommt etwas Angst. „Sharon, Du wirst nicht wieder, wie letzte Woche, die gesamte Zeit lachen?“ Sharon schaut ihn an: „Nein, ist okay, Ad. Ist okay.“ Dann läuft sie lachend weg, um sich umzuziehen.

Die Mutter von Marte kommt aufgeregt herein. Der Wagen, in dem Marte hergebracht werden sollte, ist nicht gekommen. Sie trinkt eine Tasse Kaffee mit.

Vor der Probe herrscht eine aufgeregte, ausgelassene Stimmung. „He, Aggie, wirst Du sexy sein“, ruft Sander, als er sieht, daß sie ihr Bein auf den Tisch legt. „Aber selbstverständlich“, sagt Agnes. Die anderen lachen. Fanny ist voll vom Umzug. Diese Woche noch wird sie ausziehen. „Mein Bruder kann nicht“, sagt sie, während sie einen *Spekulatius* ißt.

„Er arbeitet.“

Die Kusters sind unzertrennlich. Sie würden es bei Tisch nie zulassen, daß sich jemand zwischen sie setzt. Sie sind ruhig und schüchtern. Sie sprechen mit weicher Stimme und lächeln über die Witze, die gemacht werden. Aber sie bleiben im Hintergrund.

Die Probe geht bis viertel vor neun. Wenn alles glatt geht, bleibt noch etwas Zeit für Disco. Kurt Weill macht Platz für ohrenbetäubende *house-music*. Die meisten fangen



## Ihr Anders-Sein, das ist der höhere Wert

an zu tanzen. Oma Corry schenkt Cola und Apfelsaft ein. Die Kusters haben beide von zu Hause eine Dose alkoholfreies Bier mit.

Agnes sitzt im Umkleideraum auf der Bank. Sie ist müde. Sie hat zwei Finger im Mund. Sie lutscht intensiv. Mit der anderen Hand streicht sie sich durch ihr langes Haar.

Der Busfahrer tritt herein. „Ich hole Ineke und Sharon ab.“ Innerhalb einer Viertelstunde sind alle weg. Van der Borst und Kok haben das Spülen erledigt. Ungefähr halb zehn sind die Lichter aus und die Türen geschlossen.

---

Am 2. November 1995 eröffnete *De Tweede Illusie* das Theaterfestival in Lingen/ Deutschland.

Reisen im In- und Ausland hat die Theatergruppe schon einige Male gemacht. Van der Borst weiß, daß die Spieler es phantastisch finden, eine Reise zu machen. Selbst sieht er dagegen an: „Aus Lingen bekomme ich dauernd Faxe. Was meine Gründe sind, mit Behinderten zu arbeiten, was ich mache, wie ich es mache, warum ich es mache. Schrecklich! Das Stück ist dem Festival immer untergeordnet. Es wird viel geredet über Geistigbehinderte. Ich will nur eine schöne Vorstellung zeigen. Es gibt auch ein Symposium, woran ich teilnehmen soll. Ich

habe eine halbe Stunde, um über die Theaterarbeit zu reden. Ich werde Sharon und Björn mitnehmen. Sollen die doch denen Fragen stellen. Ich hoffe, Sharon bekommt einen Lachanfall. Und wenn die dann fragen, warum ich mit Geistigbehinderten arbeite, zeige ich auf Sharon und sage: ‚Darum‘.

Anläßlich solcher Veranstaltungen werden wir immer konfrontiert mit unseren eigenen Statements. Wir machen anderes Theater, mehr nicht. Wenn ich so etwas sage, kann man sicher sein, daß einige sich aufregen. Viele Menschen nehmen sich selbst viel zu wichtig. Sie glauben, Gerardjan Rijnders oder Pina Bausch zu sein.“

Van der Borst spricht eine deutliche Sprache. Er will, daß die Menschen ihn nach der Vorstellung, nach dem Spiel der Spieler fragen.

Und nicht ständig über Behinderungen faseln.

Dieser Bericht erschien erstmalig in der Zeitschrift „Vrij Nederland“, Nummer 45, 11/95

Übersetzung: Annemarie Jansen  
Bearbeitung: Bernd Ruping

## Die Grenzen etwas weiter stecken

### Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen durch Theaterarbeit

Katharina Gobsch

Bis vor einem Jahr hatten wir keinerlei Theatererfahrung. Die Anfänge dazu ergaben sich aus unserer Teilnahme an einem Theaterworkshop 1994 am Werbellinsee. Sieben Kinder unserer Schule, der Mecklenburgischen Schule für Körperbehinderte, Schwerin waren dabei und unheimlich begeistert. Nach diesem Workshop haben wir den Entschluß gefaßt, am 8. Behindertentheaterfest in Köln teilzunehmen.

Dazu muß ich sagen, daß wir kein wirkliches Konzept für dieses, unser erstes, Theaterstück hatten. Wir haben kein Kon-

zept durchgesetzt, sondern das Stück ist durch die Arbeit mit den Kindern und deren Möglichkeiten entstanden. Da waren unsere Ideen, aber wichtiger war es, optimale Bedingungen für die Kinder zu schaffen.

Wir haben im November 94 damit begonnen, am Stück zu arbeiten. Wir wollten die Kinder, die am Werbellinsee dabei waren, und ihre Erfahrungen, die sie dort sammelten, durchaus einbeziehen. Wir wollten aber auch anderen Schülern die Möglichkeit geben, mitzumachen. Die Auswahl ist

## Die Grenzen etwas weiter stecken

uns nicht leicht gefallen. Unser Hauptaugenmerk richtete sich darauf, für welche Kinder sich Theaterspiel als besonders hilfreich erweist und für ihre Entwicklung am erforderlichsten ist: Selbstvertrauen gewinnen, Zutrauen zum eigenen Körper zu fassen, die Grenzen des Möglichen etwas weiter zu stecken.

Bei der Auswahl des Stückes ging es uns ähnlich. So wollten wir ein Stück wählen, das eine in sich geschlossene Handlung aufweist, das ohne Worte gut verständlich wird und sich musikalisch einfügen läßt.

Nach einigen Überlegungen sind wir auf die Geschichte der Entwicklung vom Schmetterlingsei zum Schmetterling gekommen. Da waren ein Ei, die Verwandlung zur Raupe, die Verpuppung und der Schmetterling. Also war da eine Vorstellung, wieviel Szenen das Stück haben sollte. Auf der Suche nach der Musik für unser Stück kam uns die Idee, noch Käfer und Vögel einzubauen, und wir fügten diese Elemente ein. Jetzt stellte sich für uns die Frage, welches Kind für welche Rolle am besten geeignet sei. Ausgangspunkt war hier die körperliche Konstitution des Kindes.

Wie oft tritt das Kind innerhalb des Stückes auf? Welchen körperlichen Belastungen ist es dabei ausgesetzt? Wo sind Belastungsgrenzen und wo motorische Grenzen gesetzt?

Besonders wichtig war es uns, ein Kind mit einem Hirntumor und ein schwer herzkrankes Kind zu integrieren und Bereiche zu schaffen, die die Kinder bewältigen konnten. Sie sollten ein besonderes Erfolgserlebnis haben. Stück für Stück begann nun die Arbeit mit den Kindern. Wir übten mit einzelnen Kindern, sich nach Musik zu bewegen, einen Wechselschritt zu machen, vorwärts und rückwärts im Takt zu gehen, zu schreiten, zu springen, zu schleichen.

Jetzt sahen wir das erste Mal ernste Probleme. So hat ein Kind aufgrund seiner Krankheit erhebliche motorische Störungen, Orientierungsprobleme, die Raumlage-Beziehung ist erheblich gestört, und alle Reaktionen laufen verlangsamt ab. So gab es für das Mädchen am Anfang kaum Erfolgserlebnisse. Was tun?

Wie froh sind wir da über die gute Zusammenarbeit unter unseren Kindern. In den Hofpausen und Stundenpausen nahmen die anderen Mädchen das Kind an die Hand und Schritte wurden geübt bis es gelang. Die Freude war groß, das Mädchen erlebte sich das erste Mal in der Theaterarbeit positiv. Danach wurde es ihr wesentlich leichter, die Schritte und Abfolgen zu lernen. Ihr Selbstbewußtsein nahm neue Formen an. Die erste Szene, die wir einübten, war die Mittelszene, in der die Raupe erwacht. Schwierig war, eine Einheit zwischen den Tänzern zu finden, die Einzeltänzer zu einem Ganzen wachsen zu lassen. Es entstanden jetzt auch Phasen, in



denen die Kinder unmotiviert waren. Dazu kam der Ausstieg eines Jungen aus der Theatergruppe. Trotz unserer Bemühungen war er nicht davon abzubringen, und für uns war es doch sehr entmutigend. Gerade weil wir der Meinung waren, für ihn als Muskeldystrophiker ist das Theaterspielen durchaus positiv. Die Ängste, auch andere Kinder hätten keine Lust mehr an der Theaterarbeit, erwiesen sich aber zum Glück als nichtig. Nachdem wir einzeln Szene für Szene eingeübt hatten, merkten wir, daß wir mit dem wöchentlichen Üben sehr schleppend und schlecht vorankamen. So sind wir zu der Auffassung gelangt, einen zweitägigen Workshop einzuschleppen.

In diesen zwei Tagen, im Februar, reihten wir Szene an Szene und machten aus den einzelnen Stücken erstmal ein Ganzes.

## Die Grenzen etwas weiter stecken

Diese zwei Tage haben uns erheblich weiter gebracht und ließen die Kinder zu einem Ensemble zusammenwachsen. Beim Abschlußbild entstand plötzlich ein Bruch, und die Idee, am Schluß eine Pyramide zu bauen, wurde geboren. Am Ende des Workshops drehten wir ein Video, so daß den Kindern die Möglichkeit gegeben war, sich zu sehen und zu beurteilen. Die Kinder wurden im Laufe der Arbeit auch immer wieder hinterfragt. So kam es nach Ansehen der Videos zu vielen Ideen, dieses und jenes noch zu verändern. Das kritische Auseinandersetzen der Kinder mit sich selbst und mit anderen war dem Stück äußerst dienlich.



Vorgesehen waren unter anderem zwei Jonglagenturnen, und zweimal in der Woche wurde in den Mittagspausen daran geübt. Wir mußten feststellen, daß wir es bis zu diesem Zeitpunkt nicht schafften. So verzichteten wir auf diese Elemente, und doch wurde eine erfreuliche Auswirkung auf die Fangtechniken in der Mondszene und dem Abschlußbild ersichtlich.

Wir übten jetzt wieder wöchentlich, spielten dann aber das gesamte Stück von Anfang bis Ende. Den Kindern gab jetzt auch Auftrieb, daß die Kostüme zum Großteil fertiggestellt waren. Sich zu verkleiden, in eine andere Rolle zu schlüpfen, gab ihnen das Gefühl, die Haut zu wechseln. Wir sahen, daß es plötzlich einfacher für die Kinder war zu agieren. Es war, als hätten sie etwas abgeworfen. Was uns jetzt noch fehlte, war Publikumserfahrung.

So organisierten wir einen Auftritt in einem Schweriner Altenheim. Für uns und die Kinder ein erstes größeres Erfolgserlebnis. Unsere Premiere fand Mitte Mai dann tatsächlich auf einer Bühne statt. Es war ein unbeschreibliches Gefühl, die Kinder nach dem Auftritt so stolz und glücklich zu sehen. Sie haben etwas geschaffen, etwas Eigenes, und es hat einem großen Publikum gefallen. Auch im nachhinein, im täglichen Schulalltag, konnten wir beobachten, daß die Kinder selbstsicherer auftraten, mehr Zutrauen zu sich gefunden haben und sich selber positiver beurteilten. Das ist für uns Beweis: Es hat sich gelohnt.

Die Absicht, die wir mit dem Theaterspiel verbinden, macht folgendes Beispiel deutlich: In unserer Theatergruppe spielt ein Mädchen, das an einem Kleinhirntumor erkrankt war. Das Kleinhirn ist Koordinationszentrum der Bewegungen und das Muskeltonus- und Gleichgewichtszentrum des Zentralen Nervensystems. Demzufolge hat das Mädchen größte Schwierigkeiten in der Motorik, der Orientierung und der Raum-Lage-Beziehung, ist zu allem sehr langsam. Das Mädchen kam in der 4. Klasse zu uns an die Schule. Sie sprach kaum mit jemandem und hob nie den Kopf. Nach 2 Jahren an unserer Schule hatte sie schon einen gewaltigen Entwicklungssprung vollzogen, war aber noch immer sehr schüchtern, sprach dann äußerst leise und steckte voller Versagensängste. Oft hatte man das Gefühl, daß sie fest an ihr Unvermögen glaubte. Zu Beginn unserer Theaterarbeit war die Angst in uns, das Mädchen zu überfordern, da es anfänglich kaum Erfolge sah und zu befürchten war, daß es die Lust verlieren könnte. Nachdem aber einzelne Schritte plötzlich gelangen, verlor sie das Mißtrauen ihrem Körper gegenüber. Sie begann, intensiver mit diesem zu arbeiten, ihn wahrzunehmen, ihn anzunehmen. In der Rolle, die sie in dem Stück spielt, hat sie viel Verantwortung zu tragen. Sie ist ein Teil des Ganzen. Die anderen Blumen verlassen sich auf sie, sie wird getragen, trägt aber auch ebenso die anderen. Sie spürt ihre Wichtigkeit und weiß um das Vertrauen, das man ihr entgegenbringt.

Wie wirkt sich nun das Theaterspiel auf den Alltag des Mädchens aus?

## Die Grenzen etwas weiter stecken

Beobachtungen und Rücksprachen mit Lehrern, Eltern und Erziehern ergaben folgendes Bild: Die Klassenlehrerin und die Erzieherin schätzten ein, daß die Theaterarbeit einen entscheidenden Anteil an der Persönlichkeitsentwicklung des Mädchens hat. Sie geht auf andere zu, beginnt Gespräche und spricht lauter. Ihr Selbstbild wurde erheblich aufgewertet und das macht sich in der Klasse bemerkbar. Durch die Theaterarbeit ist sie in der Achtung des Klassenverbandes gestiegen. Die Mutter bemerkte, daß ihre Tochter, seit sie in der Theatergruppe mitwirkt, mit wesentlich mehr Freude an alle Dinge herangeht. Das Selbstbewußtsein, das sie entwickelt hat, sei nicht zu übersehen. Am Nachmittag geht sie viel auf die Straße, was sie vorher nicht getan hat oder sich nicht zutraute. Jetzt hat sie erstmals Freundinnen in ihrem Wohngebiet.

Theaterspiel kann also auch durchaus als eine Art von Therapie gesehen werden, um psychische Hemmungen zu überwinden und den Körper, so wie er ist, zu akzeptieren.

Unsere Vision vom Theater mit Behinderten umfaßt vor allen Dingen die Integration. Es ist doch ein Vorbehalt, daß nur Menschen, die makellos aussehen, auf die Bühne müssen. Behinderte müßten öffentlicher werden, auch im professionellen Theater und Film eine Chance haben, damit die Hemmschwellen, die Nichtbehinderte Behinderten gegenüber haben, durchbrochen und aufgelöst werden.

Anschrift der Verfasserin:  
Am Platz der Jugend 25  
19059 Schwerin  
Tel.: 0385 - 796233

## Kunst oder Marmelade?

### Ästhetik und Ethik in der Theaterarbeit mit Behinderten

Carsten Cüppers / Lars Göhmann

Blitze erhellen die nächtliche Landschaft. Schulterhängend eilen betäubte Dorfbewohner durch regennasse Straßen. Unter ihren Regenschirmen zusammengekauert, über Pfützen springend, versuchen sie, dem stürmischen Unwetter zu entfliehen. Verloren und traurig geht ein Kind durch eine dunkle Gasse. Ein Narr tritt auf. Große, leuchtende Augen sprechen den die Szenerie angenehm störenden Fremden an. Obschon er als einziger keinen Schirm hat, strahlt er belebende Fröhlichkeit aus. Erwartungsvoll nähern sich das Kind und alle anderen Dorfbewohner dem verlockend-heiteren Narren. Dieser öffnet ihnen mit großer Geste ein Fenster in das bunte Reich der Phantasie. Plötzlich ist der Regen vergessen.

Mit diese Szene der Theatergruppe „Piano“ aus Rußland beginnt das Eröffnungstück des „Festes der Sinne“. Doch das Fenster öffnet sich hier nicht nur in einem farbenfrohen Reigen mit Clownerie und Pantomime aus Rußland, sondern für die Zu-

schaauer auch in die vielgestaltige Welt des Theaters mit behinderten Kindern und Jugendlichen.

#### Festival in Lingen

Zum ersten Mal veranstaltete das Europäische Zentrum der IATA (International Amateur Theatre Association) in Lingen ein internationales Fest für junge Menschen mit und ohne Behinderung. Vom 2. bis 5. November 1995 fand in der emsländischen Stadt, die sich besonders durch die bundesweit anerkannte Arbeit des Theaterpädagogischen Zentrums hervortut, ein Theaterfestival statt, bei dem sieben Kinder- und Jugendtheatergruppen aus sechs europäischen Ländern eingeladen waren, ihre Theaterproduktionen und die Methoden ihrer Arbeit vorzustellen. Zu den jungen Darstellern im Alter von 10 bis 25 Jahren gehörten taubstumme, geistig- und körperbehinderte sowie in ihrem Sozialverhalten auffallende Kinder und Jugendliche.

## Kunst oder Marmelade

### Kunst contra Pädagogik?

Parallel zum Festival fand eine Fachtagung mit Theater- und Kulturpädagogen, Lehrern und Künstlern statt, bei der die unterschiedlichen Ansätze von Theaterarbeit der teilnehmenden Gruppen im Kontext ihres pädagogischen und künstlerischen Selbstverständnisses vorgestellt und diskutiert wurden.

Die Konzeption der Fachtagung brachte es mit sich, daß Sonderpädagogen, die Behindertentheater bislang in ihrem Elfenbeinturm betreiben konnten (oder mußten), nun mit den naturgemäß anders gelagerten Sichtweisen von Künstlern, die im Theaterbereich tätig sind, konfrontiert wurden. So wurde durch Bernd Ruping, den Leiter der Fachtagung, angeregt, das Gesehene unter der Forderung nach einer Ästhetik des (Behinderten-)Theaters zu diskutieren. Gemeinsam mit Werner Reuter vom Kölner Modellversuch zur musisch-kulturellen Förderung Behinderter „Pustebblume“ gelang es, für viele erstmalig, eine Diskussion über den Kunstwert von Theateraufführungen mit behinderten Darstellern zu führen. Für so manchen Leiter einer Theatergruppe, vorzugsweise aus Sonderschulen, mag diese Konfrontation ein Schockerlebnis gewesen sein. Das liegt daran, daß ein künstlerischer Anspruch nicht nur theoretisch legitimiert wurde, sondern vor allem auch schon zu Beginn durch die Darbietungen, wie die oben beschriebenen von den Russen und Holländern, demonstriert war (vgl. die Beiträge von Tschikschev und van der Smagt in diesem Heft).

Aus dem während der Fachtagung geforderten hohen Ideal für Theaterarbeit haben sich Denkanstöße entwickelt, die im folgenden so vorgestellt werden, daß sie in die praktische Theaterarbeit bestehender Gruppen integriert werden können.

Theater mit Behinderten wird nur dann dem Anspruch, Kunst zu produzieren, genügen, wenn der Zuschauer über dem Gesehenen vergißt, daß es sich um Behindertentheater handelt. Das soll selbstverständlich nicht heißen, daß die Tatsache, daß dort behinderte Menschen auf der Bühne stehen, versteckt oder geleugnet werden müßte. Es muß jedoch das Thea-

tererlebnis als solches bedeutend werden und der Blick für die Befindlichkeit der Darsteller dem Bewußtsein entschwinden.

Gelingt dies nicht, bleibt das Interesse auf den Aspekt des Selbstgemachten beschränkt. Nur für Eltern, Lehrer und Mitschüler bleibt die Betrachtung spannend, weil sie die Darsteller und deren persönliche Hintergründe kennen. Eine solche Vorstellung hat jedoch die gleiche Zielsetzung wie der Verkauf von selbstgemachter Birnenmarmelade auf dem Herbstbasar einer Schule: eine pädagogische.

Auch Veranstaltungen vor größerem Publikum außerhalb von Schule, z.B. das Kölner Sommertheater „Pustebblume“, haben einen therapeutischen Charakter. Zwar wird den auftretenden Schülern das Gefühl vermittelt, sie dürften – womöglich zum ersten Mal – vor der großen Öffentlichkeit auftreten (immerhin 700 Zuschauer pro Vorstellung), hierbei handelt es sich aber zum großen Teil um Fachpublikum, das hauptsächlich aus der Behindertenperspektive schaut. („Dafür, daß sie diese Behinderung haben, machen sie das aber prima!“) So wird es für die Darsteller sehr schwer, den Wert ihrer Aufführung einzuordnen.

In der Regel geben die unterschiedlichen Zielsetzungen, die eine Theatergruppe mit ihrer Arbeit verfolgt, schon Auskunft über deren Charakter: Dient etwa ein gezeigtes Ergebnis der Präsentation eines Lernerfolges, stehen andere, nicht-künstlerische Qualitäten im Vordergrund, wie z.B. motorische Fertigkeiten, sprachliche Kompetenzen, Sensibilisierung der Wahrnehmungsbereiche, Zuwachs an Erfahrungen im sozialen Umfeld etc.

Tritt man mit ästhetischen Bewertungskriterien wie Bühnentauglichkeit, Präsenz der Akteure usw. an solche Aufführungen heran, scheitern sie in der Regel. So wird der Zuschauer zum Beispiel bei dem österreichischen Beitrag mit mangelnder Sangesleistung und nichtvorhandener Inszenierungsarbeit konfrontiert.

### Behinderte Darsteller als Material

Geht es im Gegensatz dazu wie bei der holländischen Gruppe um einen primär künstlerischen Ansatz, der ausgehend von einem Spaßmoment entwickelt werden

## Kunst oder Marmelade

soll und am Ende auf eine Staffel von 90 Aufführungen hinausläuft, besteht häufig die Gefahr, daß die auf der Bühne stehenden Darsteller zu Material für die Leiter degradiert werden, die sich künstlerisch verwirklichen wollen. Verstärkt wird dieses Gefühl durch den Eindruck, daß die Darsteller in ein vorgefertigtes Inszenierungsschema hineinge-  
preßt werden, ohne ihre eigenen Ideen verwirklicht zu haben.

In ihrer Konzeption beschreiben die holländischen Gruppenleiter, daß die Zuschauer die Möglichkeit haben, Menschen zu sehen, die bis zum Äußersten ihrer Kontaktmöglichkeiten gehen, und dabei „ihre Gefühle, *derer sie sich vielleicht gar nicht bewußt sind*, zum Ausdruck bringen“.

Diese aus pädagogischer Sicht durchaus nachvollziehbare Zielsetzung gehört nicht in die Öffentlichkeit aufgrund der Tatsache, daß die behinderten Darsteller bei ihrem Handeln auf der Bühne den Blick des Publikums nur eingeschränkt berücksichtigen können. Zugleich ist der Zuschauer hierbei permanenter Gefahr voyeuristischen Verhaltens ausgesetzt.

Diese Arbeitsweise wirft die Frage nach der Ethik innerhalb von Behindertenarbeit auf, verstärkt, wenn es in einer mit Normen besetzten Gesellschaft um solche Reizthemen wie Sexualität geht.

Zu fragen ist auch, ob beim produktorientierten Spiel genug Raum ist für die Einzigartigkeit der Schüler. Um das Theaterereignis statt der Behinderung in den Vordergrund zu stellen, muß die Arbeitsweise vom ersten Augenblick der Theaterarbeit an eine andere sein. Am Anfang sollte das Bewußtsein stehen, daß jedes Kind ein individuelles Talent besitzt und daher andere Fähigkeiten hat als der Lehrer. Ausgehend von den Interessen und Fähigkeiten der Individuen der Gruppe besteht die Aufgabe des Leiters nun darin, diese zu einem ästhetischen Ganzen zu führen.



Doch sollten die Kinder die Möglichkeit erhalten, vieles Verschiedenes auszuprobieren, damit sie zu ihren eigenen Ausdrucksmöglichkeiten finden. Der Leiter sollte hier ausschließlich Beobachter sein. Auf diese Weise kann er die Fähigkeiten und Grenzen der Kinder erkennen, um diese in der weiteren Arbeit auszuweiten und in das Ganze zu integrieren. Diese Arbeitsweise trägt dazu bei, daß *alle gefordert* werden, aber *niemand überfordert* wird. Die individuelle Phantasie jedes einzelnen kommt somit zum Tragen, und nur so ist auch gewährleistet, daß die Spieler sich ihrer Darstellung tatsächlich bewußt sind.

Gleichzeitig ist diese Vorgehensweise ein noch größerer Gewinn für das Selbstbewußtsein der Kinder und Jugendlichen. Die Bestätigung, die dann zum Beispiel während einer Aufführung erfahren werden kann, ist nicht nur mehr Bestätigung für irgendeine Leistung, sondern für eine eigene Leistung, die von dem ausgeht, was man gut kann und mag.

### Integration als Prozeß

Viele der in Lingen aufgetretenen Gruppen hatten den Anspruch, Integration von Behinderten und Nichtbehinderten zu praktizieren. Die meisten Versuche sind gescheitert, da es, wenn man integrativ arbeiten möchte, fatal ist, mit einem konkreten Konzept die Arbeit mit der Gruppe zu beginnen. Integration in der Schule scheitert zur Zeit häufig daran, daß anhand des Lehrplanes der Unterricht für die nichtbehinderten Schüler geplant und dann überlegt wird, was die behinderten Kinder da tun können. Ähnlich gingen die integrativen Theatergruppen vor: Sie haben ein Stück, z.B. ein Musical oder ein Märchen, genommen und waren gezwungen, bestimmte Rollen angemessen zu besetzen: Die Nichtbehinderten wurden die Stars und die behinderten Jugendlichen zum Fußvolk abgestempelt.

## Kunst oder Marmelade

Dabei stellt gerade die Theaterarbeit (neben den anderen musischen Bereichen) eine gute Möglichkeit dar, wirkliche Integration zu praktizieren, da man keinen Lehrplanzwängen unterworfen ist – Voraussetzung bleibt, daß der Leiter kein anderes fertiges (Aufführungs-)Konzept hat, das er der Gruppe aufstülpt, sondern von den Fähigkeiten und Interessen seiner Spieler ausgeht, um eine Darbietung zu erarbeiten. Dann werden Qualitätsvergleiche, wie sie sich beim österreichischen Beitrag aufdrängten, (weitgehend) vermieden.

### Theater als Genuß

Als praktisches Beispiel für die geglückte Verbindung von künstlerischer Arbeit auf der einen Seite und therapeutisch-pädagogischer Zielsetzung auf der anderen Seite kann im Sinne der vorgeschlagenen Konzeption der Beitrag der russischen Gruppe angeführt werden. Dieser gelingt es, in ihrer Darstellung beides zusammen zu einem für die Zuschauer ästhetisch vollendeten Kunstgenuß zu führen. Durch seine Ausbildung als Pantomime und sein Regiestudium hat der Leiter der Gruppe sein Auge dafür geschult, die Auswirkungen einer Behinderung (hier taubstumme Kinder) zu erkennen und positiv in einen künstlerischen Arbeitsprozeß umzuwandeln. Es ist ihm dabei gelungen, die individuellen Möglichkeiten seiner Kinder zu erkennen, diese zu nutzen und für eine Ensembleleistung gewinnbringend zu entwickeln. Die daraus resultierenden eigenen Ausdrucksformen der Kinder stellen zudem eine große Bereicherung für ihre Persönlichkeit dar. Zwar sind sie durch ihre Gehörlosigkeit seit frühester Kindheit dazu gezwungen, ihrem Körperausdruck sehr große Bedeutung zu schenken, den sie in die phantasievolle Arbeit der Gruppe später einbringen konnten, doch aus der damit einhergehenden Körperarbeit resultieren wiederum reichere Ausdrucksmöglichkeiten im alltäglichen Leben.

Die große Diskussion gerade bei der Arbeit mit behinderten Kindern, ob Theater eher ein therapeutischer Weg ist oder ob Theater ausschließlich eine künstlerische Ausdrucksform darstellt, wird in diesem Kontext unbedeutend. Die Therapie, das therapeutische Moment, hat sich völlig selbst-

ständig integriert. Durch diese feinfühlig-künstlerische Arbeit bekam der therapeutische Aspekt einen Automatismus, über den man sich überhaupt nicht mehr unterhalten muß: Er ereignet sich gleichsam nebenbei.

Die freie Entfaltungsmöglichkeit eines Individuums ist – unabhängig von einer möglichen Behinderung – Voraussetzung dafür, daß etwas Künstlerisches geschaffen wird. Durch die Orientierung auf den Prozeß und seine künstlerischen Momente wird die pädagogische Dimension von Theater keineswegs gemindert, sondern gestärkt.

Abschließend bleibt die offene Frage, ob das Quentchen mehr, das ein Erarbeitetes zum (vorzeigbaren) Künstlerischen macht, mit allen Behinderten zu erreichen ist. Kann z.B. Theater mit Geistigbehinderten je eine allgemeine Öffentlichkeit ansprechen? Hier sind Künstler und Pädagogen gleichermaßen aufgefordert, den Beweis zu liefern.

Anschrift der Verfasser:  
Blumenthalstr. 56  
50668 Köln  
Tel.: 0221 - 7391217

### „Ein Fest der Sinne“ – die Folgen

- Vom 18. bis 20.11.1996 findet die Fortsetzung der Fachtagung zum Theater mit Behinderten statt: „Theater, Trotz und Therapie – die Integration Behinderter im Amateurtheater“, veranstaltet vom BDAT in Zusammenarbeit mit dem TPZ Lingen.
- Im Jahre 2000 wird die Stadt Lingen in Zusammenarbeit mit dem Theaterpädagogischen Zentrum und dem Europa-Sekretariat der AITA das Zweite internationale Festival für junge Menschen mit und ohne Behinderung veranstalten.

Informationen:  
TPZ Lingen  
Universitätsplatz 5-6  
49808 Lingen  
Tel.: 0591 - 5033, Fax: 0591 - 3309

## Aus der Isolation in die Philharmonie

### „Sommertheater Pustebblume“ – ein Modellversuch

Werner Reuter

Gleichmäßig dreht sich die Trommel der Waschmaschine, faszinierende Drehmomente für Stefan bei seiner liebsten Freizeitbeschäftigung.

Wache Augen aus den Schlitzen einer Schwarzlichtkappe. Brausender Beifall im Zelt der *Pustebblume*. Stefans Herz rast, ein Überschwang von Gefühlen läßt Speichel aus seinem Mund rinnen, stakkatives Verbeugen vor 700 Zuschauern - ein Blick zu Mutter und Schwester

Später ein kurzer Brief in ungelinker Handschrift. „Heute möchte ich aufspringen und allen sagen: *Das ist mein Bruder! Ich bin schrecklich stolz auf ihn!*“

Welten liegen für Stefan zwischen der Waschmaschine und der Bühne im *Pustebblumezelt*.

Mittwoch nach Pfingsten - 1990 wie 1995: Über Stunden steht das Telefon nicht still, stehen ständig 20-30 Interessenten für Karten in einem ungemütlichen Kellerflur an, Erfahrene haben Klappstühle mitgebracht und Butterbrote. Wütend knallen Anrufer den Hörer auf, Tumult im Kellerflur - ausverkauft nach wenigen Stunden. Jetzt gilt es, eine von 100 Karten an der Tageskasse zu erwischen. Nochmals stundenlanges Warten in der Junihitze vor dem nostalgischen Kassenwagen des Circus Roncalli. Mehr als 750 Zuschauer passen nicht ins Zelt.

Um Mitleid zu zeigen steht niemand stundenlang um Karten an. Staunen und Begeisterung spürt man vom Zuschauerraum ausgehend auf der Bühne. Anerkennung von kreativer Leistung; ein anfängliches Verstehen des Behinderten in seinem Anders-Sein.

Nur, wer ist eigentlich anders? Spielfreude, Emotion, Kreativität knistern auf der Bühne. Wer dort unten auf den harten Bänken des Zeltes ist hierzu noch fähig? Mancher fühlt sich in seiner eigenen Begrenzung vorgeführt.

Intensiv fühlt man Kultur pur. Nicht meßbar mit den Meterbändern des Stadttheaters oder der Kleinkunstabühne. Der monogoloide Stefan drückt sein kulturelles Empfinden völlig anders aus als die spastische Monika, oder Dirk, dessen Laufbahn als Knacki vorgezeichnet scheint. Behinderte Menschen, individuell in ihrer physischen oder psychischen Einengung, individuell aber auch in ihrem kulturellen Ausdruck - wenn wir sie lassen. Oftmals schwierig für Pädagogen in der ungewohnten Rolle von „Theatermachern“, die vorhandenes Potential allzu gerne in ihre eigene Richtung drängen wollen.

Gibt man Freiräume, entsteht Behindertenkultur. Keine neue Form kulturellen Ghettos, sondern Bestandteil unseres Kultur-Seins.

Stefan und die übrigen mehr als 900 behinderten Schüler tanken einmal im Jahr auf der *Pustebblumebühne* ihren Lebensakt für Monate auf, oftmals haben sie sich hierdurch ganz neue Lebensbereiche erschlossen. Nie ausgesprochen rufen sie uns aber auch auf, Abschied vom Prinzip „Aktion Sorgenkind“ zu nehmen. Behinderte sind nicht nur Nehmende, sondern auch Gebende in unserem Sozialgefüge.

Mit der Zunahme von Öffentlichkeit für das kulturelle Schaffen behinderter Menschen steigen auch die Chancen für Anerkennung und natürlichen Umgang miteinander.

Wichtig ist das Ausbrechen aus Ghettosituationen, denn auch *Pustebblume* als Behindertentheater-Festival ist Schonraum für behinderte Menschen auf anderem Niveau.

Theater als Ort ständiger Veränderung änderte auch *Pustebblume* über nunmehr acht Jahre. Wer das Heute mit den Anfängen vergleicht, kennt sich nicht mehr aus. Professionalität in Organisation und Kulturmanagement und die Abkehr von therapeutischen Beweggründen erst machten

## Aus der Isolation in die Philharmonie

das Behindertentheaterfestival zu einem wirklich kulturellen Angebot, über das Niveau einer ausgelagerten Schulveranstaltung hinaus.

Der wirkliche Höhepunkt des Jahres 1996 wird daher nicht das Theaterfestival im Juni, sondern der gemeinsame Auftritt behinderter Schüler aus dem *Sommertheater Pustebblume* mit Künstlern in der Philharmonie Köln sein. Gemeinsam mit der Deutschen Welle, WDR und UNICEF veranstaltet die *Pustebblume* am 23.12.96 ein Weltkinderforum. Behinderte Kinder, selbst ohne Lobby in dieser Gesellschaft, treten ein für die Rechte der Kinder dieser Welt. Vielleicht ist auch Stefan dabei.

Der wirkliche Höhepunkt des Jahres 1996 wird daher nicht das Theaterfestival im Juni, sondern der gemeinsame Auftritt behinderter Schüler aus dem *Sommertheater Pustebblume* mit Künstlern in der Philharmonie Köln sein. Gemeinsam mit der Deutschen Welle, WDR und UNICEF veranstaltet die *Pustebblume* am 23.12.96 ein Weltkinderforum. Behinderte Kinder, selbst ohne Lobby in dieser Gesellschaft, treten ein für die Rechte der Kinder dieser Welt. Vielleicht ist auch Stefan dabei.

### Die Angebote des „Sommertheater Pustebblume“ in Stichworten:

- die *Theaterwoche Sommertheater Pustebblume* findet jährlich Ende Juni/Anfang Juli statt. Sie steht allen Behinderten-Theatergruppen aus der BRD und dem europäischen Ausland ohne leistungsbezogene Auswahlkriterien offen;
- die *Kreativ-Workshops* werden einwöchentlich mit 30 bis 40 Schülern unterschiedlicher Behinderung gemeinsam mit ca. 20 nichtbehinderten Schülern durchgeführt. Angeboten werden Pantomime, Tanztheater, Bewegungstheater, Jongliertheater, afrikanisches Trommeln, Schwarzlichttheater, Schattenspiel, Zaubern, Figurentheater, Maskentheater, Improvisationstheater und Zirkus;
- Die *Fortbildungen* reichen vom Heranführen an behindertenadäquate Theaterformen bis zur fachlichen und fachdidaktischen Qualifizierung. Fortbildungen werden entweder kollegiumsintern oder -übergreifend durch das Pustebblume-Team angeboten – zumeist in Kooperation mit den Regierungspräsidien oder mit dem Institut für Lehrerfortbildung Mühlheim/Ruhr und der Bischöflichen Akademie Aachen;
- die *Spielleitertreffen* sind letztlich Lehrerfortbildungen auf einem höheren, selbständigeren Niveau. Ihr Ziel ist die Weitergabe der im Prozeß gemachten Erfahrungen an andere Spielleiter durch praktisches Erleben;
- *Beratung* soll die durch die Pustebblume initiierten theaterpädagogischen Aktivitäten stabilisieren. Sie kann bei Bedarf vom Pustebblume-Team abgerufen werden.
- Das *Lehrangebot des Seminars für Allgemeine Heilpädagogik und Sozialpädagogik* der Heilpädagogischen Fakultät der Universität zu Köln ist seit 1986 um den Schwerpunkt Theaterpädagogik mit Behinderten erweitert, der pro Semester mit acht bis zwölf Lehrstunden angeboten wird;
- *Pustebblume – die Zeitung* erscheint zweimal jährlich als Supplement der Zeitschrift *Praxis der Psychomotorik* im „verlag modernes leben“. Sie informiert über die Aktivitäten der Pustebblume, soll Medium für Ideen- und Informationsaustausch sein sowie theoretisch und sachlich fundierte Beiträge zu den verschiedenen Sparten des Behindertentheaters liefern;
- die *Agentur für Theater mit Behinderten* ist ein 1995 eingerichtetes Angebot der Pustebblume, nachdem immer häufiger Anfragen nach Vermittlung von Behindertentheatergruppen für verschiedenste Veranstaltungen eingingen.

Anschrift des Verfassers und Kontaktadresse  
des Modellversuchs *Pustebblume*:  
Takustr. 95  
50825 Köln  
Tel.: 0221 - 550-1544, Fax: 0221 - 550-4492

# Heiner Müller: Bildbeschreibung

## Experimenteller Text und Spiel-Modell

Florian Vaßen

### Text-Experiment: Suchbild

Wie der Titel schon zeigt, ist Müllers Text eine besondere Form des Genres der Bildbeschreibung und zugleich als „Explosion einer Erinnerung“<sup>1</sup> dessen theatrale Radikalisierung. Die Traum-Struktur des Textes löst das Bild, die Beobachtung und die Beschreibung ebenso auf wie die Fabel, die Handlung und den Dialog der Figuren. Dieser Theater-Text erstarrt zu einem Tableau vivant, dynamisiert sich jedoch zugleich und zerfällt in heterogene Teile. „Da wird immer ein Bild angefangen, und dann kommt ein anderes, was das alte auflöst oder in Frage stellt“<sup>2</sup>, formuliert Müller. Und an anderer Stelle: „BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das Nô-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert.“ (SF 1, 14)

Ergänzt man diese Hinweise um weitere Texte aus der griechischen Mythologie, um René Magrittes surrealistische Bilder, um Michel Foucaults Theorie der Dezentrierung und Archäologie sowie vor allem um Robert Wilsons Bilder-Theater, wird die Komplexität intertextueller und intermedialer Bezüge erst wirklich sichtbar.

Vor allem Müllers zeitweilige enge Zusammenarbeit mit Wilson hat großen Einfluß auf die *Dekomposition* des Bildes und die *Depotenzierung* des Betrachterblicks. Schon in den „Traktor“-Kommentaren von 1974 spricht Müller von dem „lebenslange(n) Sehzwang, (dem) Bombardement der Bilder (...), die Augenlider weggesprengt“<sup>3</sup>, setzt diesem zehn Jahre später in der „Bildbeschreibung“ jedoch Blendung bzw. Blindheit entgegen und kombiniert beides zu einer spezifisch anderen Art des Sehens/Nicht-Sehens – dem *Blinzeln*.

Diese Sehweise – „zwischen Blick und Blick wenn das Auge ALLES GESEHN sich blinzeln über dem Bild schließt“ (SF 1, 9) –

übernimmt Müller von Robert Wilson:

„Wenn Robert Wilson seine Arbeit erklärt, kommt er immer wieder auf das Blinzeln zu sprechen. Was sieht man während des Blinzeln? Das Blinzeln gibt stets ein anderes Bild von Welt, von Wirklichkeit.“<sup>4</sup> Müller wendet es jedoch – ähnlich wie die zusammenhanglosen Bilder von Wilsons Raum-Theaters – *geschichtsphilosophisch*: Die Totalität des Blicks wird aufgehoben von einer Vielzahl einander ablösender, sich überlagernder, immer wieder veränderter, „übermalter“ Bilder, ein Vorgang, der in seiner Momentaneität und seinem „Aufblitzen“ an Walter Benjamins „Nu“ erinnert.

Diese Art des Sehens korrespondiert mit der *Dissoziation* des Subjekts. Das beobachtende „ICH“ tritt selbst ins Bild, wird ein ständig wechselnder Teil desselben und verliert damit die Macht der Zentralperspektive. „Zuletzt wird der Beobachter selbst in Frage gestellt, also auch der Beschreiber des Bildes“<sup>5</sup>, wie Müller in seiner Autobiographie anmerkt.

Heiner Müller hat mit der „Bildbeschreibung“ LeserInnen und ZuschauerInnen einen hoch komplexen, artifiziellen, in seiner Intertextualität hybriden Text vorgelegt. Anders als in der langen Geschichte der abendländischen Bildbeschreibung löst Müller das Bild – wie kurz skizziert – in viele Bilder der „Übermalung“ auf, die „Fabel“ in viele mögliche Geschichten, die Beschreibung in ambiguen Aussagen, den Beobachter in Figurationen des Bildes. Die Beschreibung des Bildes zielt demnach nicht auf Klarheit und Eindeutigkeit, sondern sie verstärkt geradezu seine enigmatische Struktur, entwickelt Hypothesen und spielt Möglichkeiten durch – das Bild wird zum *Suchbild*. Der wissenschaftliche Diskurs zielt folglich darauf, die Hybridität dieses Textes aufzulösen, die verschiedenen „Schichten“<sup>6</sup> von Müllers „Übermalung“ abzutragen, d.h. die Vorgehensweise ist *analytisch*.<sup>7</sup>

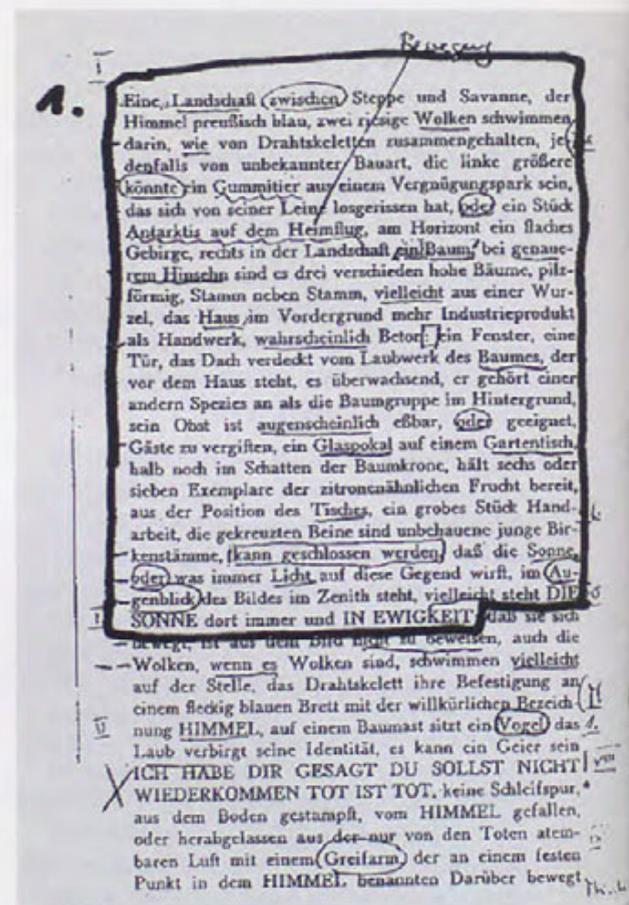
## Bildbeschreibung

Müllers vielgestaltige Bild-Befragung ist jedoch trotz aller Komplexität nicht als hermetisches „Endspiel“ und als elitäres „Sehen“<sup>8</sup> zu verstehen, sondern in seinem spielerischen Charakter ein *offenes* Textangebot, analog zu dem Bild, das für die Bildbeschreibung Möglichkeiten von Reflexion und „Freiräume für Phantasie“ eröffnete, wie Müller selber anmerkt. Wenn Müller an gleicher Stelle seiner Autobiographie von einem „Autodrama, (...) das man mit sich selbst aufführt, mit sich selbst *spielt*“ (Hervorhebung: F.V.) spricht, dann erinnert dieser Spiel-Text die LeserInnen an ihre eigene Spielfähigkeiten. „Je planer, verständlicher ein Text ist, desto weniger erzählt er über die Gegenwart. Und je schwieriger, je dichter ein Text ist, desto mehr Informationen enthält er. Die muß man jedoch herausholen, selbst finden, nur dadurch wird es Erfahrung.“<sup>9</sup>

Auf das „unversöhnliche Hinschleudern der Bilder“<sup>10</sup>, oder – wie es im Text heißt – „bis die eine unaufhörliche Bewegung einsetzt, die den Rahmen sprengt“ (SF 1, 8), reagiert ein *topographisches* Sehen, das man als vagabundierend oder ästhetisch als montierend bezeichnen könnte und das dem traditionellen „rahmenden Sehen“ entgegensteht. „... du kannst den Rahmen vermeiden, wenn du anfängst, ein Bild zu entwerfen, und bevor das wirklich gesehen wird, bringst du das nächste, als Übermalung, so kommt nie ein Bild zu Ende, das einen Rahmen bekommt.“<sup>11</sup>

Der nicht zu Ende gekommene Text mit seiner Multiperspektivität als Absage an die Ganzheit kann zum Auslöser neuer Texte und Bilder werden, indem die RezipientInnen irritiert in ihrer Wahrnehmung bzw. ihrem Lesen innehalten, sich vergeblich zu vergewissern suchen, über die verlorene Eindeutigkeit bzw. die Sinnvervielfachung „stolpern“ und so „die Lücke im Ablauf“ (SF 1, 13) nutzen, um mit ihren Erfahrungen dazwischen zu kommen und verstärkende, ergänzende oder entgegengesetzte Bilder zu entwerfen. LeserIn, BetrachterIn und ZuschauerIn können so aktiv mit dem Text umgehen, ihn zerlegen, einzelne Bildfragmente auswählen und im Vorgang des Neuzusammensetzens ihr *eigenes* Bild bzw. ihre *eigene* Bildbeschreibung entwikel-

keln. In diesem Sinn argumentiert auch Müller selbst: „Was ‚Bildbeschreibung‘ angeht: Das kann jeder machen, mehr oder weniger gut und jeder anders. Die avancierteste Kunst ist die demokratischste, jeder Mensch kann ein Bild beschreiben, die Beschreibung produziert neue Bilder, wenn er mitschreibt, was ihm einfällt während der Beschreibung. Es ist ein *Spielmodell* (Hervorhebung: F.V.), das allen zur Verfügung steht, die sehen und schreiben können.“<sup>12</sup> Dieses „Spielmodell“



als neuerliche „Übermalung“ der „Bildbeschreibung“ durch die Agierenden impliziert im Gegensatz zur diskursiven Analyse eigenes  *kreatives Agieren*, eine ästhetische Produktivität, die ich als *synthetische* Vorgehensweise bezeichnen möchte. So vielleicht erfüllt sich Müllers Wunsch nach einer „Wirkung“, die „Langzeitwirkung anstelle dieser kurzzeitigen Übereinstimmung, die Erfolg heißt“, „bedeutet“.<sup>13</sup>

## Spielmodell und theatrale Aktion

Man könnte diese Hinweise Heiner Müllers bezweifeln oder gar als Wunschträume eines avancierten Autors belächeln. Wir haben die Probe aufs Exempel gemacht, und zwar schon 1991, also ohne Kenntnis dieses Kommentars von Müller, der zu jener Zeit noch gar nicht geschrieben war. In zwei einwöchigen Blockseminaren an der Humboldt-Universität bzw. an der Uni-

versität, jeder für sich beim Herumgehen in verschiedener Tonart und sich allmählich auf Korrespondenzen, Kommunikation oder Sprechen im Duett oder chorisch einlassend). Gestus und Rhythmus des Textes, vor allem seine poetische Komplexität wurden in dieser „Lektüre“ erfahrbar, und es entstanden Fragen nach der Syntax, den Satzzeichen, nach den Verben und Substantiven, nach den Wörtern und Sätzen in Versalien.

Am nächsten Tag malte jede(r) mit Tusche, Wachsmalkreide oder Filzstiften ein Bild (Größe DIN-A 3), das nicht unbedingt der „Bildbeschreibung“ und schon gar nicht dem beschriebenen Bild entsprechen mußte, sondern das die Bild-Assoziationen, die bei der Lektüre entstanden waren, fixieren sollte; es wurde eine Vielzahl von „Übermalungen“ produziert, assoziativ ergänzende und Gegen-Bilder, die trotz aller Individualität wie das Ausgangs-Bild auch auf kollektive Strukturen verwiesen. Die Bilder wurden aufgehängt und in Art einer Wandzeitung von den anderen schriftlich kommentiert (s.S. 56/57 in diesem Heft).

Am dritten Tag arbeiteten wir musikalisch. Aufgeteilt in zwei Gruppen, realisierten wir mit einfachen Instrumenten und Geräuschwerkzeugen einen selbst gewählten Textabschnitt, teils mit und teils ohne Text. Am vierten Tag haben wir geschrieben, haben „cluster“ gebildet, z.B. zu Wörtern wie „ICH“ oder „Engel“, und daraus eigene Geschichten entwickelt oder haben sechszellige Prosagedichte aus jeweils kurzen Textpassagen gebildet<sup>14</sup>, d.h. wir haben Müllers Text schreibend zerlegt und neu komponiert.

Am fünften und sechsten Tag schuf zunächst jede(r) ein Standbild zu drei Teilsätzen, dann stellte er/sie sie szenisch dar, später spielten jeweils mehrere TeilnehmerInnen eine Textsequenz; es entstanden kleine Spielszenen. Am letzten Tag, nach all den praktischen Erfahrungen und ästhetischen Versuchen, nach den Theoriediskussionen, nach der ästhetischen und diskursiven Annäherung an den Text, konnte jede(r), wenn er/sie wollte, sein/ihr Bild nochmals übermalen, was von einigen aufgrund ihrer neuen Erfahrungen auch intensiv genutzt wurde.

2. <sup>das Bild</sup>  
 eine Versuchsanordnung, die Robet des Entwurfs ein Ausdruck der Verachtung für die Versuchstiere Mann, Vogel, Frau, die Blutpumpe des täglichen Mords, Mann gegen Vogel und Frau, Frau gegen Vogel und Mann, Vogel gegen Frau und Mann, versorgt den Planeten mit Treibstoff, Blut die Tinte, die sein papiernes Leben mit Farben beschreibt, auch sein Himmel von Bleichsucht bedroht durch die Auferstehung des Fleisches, gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER, zerstreuter Blick des Mörders, wenn er den Hals des Opfers auf dem Stuhl mit den Händen, mit der Schneide des Messers prüft, auf den Vogel im Baum, ins Leere der Landschaft, Zögern vor dem Schnitt, Augenschließen und Gebrüll des Blinden, Blut sprühend im Wirbel des Sturms, der die Frau sucht, Angst, daß der Fehler während des Blinzeln passiert, der Schschütz in die Zeit sich aufstut zwischen Blick und Ulick, die Hoffnung wohnt auf der Schneide eines mit zunehmender Aufmerksamkeit gleich Ermüdung schneller rotierenden Messers, blutige Verunsicherung in der Gewisheit des Schrecklichen / der MORD ist ein Geschlechtertausch, FREMD IM EIGNEN KÖRPER / das Messer ist die Wunde, der Nacken das Beil gehört die Ichbarz Quisich zum Plan, an welchem Gerät ist die Linse befestigt, die dem Blick die Farben aussaugt, in welcher Augenhöhle ist die Netzhaut aufgespannt, wer ODER WAS fragt nach dem Bild, M/SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Handschritt ICH mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.

3. Ich ist was Andre  
 es nicht das nicht

versität in Hannover haben sich Marianne Streisand, Studierende und ich mit Müllers „Bildbeschreibung“ intensiv beschäftigt – und zwar nicht primär diskursiv bzw. theoretisch-analytisch, sondern hauptsächlich praktisch – als „Spielmodell“.

Die Arbeit im Seminar begann damit, daß der vorher bekannte Text zunächst gelesen wurde, vor allem laut in unterschiedlicher Art (jeder) nur eine Zeile oder eine Sinn-

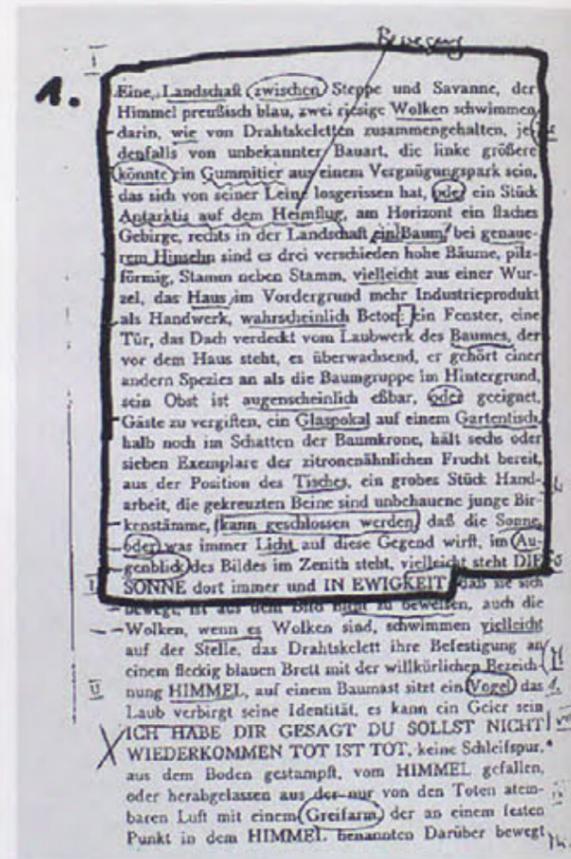
Bildbeschreibung

Müllers vielgestaltige Bild-Befragung ist jedoch trotz aller Komplexität nicht als hermetisches „Endspiel“ und als elitäres „Sehen“<sup>8</sup> zu verstehen, sondern in seinem spielerischen Charakter ein *offenes* Textangebot, analog zu dem Bild, das für die Bildbeschreibung Möglichkeiten von Reflexion und „Freiräume für Phantasie“ eröffnete, wie Müller selber anmerkt. Wenn Müller an gleicher Stelle seiner Autobiographie von einem „Autodrama, (...) das man mit sich selbst aufführt, mit sich selbst spielt“ (Hervorhebung: F.V.)<sup>9</sup> spricht, dann erinnert dieser Spiel-Text die LeserInnen an ihre eigene Spielfähigkeiten. „Je planer, verständlicher ein Text ist, desto weniger erzählt er über die Gegenwart. Und je schwieriger, je dichter ein Text ist, desto mehr Informationen enthält er. Die muß man jedoch herausholen, selbst finden, nur dadurch wird es Erfahrung.“<sup>9</sup>

Auf das „unversöhnliche Hinschleudern der Bilder“<sup>10</sup>, oder – wie es im Text heißt – „bis die eine unaufhörliche Bewegung einsetzt, die den Rahmen sprengt“ (SF 1, 8), reagiert ein *topographisches* Sehen, das man als vagabundierend oder ästhetisch als montierend bezeichnen könnte und das dem traditionellen „rahmenden Sehen“ entgegensteht. „... du kannst den Rahmen vermeiden, wenn du anfängst, ein Bild zu entwerfen, und bevor das wirklich gesehen wird, bringst du das nächste, als Übermalung, so kommt nie ein Bild zu Ende, das einen Rahmen bekommt.“<sup>11</sup>

Der nicht zu Ende gekommene Text mit seiner Multiperspektivität als Absage an die Ganzheit kann zum Auslöser neuer Texte und Bilder werden, indem die RezipientInnen irritiert in ihrer Wahrnehmung bzw. ihrem Lesen innehalten, sich vergeblich zu vergewissern suchen, über die verlorene Eindeutigkeit bzw. die Sinnvervielfachung „stolpern“ und so „die Lücke im Ablauf“ (SF 1, 13) nutzen, um mit ihren Erfahrungen dazwischen zu kommen und verstärkende, ergänzende oder entgegengesetzte Bilder zu entwerfen. LeserIn, BetrachterIn und ZuschauerIn können so aktiv mit dem Text umgehen, ihn zerlegen, einzelne Bildfragmente auswählen und im Vorgang des Neuzusammensetzens ihr *eigenes* Bild bzw. ihre *eigene* Bildbeschreibung entwick-

keln. In diesem Sinn argumentiert auch Müller selbst: „Was ‚Bildbeschreibung‘ angeht: Das kann jeder machen, mehr oder weniger gut und jeder anders. Die avancierteste Kunst ist die demokratischste, jeder Mensch kann ein Bild beschreiben, die Beschreibung produziert neue Bilder, wenn er mitschreibt, was ihm einfällt während der Beschreibung. Es ist ein *Spielmodell* (Hervorhebung: F.V.), das allen zur Verfügung steht, die sehen und schreiben können.“<sup>12</sup> Dieses „Spielmodell“



als neuerliche „Übermalung“ der „Bildbeschreibung“ durch die Agierenden impliziert im Gegensatz zur diskursiven Analyse eigenes  *kreatives Agieren*, eine ästhetische Produktivität, die ich als *synthetische* Vorgehensweise bezeichnen möchte. So vielleicht erfüllt sich Müllers Wunsch nach einer „Wirkung“, die „Langzeitwirkung anstelle dieser kurzzeitigen Übereinstimmung, die Erfolg heißt“, „bedeutet“.<sup>13</sup>

Bildbeschreibung

Spielmodell und theatrale Aktion

Man könnte diese Hinweise Heiner Müllers bezweifeln oder gar als Wunschträume eines avancierten Autors belächeln. Wir haben die Probe aufs Exempel gemacht, und zwar schon 1991, also ohne Kenntnis dieses Kommentars von Müller, der zu jener Zeit noch gar nicht geschrieben war. In zwei einwöchigen Blockseminaren an der Humboldt-Universität bzw. an der Uni-

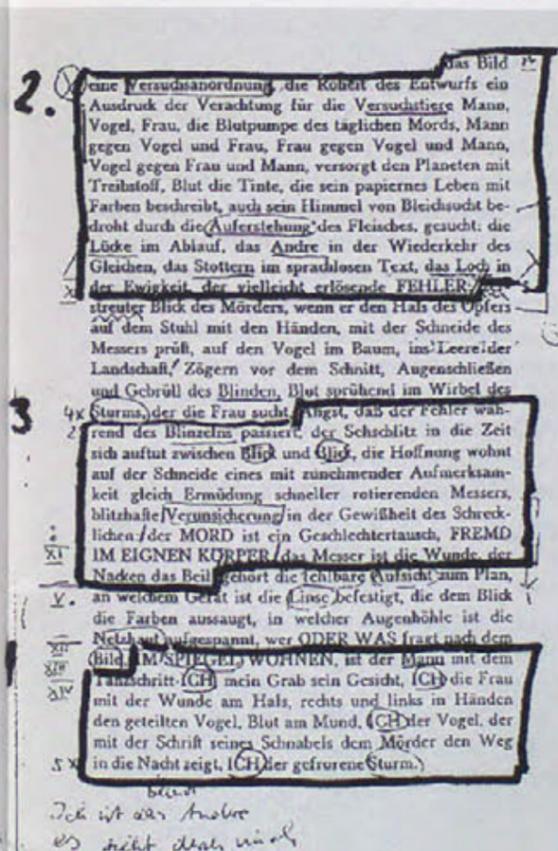
versität in Hannover haben sich Marianne Streisand, Studierende und ich mit Müllers „Bildbeschreibung“ intensiv beschäftigt – und zwar nicht primär diskursiv bzw. theoretisch-analytisch, sondern hauptsächlich *praktisch* – als „Spielmodell“.

einheit, jeder für sich beim Herumgehen in verschiedener Tonart und sich allmählich auf Korrespondenzen, Kommunikation oder Sprechen im Duett oder chorisches einlassend). Gestus und Rhythmus des Textes, vor allem seine poetische Komplexität wurden in dieser „Lektüre“ erfahrbar, und es entstanden Fragen nach der Syntax, den Satzzeichen, nach den Verben und Substantiven, nach den Wörtern und Sätzen in Versalien.

Am nächsten Tag malte jede(r) mit Tusche, Wachsmalkreide oder Filzstiften ein Bild (Größe DIN-A 3), das nicht unbedingt der „Bildbeschreibung“ und schon gar nicht dem beschriebenen Bild entsprechen mußte, sondern das die Bild-Assoziationen, die bei der Lektüre entstanden waren, fixieren sollte; es wurde eine Vielzahl von „Übermalungen“ produziert, assoziativ ergänzende und Gegen-Bilder, die trotz aller Individualität wie das Ausgangs-Bild auch auf kollektive Strukturen verwiesen. Die Bilder wurden aufgehängt und in Art einer Wandzeitung von den anderen schriftlich kommentiert (s.S. 56/57 in diesem Heft).

Am dritten Tag arbeiteten wir musikalisch. Aufgeteilt in zwei Gruppen, realisierten wir mit einfachen Instrumenten und Geräuschwerkzeugen einen selbst gewählten Textabschnitt, teils mit und teils ohne Text. Am vierten Tag haben wir geschrieben, haben „cluster“ gebildet, z.B. zu Wörtern wie „ICH“ oder „Engel“, und daraus eigene Geschichten entwickelt oder haben sechszellige Prosagedichte aus jeweils kurzen Textpassagen gebildet<sup>14</sup>, d.h. wir haben Müllers Text schreibend zerlegt und neu komponiert.

Am fünften und sechsten Tag schuf zunächst jede(r) ein Standbild zu drei Teilsätzen, dann stellte er/sie sie szenisch dar, später spielten jeweils mehrere TeilnehmerInnen eine Textsequenz; es entstanden kleine Spielszenen. Am letzten Tag, nach all den praktischen Erfahrungen und ästhetischen Versuchen, nach den Theoriediskussionen, nach der ästhetischen und diskursiven Annäherung an den Text, konnte jede(r), wenn er/sie wollte, sein/ihr Bild nochmals übermalen, was von einigen aufgrund ihrer neuen Erfahrungen auch intensiv genutzt wurde.



Die Arbeit im Seminar begann damit, daß der vorher bekannte Text zunächst gelesen wurde, vor allem laut in unterschiedlicher Art (jeder) nur eine Zeile oder eine Sinn-

## Bildbeschreibung

Zwischendurch haben wir immer wieder über unsere Arbeit *mit* Heiner Müllers „Bildbeschreibung“ und *an* unseren eigenen ästhetischen Produkten gesprochen, und wir haben theoretisch gearbeitet, denn Müllers Geschichtsphilosophie, die ästhetischen Übermalungen und intertextuellen Bezüge ließen sich nicht ohne weiteres in unserer praktischen Auseinandersetzung mit Heiner Müllers Text sichtbar machen. Hier, in der zeitweisen Trennung von Theorie und Praxis, von *analytischem Abtragen der Schichten und synthetischem Auftragen neuer Schichten*, sahen wir auch eine Schwierigkeit unserer Arbeit, eine für uns konkret nicht aufzulösenden Widerspruch von intellektueller Analyse und kreativer Praxis.

Die Studierenden empfanden den theatralen Spielprozeß als intensivste Annäherung an Müllers Text, vielleicht weil in der präsentischen, körperlichen Form sie diesem am nächsten kamen, vielleicht auch weil sie im Spielen die theatrale Dimension der „Bildbeschreibung“, die ja ein Theaterstück ist, ohne ein Drama zu sein, besonders spürten. Meines Erachtens enthielten die Bilder zur „Bildbeschreibung“, ihre Kommentierung als fremde textliche Übermalung und ihre eigene bildliche Übermalung die größte Intensität, auch im Sinne von Nachempfinden, und die größte eigenständige Kreativität; hier wurde auch der intermediale Bezug am produktivsten realisiert.<sup>15</sup>

Eine *theatrale Aktion* erhielt in ihrem auffälligen Realitätsbezug jedoch eine besondere Qualität. Während wir in Hannover in der gemütlichen, „ahistorischen“ Atmosphäre eines alternativen Tagungshauses arbeiteten, lagen unsere Räume in Berlin in der Clara-Zetkin-Straße. An einem Vormittag haben wir den Potsdamer Platz als theatralen Raum benutzt: In Gruppen weit über den Platz verteilt, sprachen wir Müllers „Bildbeschreibung“ – zumeist chorisch, riefen uns über die Entfernungen Textsegmente zu, schrien den Text über den leeren Platz und in den blauen Himmel; der leere, „wüste“ Potsdamer Platz – „Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau...“ (SF 1, 7). Es war der Tag der offiziellen

Trauerfeier für den ermordeten Präsidenten der Treuhand, rings um den Platz wimmelte es von Polizei, nur der Potsdamer Platz war leer mit seinen Resten des Führerbunkers und des Mauerstreifens. Gegenüber der bisherigen ästhetischen Praxis mit der „Bildbeschreibung“ erhielt die Arbeit mit dem Text hier eine völlig andere Dimension: die sinnliche Erfahrung konkreter Geschichtsräume. Drei „Epochen“ deutscher Geschichte, Faschismus, DDR und vereintes Deutschland, überlagerten sich als archäologische Schichten und wurden ihrerseits wieder „übermalt“ von Müllers Text. Müllers „Landschaft jenseits des Todes“ (SF 1, 14) und einer der zentralen Sätze des Textes, „ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT“ (SF 1, 13) riefen historische und politische Assoziationen hervor, die in ihrer kollektiven Struktur über individuelle Erfahrungen deutlich hinausgingen. Verschiedene Schichten von Realität wurden so miteinander konfrontiert, sie überlagerten sich, so daß Müllers Text in dieser besonderen Konstellation eine tiefgreifende *gesellschaftliche* Radikalität erhielt.

## Eine Störung – gegen die Bilderflut

Unsere Bilder stellten in ihrer Ähnlichkeit mit Traumstrukturen die „Explosion einer Erinnerung“, d.h. die Dynamik der „Bildbeschreibung“, wieder still und ermöglichten in ihrer Ruhe einen Augenblick von „*Eingedenken*“ in extrem Individuelles und zugleich Gesellschaftliches. Die Konzentration auf Sehen und Malen, Sprechen und Bewegen, Schreiben und Lesen, Hören und Musik-Machen ist dabei als widerständiges Verhalten gegen die alltägliche Flut von sinnlichen Eindrücken, insbesondere gegen die Bilder-Flut und das flüchtige Sehen zu verstehen.

Müller setzt gegen die Übermacht medialer Bilder ein spezifisches „Bilderverbot“ und die „Störung von Sehgewohnheit“, wie er es nennt: „Heute haben wir den Trend, über die Medien die absolute Aufhebung des Bilderverbotes zu vollziehen, eigentlich die Auslöschung der Welt durch die Abbildung der Welt. Die Welt (...) wird langsam ersetzt durch die Abbildung. (...) Und die

Funktion von heutiger Kunst wäre die (...), diesen Bilderfluß mit einer Störung der Sehgewohnheit zu unterbrechen.“<sup>16</sup> Es geht Müller um Verzögerung und Verlangsamung und um Unterbrechung und *Störung* der totalen Bilder-Gegenwart. Die „totale Besetzung mit Gegenwart“ zwecks „Auslöschung von Vergangenheit“ und „Auslöschung von Zukunft“<sup>17</sup> soll durch eine andere Haltung aufgebrochen werden, die Zeit und Raum schafft für die Explosion einer Erinnerung.<sup>18</sup>

Schutz vor dem „visuellen Müll“<sup>19</sup> bieten Zeichnen, Schreiben, Musik-Machen und Theater-Spielen. Das eigene Erproben und kreative Experimentieren können Erfahrungswiderstände spürbar machen, ermöglichen Nähe und Distanz zugleich, Anwesenheit und Intensität.

Im Text selbst allerdings formuliert Müller diese *Utopie* nicht. Die den Gewaltzusammenhang durchbrechende Utopie wird also nicht als Thema aufgegriffen, sondern findet sich im Experimentcharakter des Textes, der in seiner offenen, fragmentarischen, montierten, assoziativ-reflexiven Struktur<sup>20</sup> das drohende Schließen des Gewalt- und Zerstörungskreislaufs widerlegt, und existiert im Experimentcharakter seiner „Lektüre“ bzw. seiner praktischen „Übermalung“, wie z.B. in unseren Versuchen.

Von Peter Weiss bis zum Nouveau Roman, von Handke bis Strauß trat in den 80er Jahren, entsprechend Foucaults Diktum von der „Epoche des Raumes“, <sup>21</sup> zunehmend die Interpretation von Bildern an die Stelle von linearen Erzählstrukturen. Auch Heiner Müllers „Bildbeschreibung“ gehört dazu, auch bei ihm ist die Darstellung „von der Geschichte ins Bild gewandert“, auch er vermeidet „synthetisierende Zusammenhangs-, Einheits- und Kontinuitätsbildungen.“ Aber Müller *radikalisiert* die Bildbeschreibung derart, daß das Bild keineswegs „seinen Gegenstand“ festhält und ihn genau „konturiert“, und es geht auch nicht um „Selbstvergewisserung“ des Autors oder um die Psychologisierung von Geschichte<sup>22</sup>, sondern um den Verlust von Geschichte, um Vergessen und Erinnerung, um Sehen und Schreiben im Kontext von Gewalt und um die Zerstörung von Wahrnehmung und Erfahrung. Bild, Fabel

und Beobachter lösen sich im Gedächtnisraum auf, es entstehen neue Bilder und ein anderes Sehen als widerständiger Erfahrungsraum, beim Lesen und Schreiben, in der Musik, der szenischen Darstellung und theatralen Inszenierung und beim „Übermalen“ – Bilder werden Worte werden Bilder.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Heiner Müller: Kommentar zur „Bildbeschreibung“, in: H.M.: Shakespeare Factory I, Berlin 1989, S. 14; im folgenden steht die Sigle SF I, ergänzt um die Seitenzahl, in Klammern hinter dem Zitat.

<sup>2</sup> Heiner Müller im Gespräch mit Ruth Berghaus, in: Sinn und Form 41 (1989), H. 1, S. 130.

<sup>3</sup> Heiner Müller: Traktor, in: H.M.: Geschichten aus der Produktion 2, Berlin 1974, S. 14.

<sup>4</sup> Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz, in: Lettre International 1994, H. 24, S. 4.

<sup>5</sup> Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht, Köln 1992, S. 342.

<sup>6</sup> Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller, in: H.M.: Gesammelte Irrtümer 2, Frankfurt 1990, S. 136f.

<sup>7</sup> Siehe dazu die ausführliche Untersuchung in englischer Sprache: Florian Vaßen: Images become Text become Images: Heiner Müller's „Bildbeschreibung“ („Description of a Picture“), in: Gerhard Fischer (Hg.): Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY, Tübingen 1995, S. 165-18.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, Frankfurt 1984. Im selben Jahr, in dem Müller die „Bildbeschreibung“ schreibt entwirft Handke, sich auf Cézanne beziehend, eine harmonische, überhöhte Landschaft als Idealraum. Da es um Wesensschau und Wunder, um „Schauen und Weiterschauen mit den Augen des richtigen Wortes“ (S. 83) geht, könnte der Gegensatz zu Müller, trotz bisweilen ähnlicher Verfahren, wie z.B. die Auflösung der Zentralperspektive und die hybride Struktur des Textes, nicht größer sein.

<sup>9</sup> Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller, in: Michael Opitz/ Erdmut Wizisla (Hgg.): Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin, Leipzig 1992, S. 356.

<sup>10</sup> Monika Meister: Geschichte, Landschaft und das Theater Heiner Müllers. Zur Lesart und Umschreibung antiker Mythen, in: Gerburg Treusch-Dieter u.a. (Hg.): Denkmäler Antike. Texte zum kulturellen Vergessen, Berlin 1989, S. 66.

<sup>11</sup> Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch, S. 130.

<sup>12</sup> Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 343.

<sup>13</sup> Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch, S. 131.

<sup>14</sup> Hier nur ein Beispiel: „Steht DIE SONNE dort immer und IN EWIGKEIT/ Schlag Stoß Stich/ Jägergriff – Tanzschritt/ Schwanger vom Sturm, dem Samen der

## Bildbeschreibung

Wiedergeburt aus der Explosion der Gebeine/ FREMD  
IM EIGNEN KÖRPER/ TOT IST TOT"

<sup>15</sup> Vgl. auch Reinhard Stangls „Bildbeschreibung“, ein Ölbild, das Heiner Müllers „Bildbeschreibung“ nachmalt, in: *Explosion of a Memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, hrsg. v. Wolfgang Storch, Berlin 1988, S. 20.

<sup>16</sup> Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller, S. 138f; Vgl. auch Müllers Hinweis im Zusammenhang mit Walter Benjamin, daß „Sprache auch als Beschwörung von Realität, nicht so sehr nur als Beschreibung“ zu verstehen ist. „Das ist sicher ein Hauptpunkt im Theater. Das Fernsehen hat keine Sprache, keine verbale Sprache, es geht immer mehr auf eine nichtverbale Sprache, also nur noch Mitteilung, kein Ausdruck mehr. Worte spielen sowieso keine Rolle, nur noch Sätze oder größere Zusammenhänge, also Information. Dagegen muß Literatur Widerstand aufbauen.“ Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller, S. 356; vgl. auch Müllers Hinweis auf den Sinn des „Bildverbots“: „Ein Ergebnis von Postmoderne ist: Vorwärts zum letzten Design. Die Welt wird ersetzbar durch Abbildung. Die Fotografie ist das Ende der Welt, Fotografie wird ein Ersatz für Wirklichkeit.“ Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch, S. 91.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 148f.

<sup>18</sup> Vgl. „Die dritte Revolution hat die Schrift durch das Bild ersetzt. Der Bildschirm ist alles, was man sofort vergißt, alles, was blendet und fasziniert, aber keine Spuren hinterläßt. Der Bildschirm transportiert das Vergessen, er ist das industrielle Vergessen. (...) Alles verschwindet, wird ersetzt. (...) Die Technik frißt alles auf. (...) Die Technik eliminiert die Wirklichkeit der gesamten Welt.“ Iris Radisch: *Die Avantgarde des Vergessens. Ein ZEIT-*

Gespräch mit dem französischen Philosophen Paul Virilio, in: *Die Zeit* vom 15.4.1994, S. 53f.

<sup>19</sup> So die Formulierung von Botho Strauß (Paare, Passanten, München 1984, S. 113), der als konservativer „Kontrahent“ von Heiner Müller in diesem Punkt zwar Ähnliches kritisiert, aber völlig andere Gegenentwürfe formuliert.

<sup>20</sup> „Das utopische Moment liegt in der Form, auch in der Eleganz der Form, der Schönheit der Form und nicht im Inhalt. Wobei die Form natürlich nur der letzte Widerschein der Möglichkeit einer Überwindung sein kann. Sie ist ja nicht die Überwindung schlechthin, sondern deutet nur an, daß Überwindung möglich ist.“ Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. Ein Gespräch mit Uwe Wittstock über konstruktive Angst und das defätistische Gerede vom Untergang sowie über die Arbeit des Schriftstellers im Atomzeitalter, in: Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt 1986, S. 180f.

<sup>21</sup> Foucault spricht auch von „der Epoche des Simultanen“ und behauptet, „daß die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft – jedenfalls viel mehr als die Zeit.“ Michel Foucault: *Andere Räume*, in: *Stadt-Räume*, hrsg. v. Martin Wentz, Frankfurt/New York 1991, S. 66.

<sup>22</sup> Sibylle Cramer: *Das Sehen schreibend zu einer Beschäftigung machen. Erzählte Zeit in erzählenden Bildern*, in: *Literaturmagazin 25, Denkbilder Selbstbilder Zeitbilder*, hrsg. v. Martin Lüdke und Delf Schmidt, Reinbek 1990, S. 41f.

Anschrift des Verfassers:  
Immengarten 5  
30177 Hannover  
Tel.: 0511 - 6466284

## Abbildungsnachweis

Titelbild, S.2-5, 36-39: Xandra Kusen, Niederlande

S.9,10,22,24: Uli Severin, Marburg

S.12-17: Heinz-D. Haun, Köln

S.26-30: Karel Meister, Prag, Tschechien

S.32/33: Wladimir Tschikishev, Nizhny Novgorod, Russland

S. 41,42: Feliciano Castillo Andrés, Barcelona, Spanien

S.45: Katja Heddinga, Bremen

S. 50-57: Florian Vaßen, Hannover

# Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

Auszüge aus einem Gespräch mit Heiner Müller

Hendrik Werner

Hendrik Werner: Cicero erzählt von der Geburt der Mnemotechnik aus dem Geist der Katastrophe. Der Dichter Simonides war zu einem Gastmahl geladen. Als er kurzfristig außerhalb des Speisesaals war, stürzte dieser rein, tötete die anderen Gäste und verstümmelte sie bis zur Unkenntlichkeit. Durch erinnernde Wiederherstellung der Sitzordnung konnte der Mnemoniker eine andere Katastrophe abwenden: das Vergessen der Plätze, die von den Toten im Leben eingenommen wurden. Durch Erzeugung des vorherigen Zustands konnten die Toten von den Überlebenden bestattet werden. Die Legende ist eine Deckerinnerung: Sie überschreibt einen dem Ahnenkult verpflichteten Mythos. Die Bühne des ersten Theaters der Erinnerung ist mit zerschmetterten Leichen bestellt. Die Urszene der Gedächtniskunst intendiert Trauerarbeit. Würden Sie in Simonides einen weniger glücklosen Engel der Geschichte sehen, und was vermag Nekromantie heute noch auf dem Theater?

Heiner Müller: Die Frage war so schwierig, daß ich jetzt noch einen Scotch brauche. Wollen Sie auch einen? Ernsthaft: Die Geschichte ist toll. Ich kannte die übrigens nicht, oder ich habe sie vergessen. Ich finde die Frage sehr gut als Aufhänger: Natürlich glaube ich auch, daß Erinnerungsarbeit oder Trauerarbeit von Schocks ausgeht, mit denen man umzugehen lernen muß. Und da geht es dann immer auch um die Befreiung von Toten.

H.W.: „Mommens Block“ handelt vom Lösungsprojekt, mit dem die Bundesrepublik die DDR-Geschichte auszustreichen oder zumindest zu „klittern“ sucht. Der Bildersturm richtete sich zu allererst gegen die steinernen Zeugnisse politischer Ikonographie. Wie haben Sie es erlebt, als – wie in „Hamletma-

schine“ antizipiert – die Köpfe von Marx und Lenin rollten?

H.M.: Erlebt und gesehen habe ich das nicht, weil ich nicht dabei war. Ich fand es auch viel interessanter und spannender, als das in Budapest passierte oder in Prag, weil es da nicht von staatlicher Gewalt ausging. Hier war es einfach ein Verwaltungsakt. Und das, glaube ich, gräbt sich nicht ins Gedächtnis, und es wird weder Erinnerung noch Erfahrung. Verwaltungsakte produzieren keine Erfahrungen.

H.W.: Aber ein Ikonoklasmus, getragen von der Bevölkerung, würde Erfahrung produzieren?

H.M.: Das läßt sich vielleicht der Geschichte mit den Kirchturmuhren vergleichen, die Benjamin in seinen Thesen über den Begriff der Geschichte zitiert. Wenn Revolutionäre auf Uhren schießen, dann ist das etwas ganz anderes, als wenn beispielsweise die Sommerzeit verkündet wird. Denn das spielt überhaupt keine Rolle und hat auch keine körperlichen Folgen.

H.W.: Nietzsche attestiert den Deutschen, daß sie es vorzüglich verstünden, dem „Menschentiere“ ein Gedächtnis zu machen. Die Mnemonik des Schmerzes brennt – oder wie bei Kafka – schreibt sich den Leibern ein. Ist die Logik des „grausamen Alphabets“, wie es Deleuze/Guattari nennen, die krude Gleichung Schrift = Kultur = Gewalt? Falls ja, nur bei den Deutschen?

H.M.: Ich weiß nicht, ob man das allein den Deutschen vorbehalten kann. Vielleicht ist das in Deutschland nur darum etwas ausgeprägter oder auffälliger, weil bei den Deutschen die Schrift nie zu einer nationalen Position oder Geschichte geronnen ist, ganz einfach durch die ständige Störung, aufgrund

## Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

der geographischen Lage in Mitteleuropa. Alle Kriege fanden letztlich hier statt oder endeten hier. Und die Übersetzung von Schrift in Realität wurde ständig gestört durch Geschichte. Das hat natürlich zu tun mit der seltsamen Anmerkung von Brecht zu „Mutter Courage und ihre Kinder“: daß die Bauernkriege das größte Unglück in der deutschen Geschichte gewesen seien. Das hat mich sehr verblüfft, und ich habe es damals nicht verstanden, sondern eigentlich erst 1989: daß die Bauernkriege eine verfrühte Revolution waren, mit der das ganze Potential schon aufgebraucht war.

H.W.: Freud hat zeitlebens versucht, das Phänomen des Gedächtnisses in eine adäquate Bildlichkeit zu überführen: an prominenter Stelle mit dem Wunderblock, der den Mechanismus des Palimpsests reaktualisiert; andernorts mit dem Bilde Roms, um die ungleichzeitige Gleichzeitigkeit von Gedächtnisinhalten vorzuführen. Was geschieht momentan im Gedächtnisraum Berlin? Gibt es einen Kampf der Erinnerungen, oder ist alles schon gelaufen?

H.M.: Im Moment sieht es eher so aus, als ob alles schon gelaufen ist. Das glaube ich aber nicht. Ich erinnere mich, daß einmal der Joseph Brodsky hier war, eingeladen von Bertelsmann zu dieser netten Veranstaltung, den Berliner Lektionen. Der sagte, daß er in Berlin ständig das Gefühl habe, daß er über Leichen gehe, das Gefühl, darunter sei irgend etwas, was nicht begraben ist. Berlin ist unbegraben, obwohl ständig darüber gebaut wird. Dieses hektische Bauen gehört natürlich auch zu dem

großen Verdrängungsprozeß. Interessant wird das alles erst in 20 oder 30 Jahren, wenn entweder alles geplant ist oder aber wieder aufbricht.

H.W.: In einem Ihrer letzten Texte, „Die Nacht der Regisseure“, konstruieren oder rekonstruieren Sie einen Traum. Was im Traum geschieht, grenzt an Mnemopathologie. Vorgängig Abgeschiedenes drängt machtvoll zurück. Will, wer vorgibt, nicht zu träumen, sich nicht erinnern?

H.M.: Mich hat diese Lessing-Aussage gegenüber Leisewitz immer sehr erstaunt, daß er nie geträumt habe. Verblüffend ist einmal, daß Lessing es überhaupt



sagt. Man kann sich das für Lessing erklären, andererseits ist es merkwürdig, wenn man beispielsweise Nathan der Weise liest. Es gab eine Inszenierung vom „Nathan“ in München von Fritz Marquardt: Da sah man plötzlich, wie sehr Kleist von Lessing kommt. Und was Lessing durch die Weigerung zu träumen verdrängt hat, das bricht bei Kleist auf. Das ist, glaube ich, der Punkt: Man kann sich eine Zeitlang aus Disziplin oder aus Angst das Träumen verbieten, aber dann bricht es irgendwann furchtbar auf, und der Traum wird eine rotierende Realität.

H.W.: Marx opfert im „Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte“ die weltgeschichtlichen Rückerinnerungen dem

## Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

Fortschrittsaxiom des Historischen Materialismus, die Toten dem Telos säkularisierter Heilsgeschichte. Wie kann es in einem politökonomischen System wie dem unsrigen, das Zeitlichkeit und Gedächtnis aufkündigt zugunsten der Geschichtslosigkeit der Computerspeicher, überhaupt noch möglich sein, die Toten auszugraben und den „Alp toter Geschlechter“ vom Rücken oder Hirn der Lebenden zu nehmen, wenn – so scheint's – niemand mehr darunter leidet?

H.M.: Das mit dem Leiden ist die Frage. Sie kennen diesen Satz von Baudelaire: Langeweile ist der auf Zeit verteilte

graphisch häufig von germanisierend-martialischer Motivik bestimmt und mit Attributen etwa der Walküren ausgestattet, intendieren solche Monumente Opferstrategien. Die gramgebeugte Muttergottes mutiert zur endsiegesgewissen Kriegermutter, die sich um tote Kinder nicht eigentlich schert. Ist die damit verbundene Usurpation des kollektiven Gedächtnisses, ist der „staatliche Griff nach den Toten“ (Müller) zu verhindern, wie er sich etwa in der Erinnerungspolitik bezüglich der Neuen Wache einmal mehr fortschreibt?

H.M.: Es gibt eine Geschichte in *Das abenteu-  
rerliche Herz* von Jünger: Zwei Söhne

einer Proletarierfamilie russischen arbeitslos in die Kriminalität ab und fallen schließlich in einem Feuergefecht mit der Polizei. Die Eltern werden zur Identifizierung ins Leichenschauhaus gegeben. Der Vater, ein deutscher Proletarier: Facharbeiter, schämt sich für die Familie oder die Söhne, und

die Mutter wirft sich über die Toten mit perfektem Blankvers: „Hab' ich Euch endlich, meine lieben Jungen!“ Das ist ein schönes Beispiel dafür. Es liegt schon eine Gewalt darin, ob es Frauen oder Mütter sind, weil es da keine staatlichen Ordnungen mehr gibt und auch keinen relevanten Unterschied mehr zwischen Leben und Tod. Sehr viel weniger jedenfalls als bei Vätern oder bei Männern, die stärker eingebunden sind in gesellschaftliche Zwänge.

H.W.: In den Pieta, vor allem zwischen den Weltkriegen als einer Hoch-Zeit des politischen Totenkults, selbst in jener von Käthe Kollwitz, soll individuelle weibliche Trauer die Apologie männlichen „Stahlgewitters“ überschreiben. Ikono-

H.W.: Noch direkter gefragt: Ist die Konfrontation mit einem Kriegerdenkmal, das in „Krieg ohne Schlacht“ von Ihnen als Pieta ausgewiesen wird, wirklich das erste Bild, das Sie von Ihrer Kindheit haben?



Schmerz. Die Form, in der hier Schmerzen erfahren werden, ist die Langeweile. Weil das die Verarbeitung von Schmerz ist, die am ehesten zu plötzlichen und unberechenbaren Gewaltausbrüchen führen kann. Aus der Langeweile entsteht der Amoklauf. Und das ist die Panik, die es überall gibt. Unerwartet kann, wenn man um die Ecke geht, ein Amokläufer dastehen. Das liegt an diesem Verdrängungspotential, was man jetzt mobilisieren will.

## Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

der geographischen Lage in Mitteleuropa. Alle Kriege fanden letztlich hier statt oder endeten hier. Und die Übersetzung von Schrift in Realität wurde ständig gestört durch Geschichte. Das hat natürlich zu tun mit der seltsamen Anmerkung von Brecht zu „Mutter Courage und ihre Kinder“: daß die Bauernkriege das größte Unglück in der deutschen Geschichte gewesen seien. Das hat mich sehr verblüfft, und ich habe es damals nicht verstanden, sondern eigentlich erst 1989: daß die Bauernkriege eine verführte Revolution waren, mit der das ganze Potential schon aufgebraucht war.

H.W.: Freud hat zeitlebens versucht, das Phänomen des Gedächtnisses in eine adäquate Bildlichkeit zu überführen: an prominenter Stelle mit dem Wunderblock, der den Mechanismus des Palimpsests reaktualisiert; andernorts mit dem Bilde Roms, um die ungleichzeitige Gleichzeitigkeit von Gedächtnisinhalten vorzuführen. Was geschieht momentan im Gedächtnisraum Berlin? Gibt es einen Kampf der Erinnerungen, oder ist alles schon gelaufen?

H.M.: Im Moment sieht es eher so aus, als ob alles schon gelaufen ist. Das glaube ich aber nicht. Ich erinnere mich, daß einmal der Joseph Brodsky hier war, eingeladen von Bertelsmann zu dieser netten Veranstaltung, den Berliner Lektionen. Der sagte, daß er in Berlin ständig das Gefühl habe, daß er über Leichen gehe, das Gefühl, darunter sei irgend etwas, was nicht begraben ist. Berlin ist unbegraben, obwohl ständig darüber gebaut wird. Dieses hektische Bauen gehört natürlich auch zu dem

großen Verdrängungsprozeß. Interessant wird das alles erst in 20 oder 30 Jahren, wenn entweder alles geplant ist oder aber wieder aufbricht.

H.W.: In einem Ihrer letzten Texte, „Die Nacht der Regisseure“, konstruieren oder rekonstruieren Sie einen Traum. Was im Traum geschieht, grenzt an Mnemopathologie. Vorgängig Abgeschiedenes drängt machtvoll zurück. Will, wer vorgibt, nicht zu träumen, sich nicht erinnern?

H.M.: Mich hat diese Lessing-Aussage gegenüber Leisewitz immer sehr erstaunt, daß er nie geträumt habe. Verblüffend ist einmal, daß Lessing es überhaupt



sagt. Man kann sich das für Lessing erklären, andererseits ist es merkwürdig, wenn man beispielsweise Nathan der Weise liest. Es gab eine Inszenierung vom „Nathan“ in München von Fritz Marquardt: Da sah man plötzlich, wie sehr Kleist von Lessing kommt. Und was Lessing durch die Weigerung zu träumen verdrängt hat, das bricht bei Kleist auf. Das ist, glaube ich, der Punkt: Man kann sich eine Zeitlang aus Disziplin oder aus Angst das Träumen verbieten, aber dann bricht es irgendwann furchtbar auf, und der Traum wird eine rotierende Realität.

H.W.: Marx opfert im „Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte“ die weltgeschichtlichen Rückerinnerungen dem

## Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

Fortschrittsaxiom des Historischen Materialismus, die Toten dem Telos säkularisierter Heilsgeschichte. Wie kann es in einem politökonomischen System wie dem unsrigen, das Zeitlichkeit und Gedächtnis aufkündigt zugunsten der Geschichtslosigkeit der Computerspeicher, überhaupt noch möglich sein, die Toten auszugraben und den „Alp toter Geschlechter“ vom Rücken oder Hirn der Lebenden zu nehmen, wenn – so scheint's – niemand mehr darunter leidet?

H.M.: Das mit dem Leiden ist die Frage. Sie kennen diesen Satz von Baudelaire: Langeweile ist der auf Zeit verteilte

graphisch häufig von germanisierend-martialischer Motivik bestimmt und mit Attributen etwa der Walküren ausgestattet, intendieren solche Monumente Opferstrategien. Die gramgebeugte Muttergottes mutiert zur endsiegesgewissen Kriegermutter, die sich um tote Kinder nicht eigentlich schert. Ist die damit verbundene Usurpation des kollektiven Gedächtnisses, ist der „staatliche Griff nach den Toten“ (Müller) zu verhindern, wie er sich etwa in der Erinnerungspolitik bezüglich der Neuen Wache einmal mehr fortschreibt?

H.M.: Es gibt eine Geschichte in *Das abenteuerliche Herz* von Jünger: Zwei Söhne einer Proletarierfamilie rutschen arbeitslos in die Kriminalität ab und fallen schließlich in einem Feuergefecht mit der Polizei. Die Eltern werden zur Identifizierung ins Leichen-schauhaus gebeten. Der Vater, ein deutscher Proletarier: Facharbeiter, schämt sich für die Familie oder die Söhne, und

die Mutter wirft sich über die Toten mit perfektem Blankvers: „Hab' ich Euch endlich, meine lieben Jungen!“ Das ist ein schönes Beispiel dafür. Es liegt schon eine Gewalt darin, ob es Frauen oder Mütter sind, weil es da keine staatlichen Ordnungen mehr gibt und auch keinen relevanten Unterschied mehr zwischen Leben und Tod. Sehr viel weniger jedenfalls als bei Vätern oder bei Männern, die stärker eingebunden sind in gesellschaftliche Zwänge.

Schmerz. Die Form, in der hier Schmerzen erfahren werden, ist die Langeweile. Weil das die Verarbeitung von Schmerz ist, die am ehesten zu plötzlichen und unberechenbaren Gewaltausbrüchen führen kann. Aus der Langeweile entsteht der Amoklauf. Und das ist die Panik, die es überall gibt. Unerwartet kann, wenn man um die Ecke geht, ein Amokläufer dastehen. Das liegt an diesem Verdrängungspotential, was man jetzt mobilisieren will.

H.W.: In den Pieta, vor allem zwischen den Weltkriegen als einer Hoch-Zeit des politischen Totenkults, selbst in jener von Käthe Kollwitz, soll individuelle weibliche Trauer die Apologie männlichen „Stahlgewitters“ überschreiben. Ikono-

H.W.: Noch direkter gefragt: Ist die Konfrontation mit einem Kriegerdenkmal, das in „Krieg ohne Schlacht“ von Ihnen als Pieta ausgewiesen wird, wirklich das erste Bild, das Sie von Ihrer Kindheit haben?

## Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

H.M.: Ja. Wobei ich das nur weiß, weil ich in der Schule mal einen Aufsatz darüber schreiben mußte.

H.W.: Statt „Mein schönstes Ferienerlebnis“ also „Meine erste Erinnerung“?

H.M.: Ja, genau (lacht).

H.W.: Gab es wesentliche Unterschiede zwischen Toten- oder Gefallenenkult Ost und West? Ich denke besonders an die beiden deutschen Staaten.

H.M.: Die Bundesrepublik hat ja eigentlich gar keine Toten. Und die DDR war ein Staat der Toten. Ich traf den Kipphardt, der, Jahre nachdem er weggegangen war, zum ersten Mal wieder einreisen durfte. Das war zum Begräbnis von Ernst Busch. Den hatte er gut gekannt, war also beim Begräbnis dabei, und wir trafen uns danach. Er war sehr beeindruckt von diesem merkwürdigen Vorgang: Ernst Busch hatte zuletzt sehr große Probleme, er war nicht mehr ganz geistig anwesend und hatte seit zehn, zwölf Jahren mit der Parteiführung Differenzen gehabt, unglaubliche Auseinandersetzungen mit Ulbricht. Er war also überhaupt nicht mehr genehm, er störte, und er war auch nicht mehr im Sinne der Partei zurechnungsfähig. Aber beim Begräbnis war das alles vorbei, er war nur noch „unser Ernst Busch“. Also eine Einvernahme der Toten. Die Toten waren die Legitimation der DDR.

H.W.: Baudelaire, der der Musenmutter Mnemoyne allererst zu poetologischen Ehren verholfen hat, benennt im „Salon von 1846“ die Erinnerung als „das große Kriterium der Kunst“. Gegen Mnemotechnik bietet er das produktive Künstlergedächtnis auf, gegen Mimesis und Anamnesis setzt er Phantasie. Das bedeutet: Poesie als Erinnerungsarbeit der Imagination. Meinen Sie, daß man originale individualgeschichtliche Szenen und Szenarien beliebig reproduzieren kann? Oder ist jede Verschriftlichung schon eine Umschrift, jede uneinholbare ‚Urszene‘ nachträglich be-deutet?

H.M.: Ich weiß nicht, ob das eine Antwort ist, aber Gedächtnis ist ja für Leute, die Kunst machen, etwas ganz anderes. Es geht nicht primär um das Erinnern von Ereignissen. Das können Maschinen letztlich vielleicht besser, das Erinnern von Fakten. Es geht um das Erinnern von Emotionen, von Affekten, die im Zusammenhang mit Ereignissen stehen. Um ein emotionales Gedächtnis. Und das ist es, was das Erinnerte zu Material in dem Sinne macht, daß man über dieses emotionale Gedächtnis Traditionen bilden und Erfahrungen tradieren kann. Da geht es gar nicht um Fakten. Das ist auch der Punkt, wo es im Grunde irrelevant wird, ob im historischen Roman oder Drama Ereignisse in der Folge abgebildet werden, in der sie aufgetreten sind, oder ob man die Chronologie ändert: der Unterschied zwischen der empirischen Wahrheit und der historischen. Die historische ist manchmal gar nicht identisch mit der empirischen, weil die Ereignisse, wenn sie manifestiert werden, wenn sie geschehen, oft schon vorbei sind. Sie sind vorher passiert, die eigentliche Bewegung hat längst stattgefunden. Auch 1989: Was da stattfand, war eine Sprechblase. Die eigentlichen tektonischen Erschütterungen lagen lange vorher. Sie sind vielleicht in einigen Texten, in einigen Kunstwerken wahrgenommen, aber nicht dingfest gemacht worden. Das wurde plötzlich klar oder bewußt, als es eigentlich vorbei war. Da hatte man vielleicht vorher eine Ahnung von Prozessen gehabt, die aber, sobald sie an der Oberfläche waren, eigentlich schon nichts mehr bewegten und nicht mehr in Bewegung waren.

H.W.: Anders als an den Geschichtsphilosophien Marx' und Nietzsches gilt Bloch das Vergessen weder als Prämisse für Gegenwart noch als Gegenteil des Erinnerns: Er setzt Vergessen und Verrat (qua Mangel an Treue gegen historisch Unabgegoldenes) gleich, und zum Komplement des Erinnerns wird ihm die Erwartung. Wer Verrat übt, trägt zum Verwischen der „Blutspur der vergessenen Ahnen“ (Müller) bei, indem das Primat der Selbsterhaltung mittelbar das Leid vorgängiger Generationen

## Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

leugnet. Ist das historisch Unabgeholte für Verräter noch abzugelten?

H.M.: Bis vor ein paar Jahren war ich noch absolut auf der Position von Bloch. Heute ist das nicht mehr so einfach, denn das bedeutet Verrat, was heißt Selbstbehauptung durch Verrat? Das heißt ja auch, daß man aus einem Zwang, eine Tradition zu behaupten oder in einer Tradition zu bleiben, aussteigen will. Verrat ist nicht nur etwas Negatives, er hat ja auch einen Befreiungsaspekt: Man befreit sich oder man

jamins Intertextualitätskonzept, also sein Gedächtnis der Texte, schätzt das Zitat nicht nur als Modell des Erinnerns, sondern auch als „Mater der Gerechtigkeit“. Kann Vergangenheit in und als Literatur noch gerecht werden?

H.M.: Das Problem ist, daß es jetzt kaum noch Geschichtsschreibung geben kann, in dieser Zivilisation, die überspannt oder eingesponnen ist in das Netz der Medien. Das verhindert auf alle Fälle Erfahrung, weil alles sofort aktualisiert wird. Alles wird sofort Ober-

fläche. Und da gibt es keine Geschichtsschreibung mehr, da muß Literatur diese Funktion übernehmen. Geschichte kommt im Fernsehen nicht vor. Da kommt nur Aktualität vor, aber Aktualität ist nicht Geschichte. Ich erinnere mich an Brecht im Gespräch mit Studenten der ABF, der Arbeiter-Bauern-Fakultät, das System, mit dem die Arbeiter hier schnell universitätsreif gemacht werden sollten. Brecht war zu einer Diskussion eingeladen, 1948 oder 49, und die

Studenten fragten ihn sehr penetrant: Herr Brecht, warum schreiben Sie keine Zeitstücke? Er versuchte sich rauszureden und sagte, es gebe Autoren, die schneller und Autoren, die langsamer schreiben; er gehöre zu denen, die langsamer schreiben. Die waren damit nicht zufrieden, nannten einige Zeitstückautoren und fragten, warum er das nicht könne. Da sagt Brecht: Es hat sich ungeheuer weniger verändert, aber wir wissen jetzt noch gar nicht, wieviel sich verändert hat. Dann brachte er als Beispiel die Armada-Geschichte, die Sie

Ich Wer ist das  
Im Regen aus Vogelkot Im

**KALKFELL**

Heiner Müller

EIN ARBEITSBUCH

**1 Darf ich Ihnen  
mein Herz zu Füßen legen.**

**2 Wenn Sie mir meinen Fußboden  
nicht schmutzig machen.**

**1 Mein Herz ist rein. 2 Das werden wir ja sehen.**

Das Buch erscheint  
anlässlich des Welttheater-Tags  
am 27. März '96.

Umfang ca. 160 Seiten,  
reich illustriert, 18,- DM

**Theater der Zeit**

versucht sich zu befreien von diesem Alp toter Geschlechter.

H.W.: Das bedeutet, daß auch Sie, mit Nietzsche, ein aktives Vergessen für notwendig hielten?

H.M.: Es gibt sicher Situationen, wo das notwendig ist. Also wenn die Gräber sich schließen, wenn die Grabplatte zugeht, dann ist Verrat etwas Positives.

H.W.: Sie benennen Literatur als Möglichkeit eines „Dialogs mit den Toten“ und als „Erinnerung an die Zukunft“. Ben-

## Über Erinnern, emotionales Gedächtnis und Todeserfahrungen

kennen, und noch ein anderes Beispiel: aus einem Roman von Alexander Fadejew, *Die junge Garde*, über den sowjetischen Partisanenkrieg gegen die Wehrmacht. Da gibt es die Beschreibung eines Arbeiters in einem von den Deutschen zerstörten Stahlwerk in der Ukraine. Der geht über dieses Gelände und sammelt Schrauben auf, die noch brauchbar sind. Das ist ein Beispiel für einen historischen Sinn oder Instinkt, den es in kapitalistisch orientierten Strukturen kaum geben kann. Da hebt man keine Schrauben auf, die herumliegen. Da geht es eher um Verschwendung. Das ist eine ganz andere Art von Ökonomie, weil der Arbeiter, der die Schrauben sammelt, daran denkt, wann und wie man die wieder gebrauchen kann. Dafür interessiert sich in unseren Strukturen niemand.

H.W.: Am Grab und vom Grab Wolfgang Heises haben Sie gesagt, es sei nicht leer, sondern werde bewohnt vom Gedächtnis der Nachwelt. Kann es sich für mich oder Sie so leichter sterben lassen?

H.M.: Da bin ich etwas skeptisch. Kann aber sein, daß es hilft, ja.

H.W.: Das Lehrstück, so legen es Äußerungen von Ihnen nahe, kann als Brückenkopf zwischen individuelle m und kollektivem Gedächtnis fungieren, weil es die Tradierung individueller Erfahrung ermöglicht. Wie hat man sich das bei Todeserfahrungen vorzustellen, die bei Brecht und ihnen die Norm sind. Wie funktioniert die „kleinste Größe“, etwa in „Mauser“ oder „Wolokolamsker Chaussee“?

H.M.: An den Lehrstücken von Brecht ist vor allem interessant, daß sie alle eine Tragödienstruktur haben, im Gegensatz zu seinen großen Stücken, wo die tragischen Aspekte eher parodiert oder verdrängt werden. Und dieser Brecht-Terminus „Einverständnis“ im *Badener Lehrstück* bedeutet, in Theorie und Praxis, auch das Einverständnis mit der eigentlichen Sterblichkeit. In dem Zu-

sammenhang Brechts Definition des Kolonialismus: Die moralische Überlegenheit des Kolonialismus beruht darauf, daß er für den einzelnen keine Hoffnung hat. Das ist es, was man lernen muß.

H.W.: In „Glücksgott“ schreiben Sie: „Träumer sind wie Denkmäler: Material, das aus den Steinbrüchen kommt.“ Verschränkt man, wie Sie es tun, Historiographie und dramatische Form, so stehen sich in diesem Zitat Fragment-Memento und Totalitätsästhetik gegenüber, also die Sprengung eines schimärischen Kontinuums und die Verewigung eines heuchlerischen status quo. Faßt man diese Formen als oppositionäre Dramaturgien der Erinnerung und beobachtet man Ihre Stücke – nicht erst seit „Auftrag“ – so fragt sich, wie sich das neue alte Deutschland in Ihrem jüngsten Stück mit dem Arbeitstitel „Germania 3“ zwischen faktischem Fragmentcharakter deutscher Geschichte und präntendierter historischer Totalität dramaturgisch fassen läßt?

H.M.: Gegenwart wird gar nicht vorkommen in dem Stück. Natürlich sind Stalin und Hitler ganz gegenwärtige Figuren, das ist klar, sie sind gegenwärtiger als die Lemuren jetzt, Kohl oder wer auch immer, das sind ja Hülsen und keine Figuren. An denen läßt sich überhaupt nichts beschreiben oder darstellen, völlig beliebig und auswechselbar. Die prägenden Gestalten sind schon Hitler und Stalin, insofern ist es wieder Gegenwart, das ist wahr. Auf alle Fälle wird sich daraus eine sehr merkwürdige Form ergeben – das Stück ist noch nicht fertig – aber es wird ein ganz leichtgewichtiges Stück.

Das Gespräch fand am 7.5. 1995 in Berlin statt.

Anschrift Hendrik Werner:  
Markgrafenstr. 17  
78467 Konstanz  
Tel.: 07531 - 5233  
el.: 07531 - 52336

## Ständige Konferenz Spiel und Theater an den Hochschulen

Susanne Prinz

Das 3. Treffen der Ständige Konferenz wurde verknüpft mit der 10. Tagung des Bundesverbandes Theaterpädagogik e.V. und fand am 28.10.1995 im Scheele-Haus in Stralsund statt. Die Verbindung zum BUT war erwünscht, erwies sich aber auch als schwierig, weil die parallel laufende Mitgliederversammlung manche Teilnehmer in Entscheidungsnot brachte und der ursprünglich vorgesehene Termin am Ende der BUT-Tagung für die meisten bereits Rückreisezeit nach vier intensiven Arbeitstagen war.

Das Treffen wurde eingeleitet von der vorherigen Sprecherin der STK, Dagmar Dörger, und moderiert von Susanne Prinz. Mit der Einladung war den Teilnehmern eine kurze „Visitenkarte“ der STK und eine Teilnehmer- und Interessentenliste zugegangen, die die Verbreitung von Spiel- und Theateransätzen in der deutschen Hochschullandschaft, insbesondere im Bereich der Fachhochschulen, recht sinnfällig machte. Die Befestigung und Forcierung von Spiel und Theater in den Lehramtsstudiengängen war das Hauptthema der 3. Beratung der STK.

„Darstellendes Spiel in Lehramtsstudiengängen an deutschen Hochschulen“ war bereits Inhalt des am 26./27.10.1995 in Greifswald tagenden Symposiums, dessen Teilnehmer die interessante Diskussion auf der Beratung der STK fortsetzen konnten.

Beschreibung des Ist-Zustandes und prognostische Überlegungen, Fachstudium oder Studienelement, curriculare Inhalte, Spezifika der Ausbildung, Strukturvorschläge und Wissenschaftsbegleitung waren einige der Probleme, die vom Greifswalder Symposium aus mit in die Diskussion der Ständigen Konferenz getragen wurden. Eine kurze Zusammenfassung der

Ergebnisse des Symposium wurde den Teilnehmern der Beratung als Ausgangspunkt für die weitere Arbeit vorgelegt.

In der einstimmig gefaßten Entschliebung wurde der Greifswalder Modellversuch „Darstellendes Spiel als Beifach“ grundsätzlich befürwortet und eine Verstetigung mit Nachdruck gefordert. Die Einrichtung eines interdisziplinären Forschungsprojektes zu Stand und Zukunft der verschiedenen Ausprägungen von Spiel und Theater in Lehre und Studium an deutschen Hochschulen wurde gefordert. Ein entsprechender Antrag soll am 9.3.96 mit Unterstützung der BAG Spiel und Theater ausgearbeitet werden.

Eine diesbezügliche Offene Erklärung der Ständigen Konferenz wurde im November 1995 an dpa weitergeleitet.

### Folgeveranstaltungen

Das 4. Treffen findet vom 28.-30.06.1996 in Wiesbaden statt, Rita Rosen wird für 2 Semester die Sprecherin der STK werden. Drei Schwerpunkte wurden bereits ins Auge gefaßt:

1. Spiel und Theater an Fachhochschulen
2. Entwicklung eines Arbeitsplans der STK
3. Fortsetzung der Arbeit am Thema „Darstellendes Spiel/ Spiel und Theater in Lehramtsstudiengängen“

Das 5. Treffen findet vom 13.-15.06.1997 in Hamburg statt, Hans Bollmann übernimmt für zwei Semester die Funktion des Sprechers der STK.

Anschrift der Verfasserin:  
Institut für Deutsche Philologie  
Bahnhofstr. 46/47  
17487 Greifswald

**Florian Vaßen / Klaus Hoffmann (Hrsg.):**

## **Theater und Schule. Konzepte und Materialien.**

Gerd Koch

**Florian Vaßen / Klaus Hoffmann (Hrsg.)  
für den Literaturrat Niedersachsen  
e.V.: Theater und Schule. Konzepte und  
Materialien. (Hannover 1995).**

„Ich kann sagen, daß die Ergebnisse erschlagend sind“, rief eine Diskussionsteilnehmerin auf der vom Literaturrat Niedersachsen veranstalteten Tagung „Theater und Schule“ aus. Thesen, Berichte, Diskussionen, Konzepte und Materialien dieser Tagung liefert der vorliegende Sammelband.

Was ist hier nun „erschlagend“ oder „schlagend“? Ich will für mich antworten:

- Die Tagung und der Dokumentationsband zeigen: Es ist eigentlich schon alles gesagt: Schulhalten und Theatermachen, das ist machbar! Es gibt Personen, Institutionen und Konzepte – und es gibt Erfolgsmeldungen!
- Fachkompetenzen sind also vorhanden. Die TheaterpädagogInnen können sich auf Dimensionen der Lehr- und Lernprozesse beziehen, die ins Theatrale hineinreichen (man denke nur an die von Hausmann vor Jahren schon entdeckte „Dramaturgie des Unterrichts“, man denke an Horst Rumpfs Plädoyer für den „Ansatz beim Szenischen“ des Unterrichts bzw. im Unterricht, man denke an die Reformpädagogik, man denke daran, daß Wissensgegenstände immer auch eine historische, kommunikative, ästhetische Seite haben u.s.w.). Und wenn Theater ein Kommunikations- und/oder Beziehungsvorgang ist, dann liegt das so weit von der Pädagogik als Lehre von den lehrhaften Beziehungen nicht entfernt. Also: Es ist alles schon da: konzeptionell, beispielhaft, an verschiedenen Erfahrungsarten (etwa Schule oder Theater).
- Und dennoch: Immer wieder müssen wir fragen und legitimieren: Was soll das Theater, z.B. an den Schulen?! Es soll dort ein Fach innerhalb der Ästhetischen Erziehung sein (etwa gleichberechtigt mit Musik, Bildender Kunst oder mit anderen künstlerischen Fächern integriert

als neues Fach „Ästhetische Erziehung“ oder als Lernfeld, das es in manchen Grundschulen schon gibt).

Vom „Sollen“ zum „Sein“: ein bildungspolitischer Weg ist jetzt zu betreten! Der Sammelband wird abgeschlossen mit einem „Kerncurriculum Theaterpädagogik“, einem „Bildungskonzept“ und einem „Ausbildungskonzept“ für das Feld von Theater u. Pädagogik. An dieser Stelle muß nun die Fortsetzung geschrieben werden: Bundes- und Landesministerien müssen angesprochen werden. Vermutlich wird das noch ein wenig dauern.

Eine Vermutung zum Abschluß: Warum erscheint das Verhältnis „Schule“ und „Theater“ immer noch so prekär? Die Herausgeber sehen ein Gegensatzpaar (vgl. S. 1) – ich will eine andere Dialektik betonen: Theater zeigt der Schule das Bild, was sie eigentlich sein will, sein könnte, was in ihr zumindest auch enthalten ist. Denn Bildungsprozesse sind Befreiungsprozesse (man läßt jemanden aus der Hand, man emanzipiert jemanden; jemand emanzipiert sich, macht sozialisatorische Selbstbildungsprozesse). Aber institutionalisierte Bildungsprozesse sind auch Herrschafts- und Normierungsprozesse – obgleich das eigentlich ein Widerspruch ist (man lese über diese Dialektik noch mal/mal wieder bei Heinz-Joachim Heydorn nach: „Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft“).

Theater hat sich so herrschaftlich (noch) nicht verstören lassen. Theater in der Schule erinnert an das, was Schule (als Einhalt, Muße – grch.: *scholē*) eigentlich sein könnte, hält der administrativen Verstörung den Spiegel vor. Die Angst der schulischen Administratoren vor der Theatralisierung schulischer Prozesse! Wo soll das hinführen? Zum Beispiel zur Helene-Lange-Schule in Wiesbaden: Dort wurde ein Theaterpädagoge gewissermaßen als Institutionsberater und -praktiker für den Ablauf schulischer Kommunikationsprozesse engagiert. Das ist machbar und finanzierbar. Oder hören wir den Nestor der

Kunsterzieher, den Schulpädagogen Gunter Otto 1995: „Es kommt nicht aufs Organisieren an, sondern auf das Inszenieren von Situationen, in denen man sich an eine Sache verlieren, in einer Rolle aufgehen, immer auch über sich selbst etwas erfahren kann. Die Wortwahl Inszenierung sagt, daß hier keine Beliebigkeit, kein *laissez faire* und kein unterrichtliches Chaos gemeint sind“.

Also: Träume, Konzepte, Praxismodelle sind da. „Schlagend“ und „erschlagende“ Belege überall. Nun muß das organisierte Handeln 'inszeniert' werden, das (bildungs-) politische Theater beginnen, unter anderem mit der hier vorgestellten Publikation als fachlich-inhaltlichem Rüstzeug.

Die Publikation ist für DM 10,- zu beziehen bei der BAG Spiel und Theater, Falkenstr. 20, 30449 Hannover.

**Gerd Koch u.a. (Hrsg.):**

## **Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen**

Bernd Ruping

**Gerd Koch u.a.: Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen. Berlin/Milow 1995 (Innovative Hochschuldidaktik Bd.14).**

Diese Publikation ist exemplarischer Ausdruck für die umfassenden Bestrebungen, die handlungsintensiven Ansätze theaterpädagogischer Methodik in die Standards organisierten Lehrens und Lernens einfließen zu lassen (die Gründung des Bundesverbandes Theaterpädagogik 1990 und die Formulierung einer „Bildungskonzeption“ und eines „Kerncurriculums“ Theaterpädagogik belegen diese Tendenz ebenso wie die „Synopsis theaterpädagogischer Berufsbildungseinrichtungen mit Einzeldarstellungen“ von 1994).

Dabei vereint der von Gerd Koch herausgegebene Band ein (bildungs-) theoretisches Bedenken, das die pädagogisch-didaktische Dimension von Lernprozessen

an die Besonderheit des Ästhetischen koppelt, mit sehr konkreten Vorschlägen aus einer entsprechenden Praxis. Das macht die Lektüre im besten Sinne des Wortes ertragreich - sowohl im Kontext der kritischen, den aktuellen Anforderungen Rechnung tragenden Reflexion des hochschuldidaktischen Lehrens und Lernens, als auch im Hinblick auf eine Operationalisierung des konzeptuell Angedachten, (Vor-)Diskutierten nach den Kriterien handlungsorientierter und theatralisch-ästhetisierender Verfahrensweisen - eine Qualität, die im übrigen nicht nur diesen Band, sondern das gesamte Unternehmen der Reihe Innovative Hochschuldidaktik auszeichnet.

Informationen und Bestellungen: Hochschuldidaktisches Zentrum an der Alice-Salomon-Fachhochschule Berlin.

## **Graue Stars**

**15 Jahre Theater der Erfahrungen, Berlin**

Wilhelmus Veerkamp

**Graue Stars - 15 Jahre Theater der Erfahrungen, Berlin, Lambertus-Verlag, Freiburg im Breisgau, 1996.**

Für dieses Buch wurde es wahrlich Zeit, zu erscheinen. Seit geraumen Jahren bewegt sich etwas im Seniorenbereich, setzt sich die Sozialarbeit stärker mit ihren soziokulturellen Möglichkeiten auseinander, spritzen allerorten Altentheatergruppen. Und seit 15 Jahren gibt es in Berlin das *Theater*

*der Erfahrungen*, an dessen Geschichte die Entwicklungen dieses theaterpädagogischen Feldes hervorragend abzulesen sind.

Die beiden Autorinnen Johanna Kaiser und Eva Bittner, Gründerinnen des Theaterprojektes, haben das Werk in drei Kapitel gegliedert. Der erste Teil „15 wilde Jahre“ führt uns zunächst zu den verschiedenen Altentheatergruppen des Hauses mit so wohlklingenden Namen wie *Spätzinder*,

*Graue Zellen, Herzschriftmacher* oder *6 Richtige*. Da wird beschrieben, wie sie ihre Stücke machen, wo sie gestrandet sind, welche überraschenden Wendungen sich einstellten und was schließlich auf der Bühne zu sehen war. Unterschiedliche Formen wie Kabarett, Revue oder durchlaufende Stücke und verschiedenste Konstellationen von ausschließlich Alten oder gemischt mit Jungen oder nur Frauen wurden ausprobiert und in diesem Kapitel unter die Lupe genommen. Es schließt mit dem Versuch, einige methodische Grundfesten und charakteristische Vorgehensweisen herauszustellen.

Im zweiten Kapitel "Spezialisten an der Feder" kommen die Spieler und Spielerinnen selbst zu Wort. Ein wirklich guter Einfall. Hier wird auf sehr persönliche Weise deutlich, warum diese Leute in ihrem Alter auf die nicht ganz naheliegende Idee verfallen, Theater zu spielen. In Interviews, Improvisationen, Gedichten oder kleinen Essays werden Motivationen und Ängste auf schöne Art spürbar und für theaterbegeisterte LeserInnen nachvollziehbar. Manch einer, vielleicht auch gerade aus der älteren Generation, könnte durch die Lektüre den entscheidenden Kick erhalten, es selbst mit dem Theater-

spielen zu versuchen. Zudem haben die Autorinnen auch einige „Fachkräfte“ wie ihren Bühnenbildner, ihren Geschäftsführer oder Entscheidungsträger beim Senat befragt, so daß dieser Teil einen runden Eindruck von den gestaltenden Kräften dieses Theaterunternehmens liefert.

Das dritte Kapitel, das „Handbuch“ ist für Nachahmer, Praktiker und solche, die es werden wollen, zu empfehlen. In überschaubaren Schritten wird den LeserInnen vor Augen geführt, wie eine Produktion entstehen kann. Von den Vorüberlegungen bis zum Aufbau einer Gruppe, von der Finanzierung bis zur Raumsuche, von den inhaltlichen Schwerpunkten bis zur ersten Improvisation. Verschiedene Vorgehensweisen und Fallstricke werden diskutiert, die Gruppendynamik nicht vergessen und der mögliche Weg bis zu einer fertigen Produktion ausgesponnen. Zu allen Phasen gibt es Übungsbeispiele, Arbeitstechniken und kleine Tricks.

*Graue Stars* ist ein Lese- und Anguckbuch mit schönen Photos aus dem Theaterleben, es macht neugierig darauf, so eine Altentheatergruppe mal endlich mit eigenen Augen anzuschauen, und es verführt zum Selbermachen. Reingucken lohnt sich.

## Literaturhinweise und Neuerscheinungen

Angelika I. Müller/Ingo Scheller:  
Annäherung an das Fremde.

Menschen in Schwarzafrika und wir. Das szenische Spiel als Lernform. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Zentrum für pädagogische Berufspraxis 1993. Postfach 2503. D-26111 Oldenburg. ISBN 3-8142-0453-0.

Gerd Koch (Hrsg.): Literarisches Leben, Exil und Nationalsozialismus.

Berlin - Antwerpen - Sanary-sur-Mer - Lippoldsberg. Dieser Sammelband will Studien zugänglich machen, die sich mit der Frage auseinandersetzen, wie Lebensschicksale und Nationalsozialismus sich durchkreuzen. Ca. DM 29,80. ISBN 3-86099-264-3. Brandes & Apsel 1996.

Gerd Koch, Gabriele Naumann,  
Florian Vaßen (Hrsg.):  
Ohne Körper geht nichts.

Ein Theorie-Praxis-Buch für Theater und Pädagogik. Erscheint im Herbst bei Brandes und Apsel.

Stefan Kuntz:  
Survivalkit - Freie Theater

Tips zu ökonomischen und sozialversicherungsrechtlichen Fragen der ach so Freien Theater in der immer freieren Marktwirtschaft

Verlag: Bundesverband Freier Theater e.V., 2. erweiterte und aktualisierte Auflage, Köln 1996.

Bezug: BUFT, p.A. Theaterdilldopp, Luxemburger Str. 70, 50674 Köln.

# Veranstaltungshinweise

## Überblick der BAG Spiel und Theater e.V.

Zeit	Titel	Ort	Rückfragen
<b>Internationale Maßnahmen</b>			
28.06. - 03.07.96	Alacati Kinder- und Jugendtheaterbegegnung	Izmir	BAG Spiel und Theater e. V., Falkenstr. 20, 30449 Hannover, Tel. 0511-4581799
14.07. - 28.07.96	8. Europäische Kindertheaterwerkstatt Hannover 1996	Hannover	BAG Spiel und Theater e. V., Christiane Staunau, Falkenstr. 20, 30449 Hannover, Tel. 0511-454989
<b>Kurse</b>			
16.05. - 19.05.96	Hohensolms- Hohenahr Werkstatt	Hohensolms- Hohenahr	AGS e. V., Lothar Müller, Harl 4, 84558 Kirchweidach, Tel. 08623-1598
07.07. - 21.07.96	Sommertheater 96, „Augenblicke“	Bad Segeberg	LAG Spiel, Gunhild Walter, Dorfstr. 6, 24888 Loit, Tel. 04641-2228
23.07. - 30.07.96	3. Theater-Zeit für Kinder	Scheersberg	LAG Spiel, Gunhild Walter, Dorfstr. 6, 24888 Loit, Tel. 04641-2228
20.08. - 31.08.96	Sommertheaterwerkstatt	Eisenach	Spielen und Gestalten, Ev.-Luth. Landesjugendpfarramt, Michael Gruhl, Caspar-David-Friedrich-Str. 5, 01219 Dresden, Tel. 0351-4739022
01.09. - 08.09.96	Alltägliche Grenzüberschreitungen	Berlin	KREATIVHAUS Berlin, Angela Gärtner, Wolliner Str. 18/19, 10435 Berlin, Tel. 030-2384873
29.09. - 06.10.96	Ankunft in Deutschland	Berlin	KREATIVHAUS Berlin, Angela Gärtner, Wolliner Str. 18/19, 10435 Berlin, Tel. 030-2384873
07.10. - 16.10.06	Theater-Musik-Tage	Scheersberg	LAG Spiel, Gunhild Walter, Dorfstr. 6, 24888 Loit, Tel. 04641-2228
<b>Einzelmaßnahmen</b>			
1/96 - 12/96	Bundesweiter Wettbewerb: Neue Texte für Amateurtheater (Ausschreibung: 01.05. - 30.09.96)	Berlin	KREATIVHAUS Berlin, Angela Gärtner, Wolliner Str. 18/19, 10435 Berlin, Tel. 030-2384875
19.04. - 21.04.96	Maskentheater-Forum	Hannover	Medienzentrale, Amt für Gemeindedienst, B. Hillringhaus, Archivstr. 3, 30169 Hannover, Tel. 0511-1241-594
15.06. - 16.06.96	Kinderzeiten - Generationsübergreifendes Theater-Kunst-Projekt	Bad Segeberg	Jugendbildungsstätte „Mühle“, - Kreisjugendheim -, Frau Richers, An der Trave 1, 23795 Bad Segeberg, Tel. 04551-9591-0
18.06. - 23.06.96	7. Bundestreffen „Jugendclubs an Theatern“	Stuttgart	Bundesverband Theaterpädagogik e. V., Theater im ZENTRUM, Heusteigstr. 39, 70180 Stuttgart, Tel. 0711-2162328
14.10. - 20.10.96	7. Hessisch-Thüringische Theaterwerkstatt 96	Rudolstadt /Thüringen	Hessisch-Thüringische Theaterwerkstatt, Gerd Müller-Droste, Waidmannstr. 39, 60596 Frankfurt/M., Tel. 069-638936
25.10. - 27.10.96	Theaterpädagogik im kommunalen Verbund	Berlin	KREATIVHAUS Berlin, Angela Gärtner, Wolliner Str. 18/19, 10435 Berlin, Tel. 030-2384877
<b>Zentrale Arbeitstagen</b>			
26.04. - 27.04.96	Fachtagung des Bundesverbandes Theaterpädagogik e. V., "Fortbildung der Ausbilder"	Remscheid	Bundesverband Theaterpädagogik e. V., Marlis Jeske, Genter Str.23, 50672 Köln, Tel. 0221-9521093
14.06. - 16.06.96	Tanz und Theater in den Religionen	Hannover	Medienzentrale, Amt für Gemeindedienst, Klaus Hoffmann, Archivstr. 3, 30169 Hannover, Tel. 0511-1241432
27.09. - 29.09.96	Theaterförderung im Ländervergleich	Berlin	BAG Spiel und Theater e. V., Falkenstr. 20, 30449 Hannover, Tel. 0511-4581799
30.09. - 01.10.96	Kulturmanagement	Berlin	BAG Spiel und Theater e. V., Falkenstr. 20, 30449 Hannover, Tel. 0511-4581799
07.10. - 11.10.96	Theoriwerkstatt „Begriffe der Spiel- und Theaterpädagogik“	Berlin	Hochschule der Künste, Institut für Spiel- und Theaterpädagogik, Prof. Nickel, Bundesallee 1-12, 10595 Berlin, Tel. 030-31852562
10.10. - 12.10.96	Theaterpädagogik	Hannover	BAG Spiel und Theater e. V., Falkenstr. 20, 30449 Hannover, Tel. 0511-4581799
11.10. - 13.10.96	Spieltheorien	Hannover	Medienzentrale, Amt für Gemeindedienst, Klaus Hoffmann, Archivstr. 3, 30169 Hannover, Tel. 0511-1241432

## Theaterträume

Kinder- und Jugendtheaterprojekt 1996 der KulturRegion Stuttgart e. V.

1. März - 25. Juli 1996 in Stuttgart

Mit dem für 1996 geplanten Projekt *Theaterträume* setzen die 21 Mitgliedsgemeinden der KulturRegion Stuttgart e. V. ein kulturpolitisches Zeichen: vom 1. März 1996 bis zu Beginn der Sommerferien am 25. Juli 1996 soll das Kinder- und Jugendtheater ins Zentrum des kulturellen Bewußtseins gerückt werden.

Mit dem Motto *Theaterträume* soll nicht nur auf das professionelle Kinder- und Jugendtheater hingewiesen werden, sondern es soll auch das spielerische, phantasiolle und kreative Element umfassen: Theater von Profis für Kinder- und Jugendliche, aber auch Theater von Kindern und Jugendlichen.

Kontakt: Sybille Hirzel, Bärenwiesenweg 21, 73732 Esslingen,  
Tel.: 0711 - 9375856, Fax: 0711 - 9375857

## 7. Bundestreffen Jugendclubs an Theatern

bis 23. Juni 1996 in Stuttgart

1990 fand am Hamburger Thalia Theater ein erstes Treffen der Jugendclubs an Theatern statt. Wurde bei diesem Treffen die Frage „Jugendclubs an Theatern – ein neues Phänomen?“ gestellt, so kann man heute die Antwort geben „Jugendclubs – ein fester Bestandteil der Jugendkulturarbeit der Bundesrepublik!“. Nach dreimal Hamburg, danach Mannheim, Nordhausen und Halle, wird nun das 7. Bundestreffen in Stuttgart stattfinden.

Das Jugendclubtreffen steht wie in jedem Jahr auch 1996 unter einem Motto, dieses Jahr ist der Arbeitstitel „Harmonie“. Gedacht im musikalischen und ästhetischen Sinne, aber auch als feststellbares „Gefühlsbedürfnis“ von Jugendlichen, die in der Begegnung von Individuum und Gruppe ein ausgewogenes Verhältnis, eine Eintracht, wünschen. Dieses Motto wird in die intensive Workshoparbeit eingehen, und die Jugendlichen werden sehr praktisch ihre Einstellungen oder Interpretationen mitteilen.

Sechs Aufführungen und die Präsentation einer besonderen Form der Jugendclubarbeit vermitteln einen Überblick der künstlerischen Arbeit an den Theatern der Republik. Eine Fachtagung für Leiter der Jugendclubs wird sich in Form einer Werkstatt mit der Reflexion der eigenen Arbeit, am Beispiel der gesehenen Aufführungen, beschäftigen. Abgerundet wird das Treffen durch Aufführungsdiskussionen, die sich durch eine besondere Gesprächsform tiefer mit dem Gegenstand beschäftigen.

Veranstalter: Bundesverband Theaterpädagogik e. V., Theater im Zentrum Stuttgart, in Zusammenarbeit mit: Kinder- und Jugendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland, BAG Spiel und Theater e. V.

Schirmherrschaft: Claudia Nolte, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend

Kontakt: Theater im ZENTRUM,  
Heusteigstr. 39, 70180 Stuttgart, Tel.: 0711-216-2328

## Theaterspielen bewegt Grenzen

*Diesselts und jenseits der Grenzen spielen junge und ältere Menschen Theater*

ab März 1996 in Lingen und Drenthe

„Die Deutschen sind herrschsüchtig“, (Clingendael-Studie, Leiden, 1993. 71 Prozent nannten die Bewohner des Nachbarlandes herrschsüchtig, 46 Prozent sogar kriegslüsternd), die Holländer sind drogensüchtig und die Franzosen chauvinistisch. Verallgemeinernde Aussagen dieser Art werden weder den einen noch den anderen gerecht. Die Realität der jeweiligen Kultur ist wesentlich komplexer und verlangt differenzierte Aussagen. Wieso reagieren wir mit Angst und Verunsicherung auf das Unbekannte, Nicht-Einschätzbare - es könnte doch auch Neugier sein?

Dieses Projekt des Theaterpädagogischen Zentrums Köln e.V. und des Bundesverbandes Theaterpädagogik e.V. in Zusammenarbeit mit dem TPZ Lingen soll dazu anregen, daß sich Menschen aus verschiedenen Generationen und aus benachbarten Grenzregionen zu Deutschland (z.B. Baden-Württemberg und Elsaß-Lothringen, Niedersachsen und Drenthe) begegnen und gemeinsam Theater spielen. Angeleitet werden sie von Spiel- und TheaterpädagogInnen. Ziel ist ein Nachdenken über die Frage, wie die unterschiedliche gesellschaftliche Wirklichkeit der Kulturen durch Theater sichtbar gemacht werden und dabei interkulturelles und generationsübergreifendes Lernen in Gang gesetzt werden kann. Nach Abschluß der Spiel- und Probenphase aller Projekte findet ein regionales Festival statt, in dem die verschiedenen Theaterproduktionen vorgestellt werden. Angestrebt ist auch die Organisation von überregionalen Theatertreffen.

Exemplarisch für das Gesamtprojekt startet das TPZ Lingen/Emsland und das Institut Kunst und Kultur in Drenthe/Niederlande mit mehreren Theatergruppen im Januar 1996. Fördergelder der Europäischen Kommission konnten dafür bereitgestellt werden.

Zentrale Organisation: TPZ Köln e.V., Projektleiterin: Hanne Seguin, Genter Str. 23, 50672 Köln, Tel.: 0221/52 17 18  
Regionales Pilotprojekt: TPZ Lingen e.V., Projektleiter: Jörg Meier, Universitätsplatz 5-6, 49808 Lingen, Tel.: 0591 - 50 33

## BUT-Mitgliederversammlung und Fachtagung „Theaterpädagogik-Fortbildungen für AusbilderInnen“

26./27. April 1996 in Remscheid

Freitag, 26. 4. 1996

14.00 - 18.00 Uhr

- Begrüßung und Eröffnung der Mitgliederversammlung
- Beginn der Fachtagung:  
Thematischer Schwerpunkt I:  
*Wozu brauchen Theaterpädagogen und -pädagoginnen welche Fortbildung?*

19.00 - 21.00 Uhr

- Thematischer Schwerpunkt II:  
*Erwachsenengemäßes Lernen*

**Samstag, 27. April 1996**

10.00 - 13.00 Uhr

- Thematischer Schwerpunkt III:  
*Konzepte - Kooperationen - Konsequenzen*

15.00 - 18.00 Uhr

- Ausschußarbeit  
Berichte aus den Ausschüssen; Aufgabenbeschreibung der Ausschußarbeit; Umorganisation/ Einrichtung neuer Ausschüsse
- Bundestagung: Stand der Vorbereitungen
- Diskussion allgemeiner und konkreter Zielsetzungen/Visionen des Verbandes

Mitgliederversammlung und Fachtagung finden statt in der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung.

Aufgrund einer Förderung durch die BAG Spiel und Theater entfallen die Tagungskosten.

Anmeldungen bitte an die Geschäftsstelle des Bundesverbandes Theaterpädagogik.

Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung  
Küppelstein 34, 42857 Remscheid, Tel: 02191/ 7941.

**Studiengang  
Kunstpädagogik/Kunsttherapie**

Fachrichtung Schauspiel mit Sprechkunst

Aufnahmeverfahren: 15./16. Mai 1996

An der Fachhochschule Ottersberg, Hochschule für Kunsttherapie, Kunstpädagogik und Kunst, wird im Studiengang Kunstpädagogik/Kunsttherapie - Fachrichtung Schauspiel mit Sprechkunst - zum Herbstsemester wieder eine neue Klasse aufgenommen. Das Studium dauert vier Jahre und führt zum staatlich anerkannten Abschluß als Diplom Kunstpädagoge/Kunsttherapeut auf dem Gebiet des Schauspiels.

Verantwortlich für die Ausbildung: Christian Bodahl, Roland Matthies, Peer de Smit.

Informationen / Bewerbungsunterlagen: Fachhochschule Ottersberg  
Am Wiestbruch 66-68, 28870 Ottersberg, Tel.: 04205 / 596

**Steile Stücke  
Fortbildung: Weite Wege zum Theater**

Schultheaterfestival Ludwigsburg 1996

11. - 16. Juni 1996 in Ludwigsburg

Das Festival *Steile Stücke* zeigt im Rahmen der *TheaterTräume - Kinder- und Jugendtheaterprojekt der KulturRegion Stuttgart* exemplarische Schultheaterproduktionen, deren Entwicklung von professionellen Theaterleuten begleitet wird. Als Kontrast kommen Gastspiele professioneller Kinder- und Jugendtheater zur Aufführung.

Begleitend zum Festival findet die Fortbildung *Weite Wege zum Theater* statt, die den Entstehungsprozeß der gezeigten Stücke praktisch zugänglich macht und zur Diskussion stellt. Im *TheaterTalk* werden durch Beiträge von Fachvertretern, im Streitgespräch und in

der zusammenfassenden Diskussion die *Weiten Wege* zum Theater kritisch befragt.

Die Fortbildung wendet sich an Theaterlehrer/-innen und Theaterpädagogen/-innen, die praktisch, aber nicht konzeptionslos neue Wege theaterpädagogischer Arbeit kennenlernen wollen.

Ausführliches Programm / Anmeldeformular / weitere Information:  
Kunstzentrum Karlskaserne Ludwigsburg, „Steile Stücke“,  
Ingrid Lutz, Hindenburgstr. 29/1, 71638 Ludwigsburg  
Tel 07141/920514 fax 07141/901107

**Aktion Litfaßsäule:**

Werbekampagne der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung

Juni - August 1996 bundesweit

In Zusammenarbeit mit Jeunesses Musicales Deutschland führt die Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung im Zeitraum von Ende Juni bis Anfang August eine bundesweite Plakatierungsaktion auf 12.000 Litfaßsäulen in 70 Städten durch. Über eine öffentlichkeitswirksame Eröffnungsaktion mit anschließender Fachtagung in Bonn, die Verbreitung von Werbe- und Informationsmaterialien sowie eine intensive überregionale Pressearbeit soll die allgemeine Öffentlichkeit und Jugendkulturpolitische Entscheidungsträger von der Unverzichtbarkeit kultureller Angebote für Kinder und Jugendliche überzeugt werden. Die Kampagne wird sich stark dafür machen, eventuell nötige Budgetkürzungen der öffentlichen Haushalte auf keinen Fall auf Kosten der kulturellen Kinder- und Jugendbildung vorzunehmen!

Informationen und Materialien zur Werbekampagne sowie praktische Hinweise, wie Sie sich beteiligen können:  
Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Tel.: 02191/794-390,

**Europäisches Zirkus-Theater-Camp**

26. Juli - 3. August 1996 in Lingen (Ems)

Das Camp findet in Lingen (Ems) auf dem Gelände der Jugendherberge am Dieksee statt. Mehrere Zirkuszelte können während der gesamten Zeit als Trainingsorte genutzt werden. Als zusätzliche Attraktionen gibt es ein Kulturprogramm, Freizeitangebote und Open-Stage-Abende, bei denen TeilnehmerInnen ihr Repertoire präsentieren können.

TeilnehmerInnen: 130 Jugendliche ab 14 Jahren aus ganz Europa, die an Zirkus, Theater und Musik interessiert sind und Erfahrungen in mindestens einem dieser Bereiche haben.

Angebot: Neun Workshops mit internationalen KünstlerInnen aus der Zirkus-, Theater- und Musikszene. Unterkunft in der Jugendherberge in Lingen, Badese, Wald, Vollverpflegung. Freizeitangebote: Ausflüge, Kulturprogramm, Open Stage

Kosten: 330,- DM pro TeilnehmerIn  
Anmeldung: bis zum 30. April 1996

Anmeldungs- und Kontaktadresse:  
Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Niedersachsen e.V.  
Sedanstr. 58, 30161 Hannover  
Tel.: 0511 - 33 60 959, Fax: 0511 - 33 60 960

## 15. Internationale Sommerschule Theater in Lingen/Ems

*Amphitreon* von Molière und der von Kleist

28. Juli - 6. August 1996

Ein internationales Theaterlaboratorium des TPZ Lingen und des Charnière Européenne Köln vom.

Rückfragen: Eckhard Schöller, Tel.: 0221 - 72 45 41 oder - 72 72 03 oder Dr. Bernd Ruping, Tel.: 0591 - 50 33

### Regie in der Schule

Mehrmonatige Weiterbildung für Lehrer und Lehrerinnen mit Spielleitererfahrung

ab August 1996 in Köln

„Regie in der Schule“ hat folgende Schwerpunkte:

- spielgruppenorientierte Regiearbeit
- methodisch und thematisch orientierte Regiearbeit
- theatrale Collage
- Projekt- und Projektwochengestaltung
- Szenisches Interpretieren

Die Weiterbildung findet jeweils an drei Wochenenden à 20 Unterrichtsstunden (freitags 18:30 bis 21:30 Uhr; samstags und sonntags 10:00 bis 13:00 Uhr und 14:00 bis 17:00 Uhr) und zwei Kompaktwochen in den NRW-Schulferien à 40 Unterrichtsstunden (montags bis freitags täglich von 10:00 bis 13:00 Uhr und von 14 bis 17:00 Uhr).

Die Weiterbildung umfasst 140 Unterrichtsstunden und richtet sich an FachlehrerInnen Deutsch, Literatur, Sprachen, musisch-künstlerische Fächer, Religion, Gesellschaftskunden; 9. bis 13. Schuljahr, alle Schul-typen.

Bei Nachweis von Spielleitererfahrung steht die Weiterbildung auch Fachhochschul- oder HochschulabsolventInnen anderer pädagogischer Praxisfelder offen.

Die szenische Arbeit nach literarischen Vorlagen ist an den Curricula des Landes NRW für die Fachunterrichte Deutsch und Literatur orientiert.

Teilnahmekosten DM 1.990,-.

Maximal 15 TeilnehmerInnen je Kurs.

Kursanfänge:

Regie in der Schule 1996/97 I 12.08.1996

Regie in der Schule 1996/97 II 07.04.1997

Regie in der Schule 1997/98 I 11.08.1997

Anmeldung und Information:

 Theaterpädagogisches Zentrum Köln e.V.

Genter Str. 23, 50672 Köln

Tel: 0221 / 52 17 18 oder 52 63 04, Fax: 0221 / 52 85 18

## Internationales Brecht-Symposium

22.- 25. August 1996 in Helsinki (Finnland)

Mit Vorträgen, Szenischen Lesungen, Besuchen von Lebens-(Exil) Orten Brechts und Spielversuchen.

Mit dieser Veranstaltung beginnt die Reihe der internationalen Veranstaltungen zum 100. Geburtstag Brechts (1998).

Veranstalter:

Finnisches Theater-Informationszentrum in Verbindung mit dem Goethe-Institut Helsinki und der Europäischen Brecht-Gesellschaft Berlin.

Kontakt: Gerd Koch, Tel. 030 - 851 61 53, Fax: 030 - 216 64 11

## Berufsbegleitende Fortbildung Theaterpädagogik

Ständig laufende Fortbildungsgänge im TPZ Theaterpädagogisches Zentrum Köln e.V.

ab 5. September 1996 in Köln

Für Personen mit einer abgeschlossenen pädagogischen oder therapeutischen Ausbildung und Tätige in allen Praxisfeldern psychosozialer Versorgung. Theaterpädagogische Vorerfahrungen sind nicht erforderlich.

Die Fortbildung umfasst:

Basistraining: Körper, Rhythmik, Stimme; Praxis und Theorie des Schauspiels, der Regie / Spielleitung, der Dramaturgie; Theorie und Geschichte des Theaters, der Theaterpädagogik; Bühnenproduktionen; Material- und Themensammlung; Planung, Durchführung und Auswertung eines künstlerischen oder pädagogischen Projektes; Methodenreflexionen

Die Kurstreffen finden einmal wöchentlich von 18:30 bis 21:30 h statt; hinzu kommen 20 Wochenenden (Samstag und Sonntag von 10:00 bis 17:00 Uhr).

Insgesamt circa 812 Unterrichtsstunden in 30 Monaten. Maximal 14 TeilnehmerInnen je Kurs.

Die Kursgebühr beträgt DM 270,- monatlich.

Wir wünschen uns für die Kurse eine ausgewogene Zusammensetzung von Männern und Frauen. Bewerbungen von Männern sind deshalb ausdrücklich erwünscht.

Die nächsten Kurse beginnen:

TP 11 am 05.09.1996

TP 12 am 08.01.1997

Richten Sie Ihre schriftliche Bewerbung bitte mit tabellarischem Lebenslauf, Nachweis über berufliche Abschlüsse und Begründung Ihres Fortbildungswunsches bitte an das:

 Theaterpädagogisches Zentrum Köln e.V.

Inge Münzner

Genter Str. 23, 50672 Köln

Tel: 0221 / 52 17 18 oder 52 63 04, Fax: 0221 / 52 85 18

## Diplom-Ergänzungsstudiengang „Kommunikation“ mit theaterpädagogischem Schwerpunkt

Viersemestriger Diplom-Ergänzungs-Studiengang am FH-Standort Lingen/Ems

ab März 1997 in Lingen/Ems

Das Studium vermittelt die allgemeinen Grundlagen der darstellenden, der medialen und der instrumentellen Kommunikation. Als Vertiefungsrichtungen stehen entsprechend zur Wahl:

- Theaterpäd./Ästhetische Kommunikation
- Journalismus/Medien
- Public Relations/Öffentlichkeitsarbeit

In Kooperation mit dem Theaterpädagogischen Zentrum, Lingen, eröffnete die Fachhochschule Osnabrück an ihrem Standort Lingen/ Ems den viersemestrigen Aufbaustudiengang „Kommunikation“. Ein Studienschwerpunkt ist das Fach „Theaterpädagogik/Darstellende Kommunikation“. Interessierte können darin ab Sommersemester '96 ein staatlich anerkanntes Diplom mit theaterpädagogischem Schwerpunkt erwerben. Interessenten haben zum Sommersemester 1997 erneut Gelegenheit, sich für den Studiengang zu immatrikulieren.

Innovativ an dem Studiengang ist die im Basisstudium sichergestellte Verschränkung der theatral-ästhetischen Kommunikation mit der medialen und der instrumentellen Kommunikation (=Public Relations). Theaterpädagogik wird damit aus medientheoretischer und betriebswirtschaftlicher Sicht befragbar, wie sie umgekehrt die Arbeits- und Vermittlungsformen dieser Fachbereiche für sich beerben kann. Damit behauptet sich Theaterpädagogik als eine eigene Disziplin der kommunikativen Bildung, die in der immer komplexer werdenden Struktur gesellschaftlich etablierter Kommunikationsweisen ein originäres, unverwechselbares Profil behauptet: Denn Theater selbst, als ein geselliges, alle Ausdrucksweisen des Menschen beerbendes ästhetisches Medium, stiftet hier die fachliche Identität. Der Bezug auf die Darstellende Kunst rückt diese Identität in produktive Distanz zu den Verwertungszusammenhängen von Geschäft und Alltag. Im gestalteten Bruch mit dem Gewohnten und Augenfälligen provoziert Theater als ästhetische Kommunikationsform neue Wahrnehmung und neue Verständigung. Deshalb ist Theaterpädagogik im Rahmen des Studienganges nicht nur in spezifischer Fachbereich, sondern zugleich eine Art fächerübergreifendes Korrektiv: Gerade im Zusammenspiel mit den funktional ausgerichteten Öffentlichkeiten und ihren Arbeitsweisen stellt es Wert und Wirkung in Aussicht.

Inhaltlich und organisatorisch ist der Studienschwerpunkt „Theaterpädagogik“ eng bezogen auf das TPZ Lingen, das mit seinen vielfältigen Arbeitsfeldern den unmittelbaren Praxisbezug sicherstellt.

Informationen zum Studienschwerpunkt „Theaterpädagogik“:  
Dr. Bernd Ruping c/o Theaterpädagogisches Zentrum Lingen  
Universitätsplatz 5-6, 49808 Lingen  
Telefon: 0591/5033, Fax: 0591/3309

Bewerbungen an: Fachhochschule Osnabrück, Pressestelle  
Postfach 1940, 49009 Osnabrück  
Tel.: 0541/969-2065

## Theaterspiel-Wochenende

8. - 10. November 1996  
in Groß Munzel (bei Hannover)

Mit:

- Ralf Räuher (Berlin): Meyerholds Biomechanik
- Volker Jurké (Berlin): Bewegungstraining für Schauspieler

Veranstalter: Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V.

Kontakt: Florian Vaßen, Tel.: 0511 - 69 66 284

## Zirkusworkshops

Der Zirkus Wibbelstetz bietet Zirkusworkshops für Kinder und Erwachsene an.

Von Akrobatik, Clownerie, Fakirtechniken über Jonglage und das Diabolospiel führen wir auch in die Techniken der Equilibristik (Seiltanz, Kugellaufen, Rola-Bola) oder die Trapezkunst ein.

Schwerpunkte der jeweiligen Workshops sind die gezielte Hinführung und das Üben der von Ihnen erwünschten Zirkustechniken. Fester Bestandteil eines jeden Workshops sind die Präsentationstechniken, die Freude an der Bewegung und der Spaß.

Weiter bieten wir Fortbildungen für Lehrer, Erzieher und Übungsleiter an. Darüber hinaus leiten wir Spielaktionen und bieten Gruppenanimationen an.

*Auf Wunsch kommen wir auch mit unserem Zirkuszelt.*

Nähere Informationen:

 Theaterpädagogisches Zentrum Köln e.V.,  
Zirkus Wibbelstetz, Genter Str. 23, 50672 Köln  
Tel: 0221 / 52 17 18 oder 52 63 04, Fax: 0221 / 52 85 18

## Impressum

Herausgeber und verantwortlich im Sinne des Presserechts: Florian Vaßen, Gerd Koch und Bernd Ruping für die Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V. und den Bundesverband Theaterpädagogik e.V.,  
Geschäftsstelle (neue Adresse): BUT, Genter Str. 23, 50672 Köln

Redaktion: Bernd Ruping

Grafik, Satz, Herstellung: Media diSain, 53797 Lohmar

Druck: PrimaPrint, 50674 Köln

Preis: DM 10,- zzgl. Versandkosten (für Mitglieder von BUT und GfTh im Mitgliedsbeitrag enthalten)

ISSN-Nr. 0941-2107

Bestelladressen:

- Bundesverband Theaterpädagogik e.V.,  
Genter Str. 23, 50672 Köln (neue Adresse)
- Gerd Koch, per Adr. Alice-Salomon-Fachhochschule für Sozialarbeit und Sozialpädagogik Berlin-Schöneberg (ASFH), Karl-Schrader-Straße 6, 10781 Berlin,
- Florian Vaßen, per Adr. Universität Hannover, Seminar für Deutsche Literatur und Sprache, Welfengarten 1, 30167 Hannover.

Ohne die Zuarbeit und materielle Unterstützung durch die Theaterpädagogischen Zentren Lingen und Köln hätte das vorliegende Heft nicht realisiert werden können.

Herzlichen Dank  
B.R.

# Es stellen sich vor: die Herausgeber

## Der Bundesverband Theaterpädagogik e.V.

Theaterpädagogik ist kulturelle Bildung

Seit seiner Gründung im März 1990 verfolgt der Bundesverband Theaterpädagogik als sein vornehmlichstes Ziel die Förderung der theaterpädagogischen Arbeit als kulturelle Bildungsarbeit. Kunstpädagogik und Musikpädagogik haben sich lange schon als Bereiche kultureller Bildung etabliert. Dies auch für die Theaterpädagogik zu realisieren ist zentrales Anliegen des Bundesverbandes. Deswegen fördert er eine theaterpädagogische Praxis, die kommunikative, kreative und ästhetische Kompetenzen erweitert und so die kulturelle Identität ihrer Teilnehmer und Zielgruppen zu entwickeln hilft und die die Kunstform Theater als lebendigen Prozeß transparent macht.

Theaterpädagogik ist ein universales Bildungsmedium. Der Bundesverband fördert deshalb theaterpädagogische Arbeit in vielerlei Arbeitsfeldern: an Theater- und Bildungseinrichtungen, in Schulen und im Freizeit-Bereich, in der Altenhilfe sowie in den jeweiligen Institutionen theaterpädagogischer Aus-, Fort- und Weiterbildung, Lehre und Forschung.

Der Bundesverband Theaterpädagogik bringt sein Profil an übergeordneter Stelle in den Deutschen Kulturrat, die Bundesvereinigung Kulturelle Jugendarbeit und die Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater ein. Um seine Ziele zu erreichen, hat der Bundesverband Arbeitsausschüsse eingerichtet, er gibt Publikationen heraus und veranstaltet Fachtagungen, Projekte und Festivals.

Sowohl Einzelpersonen als auch Institutionen können Mitglied im Bundesverband Theaterpädagogik sein. Neben den universitären und akademischen Facheinrichtungen und anderen Stätten theaterpädagogischer Bildungsarbeit sind freiberufliche und hauptamtliche Theaterpädagoginnen und -pädagogen die Mitglieder.

Unsere (*neue*) Adresse:  
Bundesverband Theaterpädagogik e.V.  
Genter Str. 23, 50672 Köln  
Telefon 0221 - 952 10 -93 oder -94, Fax 0221 - 952 10 -95

Geschäftszeiten: mo bis fr 10.00 - 12.00 Uhr

## Die Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V. (GfTh)

Die Gesellschaft für Theaterpädagogik (Vorsitzender: Prof. Dr. Gerd Koch, Berlin) wurde am 2. Februar 1980 gegründet. Unsere Absicht ist, einen Zusammenhang für die Durchführung und Reflexion theaterpädagogischer Experimente bereitzustellen. Der Austausch zwischen den in verschiedenen Städten lebenden und arbeitenden Mitgliedern soll gestützt, ein Anlaufpunkt für Interessierte und ein Organisationszusammenhang für Aktivitäten im theaterpädagogischen Bereich geschaffen werden.

Bertolt Brechts Vorschlag für eine neue Art, Theater zu spielen, griffen wir auf. Wir erproben Formen, wie die SpielerInnen sich im Theaterspiel gesellig austauschen und verständigen können – über sich, über eigene Erfahrungen und über das Gemeinsame in ihnen, über das Politisch-Gesellschaftliche.

Diese (anfänglichen) Theaterexperimente wurden durch den Gründungsmitgliedern am 2. Februar 1980 in 72 zusammengestellten Gruppen in Berlin durchgeführt. Bertolt Brecht (vgl. ders.: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart. 2. Auflage 1976). Vielfältige theaterpädagogische Aktivitäten in den verschiedenen Arbeitsfeldern der Mitglieder und in unterschiedlichen pädagogischen und wissenschaftlichen Einrichtungen schlossen sich an.

Die Gesellschaft für Theaterpädagogik arbeitet mit Kolleginnen und Kollegen, mit Institutionen und theaterpädagogischen Ausbildungsstätten sowie Hochschulen und freien Theatergruppen zusammen – in Theorie und Praxis.

Der Landesverband Niedersachsen (Vorsitzender: Prof. Dr. Florian Vaßen, Hannover) bietet eigene Workshops an und betreut in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Deutsche Literatur und Sprache der Universität Hannover seit 1983 das Lehrstück-Archiv Hannover (LAH), das vor allem sogenannte graue Literatur zur Lehrstückarbeit sammelt und zur Verfügung stellt.

Unsere Adresse:  
Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V.  
c/o Gerd Koch  
Sieglindestr. 5  
12159 Berlin