



16. Jahrgang

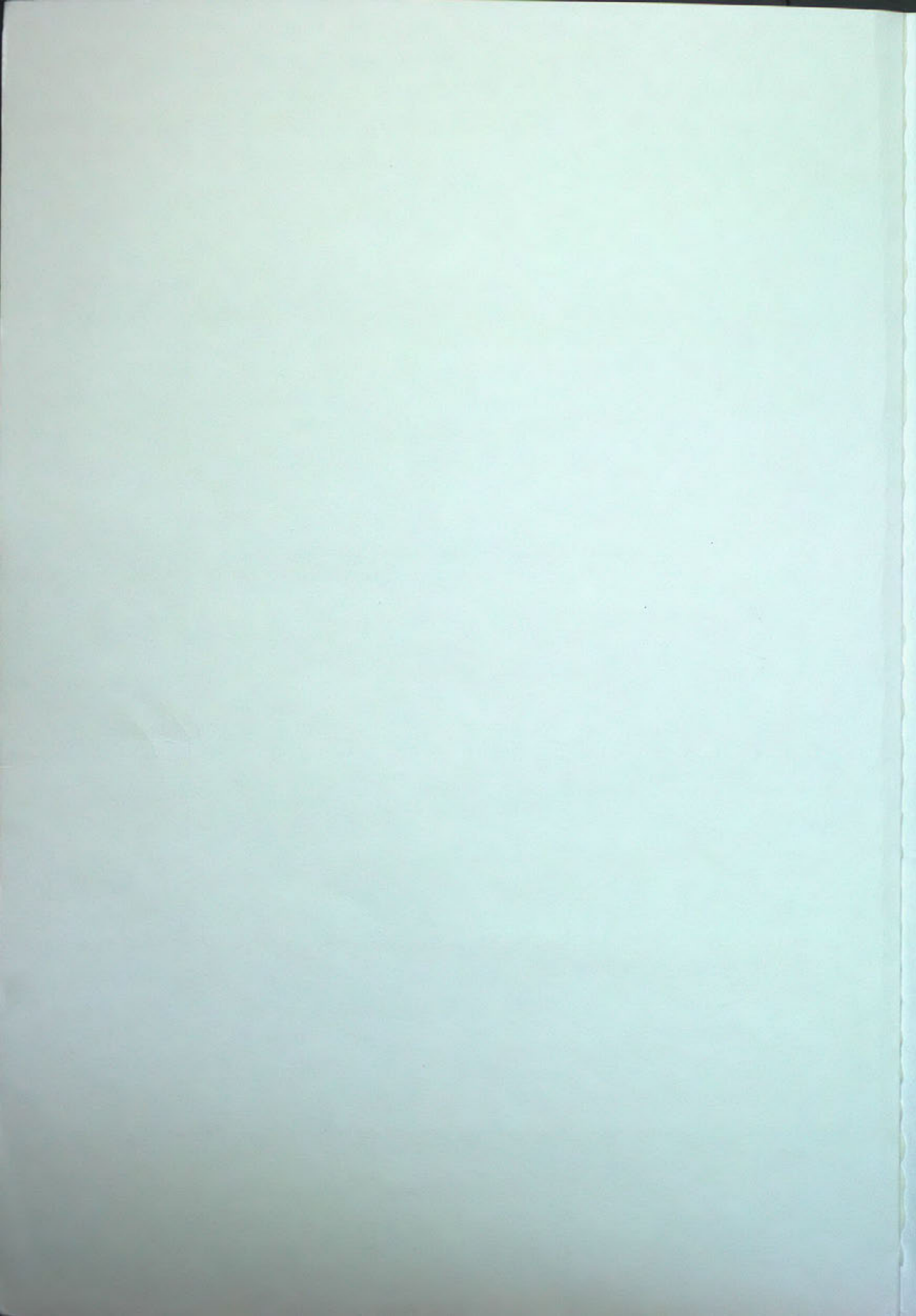
Heft 37

Korrespondenzen

Zeitschrift für Theaterpädagogik



Lebenskunst als
theaterpädagogische Leitidee



Inhalt

Editorial	3
Impressum	4
Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee – Dokumentation der Frühjahrsfachtagung des Bundesverbandes Theaterpädagogik vom 5.-7. Mai 2000 in Köln	
Editorial	5
<i>Hein Haun</i>	
Grußworte zur Tagung	7
Der Wert der Theaterpädagogik für ihre Nutznießer – Statements aus verschiedenen Perspektiven	9
• Zum Wert der Theaterpädagogik für die kulturelle Jugendbildung	9
<i>Hildegard Bockhorst</i>	
• Zum Wert der Theaterpädagogik aus der Sicht des professionellen Kinder- und Jugendtheaters	11
<i>Michael Jezierny</i>	
• Zum Wert der Theaterpädagogik für ihre Nutznießer vor dem Hintergrund der innerdeutschen Ost-West-Entwicklung	12
<i>Dr. Christel Hofmann</i>	
• Gratulation und Wünsche aus der nächsten Verwandtschaft	14
<i>Joachim Reiss</i>	
• Wünsche zum Zehnjährigen	16
<i>Gunter Mieruch</i>	
Eine reflektierte Kunst des Lebens – Lebenskunst nach der Postmoderne	17
<i>Dr. Wilhelm Schmid</i>	
Die Lebenskunst und ich	23
<i>Raimund Finke / Hein Haun</i>	
Lebenskunst unter den Aspekten Freizeit – Kommunikation – Marginalisierung – Workshopberichte	26
• Lebenskunst in Animation und Spiel	26
<i>Tanja Meyer</i>	
• Lebenskunst in angeleiteter Kommunikation	29
<i>Felix Beck</i>	
• Lebenskunst in der Arbeit mit Randgruppen	31
<i>Michaela Hüpgens</i>	
Suche nach Lebenskunst – Rückkehr zur Moralität?	32
<i>Antje Fröhlich</i>	
Treffen – Begegnung – Festival	
Editorial	39
<i>Gunter Mieruch</i>	
Einführung in das Thema "Treffen – Begegnung – Festival"	43
<i>Michael Gruhl</i>	
Wanderfestivals am Beispiel des Arbeitstreffens Freier Kindertheater "Spurensuche"	45
<i>Eckhard Mittelstädt</i>	
Festival oder Arbeitstreffen – Bundestreffen der Jugendclubs an Theatern	47
<i>Peter Galka</i>	
Themenorientierte Schülertheaterfestivals	49
<i>Harald Hilpert</i>	

Theatertage der Kirche – Scena: Internationales Festival Theater & Religion <i>Klaus Hoffmann</i>	50
Spiel im Spiel / "Funkenflug" <i>Angela Gärtner und Volkmar Held</i>	53
Begegnung und Werkschau – Wettbewerb und Förderpreis: "Theater vor Ort" – ein internes Konzept <i>Marcus Droß</i>	56
Theatertreffen der Jugend – Struktur und Anspruch <i>Martin Frank</i>	58
Explosive! Danse-theater-music. Internationales Jugendtheaterfestival in Bremen 1994-1999 <i>Karl-Heinz Wenzel</i>	60
Professionelle Organisation von Festivals <i>Cathrin Blöss</i>	61
Zum Problem der Kommunikation bei Theatertreffen – Gastlichkeit als entscheidende Kategorie von Festivals <i>Hans-Wolfgang Nickel</i>	64
 Boal und Brasilien – Nachträge zu Heft 34	
A Brief Prospect of Theatre Teaching in Brazil <i>Arão Paranaguá de Santana</i>	67
A Joker in Classroom <i>Geraldo S. Araújo</i>	71
Die „Zeitungsredaktion“ – ein Mitmachtheater, inspiriert durch Augusto Boals Methoden des Statuen-Theaters <i>Harald Hahn und René Zind</i>	76
 Vermischtes	
Improvisieren auf der Bühne – eigene und fremde Kontinente erkunden <i>Holger Warnecke</i>	77
Anregung von Brechts Verfremdungskonzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul <i>Zehra İpşiroğlu</i>	80
Spurensuche – Spurenlegung in einer Industrieregion. Schwerpunktausbildung im Fach Theaterpädagogik an der FH Merseburg <i>Bettina Brandt</i>	84
Nachhausefinden im Fremden (Teil 2, Fortsetzung von Heft 35/36) <i>Gabriele M. Franzen</i>	87
Befrage jede Inszenierung nach ihrem philosophischen Punkt. Spurensuche 5, 26. Juni bis 2. Juli 2000, Flensburg. <i>Marie-Claire-Niquille</i>	91
 Rezensionen	 92
 Ankündigungen	 95

Editorial

Florian Vaßen

Das letzte Heft der *Korrespondenzen* war ein Experiment – die Kooperation mit Gerd Bräuer und der Theater- und Schreib-Pädagogik in den USA. Das Ergebnis: ein zweisprachiges Heft – *Correspondence. Theatre Pedagogy News Journal* mit dem Schwerpunkt „Body and Language: Aspects of Intercultural Learning“. Das vorliegende Heft kehrt in normale Bahnen zurück, aber diesmal haben wir zwei Schwerpunkte: **Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee** und **Treffen – Begegnung – Festival**. Die 7 bzw. 12 Beiträge basieren in der Mehrzahl auf Vorträgen und Referaten zweier Tagungen, veranstaltet vom BuT zu seinem 10jährigen Bestehen und der BAG Spiel & Theater. Die **Theaterpädagogik** ist zur Zeit so lebendig und produktiv wie vielleicht noch nie zuvor in Deutschland: an den Theatern, in der Sozialarbeit, im außerschulischen Bereich und an den Schulen. Nachdem Niedersachsen 1998 als neuntes Bundesland das Fach Darstellendes Spiel/ Theater in der gymnasialen Oberstufe eingeführt hat, beginnt zum Wintersemester 2000/2001 in einer Kooperation der Universität Hannover, der Hochschule für Musik und Theater Hannover, der Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig und der Universität Hildesheim mit dem Erweiterungsstudiengang Darstellendes Spiel die wissenschaftlich-künstlerische Ausbildung zum Theaterlehrer an der Universität. Genauere Informationen sind über die Email-Adresse von Florian Vaßen, Universität Hannover (siehe Impressum) zu erhalten. Zu erwähnen ist in diesem Kontext aber auch der 20jährige Geburtstag der *Gesellschaft für Theaterpädagogik*, die sich neben der praktischen Arbeit und Vernetzung vor allem als Initiator und heutiger Mitherausgeber der *Korrespondenzen* sowie als Herausgeber und Finanzier mehrerer wichtiger Buchpublikationen zur Theaterpädagogik einen Namen gemacht hat.

Ergänzend zu dem Modellprojekt „Lernziel Lebenskunst“ der Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung veranstaltete der Bundesverband BuT im Frühjahr eine Tagung über **Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee**, eine Tagung, die sich nach Jahren der Standortbestimmung auf Fragen nach Ziel und Nutzen der Theaterpädagogik konzentrierte, wie der Gastherausgeber Hein Haun in seinem Themen-Editorial darlegt. Es geht vor allem um die Verbindung von Ethik und

Ästhetik, um den Versuch, mit der Theaterpädagogik zu einem „guten, glücklichen und gelingenden Leben“ beizutragen. Theaterpraxis im pädagogischen Kontext hat immer etwas mit Lebenskunst zu tun, jener größten und schwierigsten Kunst, wie schon Bertolt Brecht „listig“ schrieb.

In den Beiträgen der Fachtagung „**Treffen – Begegnung – Festival**“ geht es um die Darstellung und Analyse von Theater-Veranstaltungen, den Versuch, zentrale Aspekte der Planung und Durchführung zu konkretisieren, regionale und konzeptionelle Unterschiede zu klären, die verschiedenen Formen (z.B. Wanderfestival, Arbeitstreffen zwecks Austausch, Wettbewerb) und Orte zu beschreiben und die Produktivität der Vielfalt sichtbar zu machen. Dabei sind „Dramaturgien“ und „Inszenierungen“, „Spielregeln und Kommunikationsweisen“ ganz wichtig, wie Gunter Mieruch in seinem Themen-Editorial schreibt. Wenn Wolfgang Nickel in dem abschließenden Beitrag Gastlichkeit und Begegnung als wichtige Aspekte der Festivals fordert und explizit von „Fest-Veranstaltung“ spricht sind wir selbst bei diesem etwas organisationslastigen Thema wieder bei der Lebenskunst angelangt.

Nach den beiden Schwerpunkt-Themen folgt eine **Abteilung zu Boal und Brasilien** als Fortsetzung des Boal-Heftes vor nun doch schon einem Jahr. Arão Paranaguá de Santana, Theater-Professor an der Landesuniversität von Maranhão, gibt in seinem Beitrag „A Brief Prospect of Theatre Teaching in Brazil“ einen Überblick über die Theaterpädagogik in Brasilien und Geraldo S. Araújo, Theater-Professor in Rio de Janeiro, setzt sich in seinem Text „A Joker in Classroom“ kritisch mit Boals Theater der Unterdrückten auseinander. Er problematisiert vor allem das Festhalten an ideologischen Konzepten der 60er und 70er Jahre, den Dualismus von Unterdrücker und Unterdrücktem sowie eine Tendenz zu instrumenteller Vernunft. Dem Theater der Unterdrückten setzt er Brechts Lehrstücke mit ihren dialektischen und ästhetischen Komponenten als positives Beispiel entgegen, das besonders geeignet für Schule und Universität sei. Araújo's scharfe Kritik an Boals Theater der Unterdrückten, um nicht zu sagen Polemik aus brasilianischer Sicht, wird sicherlich nicht nur Zustimmung finden, aber sie bietet die Chance,

Impressum

eine Debatte über Boals Theater der Unterdrückten zu eröffnen.

Viel zu selten gibt es in den *Korrespondenzen* kontroverse Diskussionen! Hier bietet sich die Möglichkeit für Replik, Zustimmung oder Gegenkritik! Die Redaktion freut sich über jede Erwiderung von Theaterpädagogen, die sich mit Boals Methoden auseinandergesetzt haben. Schließlich stellen Hahn und Zind ein kleines Beispiel aus der Praxis vor, inspiriert durch Augusto Boals Statuen-Theater.

Es folgt eine **Abteilung Vermischtes**, in der Holger Warnecke lebendig und anregend darstellt, wie produktiv er im Schultheater Methoden der Improvisation einsetzt. Zehra İpşiroğlu stellt vor, wie sie mit Unterschichtkindern aus Istanbul mit

Brechts Verfremdungskonzept arbeitet und Bettina Brandi präsentiert die Schwerpunktausbildung im Fach Theaterpädagogik an der FH Merseburg. Schließlich der zweite Teil von Gabriela M. Franzens Artikel „Nachhausefinden im Fremden. Ankoku-Butoh, Renai-Butoh und Gindlerarbeit. Erfahrungsbericht“ Auch diese Artikel verweisen je unterschiedlich auf das Generalthema Theaterarbeit als **Lebenskunst**.

Das nächste Heft der *Korrespondenzen* erscheint im Frühjahr 2001, bringt einen 2. Schwerpunkt zum Thema „Lebenskunst“ und beschäftigt sich desweiteren u.a. mit der Institution, Struktur und Vernetzung der Theaterpädagogischen Zentren. Interessierte wenden sich bitte an Bernd Ruping, Lingen.

Impressum

- Herausgeber: Hein Haun (Gastherausgeber), Ulrike Hentschel, Gerd Koch, Bernd Ruping und Florian Vaßen (Gesellschaft für Theaterpädagogik und Bundesverband Theaterpädagogik)
- Korrespondenten: Prof. Dr. Gerd Bräuer, Atlanta (GA), USA, gbrauer@emory.edu
 Prof. Dr. Ingrid Dormien Koudela, Sao Paulo, Brasilien, idormien@usp.br
 Prof. Dr. Gerhard Fischer, Sydney, Australien, G.Fischer@unsw.edu.au
 Prof. Dr. John Rouse, San Diego (CA), jrouse@ucsd.edu
 Prof. Dr. Marc Silberman, Madison, USA, mdsilber@facstaff.wisc.edu
 Mag. Michael Wrentschur, Graz, Österreich, mwrent@gewi.kfunigraz.ac.at
- Verlag: Schibri-Verlag, Dorfstraße 60, 17737 Milow
 Tel. 039753/22757, Fax 039753/22583
<http://www.schibri.com>
 E-mail: Schibri-Verlag@t-online.de
- Copyright: Alle Rechte bei den Autoren/all rights reserved
- Titelphoto: Antony Gormley: „dgc“, 1985
- Photos: Hein Haun S. 7-32
- Preis: Heft 37 DM 15,- plus Porto
 Jahresabonnement/2 issues a year: DM 25,- plus postage
 Abo 25,- DM + Porto

Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich zum Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bestelladressen:

Buchhandel

Bundesverband Theaterpädagogik e. V., Genter Str. 23, D-50674 Köln, Tel: 0221-9521093, Fax: 0221-9521095, Email: but@netcologne.de

Gerd Koch c/o Alice-Salomon-Fachhochschule für Sozialarbeit und Sozialpädagogik Berlin (ASFH), Alice-Salomon-Platz 5, D-12627 Berlin, Fax: 030/ 99 245-245

Florian Vaßen c/o Universität Hannover, Seminar für Deutsche Literatur und Sprache
 Königsworther Platz 1, D-30167 Hannover. Fax: 0511/ 762 - 4060, Email: vassen@mbox.sdl.uni-hannover.de

Schibri-Verlag, Dorfstraße 60, D-17337 Milow, Tel. 039753/22757, Fax 039753/22583

ISSN 0941-2107

Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee

Editorial

10 Jahre Bundesverband Theaterpädagogik e.V.: 10 Jahre im Dienst der Theaterpädagogik ... und ihrer Nutznießer

Hein Haun

Seit rund 10 Jahren besteht nun jener bundesweit (und ansatzweise auch noch weiter) agierende Fachverband in Sachen Theaterpädagogik, der Bundesverband Theaterpädagogik e.V., den man eher kurz und knackig abgekürzt kennt als „den BuT“. 10 Jahre lang haben viele Menschen im BuT einigermaßen unermüdlich daran gearbeitet, das Arbeitsfeld Theaterpädagogik weiterzuentwickeln, nach 10 Jahren intensiver Verbandsarbeit konnte und kann theaterpädagogisches Wirken zunehmend professionalisierter daherkommen. So kann langfristig der Theaterpädagogik ein der Musik- und Kunstpädagogik vergleichbarer Status verschafft werden.

Wenn die Titel der großen öffentlichen Tagungen der letzten 10 Jahre die inneren Themen des Verbandes wie der Theaterpädagogik widerspiegeln, so muss man davon ausgehen, dass es hier wie da um Standortbestimmungen ging ... *zwischen Animation und Unterricht, zwischen Theater und Pädagogik, pädagogisch-ästhetischer Theorie und Praxis ...* und um Beschreibungen des Arbeitsfeldes: *Tätigkeitsfelder, Berufsbild, Selbstverständnis ...*, all dies *programmatisch, profilsuchend und perspektivisch ... in Diskussion und Kooperation* angesichts leerer Kassen und *in Umbruchzeiten, im kommunalen Verband* wie in Interferenz mit *den anderen Künsten...* - 10 Jahre Suche danach: Was ist Theaterpädagogik und was tut Theaterpädagogik wie?

Nun, wie es scheint, sind diese wichtigen Fragen vorläufig halbwegs beantwortet, denn der BuT konnte sich anlässlich der Feier seines 10. Geburtstages im anregenden Ambiente des Alten Klosters in Köln-Porz-Zündorf (erstmalig in öffentlichem Rahmen) fragen: *Warum* tut Theaterpädagogik das, was sie tut, mit welchem Ziel, zu wessen Nutzen mit welchem Nutzen, vielleicht gar mit einer Ethik neben aller Ästhetik? - Der Begriff der „Lebenskunst“ war die Chiffre, die hier weiterhelfen sollte, „Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee“ die zentrale Fragestellung. Konkret wurde gefragt: Kann theaterpädagogische Arbeit dazu beitragen, dass ihre Nutznießer ein gutes, glückli-

Auch hierin zeigte sich Lebenskunst: Der Ort - Das Ambiente.

Die Tagung fand statt im Alten Kloster in Köln Porz-Zündorf, das - liebevoll und mit soviel Sachverstand wie Einfühlungsvermögen von seinem Eigentümer, Wolfgang A. Erdle, fortlaufend renoviert - heute als Galerie für moderne Kunst mit Schwerpunkt Afrika und als Kulturzentrum für Tagungen und Konzerte fungiert. Das Alte Kloster, eine „wohltuende Oase für die Seele“ in unmittelbarer Nähe zum Rhein, kann für Feiern, Seminare und Filmaufnahmen gemietet werden: Tel.: 02203-83985, Fax: 02203-982794.



ches und gelingendes Leben führen? Helfen nachhaltige Erfahrungen in theaterpädagogischen Prozessen dabei, sich selbst Gutes zu tun, mit anderen gut zu leben, Krisen zu meistern ...? Ist die Teilnahme an theaterpädagogischen Angeboten ein erfolversprechender Weg, lustvoll und selbstbestimmt an sich selbst zu arbeiten? Vermittelt Theaterpädagogik Lebensqualität?

... „Lebenskunst“. – Lebenskunst?

Lebenskunst ist gegenwärtig ein vieldiskutierter Begriff in der Arbeit der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (BKJ) und ihrer Mitgliedsorganisationen, deren eine der BuT ist. Die Diskussion des „Lernziels Lebenskunst“ ergab sich als abschließender Schritt einer mehrjährigen Konzeptdiskussion innerhalb der BKJ nach einer umfassenden Bestandsaufnahme von gesellschaftlichen Herausforderungen (1993/ 94), nach einer Beschäftigung mit Evaluation, Selbstevaluation und Qualitätssicherung (1995/ 96) und nach einer gründlichen Diskussion der Rolle von Kunst und Ästhetik im Prozess des Aufwachsens (1996/ 97). Seit 1997 geht es nun darum, die soziale und künstlerische Dimension auf kulturpädagogisch inszenierte Bildungsprozesse zu konzentrieren (vgl. M. Fuchs, Vorwort zu: Lernziel Lebenskunst, Hg.: BkJ, Remscheid 1999).

Im April-1999 wurde von der BkJ das Modellprojekt „Lernziel Lebenskunst“ gestartet, das von

der Stiftung Deutsche Jugendmarke und dem Bundesministerium für Familien, Senioren, Frauen und Jugend gefördert wird. Im Gesamtpaket der BKJ-Modellprojekte hat auch der BuT ein Päckchen geschnürt: Raimund Finke und Hein Haun arbeiten seit Mai 1999 an einer qualitativen Pilot-Studie über die psychosozialen Wirkungen eigenen Theaterspielens auf Jugendliche, und dies in der Fokussierung auf die mögliche Bedeutung aktiven Theaterspiels für die Entwicklung von Lebenskunst. In der einschlägigen Literatur wird (durchaus aus Erfahrung und eigener Anschauung heraus) immer wieder behauptet, „natürlich“ habe es rundrum positive Auswirkungen auf Jugendliche, Theater zu spielen (auf ihre medienkritische Kompetenz, ihr Selbstwertgefühl etc.). Im deutschsprachigen Raum allerdings gibt es keine einzige uns bekannte Untersuchung, die diesen Befunden differenziert nachgegangen wäre.

Absicht der unter dem Etikett „Lebenskunst“ laufenden Untersuchung des BuT ist zum einen, Reflexionsprozesse bei den Jugendlichen selbst zu initiieren, zum anderen, konkretes, überwiegend narratives Datenmaterial zu erheben unter den Fragestellungen: Welche Qualitäten verbinden Jugendliche mit ihrer Aktivität: Theaterspielen? Fördert aktives Theaterspielen - wenn ja, in welcher Hinsicht - die individuelle und soziale Entwicklung von Jugendlichen? Kann diese Art der Freizeitbeschäftigung dazu beitragen, die eigene Lebenssituation als befriedigender, sinn- und lustvoller zu erleben? Wie wird die Verbindung vom Theaterspiel zum übrigen, zum „richtigen Leben“ gesehen? Wann und wieso kann Theaterspielen als eine möglicherweise sinnstiftende, Lebenskunst fördernde Betätigung erlebt werden? Was wäre - ohne Theaterspiel - anders?

Inzwischen (Sommer 2000) konnten rund 50 Jugendliche und junge Erwachsene in fünf Städten Deutschlands für die Teilnahme an den spielerisch angelegten Reflexions-Workshops gewonnen und in Einzelinterviews befragt werden. Das umfangreiche Video-, Tonband- und Textmaterial wird gegenwärtig ausgewertet; die Ergebnisse der Studie sollen in der nächsten *Korrespondenzen*-Ausgabe referiert werden.

Soviel kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt allerdings schon festgehalten werden: Eine Sichtweise theaterpädagogischen Wirkens wie auch seiner Wirkungen durch die „Brille“ der Lebenskunst eröffnet in jedem Fall eine interessante Perspektive im Hinblick auf die Evaluierung der Arbeit im Berufsfeld Theaterpädagogik. Die Idee einer theaterpädagogischen Intervention, kraft derer Lebenskunst und Lebensqualität bei den Beteiligten gefördert werden können, liefert erstmals den Vorschlag zur inhaltlichen, wenn man will, auch ethischen Einordnung und Bewertung dessen, was sich im fachlich-ästhetischen Prozess alltäglicher theaterpädagogischer Arbeit ereignet. Diesem

vermuteten Potenzial des Lebenskunst-Ansatzes näher zu kommen, war auch Absicht der Frühjahrs- und Jubiläumstagung des BuT im Mai 2000.

Im Hintergrund der Tagung waren folgende Fragen und Überlegungen wirksam: Ist eine Theaterpädagogik - sofern sie gute Arbeit ist - überhaupt vorstellbar, die nicht auch - ausgesprochen oder unausgesprochen - einen Beitrag dazu leistet, dass ihre Adressaten und leitend wie angeleitete Teilnehmenden ein gutes, gelingendes, glückliches, freudvolles, bewusstmachendes, selbstbewusstes, aktives, sinnvolles, erweitertes, bereichertes, als zufriedenstellend erlebtes ... Leben führen? - Welche Berechtigung könnte eine Theaterpädagogik haben, die *nicht* letztlich auch die Lebenskunst ihrer Nutznießer fördert? - Und allgemeiner: Ist künstlerisches Schaffen, zumal im pädagogischen Kontext, nicht immer auch „Lebenshilfe“? - Wozu könnte Kunst denn gut sein, wenn sie *nicht* - zumindest in einem bescheidenen, womöglich verstaubten Winkel dieser Welt - die *ganze Welt* verbessert?! Welchen Sinn sollte eine *l'art pour l'art* haben, die nicht mindestens der Künstlerin oder dem Künstler Freude, Lösung und Erfüllung brächte? - Die Quintessenz dieser Fragen - bezogen auf unser Metier - lautet: Was hat theaterpädagogisches Arbeiten mit dem (anderen) Leben zu tun und (wie) trägt es zu seiner Qualität bei?

Die Dokumentation der Tagung im vorliegenden Heft folgt im wesentlichen der Tagungschronologie. Die Zitate zum Thema sind willkürlich zwischen die Zeilen gestreut. Ich wünsche eine anregende Lektüre.

Anschrift des Verfassers:

Hein Haun
Bundesverband Theaterpädagogik
Genter Str. 23, 50672 Köln
Tel. +49221-9521093
e-mail: but@netcologne.de

Das Leben ist so: Du wirst hineingeworfen wie in ein kaltes Wasser, ungefragt, ob du willst oder nicht. Du kommst lebend nicht mehr heraus.

Darüber kannst du

- a) unglücklich sein und ersaufen,*
- b) dich lustlos und frierend solange über Wasser halten, bis es vorbei ist,*
- c) einen Sinn suchen und einfordern und dich grämen, wenn er sich nicht zeigt.*

Oder du kannst

- d) dich darin voller Freude tummeln wie ein Fisch und sagen:*

„Ich wollte sowieso ins kalte Wasser, kaltes Wasser ist meine Leidenschaft.“

Was für ein verdammtes schönes Vergnügen. Leute!“
und das wäre die Kunst, um die es hier geht.

- Janosch: Wörterbuch der Lebenskunstgriffe

Grußworte zur Tagung Dokumentation der Frühjahrstagung des Bundesverbandes Theaterpädagogik vom 5. - 7. Mai 2000 in Köln nebst einer Reflexion

Grußworte an die rund 90 Teilnehmenden richteten Peter Galka, Vorsitzender des Bundesverbandes, Hans-Peter Bergner, zuständig für den Bereich Außerschulische Bildung im Bundesministerium für Familien, Senioren, Frauen und Jugend, und Hans-Josef Knieps, Vorsitzender des Kulturausschusses der Stadt Köln.

Aus dem Grußwort von Peter Galka:

Liebe Jubiläumsgäste, sehr geehrte Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen, herzlich willkommen bei der 1. Frühjahrstagung im neuen Jahrtausend mit dem schönen Titel "Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee". Herzlich willkommen zu unserer kleinen Feier anlässlich des 10-jährigen Bestehens des Bundesverbandes Theaterpädagogik.

"Gegen die Vereinzelung der Theaterpädagogen aus den Sandkästen heraus eine Burg bauen, die Wehr und Waffe ist" - eine spontane Antwort von Herbert Enge vom Thalia Theater Hamburg, als ich ihn fragte, warum er vor 10 Jahren Mitbegründer des Verbandes war.

Gründungsmotiv war der Wunsch der Theaterpädagoginnen und -pädagogen, über den eigenen Tellerrand hinauszusehen, ein besonderes Bedürfnis der Theaterpädagogen an Theatern, die in dieser eher geschlossenen Lebenswelt Theater meist vollständig aufgehen und wo der Bezug zum realen Leben vor dem Bühneneingang nur noch unter Theaterspekten wahrgenommen wird. Die Theaterpädagogen fühlten sich nicht verstanden - oder falsch verstanden - sie mußten sich behaupten - sie wollten den Erfahrungsaustausch und sie wollten eine politische Interessenvertretung - sie wollten ein Organ, das das Berufsbild "Theaterpädagogin/ Theaterpädagoge" gesellschaftlich wahrnehmbar macht.

Was hat sich in 10 Jahren im Verband getan? Wichtig ist mir zuerst zu betonen, dass im BuT Mitglieder - Institutionen und Einzelpersonen - aus allen Arbeitsfeldern der Theaterpädagogik anzutreffen sind. Die Vielfalt der Bereiche und der Erfahrungsreichtum der Mitglieder sind die Stärke des Verbandes und der Motor zu Austausch, Erkenntnisgewinn, Weiterentwicklung und Qualitätssteigerung in der jeweils eigenen Arbeit und allgemein in der zunehmenden Professionalisierung der jungen Disziplin Theaterpädagogik in Ausbildung und Praxis.

Ein Riesenschritt, wenn auch vielleicht mitunter zu sehr im Tempo der Zeitlupenbewegung vollzogen, war und ist die Verabschiedung der "Rahmenrichtlinien von Bildungsgängen und Bildungsabschlüssen sowie zur Anerkennung von Bildungsinstitutionen". Das Thema Aus-, Fort- und Weiterbildung bewegte die Mitglieder von Anfang an und es ist auch der zentrale Moment in der Schaffung des Berufsbildes Theaterpädagoge/-pädagogin. Nach langen, offenen und konstruktiven Gesprächen, Tagungen, Sitzungen konnte mit der Zustimmung auf einer breiten Basis dieses Papier auf unserer letzten Mitgliederversammlung im Oktober in Stuttgart verabschiedet werden. Wichtig war, dass der Verband mit der Diskussion gezeigt hat, dass er am Austausch mit vielen Fachstellen und Persönlichkeiten interessiert ist, die Kontakte von sich aus aufnimmt, eine offene Diskussionsstruktur praktizierte und somit allen Interessierten - also auch den Nichtmitgliedern - die Möglichkeit gab, intensiv an der Erstellung teilzunehmen.

Grundsätzlich geändert hat sich - und das ist für uns alle eine große Freude - die Mitgliederzahl, die sich, vor allem in den letzten zwei Jahren enorm gesteigert hat, so dass der Verband mit Fug und Recht behaupten kann, eine Interessenvertretung der Theaterpädagogik in Deutschland zu sein. Vor allem weil viele wichtige und in der Praxis richtunggebende Institutionen vertreten sind, aber auch weil viele selbständige Theaterpädagogen/-pädagoginnen den Verband als "Heimat" sehen. Natürlich gibt es noch große Entwicklungsmöglichkeiten, so ist z.B. die Mitgliederzahl in den - mittlerweile - nicht mehr so neuen Bundesländern schwach ausgeprägt, obwohl der Verband z.B. in seinem Ausschuß 'Jugendclubs an Theatern' viele Kolleginnen hatte und hat, die z.B. in Nordhausen, Halle, Senftenberg, Dresden, Schwerin, Leipzig und Berlin arbeiten. Grundsätzlich wäre hier



Peter Galka,
1. Vorsitzender des
Bundesverbandes
Theaterpädagogik

Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee – Grußworte

eine Weiterentwicklung außerordentlich wünschenswert.

Zum Ende meiner Begrüßung möchte ich allen Begleitern der Arbeit in den letzten zehn Jahren meinen Dank aussprechen - besonders bedanken möchte ich mich im Namen des Gesamtvorstandes bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Geschäftsstelle. Mein Dank gilt auch den Menschen, mit denen wir in den letzten Jahren zusammenge-

arbeitet und die uns immer geholfen haben oder als kompetente Ratgeber zur Seite gestanden haben.

Ich wünsche uns allen eine schöne und anregende Tagung und weitere aufregende 10 Jahre Bundesverband Theaterpädagogik.

Peter Galka ist Vorsitzender des Bundesverbandes Theaterpädagogik e.V.

Der Mensch an sich ist sich selbst kein Halt, sondern er gestaltet sein Leben zwischen sich und den Anderen. Das Geheimnis der Lebenskunst fängt damit an, eine Balance zu finden zwischen dem Selbst und dem Anderen. Leben gelingt oft deswegen nicht, weil es nicht geteilt wird.
- Rainer Martens: Lebenskunst. München 1993

Aus dem Grußwort von Hans Peter Bergner:



Hans Peter Bergner, Bundesministerium für Familien, Senioren, Frauen und Jugend

Ich begrüße sehr, dass der Bundesverband Theaterpädagogik das Thema "Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee" in den Mittelpunkt dieser Jubiläumstagung gestellt hat... Junge Menschen sind ja heute einer grenzenlosen Informationsflut ausgesetzt, die es ihnen schwer macht, eigene Standpunkte zu definieren und ihre eigene Lebensform zu finden. In dieser Situation kann Theaterkunst helfen, verschiedene Varianten auszuprobieren und sich die Welt so auf

unterschiedlichen Wegen zu erschließen. Das Ausprobieren und ihre Reaktionen darauf lässt sie sich selbst spüren und ihre eigenen Gefühle verstehen. Und es gibt ihnen Raum, ihre Kreativität auszuleben...

Herr Bergner ist Referatsleiter für Außerschulische Jugendbildung im Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend.

Aus dem Grußwort von Hans-Josef Knieps:

Im Namen von Rat und Verwaltung der Stadt Köln gratuliere ich dem Bundesverband Theaterpädagogik recht herzlich zu seinem 10-jährigen Bestehen... Ich wünsche der Tagung viel Erfolg und gutes Gelingen. Sie haben sich als Leitidee die "Vervollkommnung in der Lebenskunst" gewählt. Es wäre schön, wenn Sie durch Ihre vielfältige Arbeit diesem Ziel näher kommen würden und den Menschen durch den Umgang mit der Theaterkunst helfen könnten, ein glücklicheres und erfüllteres Leben zu führen.

Herr Knieps ist Vorsitzender des Kulturausschusses im Rat der Stadt Köln.

*Achte auf deine Gedanken,
denn sie werden deine Worte.
Achte auf deine Worte,
denn sie werden deine Handlungen.
Achte auf deine Handlungen,
denn sie werden deine Gewohnheiten.
Achte auf deine Gewohnheiten,
denn sie werden dein Charakter.
Achte auf deinen Charakter,
denn er wird dein Schicksal.*
- anon.

Zum Wert der Theaterpädagogik für die kulturelle Jugendbildung

Zum „Wert der Theaterpädagogik für ihre Nutznießer“ ein Statement abzugeben, waren mehrere Vertreter und Vertreterinnen benachbarter Verbände gebeten. Sie finden im folgenden Auszüge aus den Beiträgen von

- Hildegard Brockhorst, Geschäftsführerin der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, aus der Perspektive der Jugendkulturarbeit,
- Michael Jeziorny, Theaterpädagoge am Theater Oberhausen und Vorstandsmitglied der ASSITEJ, aus der Perspektive des professionellen Kinder- und Jugendtheaters,
- Dr. Christel Hoffmann, Leiterin des Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Büro Berlin, aus der Perspektive innerdeutscher Ost-West-Beziehungen,
- Joachim Reiss, Vorsitzender der Bundesarbeitsgemeinschaft Darstellendes Spiel an Schulen, Leiter des TPZ's und Schultheaterstudios Ffm, aus der Sicht des Schultheaters
- Gunter Mieruch, stellvertretender Vorsitzender der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater

Zum Wert der Theaterpädagogik für die kulturelle Jugendbildung

Hildegard Bockhorst

Aber vom Theaterspielen verstehe ich etwas und behaupte, dass wenn ein Mensch einen anderen darzustellen sich bemüht und nicht nur den Schauspieler nach macht, der diesen spielt, er einen ungeheueren Schritt zur Erweiterung und Vermenschlichung seiner selbst tut.

Ja, ich behaupte darum, dass das Theaterspiel eines der machtvollsten Bildungsmittel ist, die wir haben: ein Mittel, die eigene Person zu überschreiten; ein Mittel der Erkundung von Menschen und Schicksalen und ein Mittel der Gestaltung der so gewonnenen Einsicht.

Hartmut von Hentig: Bildung - ein Essay, 1996, S. 119

Mit dieser Tagung signalisiert der BuT deutlich auch den gesellschaftspolitischen und jugendpolitischen Anspruch der Theaterpädagogik und übernimmt damit auch generell Verantwortung für die Zukunft unserer Gesellschaft und unser zukünftiges Leben: Denn es werden die jungen Menschen von heute sein, die in der Welt von morgen zurechtkommen müssen und die die grundlegenden Kompetenzen haben müssen, diese Welt von morgen als lebenswert zu gestalten und weiter zu entwickeln.

Der Wertmaßstab für die Theaterpädagogik aus der Sicht der Jugendkulturarbeit bestimmt sich danach, was dieses künstlerisch-kreative Feld kultureller Bildung an Chancen der Persönlichkeitsentwicklung und Persönlichkeitsbildung für den einzelnen eröffnet, was es dem jungen Menschen an Fähigkeiten mit auf seinen Lebensweg gibt, sein Leben glücklich und couragiert zu gestalten. Die Theater-Pädagogik setzt - bei aller notwendigen Entwicklungsarbeit - am künstlerischen Spiel

an, doch im Mittelpunkt steht neben der Arbeit an der künstlerischen Form immer der Mensch und die Themen, die diesen Menschen beschäftigen. Jenseits von begabt und unbegabt ist die Theaterpädagogik ein Angebot für jeden Menschen, der seine Kommunikations- und Ausdrucksmöglichkeiten steigern möchte, der Lust hat, am Spiel mit sich und anderen und über sich und die Verhältnisse. Diese von der Theaterpädagogik eingenommene und vorherrschende Haltung der prinzipiellen Erlernbarkeit der darstellenden Kunst nicht nur für geborene Talente, sondern grundsätzlich für jeden, ist in meinen Augen ein besonderer Wert.

Jugendliche haben in der Theaterpädagogik einen Entwicklungsraum, der die Vielzahl unterschiedlicher Artikulations- und Gestaltungsmöglichkeiten integrieren kann. Die Interdisziplinarität in der Theaterpädagogik, die Nähe der darstellenden Kunst zur Musik, zum Rhythmus, zur Bewegung, zum tänzerischen Ausdruck - dies ist in meinen



Hildegard Bockhorst,
Geschäftsführerin der
Bundesvereinigung
Kulturelle Jugend-
bildung

Zum Wert der Theaterpädagogik für die kulturelle Jugendbildung

Augen ein großer Vorteil der Theaterpädagogik - vor allem wenn ich an alle die jungen Menschen denke, die noch nicht so festgelegt sind in ihren kulturellen Interessen, die sich noch ausprobieren möchten und diesen gestalterischen Freiraum in der Theaterpädagogik brauchen. Hier *bekommen* sie natürlich nicht nur eine Rolle (aus der Theater-Literatur), sondern sie *haben* eine Rolle, entwickeln sich mit der Rolle, setzen sich in Beziehung und beziehen Stellung über diese Rolle, können sich auf der Bühne verwandeln und werden sich auch selber wandeln. Theaterpädagogische Erfahrungen fördern ein intensiveres Gefühl des eigenen Körpers, seiner potentiellen Verhaltensmöglichkeiten, vertiefen

*Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber.
Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das ist gut.*

Bertold Brecht

die Bewusstheit über das eigene Selbst, unterstützen Reflexionen über das eigene Verhalten ebenso wie über gesellschaftliche Entwicklungen. In ganz vielen Dimensionen sind die dort erworbenen Fähigkeiten wichtig auch für viele andere Lebensbereiche.

Wichtig zugleich - weil es eben Pädagogik *und* Kunst sind - die hier zusammenkommen: das theaterpädagogische Projekt ist auch ein Ort oder Raum, der jungen Menschen ebenso Verlässlichkeit, Konzentration, Disziplin abfordert, der Ausdauer verlangt und Anstrengungsbereitschaft voraussetzt, der nicht stehen bleibt bei der Selbstreflexion anderer, eher therapeutischer Handlungskontexte. Theaterpädagogik ist damit ein jugendpolitischer Maßstab wirkungsvoller Bildungsarbeit, der die Chancen auf ein selbstbestimmtes, kritisch-engagiertes Leben erhöht.

Anspruchsvoll sowohl im künstlerischen Prozess wie auch Produkt, herausfordernd, alle Sinne zu gebrauchen und zu entwickeln, aber eben nicht elitär und ausgrenzend, ist Theaterpädagogik optimal in der Lage, die Bildungsanliegen der Kinder- und Jugendförderung einzulösen und den Anspruch kultureller Bildung als Allgemeinbildung umzusetzen.

Gerade Theaterpädagogik ist eine beispielhafte und zukunftsfähige Ressource der Sinnorientierung, der sozialen Verortung, der reflexiven und künstlerischen Gestaltung eigener Identität und ein Ort des kommunikativen Aushandelns von

Werten. Sie eröffnet akzeptierbare neue Beteiligungswege und damit Chancen für die Entfaltung von Gemeinsinn. Sie schafft es, im Auseinanderdriften von dem, was Sinn und dem, was Spaß macht, einen Weg zu finden, sich selbst als Subjekt zu erfahren.

Als komplexes Lebens- und Erfahrungsfeld öffnet sie die Sinne, sensibilisiert, ermöglicht neue andersartige Erfahrungen, erschließt Kreativität und unterstützt eine aktive Haltung dem Leben gegenüber. Sie ist mit Sicherheit ein wichtiger Garant der "Kultur des Aufwachsens" und Stütze einer „Kunst des Lebens“.

Die Zukunft der Theaterpädagogik heißt, mit den der Kulturarbeit eigenen Mitteln, Methoden und Inhalten, den Einzelnen in seiner Persönlichkeitsentwicklung und Allgemeinbildung zu unterstützen, heißt, das Subjekt, den jungen Menschen in seinem sozialen Umfeld und mit seinen Chancen auf Beteiligung und Stärkung, auf zufriedene Gestaltung seines Lebens, in den Mittelpunkt zu stellen.

Das impliziert, zukünftig mit kulturellen Bildungsangeboten angemessener auf zentrale Probleme des Aufwachsens junger Menschen zu reagieren und selbstkritisch zu überlegen: Wie können wir als kultureller Träger und theaterpädagogisches Projekt der Identitätsdiffusion junger Menschen be-

*Et kütt wie et kütt,
un et es noch immer jot jejeange.*

- kölnische Lebensart

gegen; wie ihre Autonomie und ihr Selbstwertgefühl steigern; wie ihre Wünsche nach Lebensfreude und Spaß sinnstiftend befriedigen; wie sie zu sozialer Aktivität und Handlungsmächtigkeit anregen; wie ihre kulturelle und künstlerische Kompetenz steigern, wie ihre kulturelle Kompetenzen nutzbar machen auch für eine berufliche Lebensperspektive? Es geht darum, den lebensweltlichen Bezug kulturpädagogischer Praxis in besonderer Weise herzustellen und ambitioniert - in Auseinandersetzung mit den Änderungsprozessen sozialer Wirklichkeit - im Interesse - und an den Interessen junger Menschen eine künstlerisch - ästhetisch anspruchsvolle als auch politisch und sozial sensible kulturelle Bildung zu verwirklichen.

Dafür wünsche ich dem BuT viel Erfolg.

Anschrift der Verfasserin:

Hildegard Bockhorst, Bundesvereinigung
kulturelle Jugendbildung, Küppelstein 34,
42857 Remscheid
e-mail: info@bki.de

Zum Wert der Theaterpädagogik aus der Sicht des professionellen Kinder- und Jugendtheaters

Michael Jezierny

Die Theaterpädagogik hat für das professionelle Kinder- und Jugendtheater einen unschätzbaren hohen, fast schon existentiellen Wert! Ich möchte die durchaus übliche Wertschätzung der Theaterpädagogik an Hand einiger Stichpunkte beschreiben. (Ich bitte, sich das große Binnen-“I” bzw. den männlichen und weiblichen Artikel zu denken.)

- **Unterrichtsmaterialien:** Ohne Theaterpädagogen, der den Lehrern die thematisch an eine Inszenierung des Hauses angepaßten, fertig ausgearbeiteten Unterrichtseinheiten für mindestens 10 Unterrichtsstunden zur Verfügung stellt und ihnen zudem je eine Stunde zur Vor- und Nachbereitung “schenkt” - alles für einen Theaterbesuch innerhalb der Unterrichtszeit - wären viele Vorstellungen lange nicht so gut besucht.
- **Arbeit in der Schule:** Ohne Theaterpädagogen würde so manche Schultheaterinszenierung oder Theaterprojektwoche in der Schule nicht stattfinden. Was hat das Theater davon? Ganz einfach: Dafür kommen Lehrer mit ihren Schülern dann auch ins Theater.
- **Verkaufstrategien:** Ohne Theaterpädagogen ließen sich viele Produktionen nicht verkaufen. Eine intensive theaterpädagogische Betreuung dieser Inszenierung und der Laden läuft.
- **Jugendclub:** Ohne Theaterpädagogen gäbe es keine Jugendclubproduktionen mit gezielt ausgewählten Jugendlichen, die zum einen sehr preiswert den Spielplan auffüllen und zum anderen auch einmal die gesamte Verwandtschaft und alle Freunde ins Theater locken. Auch als Zuschauerreserve sind die Jugendlichen immer gern gesehen.

Fazit:

Der Kreis schließt sich: Eine Hand wäscht die andere - mal müssen die Lehrer weniger Unterricht vorbereiten und mal haben die Schauspieler frei und der Intendant kann mit 96% Platzausnutzung prahlen - nur der Theaterpädagogen muß immer arbeiten!



Michael Jezierny,
Vorstandsmitglied
der ASSITEJ

Nach dem eher kritisch-polemischen Blick auf eine von mir behauptete Realität möchte ich die genannten Stichpunkte nochmals aus einer etwas anderen Sicht aufgreifen: Wenn man nicht nur die kurzfristigen Interessen des Theaters nach möglichst gut gefüllten Vorstellungen sieht, sondern die theaterpädagogische Arbeit – wie auch die Arbeit des Kinder- und Jugendtheaters generell - als längerfristigen Prozeß der kulturellen Auseinandersetzung, als “Schule des Sehens”, der “ästhetischen Erziehung” usw. versteht und den Theaterpädagogen als Kunstvermittler und -ermöglicher an der Seite der Kunstproduzenten sieht, wird der eigentliche Wert der Theaterpädagogik deutlich.

- **Unterrichtsmaterialien:** Den Prozess des künstlerischen Schaffens transparent zu machen (ohne dem Theater das Geheimnis zu nehmen), Lehrern und Schülern Hinweise, Tipps und z.B. die dramaturgische Materialsammlung oder die bearbeitete Textfassung zur Verfügung zu stellen, sehe ich als Aufgabe des Theaterpädagogen: Lust, Liebe und tieferes Verständnis für das Theater und seine künstlerischen Prozesse wecken und die Inhalte der Arbeit vermitteln - darum geht es. Der Theaterpädagoge ist Brücke zwischen Multiplikatoren und jungen Zuschauern einerseits und dem Theater andererseits – und immer parteiisch für das Theater.
- **Arbeit in der Schule:** Theaterpädagogen können Lehrer in ihrer kreativen Arbeit an der Schule unterstützen, sie informieren und qualifizieren - nicht jedoch ihre Arbeit machen. Lehrer sind täglich mit ihren Schülern zusammen und vermitteln ihnen viel mehr von ihrer persönlichen

*Das Leben ist wie eine Rolle auf dem Theater.
Es kommt nicht darauf an, dass lange, sondern dass gut gespielt wird.*
Seneca

- **Schultheaterwochen:** Ohne Theaterpädagogen gäbe es keine Schultheaterwochen, in denen die Schultheater der Umgebung endlich mal auf einer professionellen Bühne stehen können und vor allem die Schauspieler mal eine Woche frei haben oder doch wenigstens in Ruhe probieren können.

Zum Wert der Theaterpädagogik aus der Sicht des professionellen Kinder- und Jugendtheaters

(hoffentlich positiven) Haltung zum Theater als dies ein theaterpädagogisches Strohfeuer könnte. Qualifizierende Unterstützung der Schultheaterarbeit ja – verantwortliche Leitung nein.

- *Verkaufstrategien:* Theater ist Kunst – auch Kinder und Jugendtheater –, und die öffentliche Förderung sollte den Theater-Künstlern die Freiheit geben, eigene, neue, ungewöhnliche, zeitgemäße und mitunter auch nicht leicht verdauliche Inszenierungen zu erarbeiten. Schüler und Lehrer auf besonders interessante Inszenierungen

*Alle Künste tragen bei zu der größten aller Künste,
der Lebenskunst.*
Bertold Brecht

hinzuweisen und zu begeistern, sich an der Durchsetzung neuer Theaterformen beteiligen, ist höchst produktiv – Schüler in ungeeignete Vorstellungen locken um die Zahlen zu schönen, ist kontraproduktiv.

- *Jugendclub:* Jugendclubarbeit ist wertvoll als prozessorientiertes und an den Themen der Jugendlichen orientiertes künstlerisches Schaffen. Auch der Wert dieser Arbeit für das Kinder- und Jugendtheater wirkt längerfristig, öffnet er doch unter anderem das Haus und die Mitarbeiter für das junge Publikum. Vom Wert dieser Arbeit für die Jugendlichen muß ich niemandem etwas sagen.
- *Schultheaterwochen:* Vieles spricht für Schultheaterwochen – wenn sich Theaterlehrer und

Schüler untereinander ansehen und austauschen und das gegenseitige Ansehen und Austauschen auch die Produktionen des Hauses und seine künstlerischen und möglichst auch technischen Mitarbeiter einbezieht.

Fazit:

Nicht der Lehrer im Theater nutzt dem Kinder- und Jugendtheater, sondern ein Kunst-Vermittler, der Stellung bezieht für das Theater. Ein Theaterpädagoge soll parteiisch sein. Hier sehe ich den großen Nutzen der Theaterpädagogen für die professionellen Kinder- und Jugendtheater, die ja häufig mit mehr oder weniger unfreiwilligen Theaterbesuchern konfrontiert sind: Dass die Arbeit für und mit Multiplikatoren und Zuschauern sowie die Mitarbeit in der künstlerischen Leitung des Hauses, der Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer-raum, zwischen Schule und Theater dient. Den Wert der Theaterpädagogik für das Kinder- und Jugendtheater sehe ich vor allem in der Qualität der Kommunikation der Künstler mit dem (potenziellen) Publikum während der Vorstellung und davor und danach und eigentlich immer und zu jeder Zeit – bis hin zur theatralen Beweisführung der Richtigkeit der Beuys-Aussage, dass jeder Mensch ein Künstler sei.

Anschrift des Verfassers:

Michael Jezierny

Ebertstraße 82, 46045 Oberhausen, Tel.: 0208/85780

Zum Wert der Theaterpädagogik für ihre Nutznießer vor dem Hintergrund der innerdeutschen Ost-West-Entwicklung



Dr. Christel Hoffmann,
Leiterin des Kinder-
und Jugendtheater-
zentrums, Büro Berlin

Nutznießer der Theaterpädagogik sind einmal die Theaterpädagogen selbst in ihrer Rolle als Multiplikatoren und die Menschen, mit denen sie an den verschiedensten Orten arbeiten. Aber der Wert der Theaterpädagogik für die Nutznießer wird nicht durch sie selbst oder allein durch ihre Methodik bestimmt, sondern durch die Beziehung, die sie zwischen den Menschen und der sie umgebenden Wirklichkeit herstellt – zum Zwecke ihrer Aneignung durch Spiel und Reflexion.

Dr. Christel Hoffmann

Wenn man sich darauf verständigt, daß dies die wichtigste Aufgabe der Theaterpädagogik ist, kann man auch auf gemeinsame Quellen verweisen, d. h. auf die linken Modelle der 20er Jahre, wie sie Asja Lacin, Walter Benjamin und Bertolt Brecht entwickelt hatten. Ihre Wiederbelebung verlief Mitte der 70er Jahre in beiden deutschen Staaten beinahe zeitgleich.

In der DDR war der Begriff Darstellendes Spiel bis in die 70er Jahre ungebrauchlich, weil es auch eine Verbindung von Theater und Pädagogik offiziell nicht mehr gab, so wie auch die Berufsbe-

zeichnung Theaterpädagoge nur auf die an den Theatern angestellten Pädagogen und die Dozenten an Schauspielschulen zutraf. Kinder, die Theater spielten, taten dies in erster Linie, um eine Aufführung zu erarbeiten, oft nach dem Muster des Berufstheaters.

1976 - 1980 entwickelte sich, beinahe parallel zu dem Aufschwung in der Bundesrepublik - ich erinnere nur an den Modellversuch Künstler und Schüler oder an die Gründung des Instituts für Spiel - und Theaterpädagogik an der Hochschule der Künste in Berlin - in der DDR eine Gegenbewegung zum Establishment - der Arbeitskreis Darstellendes Spiel formierte sich, Thesen wurden als gemeinsame Arbeitsgrundlage erarbeitet, Workshops organisiert. Zum Zeitpunkt der Wende war das Darstellende Spiel als Fortbildungsseminar für Lehrer offiziell durchgesetzt, in der Ausbildung jedoch blieb dem Fach bis zum Schluß jeder Zugang verwehrt.

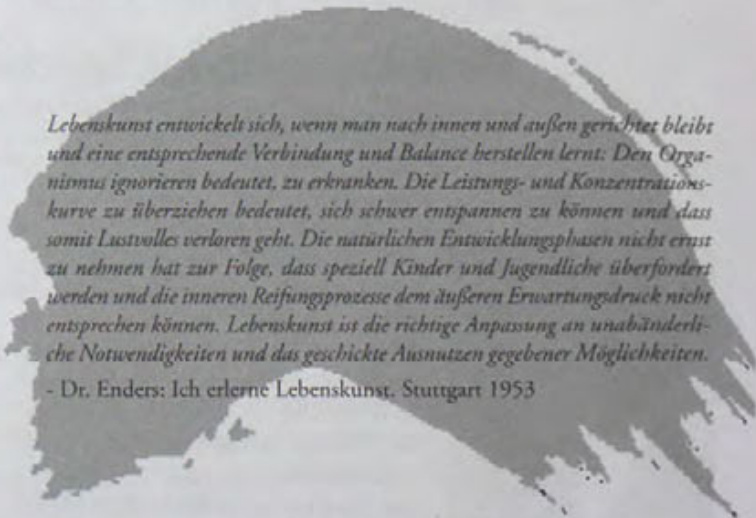
Mit der Wende würde sich auch dieses Manko zum Besseren wenden, glaubten wir. Aber von Einzelbeispielen abgesehen, ging zunächst vereint gar nichts, weder konnte das Erreichte erhalten werden (Freizeiteinrichtungen schlossen, Theaterpädagogen fehlte der Hochschulabschluss usw.), noch konnte Neues entstehen. Zu allererst, so lernten wir, brauchen wir einen Verein. Den richtigen Verein zu finden, war für den, der sich nicht vereinnahmen lassen wollte, gar nicht so einfach.

In dieser Situation kam der BuT ins Spiel, der auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Verband der Theaterschaffenden der DDR besaß. Aber die hier vor 10 Jahren geführte Diskussion, ob der Gegenstand der Theaterpädagogik das Theater oder die Pädagogik sei, erschien uns, die wir eher vom Theater geprägt waren als von der Sozialarbeit, die es in der DDR in dieser Form nicht gab, als Scheingefecht und ziemlich lächerlich. Eine tiefgreifende Enttäuschung war zudem die Tatsache, daß nicht einmal das Arbeitsamt die Berufsbezeichnung Theaterpädagogin/Theaterpädagoge anerkannte.

Inzwischen hat sich viel getan, und es ist heute auch dank des BuT viel einfacher geworden, Lösungen solcher und ähnlicher Probleme herbeizuführen. Heute bestehen vielerorts Zentren der theaterpädagogischen Praxis: Theaterpädagogische Zentren, Jugendclubs an Theatern, Theater und Akademien. Diese Zentren sind m. E. die Säulen, die das Gebäude des Verbandes tragen, in dem sich ein Berufszweig heimisch fühlen kann, wo er geistigen und praktischen Austausch findet, wo er

eine Ausbildung mit Berufsanerkennung erwerben kann, wo er sich mit seinem Theaterjugendclub an den Leistungen anderer messen kann. In diesem Selbstfindungsprozeß des BuT war viel Arbeit und damit wenig Raum für Konkurrenz und Profilierungsgeizismus. Es ging in diesen 10 Jahren vorrangig um die Professionalisierung eines Berufsstandes und dazu ist auch künftig noch einiges zu tun.

Ein Achtungszeichen erlaube ich mir diesbezüglich zu setzen: In dem Bestreben, den Beruf des Theaterpädagogen theoretisch und praktisch zu definieren, d. h. vor allem seine handwerklichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Grundlagen zu bestimmen, erkenne ich die Gefahr, daß einige Leute darin ambitionierten Selbstgenuss suchen und die Pädagogik, die stets vermittelnde, und - das große Wort sei erlaubt - eine „dienende“ Rolle innehat, vernachlässigen. Die aus dem Begriffspaar zusammengesetzte Berufsbezeichnung verlangt die Balance und das Bewußtsein, daß der Wert der Theaterpädagogik für ihre Nutznießer nicht allein im Reich der Kunst und der Phantasie zu suchen ist, so schön und bereichernd die Aufenthalte dort auch sein mögen, vielmehr muß sich dieser Wert nach wie vor auch an der Bewältigung des alltäglichen Lebens messen lassen, an der Kunst also, durch die der Einzelne in der Lage ist, sein Leben selbstbestimmt in die Hand zu nehmen. Das ist mehr als ein Ausgleich gesellschaftlicher Defizite,



Lebenskunst entwickelt sich, wenn man nach innen und außen gerichtet bleibt und eine entsprechende Verbindung und Balance herstellen lernt. Den Organismus ignorieren bedeutet, zu erkranken. Die Leistungs- und Konzentrationskurve zu überziehen bedeutet, sich schwer entspannen zu können und das somit Lustvolles verloren geht. Die natürlichen Entwicklungsphasen nicht ernst zu nehmen hat zur Folge, dass speziell Kinder und Jugendliche überfordert werden und die inneren Reifungsprozesse dem äußeren Erwartungsdruck nicht entsprechen können. Lebenskunst ist die richtige Anpassung an unabänderliche Notwendigkeiten und das geschickte Ausnutzen gegebener Möglichkeiten.

- Dr. Enders: Ich erlerne Lebenskunst. Stuttgart 1953

sondern grundlegend auch für den Fortbestand der Demokratie.

Einen Unterschied habe ich im Ost-West-Vergleich bis heute vielfach beobachtet, auch in der Schauspielkunst: die eigene Identität in der Selbstfindung mit dem Blick nach innen zu suchen, steht für ein westliches Konzept, während in ei-

Zum Wert der Theaterpädagogik für ihre Nutznießer vor dem Hintergrund der innerdeutschen Ost-West-Entwicklung

nem Gegenentwurf zur offiziellen Pädagogik der DDR die Selbstverwirklichung im Austausch der Individuen gesucht wurde. Das hatte seine innere Logik. Die meisten Bürger der DDR lebten mit zwei Meinungen, einer offiziellen und einer privaten. Aus dieser privaten Anschauung konnte nur durch Austausch mit anderen eine persönliche werden.

Dennoch habe ich auch nach einer marxistischen Legitimation dieses Gedankens gesucht und bei Marx in einer Fußnote zum Kapital gefunden. Ich zitiere: "In gewisser Art geht's dem Menschen wie der Ware. Da er weder mit einem Spiegel auf die Welt kommt als Fichtescher Philosoph: Ich bin ich, bespiegelt sich der Mensch in einem andren Menschen. Erst durch die Beziehung auf den Menschen Paul als seinesgleichen bezieht sich der Mensch Peter auf sich selbst als Mensch. Damit gilt ihm aber auch der Paul mit Haut und Haaren, in seiner paulinischen Leiblichkeit, als Erscheinungsform des Genus Mensch." (K. Marx: Das Kapital, Bd. 23, S. 67 Fußnote; vgl. Leontjew: Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit, Berlin 1982, S. 218) Für meine Anschauung von Gesellschaft und damit für mein Theaterkonzept sind diese Sätze nach wie vor grundlegend.

Natürlich gehört zur Demokratie die Individualisierung, also die Vereinzelung des Menschen, zugleich aber auch seine Sozialisation. Dieses Gleichgewicht als demokratische Basis für eine Gesell-

schaft beschäftigt die moderne Soziologie angesichts der Auflösung von bisher funktionierenden sozialen Zugehörigkeiten (Familie, Arbeitsplatz, Klasse oder Gesellschaftsschicht usw.) Damit neue Bindungen entstehen können, werden heute gewissermaßen künstliche Räume geschaffen, wo Menschen sich begegnen können. Diese Suche nach Freiräumen, d. h. nach Orten, an denen sich der Einzelne „vergesellschaften“ kann, verdankt auch die Theaterpädagogik ihre Verbreitung und ihren Zuwachs an Bedeutung. Im Unterschied zur Diktatur, die diese Räume auf die von ihr kontrollierten einzuschränken versucht, ist Demokratie die Kunst, Geselligkeit zu schaffen. Und nach Alexis De Tocqueville ist in der Demokratie die politische Wissenschaft diejenige Disziplin, die untersucht, wie unter den Menschen Bindungen hergestellt werden können. Ich denke auch für die, die Nutznießer der Theaterpädagogik sind, besteht darin ein großer Wert.

Anschrift der Verfasserin:

Christel Hofmann,
Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der
Bundesrepublik Deutschland, Büro Berlin
Am Stadtpark 2-3
10367 Berlin
Tel.: 030-5596316
email: Zentrum@Kjbb.b.shuttle.de

Gratulation und Wünsche aus der nächsten Verwandtschaft



Joachim Reiss,
1. Vorsitzender der
Bundesarbeitsge-
meinschaft Darstel-
lendes Spiel an
Schulen

Liebe BuTs, herzliche Glückwünsche zum Eintritt ins Teenie-Alter überbringe ich von der BAG fürs Schultheater! Die letzten 10 Jahre sind eine Geschichte der Annäherung, soweit sie den Berufsverband der Theaterpädagogen und den Fachverband für das Schultheater betrifft. Allerorten existieren Jugendclubs an Theatern friedlich neben der örtlichen Schultheaterszene. Exemplarisch mag hier die Tatsache genügen, dass das Schultheater-Studio Frankfurt nicht nur Geschäftsstelle der BAG für das Darstellende Spiel ist, sondern als Theaterpädagogisches Zentrum auch Mitglied des BuT.

Das Schulfach Darstellendes Spiel hat sich in den letzten 10 Jahren ebenso weiterentwickelt wie die

Joachim Reiss
Theaterpädagogik und der BuT. Wir treffen uns auf Tagungen und in Workshops und stellen Wesensverwandtschaft und Herzensnähe fest. Die theaterpädagogischen Prinzipien und Methoden sollten sich gleichen, wo auch immer wir arbeiten: Nicht der Theatertext, sondern die Kinder und Jugendlichen stehen im Mittelpunkt. Unsere Aufmerksamkeit gilt dem Prozess ebenso wie dem Produkt, Ausgangs- und Zielpunkt ist die Theatergruppe und sind ihre Mitglieder. Unsere Profession ist die Theaterpädagogik mit einem eigenständigen didaktischen Konzept und vielfältigem methodischen Instrumentarium.

Das danken wir Euch heute zu Eurem Jubiläum: Das Berufsbild des Theaterpädagogen und seine Qualifikation ist viel klarer geworden und diese

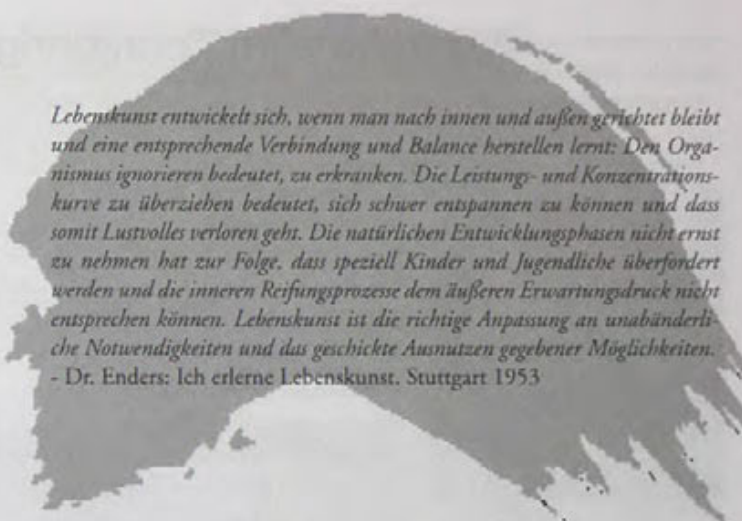
Gratulation und Wünsche aus der nächsten Verwandtschaft

Berufsbezeichnung hat bei uns den Begriff des Spielleiters schon so weit verdrängt, dass man/frau mittlerweile gar nicht mehr damit angeben kann, wenn man sich in Schulspielleiterkreisen mit dem Sonderetikett Theaterpädagoge schmückt. Das hat auch mit Eurem unermüdlichen und erfolgreichen Bemühungen um eine professionelle Ausbildung zu tun. Wir haben zu danken für Euer hartnäckiges Festhalten an einem breit angelegten Curriculum und an einer hohen Ausbildungsqualität. Wir gratulieren zur Verabschiedung der Ausbildungsrichtlinien.

Die BAG Darstellendes Spiel hat ihre Rahmenvorgaben für die Lehrerausbildung ebenfalls im letzten Jahr fertiggestellt. Diese Vorgaben haben wegen der Staatlichkeit der Lehrerausbildung und der Autonomie der Universitäten natürlich einen anderen Charakter, aber wir verfolgen dasselbe Ziel, Theaterpädagogik umfassend als eigenständige Ausbildung zu verankern. Und es wird noch eine Menge gemeinsamer Anstrengung in enger Kooperation zwischen BAG und BuT kosten, bis genügend qualifizierte Ausbildungsplätze für Theaterpädagogen und DS-Lehrer eingerichtet sind. Wir wünschen uns daher als Wunsch Nr. 1 auf diesem Gebiet eine enge Kooperation.

Gratulieren möchten wir auch zur erfolgreichen Etablierung des Jugendclubtreffens, mit dem Ihr Maßstäbe setzt, die es ganz ähnlich beim Schultheater der Länder ebenfalls gibt. Hier wie dort verlaufen die Linien nicht mehr zwischen a priori gutem Jugendclub und schlechtem Schultheater, genauso wie die gute alte Einteilung der Theaterwelt in schlechtes Stadttheater und gutes Freies Theater längst nicht mehr funktioniert. In allen Bereichen geht der Riss quer durch und es geht um Tödliches Theater oder Experimentelle Theaterkunst und um eine Theaterpädagogik, die die Jugendlichen ins Zentrum stellt, ohne die Theaterästhetik zu vernachlässigen. Unser Wunsch Nr. 2 betrifft diese großen bundesweiten Foren: Lasst uns überlegen, wie wir die Festivals "Jugendclubs an Theatern", "Schultheater der Länder" und "Theatertreffen der Jugend" noch besser gemeinsam nutzen können.

Wir haben ferner zu danken für Eure Unterstützung unserer Forderung nach einem Schulfach Darstellendes Spiel. Hier haben wir in den letzten 10 Jahren die meisten Fortschritte erzielt, ohne flächendeckend schon endgültig erfolgreich zu sein. Es ist hier nicht der Platz, dieses Ziel noch einmal zu begründen, aber eines unserer Hauptprobleme mit den Kollegen Theaterpädagogen wie auch den Kollegen Musiklehrern und Kunstleh-



Lebenskunst entwickelt sich, wenn man nach innen und außen gerichtet bleibt und eine entsprechende Verbindung und Balance herstellen lernt: Den Organismus ignorieren bedeutet, zu erkranken. Die Leistungs- und Konzentrationskurve zu überziehen bedeutet, sich schwer entspannen zu können und dass somit Lustvolles verloren geht. Die natürlichen Entwicklungsphasen nicht ernst zu nehmen hat zur Folge, dass speziell Kinder und Jugendliche überfordert werden und die inneren Reifungsprozesse dem äußeren Erwartungsdruck nicht entsprechen können. Lebenskunst ist die richtige Anpassung an unabänderliche Notwendigkeiten und das geschickte Ausnutzen gegebener Möglichkeiten.
- Dr. Enders: Ich erlerne Lebenskunst. Stuttgart 1953

ren ist das der Furcht vor existentieller Bedrohung durch Konkurrenz. Aber Sport und Musik machen es vor, die Gesetzmäßigkeit kennen wir vom Strassenbau: Mehr Strassen bringen mehr Verkehr, nicht weniger. Mehr Theatergruppen machen nicht satt, sondern wecken den Appetit auf mehr Theatergruppen. Lasst die Kinder in der Schule gutes Blut lecken, dann möchten sie die gleiche Speise auch in ihrer Freizeit genießen.

Wunsch Nr. 3: Auf allen Ebenen sollten außerschulische Theaterpädagogen und DS-Lehrer sich vornehmen, weniger übereinander zu lästern, sondern mehr miteinander zu sprechen und gemeinsame Projekte zu realisieren. Lasst uns bei jeder Gelegenheit vereint zuschlagen, wenn es um die Ausbildung geht, um gemeinsame Festivals auf regionaler und Länderebene und um die Stärkung der Theaterpädagogik in der Kulturellen Jugendbildung, angefangen bei unseren gemeinsamen Dachverbänden wie der BKJ oder dem Kulturrat, wo es uns um die Behauptung, Stärkung und Durchsetzung der besonderen und spezifischen Leistungen der Theaterpädagogik in der Kulturellen Jugendbildung gehen sollte, auch im Rahmen des "Lebenskunst"-Konzepts.

Ich danke Euch im Namen der BAG für 10 Jahre Annäherung, Stärkung der Theaterpädagogik, für manche Kooperation und wünsche Euch weiterhin Wachstum und Erfolg!

Anschrift des Verfassers:

Joachim Reiss

Schultheater-Studio

Hammarskjöldring 17a

60439 Frankfurt/Main

Tel.: 069-21232044

email: Schultheater@gmx.net

Wünsche zum Zehnjährigen

Wünsche zum Zehnjährigen

Gunter Mieruch



Gunter Mieruch,
Vorstandsmitglied
der Bundesarbeitsgemeinschaft
Spiel und Theater

Zum zehnjährigen Geburtstag wünschen wir Euch

- natürlich weiterhin kräftigen Nachwuchs - angesichts der schwachen Geburtenrate in der BRD ein schieres Wunder -,
- sichtbare Erfolge mit dem Rahmencurriculum Theaterpädagogik, das hoffentlich dazu beiträgt, das Berufsfeld qualitativ zu stärken und gesellschaftlich zu

verankern,

- materiell abgesicherte Fortführung Eures Festivals „Jugendclubs an Theatern“, das sich neben „Theatertreffen der Jugend“ und „Schultheater der Länder“ als feste dritte Säule des Jugendamateurtheaters etabliert hat,
- Tagungen, die sich strittiger Themen annehmen und Diskussionen bündeln bzw. auslösen, die nachhaltig wirken; die diesjährige Frühjahrstagung in Köln mit der Einladung des quer denkenden Le-

benskunstphilosophen Wilhelm Schmid hat dies einmal mehr unter Beweis gestellt,

- intensive, gelegentlich auch kooperativere Zusammenarbeit mit uns, die wir ähnliche Felder beackern. Der gängige marktwirtschaftliche Spruch „Konkurrenz belebt das Geschäft“ kann für uns nur kontraproduktiv sein. Wir können uns inhaltlich über Methoden, Konzepte der Theaterpädagogik streiten, wir haben aber ein gemeinsames Ziel: zu verdeutlichen, dass Theaterspielen als ästhetische Bildung und Praxis ein notwendiges kommunikatives Feld der Gesellschaft ist.

In diesem Sinne - hoch die Tassen!

Gunter Mieruch

Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater,
Falkenstr. 20,
30449 Hannover
Tel.: 0511-4581799
email: BAG.Spiel.und.Theater@gmx.de

Buchvorstellung
Theaterpädagogik

Norbert Knitsch

Die Kraft
des
Theaterspiels



Grundlagen + Praxis

Dort, wo der Autor Theater spielt, gab es noch nie Sessel mit rotem Samtbezug, prachtvolle Theaterfoyers und große Scheinwerfer.

Norbert Knitsch, Theaterpädagoge, Schauspieler und Diplom Sozialpädagoge, beschreibt in seinem Buch einige seiner theaterpädagogischen Arbeiten der letzten Jahre im In- und Ausland. Dazu gehören Theaterarbeiten in Peru, Kolumbien und Sarajevo, mit Straßenkindern und mit Kindern in Kriegsgebieten. Auch die Erfahrungen aus den Theaterarbeiten mit jungen Patienten in einer Kinder- und Jugendpsychiatrie und mit straffällig gewordenen Jugendlichen finden in diesem Buch ihre Aufmerksamkeit. Die einzelnen Praxisberichte sind mit Übungsbeispielen und entsprechenden Arbeitsansätzen versehen. Dieses Buch ist ein Fachbuch und gleichzeitig ein Lesebuch, das zu einer interessanten Lesereise einlädt.

Bestellung

Wissenschaftlicher Autorenverlag

Grundlagen + Praxis

26789 Leer, Bergmannstraße, 20, Tel. 0491-61886 Fax. 0491-3634
eMail: Grundlagen-Praxis@t-online.de

Theaterpädagogische Arbeitsgemeinschaft (TAG) in Ostfriesland
26817 Rhaderfehn, Theaterschule - Neuer Weg 69
Tel.Fax. 04952-942667, eMail: TAGtheater@t-online.de

Buchhandel

ISBN 3-921229-92-8 • Verkaufspreis 24,-DM

Eine reflektierte Kunst des Lebens - Lebenskunst nach der Postmoderne

Das Hauptreferat zur Einführung in die engere Thematik hielt PD Dr. Wilhelm Schmid, gegenwärtig der Vertreter einer „Philosophie der Lebenskunst“ in Deutschland. In seinem Vortrag entwarf Wilhelm Schmid eine philosophische (Neu-)Definition des Phänomens Theater im Sinne einer „reflektierten Lebenskunst“, die er für die Theaterpädagogik nutzbar macht. Das Referat wird hier leicht gekürzt abgedruckt. (Der vollständige Text kann auf Anfrage von der Geschäftsstelle des Bundesverbandes zugeschickt werden.)

Eine reflektierte Kunst des Lebens - Lebenskunst nach der Postmoderne

PD Dr. Wilhelm Schmid



Was ist „Philosophie der Lebenskunst“?

Was hat Philosophie mit Lebenskunst zu tun? In der Tat, so weit ist es gekommen, dass man diese Frage stellen muss. Die Philosophie selbst trägt die Verantwortung dafür, dass sie eines ihrer vornehmsten Gebiete aus den Augen verloren hat. Es ist das Anliegen meiner Arbeit seit vielen Jahren, Philosophie und Lebenskunst wieder aufeinander zu beziehen und eine „Philosophie der Lebenskunst“ neu zu begründen. Philosophie meint dabei zunächst nichts anderes als ein Innehalten und Nachdenken - das ist eine bescheidene Definition, aber Philosophie beginnt seit jeher mit diesem Moment. Philosophie der Lebenskunst ist dann das Innehalten und Nachdenken über die Grundlagen und möglichen Formen eines bewusst geführten Lebens, und dieses „bewusst geführte Leben“, das ist Lebenskunst.

Der Begriff der Lebenskunst stammt aus der antiken Philosophie, ist also von vornherein philosophisch, und was darunter zu verstehen ist, war vor allem in der stoischen Philosophie sehr genau, geradezu normativ, festgelegt. Unter Bedingungen moderner und postmoderner Freiheit wird allerdings alles an dieser Lebenskunst zu einer Frage der Wahl; daher verfährt die erneuerte Philosophie der Lebenskunst optativ: Optionen, Möglichkeiten eröffnend, sie vor den Augen des Individuums ausbreitend, das seine eigene Wahl zu treffen hat;

nicht Normen vorschreibend, neue Verbindlichkeiten schaffend, auch wenn vielen genau das wünschenswert erscheint. Zu den Bedingungen moderner Freiheit gehört vor allem die Notwendigkeit der Selbstsorge und Selbstverantwortung des jeweiligen Individuums. Nach der Beliebigkeit der Postmoderne geht es darum, diese wieder als Aufgabe wahrzunehmen und ernstzunehmen.

Lebenskunst ist zunächst nichts weiter als die fortwährende Gestaltung des Lebens und des Selbst. Das Leben erscheint dabei als Material, die Kunst als Gestaltungsprozess. Das Werk dieser Kunst ist

*PD Dr. Wilhelm Schmid,
erklärende Gesten –
Anliegen meiner
Arbeit ist es, eine
„Philosophie der
Lebenskunst“ neu zu
begründen.*

Neulich in der Fußgängerzone: Der Mann, der laut pfeifend und sichtlich beschwingt durch die Menge ging, hätte ebenso gut ein Clownskostüm tragen oder nackt sein können, so viele verwunderte, amüsierte, aber auch mitleidige Blicke zog er auf sich - „Spinnt der?“ ...

Glück lässt sich nicht an- oder aufsparen. Glück ist zum alsbaldigen Verzehr bestimmt. Pfeifen, singen oder hüpfen Sie also sofort, wann immer Sie sich danach fühlen!

Heiko Ernst: Zwischen Ekstase und Extasy, in: Psychologie heute, März 1997

aber nicht eines, das irgendwann definitiv vollendet sein wird; es kann vielmehr fragmentarisch bleiben. Die Arbeit an diesem Werk geschieht vorzugsweise über die Arbeit an äußeren Werken, die im Grunde immer eine Arbeit des Selbst an sich bedeutet. Auch die Anderen arbeiten grund-

Eine reflektierte Kunst des Lebens - Lebenskunst nach der Postmoderne

sätzlich mit an diesem Werk, das das Selbst und sein Leben ist. Mit der Arbeit der Gestaltung ist hier nicht eine beliebige Verfügung über das Material gemeint und auch nicht unbedingt nur ein aktives Tun, sondern ebenso ein passives Lassen. Nicht alles am Selbst und seinem Leben ist beliebig zu gestalten, vieles ist vielmehr in irgendeiner Weise hinzunehmen, wobei sich jedoch wiederum die Frage stellt, welche Haltung dazu einzunehmen ist, denn die ist eine Frage der Wahl.

Natürlich muss man kritisch fragen: Kann das Leben, das wir leben, wirklich unser „eigenes“ sein? Es wird bestimmt von Faktoren, auf die wir anscheinend keinen Einfluss haben, von Mächten, die offenkundig nach Belieben mit uns umspringen. Gleichwohl wird dieses Leben zu unserem eigenen - spätestens am letzten Tag. Nur wir selbst werden es zu Ende bringen, niemand sonst, wer oder was auch immer es bestimmt haben mag. Wir allein sind - vor uns selbst - für dieses Leben verantwortlich, niemand sonst wird - jedenfalls am ultimativen Punkt - diese Verantwortung übernehmen. Lebenskunst ist die Ernsthaftigkeit des Versuchs, sich das Leben beizeiten selbst anzueignen. Fern davon, „leicht“ zu sein, ist die Lebenskunst die Arbeit an der Autonomie des Individuums, und kann doch nicht den Anspruch erheben, absolute Autonomie zu vermitteln, lediglich den einen oder anderen Ansatzpunkt.

Unglücklich sein kann jeder; sich unglücklich machen aber will gelernt sein, denn dazu reicht etwas Erfahrung mit ein paar persönlichen Malheurs nicht aus.

Paul Watzlawick: Anleitung zum Unglücklichsein

Dass die Idee einer „Philosophie der Lebenskunst“ auf einiges Interesse in den verschiedensten Bereichen der Gesellschaft stößt (eine unerwartet integrative Wirkung der Lebenskunst), ist zweifellos der Situation der Zeit geschuldet. Das Ende der Ideologien, das Ende der mit ihnen verbundenen Träume, sozialistischen wie kapitalistischen, das Ende auch der Utopien, die mit Wissenschaft und Technik in der Zeit der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts verbunden waren, wirft die Menschen in ungeahntem Maße auf sich selbst zurück: Nichts und niemand, so ahnen sie, wird jemals die perfekte Welt schaffen, in der das Leben kein Problem mehr darstellt; vielmehr haben Ideologien und Utopien neue Probleme herbeigeführt, mit denen viele kaum mehr zu leben verstehen. Und selbst wenn es dereinst gelänge, eine bessere oder sogar „ideale“ Gesellschaft zu schaffen - woher der

naive Glaube, der Lebensvollzug verstünde sich dann quasi von selbst? Das Bemühen um die Neubegründung der Lebenskunst ist der Versuch zu einer Antwort darauf.

Das Ziel der Lebenskunst: Die Suche nach dem schönen Leben

Grundlegend für die Lebenskunst ist zuletzt, dem Leben ein Ziel zu geben. Auch hier ist es jedoch für eine Philosophie der Lebenskunst erforderlich, dieses Ziel nicht normativ festzulegen, sondern optativ offen zu halten. In der antiken Philosophie, der wir den Begriff „Lebenskunst“ verdanken, wurde das Ziel gerne als „das Schöne“ bezeichnet, ein ebenso faszinierender wie zerfließender Begriff. Sagte jemand, er taue nicht zur Philosophie, erhielt er von Diogenes umgehend zur Antwort: „Wozu also lebst du, wenn du dich nicht darum sorgst, schön zu leben?“ In der Tat kann man sich die Frage stellen, ob ein Leben ohne Orientierung am Schönen überhaupt möglich ist. Daher erscheint es sinnvoll, „das Schöne“ zu reha-

„Gestalte dein Leben so, dass es bejahenswert ist.“

bilitieren und zugleich neu zu definieren, um dem Begriff einen fassbaren Inhalt zu geben: Schön ist das, was als bejahenswert erscheint. Als bejahenswert erscheint es in einer individuellen Perspektive, die keine Allgemeingültigkeit beanspruchen kann, und bezeichnet eine Existenz, die als bejahenswert und in diesem Sinne schön erscheint. Das sollte aber nicht zu einem ästhetizistischen Missverständnis führen: Die eigentliche Macht der Schönheit liegt nicht in der Perfektionierung, oberflächlichen Glättung und Harmonisierung der Existenz, sondern in der Möglichkeit ihrer Bejahung. Bejahenswert kann keineswegs nur das Angenehme, Lustvolle oder, wie es im ausgehenden 20. Jahrhundert gerne genannt wurde, das „Positive“ sein, sondern ebenso das Unangenehme, Schmerzliche, „Negative“ - weil es die tiefere Erfahrung sein kann, die uns weiter bringt. Das Schöne umfasst auch das Misslingen, entscheidend ist, ob das Leben insgesamt als bejahenswert erscheint.

Wenn das Motiv dafür, das Leben überhaupt zu gestalten, von der Kürze des Lebens herrührt, dann der Anstoß dazu, es schön zu gestalten, von der Sehnsucht nach der Möglichkeit, es voll bejahen zu können. Schön ist das, wozu das Individu-

Eine reflektierte Kunst des Lebens - Lebenskunst nach der Postmoderne

um Ja sagen kann. Vor diesem Hintergrund kann der grundlegende Imperativ der Lebenskunst formuliert werden, der jeden einzelnen Schritt des Individuums in den Horizont der Gesamtheit der Existenz stellt und nur vom Individuum selbst in Kraft gesetzt werden kann, ein einfach erscheinender existenzieller Imperativ: Gestalte dein Leben so, dass es bejahenswert ist. Das stellt den Prüfstein dar, an dem das eigene Leben immer wieder gemessen und beurteilt werden kann. Sollte das Leben so, wie es gelebt wird, nicht bejahenswert sein, dann wäre es zu ändern, denn es gibt nur diese eine „Sünde wider den heiligen Geist“: Ein Leben zu führen, das nicht bejaht werden kann. Das schöne Leben ist auch politisch zum Argument zu wenden, um an gesellschaftlichen Verhältnissen zu arbeiten, die bejahenswerter sein könnten als die gegenwärtigen, und die im Gegenzug wiederum eine bejahenswertere Existenz ermöglichen würden. In keiner Weise ist mit der Rede von Bejahenswertem schon eine Aussage darüber gemacht, ob das Bestehende auch das Bejahenswerte sei.

In der Nähe unseres Ferienhauses in Tivilde wohnt ein Mann, der hat über der Eingangstür seines Hauses ein Hufeisen angebracht, das nach einem alten Volksglauben Glück bringen soll. Als ein Bekannter ihn fragte: „Aber bist du denn so abergläubisch? Glaubst du wirklich, dass das Hufeisen dir Glück bringt“, antwortete er: „Natürlich nicht; aber man sagt, dass es auch dann hilft, wenn man nicht daran glaubt.“

Niels Bohr, erzählt von Werner Heisenberg

So kann Lebenskunst tatsächlich heißen, sich ein schönes Leben zu machen, im Sinne von: Das Leben bejahenswerter zu machen, und hierzu eine Arbeit an sich selbst, am eigenen Leben, am Leben mit Anderen und an den Verhältnissen, die dieses Leben bedingen, zu leisten, um zu einem erfüllten Leben beizutragen, das nicht nur aus Glücksmomenten besteht und aus dem die Widersprüche nicht ausgeschlossen, sondern bestenfalls zu einer spannungsreichen Harmonie zusammengespannt sind; es handelt sich nicht unbedingt um das, was man ein leichtes Leben nennt, eher um eines, das voller Schwierigkeiten ist, die zu bewältigen sind, voller Widerstände, Komplikationen, Entbehrungen, Konflikte, die ausgefochten oder ausgehalten werden - all das, was gemeinhin nicht zum guten Leben und zum Glücklichein zählt. Das Leben gut und - nach Maßgabe der Abwägung aller grundlegenden Aspekte - richtig zu führen, ist der Versuch zur Realisierung eines erfüllten Lebens, erfüllt vom Bewusstsein der Existenz, erfüllt von der Erfahrung des gesamten Spektrums des Lebens,

erfüllt vom vollen Genuss und Gebrauch des Lebens. Das ist das Anliegen des Versuchs zur Neubegründung einer Philosophie der Lebenskunst.

Lebenskunst als Inszenierung der Existenz

Das Subjekt der Lebenskunst bedarf der Übungen, die zu vollziehen, und der Techniken, die anzuwenden sind, um sich und sein Leben zu gestalten. Die Philosophie der Lebenskunst umfasst daher eine Asketik, und zwar im antiken Sinne des Begriffs, der gegenüber seiner christlichen Umbesetzung wieder zu aktualisieren ist. In der antiken Philosophie war damit die Übung gemeint, mit deren Hilfe das Selbst sich und das eigene Leben formt und transformiert, und die leiblich, seelisch oder geistig zu vollziehen ist. Übung aber ist das, was auch beim Theaterspiel eine zentrale Rolle spielt. Mit Übungen wirkt das Individuum auf sich selbst ein, gibt sich eine Form und transformiert sich. Das Resultat bleibt keineswegs auf das Spiel beschränkt, sondern trägt zur gesamten Gestaltung des Lebens eines Individuums bei.

Was die regelmäßige, unablässige Übung bewirkt, ist die Herstellung einer Gewohnheit. Die Formung eines ganzen Netzes von Gewohnheiten ist eine Tätigkeit der Lebenskunst. Die regelmäßige Wiederholung und die Dauerhaftigkeit des immer gleichen Vollzugs (eine Geste zu machen, eine Handlung auszuführen, eine Perspektive einzunehmen, einen bestimmten Gedanken zu denken etc.) dienen dazu, etwas zur Gewohnheit werden zu lassen, sodass es sich von selbst versteht und ohne Mühe, ohne weiteres Nachdenken abläuft und in der Zeit verankert wird. „Gekonnt“ wird eine bestimmte Bewegung aufgrund ihrer Einübung, und ihre Ausübung geht nun leichter, schneller, präziser von der Hand, als dies bei einmaligen Vollzügen der Fall ist; das ist die asketische und technische Grundlage jeder Art von Kunst, so auch der Lebenskunst. Aus dem Prozess der Gewöhnung geht zudem jene Vertrautheit mit einer Umgebung hervor, die man im engeren, unmittelbaren und im weiteren, übertragenen Sinne Wohnung nennen kann. Das Leben kann sich einrichten, wenn Gewohnheiten die Fremdheit durchbrechen und für Vertrautheit sorgen. Für die Lebenskunst käme es lediglich darauf an, diesen Prozess bewusst zu vollziehen, um diejenigen Gewohnheiten zu wählen, von denen man das eigene Leben bestimmen lassen will.

Eine reflektierte Kunst des Lebens - Lebenskunst nach der Postmoderne

"Theaterpädagogik ist ein ideales Betätigungsfeld für eine Pädagogik der Lebenskunst, für die Erziehung und Selbsterziehung zum Lebenkönnen."

Wenn es wahr ist, dass das Leben der Übungen bedarf, um erlernt zu werden, und wenn die Selbstgestaltung einer äusserlichen Gestaltung bedarf, um wirksam zu werden, dann ist für eine Pädagogik der Lebenskunst, für die Erziehung und Selbsterziehung zum Lebenkönnen die Theaterpädagogik ein ideales Betätigungsfeld. Sie befördert, was für die Lebenskunst zentral ist: Die Sorge, die ein Selbst auf sich richtet, die Pflege, die es sich angeeignet lässt. Ein Instrument dafür sind die Übungen, und sei es um der Übung willen - wichtig ist, dass sie vollzogen werden: denn was dabei zum Ausdruck kommt, ist zuallererst, beinahe unbeachtet, eine Selbstaufmerksamkeit. Indem die Arbeit an sich selbst in Gang kommt, stellt das Selbst die Beziehung zu sich selbst her, die vielleicht verloren oder noch nie so recht gefunden worden war. Nicht gleichgültig gegenüber sich selbst zu bleiben, sondern eine Beziehung zu sich selbst zu gewinnen, mag zwar unter dem Verdacht des Narzissmus stehen, ist aber gleichwohl konstitutiv für den bewussten Lebensvollzug.

Lin Chi und Lun Yün beschlossen, das Theaterspielen zu lernen. Als Probe ihrer neuen Kunst verabredeten sie, auf dem nächsten Jahrmärkte aufzutreten. Lin Chi stürzte sich mit großem Eifer in die Arbeit, ging von einem Meister zum anderen, las die großen Dichter und übte bis spät in die Nacht hinein. Täglich studierte er seine Fortschritte im Spiegel, ließ sich verbessern und fing wieder von vorne an. Lun Yün dagegen ging jeden Tag einmal auf den Markt, unterhielt sich mit den Leuten, sprang mit den Hunden herum, warf Apfelsinen in die Luft und öffnete die Bonzen nach. Am Tage des Jahrmarkts war der Platz voll Menschen. Lun Yün machte seine Späße wie gewöhnlich und brachte groß und klein zum Lachen. Als Lin Chi vortrat und die vielen Gesichter sah, fiel er vor Schreck auf der Stelle in Ohnmacht. "Ein kurzes Stück", sagten die Leute und nickten sich zu, "aber vortrefflich gespielt" - und gingen weiter.

Michael Batz/ Horst Schroth: Theater zwischen Tür und Angel. Reinbek 1983

Durch die Übung kommt eine Selbstaneignung zustande, sie verhilft dazu, eine gewisse Macht über sich zu gewinnen und kann schließlich zum Modell des Verhältnisses zu sich selbst überhaupt werden. Letzten Endes dient die Übung dazu, Selbstmächtigkeit zu erlangen, eine Macht über sich selbst, die hier ausdrücklich nicht „Selbstbeherrschung“ genannt wird. Das Spiel der Macht ist das demokratischere Modell gegenüber der immer etwas diktatorischen Herrschaft, die in der „Selbstbeherrschung“ zum Ausdruck kommt. Selbstmächtigkeit meint die Ausbildung eines Könnens im Umgang mit sich selbst. Sie verschafft Möglichkeiten der Verfügung über sich selbst. Die

so gewonnene Selbstmächtigkeit erlaubt sodann, das Maß des eigenen Lebens in allem finden zu können. Das Maß zwischen einem Zuviel und Zuwenig, etwa beim Gebrauch von Lüsten oder beim Umgang mit problematischen Affekten wie dem Zorn und bei Aggressionen, ist letzten Endes immer nur vom jeweiligen Individuum selbst festzusetzen. Um dies leisten zu können, bedarf es jedoch einer Macht über sich selbst, die erworben sein will. Sich lediglich „gehen zu lassen“ kann nicht als sonderlich anspruchsvolle Lebensführung oder Kunst des Lebens gelten; es bedarf keiner besonderen Anstrengung.

Daher kommt es für das Individuum darauf an, an sich selbst zu arbeiten. Es entscheidet selbst darüber, was von all dem, was es sich durch Einübung erarbeitet, sein „Inneres“, seinen Kern bilden, was an der Peripherie bleiben soll und was nicht. Äusserlich handelt es sich um ein Bewegungs- und Koordinationsrepertoire, innerlich aber um den Aufbau und die Erhaltung jener wesentlichen menschlichen Ressource, die die bewusst gestaltete Integrität des Selbst darstellt. Die Lebenskunst des Selbst zielt darauf, diese Integrität zu gewinnen, die nicht zu verwechseln ist mit der viel besungenen „Identität“. Integrität nämlich, die offen für Andere bleibt, um sie zu integrieren, offen auch für Veränderung.

Ein mangelndes Selbstverhältnis, ein Fehlen von Selbstliebe und Selbstfreundschaft könnte zur Folge haben, dass diese Ressource in schwierigen Situationen nicht aktiviert werden kann. Es könnte ferner, und wohl zwingend, ein mangelndes Verhältnis zu Anderen zur Folge haben, denn wie soll das Selbst mit Anderen zurechtkommen, wenn es mit sich selbst nicht zurechtkommt? Lebenskunst zielt darauf, über die Stärkung des Selbst letztlich auch starke Beziehungen zu Anderen zu begründen. Dies erscheint unabdingbar in moderner und postmoderner Zeit, die gekennzeichnet ist von Freiheit - einer Freiheit, die bisher wesentlich im Sinne von Befreiung gelebt wird, was vor allem meint: sich zu befreien von den lästigen Beziehungen zu Anderen. Was uns noch bevorsteht, nach der Postmoderne, ist die Arbeit, der Freiheit Formen zu geben, Bindungen und Beziehungen neu einzugehen, nun jedoch aus Freiheit, nicht um einer bloßen Tradition oder Konvention Genüge zu tun. Schon die Gründung einer starken Beziehung zu sich selbst darf als Antwort auf die moderne Situation der Beliebigkeit im Umgang mit sich selbst gelten. Nun auch die Gründung starker Beziehungen zu Anderen. Darauf und nicht nur auf sich selbst ausgerichtet zu sein zeichnet die

Eine reflektierte Kunst des Lebens - Lebenskunst nach der Postmoderne

Selbstliebe in einer Lebenskunst aus, die letztlich über einen bloßen Narzissmus hinausgeht.

„Die Theaterpädagogik kann das Modell einer Pädagogik der Lebenskunst sein, um Beziehungen zu Anderen einzüben.“

Die Theaterpädagogik kann hier erneut das Modell für eine Pädagogik der Lebenskunst sein, wenn es darum geht, Beziehungen zu Anderen einzüben: Sie bietet durch das Rollenspiel vielfältige Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit auf Andere zu erlernen, hier freilich nicht aus moralischen Gründen, sondern aus Gründen der Selbstsorge, da der Gewinn von Beziehungen zu Anderen eine Bereicherung des Selbst fürs Leben ist. Im Spiel lassen sich Beziehungen zu Anderen erproben, und durch die Erfahrung, mal dieser und mal jener zu sein, wird im Spiel die Veränderung und Umkehrung der eigenen Perspektive erfahrbar. Einfühlungsvermögen und Verständnis für Andere erscheinen nicht mehr nur als moralische Forderungen, sondern als Klugheit aus einem wohlverstandenen Eigeninteresse heraus: denn umgekehrt wird auch für das eigene Selbst dasselbe von Anderen beansprucht. So geschieht das berühmte „soziale Lernen“ ganz von selbst, denn auch dies bedarf der Übung, wie alles auf der Bühne und im Leben. Auf der Bühne werden Haltungen geschaffen und Verhaltensweisen angeeignet, die schließlich auch im realen Leben Anwendung finden können. In siebenfacher Hinsicht geht es beim produktiven wie rezeptiven Umgang mit dem Theater um die Inszenierung der Existenz selbst:

1. Das Theater als Ort des Narzissmus: Ein wesentlicher Grund dafür, dass Menschen Theater spielen und ins Theater gehen, ist wohl der, sich selbst im Spiegel zu sehen. Was auf der Bühne verhandelt wird, wird in Wahrheit in ihnen selbst verhandelt: Die Affekte, die Mächte, die Ideen, die Akte der Wahl, die dargestellt werden, finden sich aus dem subjektiven Inneren geholt und ins objektive Rampenlicht gestellt; die Inszenierung der eigenen Existenz spiegelt sich in der Szene auf der Bühne und ist im besten Fall ein Anlass zur Rückwendung auf sich selbst, zur Selbstreflexion, zur Prüfung und gegebenenfalls Korrektur des Selbst und des eigenen Lebens.
2. Das Theater als Ort des Schauens: Theater kommt vom griechischen Verb *theasthai*, was soviel heißt wie Schauen, Sehen, Betrachten; die Sinnlichkeit insbesondere des Gesichtssinns anzusprechen, hat dem Theater ursprünglich den Begriff gegeben. Es ist also fürs Theater nicht verwerflich, was etwa ein Bob Wilson macht,

nämlich die Lust des Blicks bis zum Exzess zu bedienen, bis einem die Augen übergehen. Sinnliche Eindrücke ohne schlechtes Gewissen einfach zu genießen, ist wiederum ein Bestandteil von Lebenskunst, jedenfalls in ihrer epikureischen Variante.

3. Das Theater als Ort des Tragischen: Auf der Bühne können die Lebenssituationen repräsentiert werden, die in ihrer Widersprüchlichkeit nicht aufzulösen sind. Wenn Lebenskunst heißt, mit Widersprüchen leben zu lernen, so kann dies hier geschehen, etwa mit der Darstellung, wie Thomas Ostermeier dies im Sinn hat, der Widersprüchlichkeit moderner Freiheit, einer Freiheit, die ebenso sehr erstrebt wird wie sie sich als unlebbar erweist, vielleicht weil sie immer noch dem Befreiungsparadigma folgt und von der schwierigeren Arbeit an Formen der Freiheit nichts wissen will. Das treibt tragische, scheinbar private Konflikte hervor, und doch ist die Tragödie der individuellen Freiheit zugleich „ein Politikum“. Tragisch ist das Schei-

Unsere Zukunft (die eh nichts wird):

Keiner weiß, wie die Zukunft aussieht. Wir auch nicht.

Wir könnten als Säufer in irgendeinem Ghetto zwischen BSE-verseuchten Ratten enden.

Wir könnten auch Politiker werden, Versprechen abgeben, die wir sowieso nicht halten, die nächsten Landtagswahlen verlieren und uns dann auf irgendwelchen Karnevalsfesten betrinken.

Wir könnten auch Boxchampions werden, keine Gentlemen wie Henry Maize, ständig eins unter die Gürtellinie kriegen und nur mit halben Ohren durch die Gegend laufen.

Aber wir hoffen, wir werden Bierkönige von Mallorca, die soviel Geld haben wie Haare auf dem Kopf. Haarausfall zählt nicht.

Aber wir werden keine Bierkönige, weil wir nicht wissen, wie man Bier braut.

Wir werden auch keine Boxer, weil wir noch keinen umgebracht haben und noch nicht im Knast waren.

Wir können auch nicht keine Politiker nicht werden, dazu sind wir zu intelligent.

Wir können auch keine Säufer werden, da wir minderjährig sind und nicht an den Böhlestoff rankommen.

Vielleicht gibt es noch Hoffnung. Vielleicht wird unsere Zukunft doch was.

Drei Schüler der 8. Klasse der Bettina-von-Arnim-Gesamtschule, Berlin, die am Projekt „Halt suchen - Haltung finden. Demokratie entdecken und erproben“ des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland beteiligt waren; Text wiedergegeben von Dr. Christel Hoffmann

tern der Existenz an Widersprüchen; mit der theatralischen Reflexion der Tragik findet der Einzelne eher eine eigene Haltung dazu, Haltung des Hinnehmens oder des Aufbegehrens.

4. Das Theater als Ort des Apollinischen: Die Inszenierung auf der Bühne erzeugt den Schein, der das Leben ermöglicht, unabhängig davon, ob die inszenierte Oberfläche ein Kunstwerk mit oder ohne tieferen Sinn darstellt. Das funktioniert auch dort, wo Spektakel und Klamauk die Sinnlosigkeit des oberflächlichen Scheins zu entlarven

Eine reflektierte Kunst des Lebens - Lebenskunst nach der Postmoderne

vorgeben, wie etwa bei Frank Castorf; auch die Entlarvung des Scheins ist eine Produktion von Schein, daher ist dieses Theater so erfolgreich und unverzichtbar für die Lebenskunst derer, die in den Abgründen des Lebens verloren sind und sich zuletzt an dieser Oberfläche festhalten und wieder aufrichten. Grundsätzlich wäre neben der Produktion von hässlichem Schein auch die von schönem Schein möglich, Aufzeigen nicht von Verneinens-, sondern von Bejahenswertem, dessen das Leben zuweilen bedarf; nicht im Sinne einer Norm, sondern einer Option. Aber das ist eine Frage der individuellen Präferenz.

5. Das Theater als Ort der hermeneutischen Fülle: Die große Stärke des Theaters ist es, Deutungstoff zu bieten, dessen prinzipiell unendliche Fülle auch durch Deutungsvorgaben nicht einzugrenzen ist. Das kommt der Lebenskunst zugute, die zu einem guten Teil darin besteht, den Sackgassen der Deutung zu entkommen und durch die immerwährende Arbeit der Deutung und Interpretation, also der Hermeneutik, das zu konstruieren, was man den „Sinn des Lebens“ nennt. Dieser Sinn ist nicht einfach nur vorgegeben und aufzufinden, sondern ist durch das Knüpfen von Zusammenhängen selbst erst herzustellen. Sinn, das ist Zusammenhang, und der scheint existenziell unverzichtbar zu sein.
6. Das Theater als Ort des Anderen: Träume und Visionen, neue Möglichkeiten des Lebens lassen sich auf der Bühne experimentell erproben. Ganze Existenzentwürfe, die auf einer selbst gesetzten Regel oder Maxime beruhen, können in all ihren Konsequenzen durchgespielt werden und szenisch gegeneinander antreten; das experimentum vitae aber gehört in der Moderne notwendigerweise zur Lebenskunst, da nicht mehr per se, wie in früheren Zeiten, feststeht, wie das Leben zu leben ist. Ganze Subjektkonzepte, also Formen des Verständnisses seiner selbst lassen sich im Theater versuchsweise inszenieren, um sie zu begutachten; die Kohärenz des Selbst, deren Herstellung, Bedrohung und Auflösung steht dabei in Frage.
7. Das Theater als Ort des Lebens: Neben dem Fernsehen, Kino, Café, Popkonzert, Fußballstadion, Erotikcenter etc. ist das Theater ein weiterer Ort im Raum der Erlebnislandschaft, damit muss es sich wohl bescheiden. Immerhin kann es ein Ort sein, an dem sich das Leben in all seinen Dimensionen lernen und leben lässt, und wenn dies nicht nur für Eliten gelten soll, wird das Theater gut daran tun, sich selbst nicht als allzu elitär zu begreifen. Im Unterschied zu an-

deren Orten kann hier zudem die Integration der Erlebnisse und der verschiedensten Künste stattfinden. Und die theatralische Inszenierung der Existenz ist nicht nur rezeptiv, sondern auch interaktiv zu erlernen, wenn einem breiten Publikum Gelegenheit geboten wird, etwa in Kursen das Rollenspiel, die Kunst der Bewegung, der Gestik und Mimik sich anzueignen. So wird über die „Aufführungen“ hinaus Leben ins Theater geholt und die Formung des Lebens ermöglicht, und das Theater kann wieder zur „therapeutischen Anstalt“ werden, aber in anderem Sinne als einst, nämlich als Ort der Selbstpflege und Selbstsorge, der Bildung seiner selbst im Sinne von Lebenskunst.

Literatur:

- Wilhelm Schmid: Philosophie der Lebenskunst - Eine Grundlegung. Frankfurt am Main 1998 (Subkamp Taschenbuch), 7. Auflage 2000*
- Neuausgabe: Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault (1991), Frankfurt/M. 2000 (Taschenbuch, Subkamp Verlag).*
- Im September 2000 erscheint: Schönes Leben? Einführung in die Lebenskunst (Subkamp Verlag).*

Zum Autor:

Wilhelm Schmid, geb. 1953, lebt in Berlin, lehrt Philosophie als Privatdozent in Erfurt und ist Gastdozent in Rigal Lettland sowie Tiflis/Georgien. Seit 1998 regelmäßige Tätigkeit als Philosoph im Spital Affoltern am Albis bei Zürich.

Kontakt(e):

wschmid@berlin.sireco.net

Homepage: <http://user.berlin.sireco.net/wschmid>

Auch hierin zeigte sich Lebenskunst: Die Musik - Die Stimmung.

Was wäre das Jubiläumfest gewesen ohne die Musik von Ulrich KodjoWendt und seiner Band und ohne Roland Matthies mit den Liedern von Jacques Brel?: Lahm, fade und öde...

...nun, es war lebenskünstlerischerweise nicht so! Denn Ulrich Kodjo Wendt und Ensemble sorgten für absolut tanzbare Weltmusik: Auf Cello, Klavier, Akkordeon, Gitarre und Percussion wurde eine bunte Mischung geboten von Balkanrhythmen, südamerikanischen und afrikanischen Grooves, Musette, Tango und Tarantella. Übrigens: Die Band spielt auf Konzertbühnen und ist flexibel einsetzbar, z.B. bei Ausstellungseröffnungen und privaten Feiern. Kontakt ist möglich über Telefon: 040-7402921, Fax: 040-7402705 oder über www.ulrichwendt.de.

Roland Matthies, wie Brel in Brüssel aufgewachsen, offerierte zwischendurch feinste Brüsseler Pralinées: Mit seiner Interpretation der Lieder des großen Chansonniers bewies er: Jacques Brel lebt! Roland Matthies ist telefonisch zu erreichen unter 04288-928027, seine Homepage findet sich unter: www.kultur.niedersachsen.de/home/word-tat-theater.

Am Samstag sollte es sich beweisen:

- Wie halten wir selbst es mit der Lebenskunst in unserer Arbeit? und:
- Wie kann Lebenskunst in verschiedenen, exemplarisch ausgewählten Bereichen theatralisch-kommunikativen Werks erlebt werden?

Raimund Finke und Hein Haun leiteten den Wakeup-Workshop am Morgen:

Die Lebenskunst und ich –

Praktische Reflexion der eigenen Nähe zum Lebenskunst-Ansatz

Raimund Finke und Hein Haun

Diese Arbeits-, Spiel- und Reflexionseinheit war eine verkürzte und modifizierte Version des Workshops aus dem BKJ-Lebenskunst-Projekt (vgl. Editorial, S. 6), wollte also zum einen auf diese Aktivität des Bundesverbandes in Sachen Lebenskunst verweisen, zum anderen aber natürlich auch den persönlichen Bezug der an der Tagung teilnehmenden Fachleute vor dem Hintergrund ihrer eigenen Berufspraxis ermöglichen.

Nach einem animativen **Einstiegsspiel** ("Billy, Billy, Bo") wurden die Teilnehmerinnen und Teilnehmer zu einer **angeleiteten Phantasiereise** in das "Museum der eigenen Theatergeschichte" geladen:

A. Der Weg hinein (Erinnern)

- Erster Saal: Eigene Erfahrungen mit "Theater ansehen"
- Zweiter Saal: Eigene Erfahrungen mit "Theater spielen"
- Dritter Saal: Eigene Erfahrungen mit "Theaterspiel anleiten"

B. Der Weg hinaus (Wichten und Bewerten)

- Welches sind eindrückliche Bilder?
- Was war für mich wichtig?
- Was davon hat mein Leben beeinflusst?
- Was davon hat mich bereichert, erweitert?
- Was davon ist mit Glücksgefühlen verbunden?
- Was davon hat mir wichtige Erkenntnisse gebracht?

Im Spiel "**Symbolon**" ging es um die Verarbeitung der "Reiseerlebnisse", ihre Thematisierung, mögliche Verallgemeinbarkeit und Übersetzung in Darstellung: in zufälligen Kleingruppen zusammenfinden – über Erlebnisse austauschen – gemeinsame Erfahrungen finden – eine symbolisierte nonverbale Darstellung entwickeln – vorspielen – Zuschauende assoziieren fortwährend laut.

Im "**Forumtheater**" trafen sich zwei Spieler/ Spielerinnen als Freund oder Freundin. Beide versuchen sich zu einer gemeinsamen Freizeitbetätigung

zu überreden: Mitmachen in einer Theatergruppe vs. regelmäßiger Besuch eines Fitness-Centers. Jede/r konnte jederzeit abgeklatscht werden.

(In den Workshops mit Jugendlichen folgte an dieser Stelle im allgemeinen die Einführung der Chiffre "Lebenskunst" – jedoch nicht in vorgegebener Definition, sondern Assoziationen weckend, die schillernden Facetten herauslockend, die dieser Begriff nahelegen mag. Die Jugendlichen wurden ausgehend vom zentralen Begriff Lebenskunst in Kleingruppen zu schriftlichem nonverbalen Clustern gebeten, um so ihr eigenes Bedeutungsfeld zum Thema zu explorieren. In der Workshop-situation während der hier dokumentierten Tagung wurde dieser Zwischenschritt lediglich theoretisch nachvollzogen.)

Die anschließende "**Kugellagerdiskussion**" brachte wechselnde Partner/ Partnerinnen zur gleichen Fragestellung ins jeweils dreiminütige Gespräch: Wie lebe ich richtig?, Wie werde ich zum Lebenskünstler?

Die den Workshop abschließende "**Schweigediskussion**" verlangte, auf ausliegenden Plakaten mit vorbereiteten Satzanfängen die Sätze schweigend zu Ende zu schreiben. Die Ergebnisse seien hier kommentarlos wiedergegeben.

- Ohne Theaterspiel(en) fehlte den Menschen...
... Muße.
... Poesie.
... das Spiel.
... die ästhetische Vergegenständlichung.
... die Freude und Trauer und Wut am Kasperl und am Krokodil.
... Kontakt.
... Sinnlichkeit.
... den Spiegel vorgehalten zu kriegen.
... Rausch, Ventil, Fest.
... Leichtigkeit.
... Abstand zu sich selbst und anderen.
... die Lust.
... die Metapher.

Die Lebenskunst und ich – Praktische Reflexion der eigenen Nähe zum Lebenskunst-Ansatz

- ... der Spiegel.
- ... Bilder, die über den Alltag hinausgehen und doch mit ihrem Leben zu tun haben.
- Wer Theater spielt, kann u.U. besser...
 - ... im Alltag reagieren.
 - ... wissen, wer er selbst ist.
 - ... kommunizieren, zuhören.
 - ... Zugang zu sich selbst bekommen.
 - ... mit Krisensituationen umgehen.
 - ... lachen und weinen.
 - ... sich kennenlernen.
 - ... Zuschauen und über sich selbst lachen.
 - ... schauen und betrachten.
 - ... sich selber erfahren. (!?)
 - ... Stärken und Fähigkeiten an sich entdecken und entfalten.
 - ... lieben.
 - ... zwischen schwarz und weiß die Rot-, Gelb-, Grün- etc.-Töne sehen, hören, schmecken.
 - ... andere in ihrer Anderheit annehmen.
 - ... wütend und aggressiv sein.
- Das Leben ist ein Kunstwerk, denn...
 - ... es muss modelliert werden.
 - ... es ist ein Prozess "durch Chaos zu Form".
 - ... der Mensch ist ein Künstler an sich selbst.
 - ... das Sammelsurium an Einzelelementen ergibt im Rückblick ein Ganzes.
 - ... es gibt vorher keine Regeln, nach denen man sich richten kann, um es "schön" zu machen.
 - ... es tickt wie eine Uhr – und ist eine Uhr nicht ein Kunstwerk?
 - ... es hat viel mit Spiel und Übung zu tun.
 - ... zu leben ist an sich eine Kunst.
 - ... es kann daneben gehen!
 - ... es ist schön!
 - ... es muss mit Kreativität gestaltet werden.
- Seitdem ich Theaterspielen anleite, ...
 - ... lache ich ständig bei der Arbeit.
 - ... gehe ich weniger als Zuschauer ins Theater.
 - ... erlebe ich Wahrhaftigkeit, Offenheit, Authentizität eher als im Alltag.
 - ... staune ich immer wieder über die Möglichkeiten des persönlichen Wachstums von Menschen.
 - ... überlege ich immer öfter, ob ich davon auch leben kann. (Ich auch!)
 - ... bin ich mehr glücklich, mehr traurig, mehr...
 - ... fühle ich mich stärker.
 - ... arbeite ich zuviel!
 - ... erfahre ich immer wieder beglückt die Kreativität der anderen.
 - ... erlebe ich häufiger Grenzsituationen, was bei weitem nicht immer angenehm ist, im Rückblick aber erfüllend.
 - ... lerne ich mehr über die Menschen.
- Wer Theater spielt, steht anders im Leben, denn...
 - ... dann hat er es nicht mehr nötig, im Privatleben zu inszenieren.
 - ... er kann mit seinem "Ich" spielen.
 - ... Theater schafft Selbstvertrauen.
 - ... er/ sie kann soooo viel ausprobieren.
 - ... er steht auf der Bühne!
 - ... er/ sie nimmt anders wahr.
 - ... er lernt, auch genussvoll zu liegen.
 - ... er weiß, dass man Leben immer auch anders leben kann.
 - ... kann Situationen reflektieren und auch von außen beobachten.
 - ... er steht öfter mal im Mittelpunkt.
 - ... er/ sie spürt den Boden unter den Füßen.
 - ... er/ sie kann sich vor der Realität verstecken.
 - ... er hat eine Heimat, die gefangen nimmt.
- Theaterspielen kommt für mich gleich nach...
 - ... vögeln.
 - ... essen, trinken, atmen.
 - ... etwas schönes träumen.
 - ... Muße.
 - (... nein, es steht für mich neben...)
 - ... lieben.
 - ... atmen und Zähneputzen.
 - ... Theater schauen.
- Theaterspielen vermittelt Sinn, denn...
 - ... ich darf in alle Rollen "schlüpfen".
 - ... ich bin in Kontakt mit anderen.
 - ... es ermöglicht Wertbindungen, Erfahrungen, z.B. Erfahrung des Wertes der Zwischenmenschlichkeit.
 - ... es macht Spaß!
 - ... ich entdecke den Sinn immer wieder in verschiedenen Situationen.
 - ... ich muss mich nicht langweilen.
 - ... ich entdecke mich, andere, Beziehungen zwischen Menschen usw. immer neu und anders.
 - ... es spielt mit Unsinn!
 - ... es weckt alle Sinne.
 - ... ich kann dort sein, wer ich bin (wer bin ich?).
 - ... ich lerne sowohl als Spieler als auch als Zuschauer.
- Theaterspielen ist eine Lebenskunst, denn...
 - ... ich kann in geschützten Räumen Leben üben, ausprobieren mit veränderten Gegebenheiten...
 - ... ich kann Sehnsucht leben.
 - ... ich kann das Leben probieren.
 - ... ich kann tausend Gesichter haben.
 - ... ich verdiene mein Geld damit.
 - ... es muss gemeistert werden (und dafür gibt es Handwerkszeug, das ich erlernen und üben kann).
 - ... es gibt ständig "Licht und Schatten".
 - ... man lernt mit Katastrophen zu leben.
 - ... die Krise ist das Potential für Kunst.
 - ... es bietet Raum für Neues.
 - ... Leben und Lieben werden nachhaltiger und intensiver.

Die Lebenskunst und ich –
Praktische Reflexion der eigenen Nähe zum Lebenskunst-Ansatz

- Theaterspielen macht glücklich, denn...
- ... ich begegne mir selbst und anderen (ich kann mich selbst spüren)
- ... mein Adrenalin-Spiegel ist am Anschlag; Euphorik etc.
- ... es gibt nur die Grenzen, die man sich selbst setzt. (... glaub ich nicht!)
- ... ich lerne mit dem Unglück umzugehen!
- ... ich lerne mit Glück umzugehen.
- ... es ermöglicht die Erfahrung gemeinsamen Handelns über "Durststrecken" hinweg ebenso wie über Glücksmomente.
- ... ich darf da auch Schwein sein!
- ... ich kann ein vollkommen erfülltes Leben führen.
- ... es lehrt auch die Traurigkeit.
- ... ich kann auch mal ungestraft "die Sau" rauslassen.

Anschrift der Verfasser:
Raimund Finke / Hein Haun
Bundesverband Theaterpädagogik
Genter Str. 23, 50672 Köln
Tel. +49221-9521093
e-mail: but@netcologne.de

*Strebe nach Ruhe, aber durch das Gleichgewicht,
nicht durch den Stillstand deiner Tätigkeit.*
- Friedrich Schiller

Kaiserschote Feinkost Catering GmbH
Helmholtzstrasse 96 · 50825 Köln
Tel. 0221-95 42 220 · Fax. 0221-95 42 220



André Karpinski

Auch hierin zeigte sich Lebenskunst:
Die Gaumenschmeichler - Das Buffet.

Die Firma Kaiserschote kochte köstlich. Schade nur, wenn man zu weit von Köln entfernt wohnt, um ihr Feinkost-Catering in Anspruch zu nehmen. Ansonsten merke man sich diese Telefon-Nr.: 0221-95427220

KAISERSCHOTE
FEINKOST CATERING



Fingerfood, Salat & Suppe

ein unkompliziert zu genießendes Buffet

|| Fingerfood

- ☞ Käseblüten von «tête de moine» mit Bündner Fleisch umwickelt als essbarer Blütenstrauß präsentiert
- ☞ Mini-Mozzarella-Spießchen mit Cocktailtomate und frischem Basilikum
- ☞ Herzhafte Kartoffelkuchen-Häppchen mit gebratenem Speck (verschiedene Sorten: Broccoli, Zwiebel, Spinat, Lorraine)
- ☞ Miniaturbrötchen mit verschiedenen Körnern bestreut

|| Salat-Bar & Gabelbuffet

- ☞ Sommerlicher Geflügelsalat mit Ananas, Trauben, Äpfeln, Frühlingszwiebeln und Joghurt-Mayo-Dressing
- ☞ Salatbar & Rohkost mit verschiedenen Dressings und Dips

|| Suppe

- ☞ Minestrone «KAISERSCHOTE»

**Move Arts e.V.
sucht
eine/n Theaterpädagogen/in
für Theaterkurse
in der französischen Schule Düsseldorf
(Montag nachmittags)**

Mehr Infos und Kontakt:

0211-66 52 38

Lebenskunst unter den Aspekten

Freizeit – Marginalisierung – Kommunikation – Workshopberichte

Im weiteren Verlauf des Tages bestand die Möglichkeit, in einem von drei Workshops die praktische Virulenz von theaterpädagogischen und/ oder ihr verwandten Arbeitsweisen im Hinblick auf die Förderung von Lebensqualität ansatzweise zu überprüfen. Die exemplarischen Workshops bezogen sich auf folgende Arbeitsbereiche:

- Freizeitpädagogik/ Animation,
- Angeleitete Kommunikation und
- Arbeit mit marginalisierten Gruppen.

Bei der Auswahl der Workshopbereiche im Vorfeld der Tagung ließen wir uns von folgenden Überlegungen leiten:

- Berufe sind selten Berufungen; berufliche Tätigkeiten reichen oft nicht zu sinnstiftendem Lebensinhalt. Freizeitindustrie und Freizeitgesellschaft bieten unendlich viele Angebote der Versammlung und Zerstreuung - bieten sie auch Sinn, Tiefgang und Qualität?
- Kommunikation findet statt auf allen Ebenen menschlicher Begegnung; Kommunikation ist auch genuiner Bestandteil von Theater. Spezielle Trainings versuchen Kommunikationsabläufe zu verbessern - trägt qualifizierte Kommunikation zu beidseitiger Zufriedenheit bei?
- Die Schere zwischen arm und reich öffnet sich rasant; soziale und ökonomische Armut ist kein bloßes Randphänomen. Jugendkulturarbeit hat sich vielerorts Mitgliedern sog. Randgruppen angenommen - bewirkt sie eine Veränderung der Lebenssituationen?

Die Workshops wurden geleitet von namhaften Persönlichkeiten ihres Genres:

- Erni Brümmer, Hannover: Animator, Abteilungsleiter Entertainment im Robinson-Club,
- Bernhard Vierling, Göttingen und Berlin: Theaterpädagoge und Personaltrainer mit Schwerpunkt Coaching, Kommunikations- und Teamtraining, und
- Gunter Seidler, Berlin: Regisseur, Theaterwissenschaftler und -pädagoge, Vorsitzender des Vereins "Freunde der Ratten e.V."

Im folgenden geben Tanja Meyer, Felix Beck und Manuela Hüpgens ihre Eindrücke aus den drei Workshops wieder.

Lebenskunst in Animation und Spiel -

Workshop mit Erni Brümmer, Hannover

Tanja Meyer

Dieser Workshop ging den Fragen nach, ob (und welche?) Verbindungslinien zwischen den Bereichen Theaterpädagogik und Animation im Erlebnistourismus – hier am Beispiel des Robinson-Clubs - existieren bzw. sich wechselseitig befruchten können und inwiefern beide Bereiche jeweils (und wie?) "Lebenskunst" vermitteln (können). Der Referent, Erni Brümmer, selbst seit vielen Jahren Mitglied im Robinson-Team, ist Leiter der Abteilung Entertainment und wirkt somit richtungweisend auf das Unternehmen und ihr Angebot ein.

Einen "lebendigen" Eindruck vom "Leben und Sterben bei Robinson" vermittelte Brümmer durch mehrere Videos, die Beispiele von Theaterproduktionen unterschiedlichster Formate zeigten, aber auch - als Vorab-Information - den Tagesablauf, der das Angebot und damit auch ein Stück der "Philosophie" vermittelte, die da lautet: "Zeit für Gefühle".

"Reisen ist mehr als eine Ortsveränderung. Jede Reise, richtig genutzt, kann Probleme lösen, Wünsche erfüllen und sogar eine Therapie ersetzen.

Lebenskunst in Animation und Spiel - Workshop mit Erni Brümmer, Hannover

Reisen stimuliert unseren Intellekt: Wir sind wacher und neugieriger. Und es labilisiert unser Gefühlsleben: Unterdrückte Emotionen drängen ins Bewusstsein. Vernachlässigte Teile unserer Persönlichkeit sollen wenigstens auf Zeit wieder zu ihrem Recht kommen: Kreativität, Abenteuerlust, Bildungsdrang, sexueller Appetit oder einfach nur sich jünger und vitaler fühlen. Reisen, um sich selbst zu verändern, ist für immer mehr Menschen aus den Wohlstandsgesellschaften ein Anliegen. Es kommt darauf an, die 'Urlaubs Persönlichkeit' nicht nur als begrenztes Spiel mit einer Traumrolle zu begreifen, sondern als Chance zu dauerhafter Entfaltung und Wachstum.

Einsatz im Entertainment bei Robinson heißt Planung, Organisation und Durchführung von Tages- und Abendveranstaltungen 'mit Gefühl', einfacher gesagt: die Gäste zum Lachen, zum Weinen oder zum Nachdenken zu bringen.

Das Leben und Arbeiten bei Robinson ist etwas ganz besonderes. Von außen sieht es so aus, als wenn die Mitarbeiter schufteten wie die Sklaven. Für Insider stellt sich die Sache ganz anders dar: Robinson ist eine Lebensschule. Man lernt Schlüsselqualifikationen, die man in keinem anderen Job in so kurzer Zeit verinnerlichen kann. Man qualifiziert sich in der Kunst, erfolgreich zu sein und unter immensem Zeitdruck, mit fremden Menschen erstklassige Arbeitsergebnisse zu erzielen. Man passt in das komplexe Arbeitsfeld Tourismus, wenn man das Talent hat, sich zu überwinden und vor Menschengruppen zu präsentieren, im Team zu leben und zu arbeiten, eigenverantwortlich zu handeln, schnell auf Menschen und Situationen zuzugehen und ergebnisorientiert zu denken. Das Beste aber ist: man muss diese Schlüsselqualifikationen nicht mitbringen, sondern kann sie bei Robinson lernen. Man benötigt lediglich die Bereitschaft, dem eigenen Leben einen Kick zu geben." (E.B.)

Das Theaterprogramm, das fast ausschließlich auf der rezeptiven Ebene angelegt ist, besteht aus sehr unterschiedlichen Formaten (Musical, Tanz-Shows, Playback Pur, Sketche, Sprechtheater, Folklore, Interaktive Game-Shows, Live-Abende und sog. Mehrformate), die von der Robinson-Crew im 14-tägigen Rhythmus angeboten werden, so dass Gäste bei zweiwöchigem Aufenthalt jeden Abend ein anderes Format erleben und genießen können. Geprobt werden diese Produktionen je nach Aufwand teilweise schon einige Wochen im Vorfeld der Saison, jedoch verändern und verbessern sich die einzelnen Inszenierungen von Vorstellung zu

Vorstellung. Die Ideen werden teilweise von Robinson-Mitarbeitern geliefert oder in Auftrag gegeben. Die Überprüfung der Leistung bzw. "Qualität" (also des Ergebnisses) erfolgt durch das Publikum. Nicht zuletzt ist der Bereich "Theater" Hauptattraktionspunkt der Kunden, bei Robinson zu buchen, wie die letzten Gästebefragungen ergeben haben.

Zur Demonstration der Arbeitsweise im Präsentations- bzw. Theaterbereich erarbeiteten die Workshopteilnehmer und -teilnehmerinnen eine Kurz-Choreographie als Ergebnis der folgenden Aufgabe: Zur Millenniumsfeier sollten theatrale Bilder für "Phänomene des 20. Jahrhunderts" gefunden werden, in diesem Fall das Phänomen "Rockmusik". Die Frage "Wie stellt man die Beatles dar?", war also Ausgangspunkt für die in einer Stunde simulativ folgendermaßen erarbeiteten Präsentation: Als Textmaterial dienten Refrains aus sehr bekannten Beatles-Songs. Jeder hatte einen kurzen Text auswendig zu lernen und auf Zeichen zu lesen, ohne besonderen Ausdruck, aber mit Gefühl. Im zweiten Schritt sollte man aus einer Grundposition heraus zielgerichtet durch den Raum gehen und dabei den Text in Variationen sprechen. Dazu kam die Aufgabe, Blickkontakt zu anderen aufzunehmen und mit diesem zu arbeiten. Dieser Teil bildete schließlich den Mittelteil der Choreographie, die mit einem Bild "jubelnde Menge von hinten" (bei Ankunft der Beatles) zu



Erni Brümmer



*Auch hierin zeigte sich Lebenskunst:
Der Wein – Die Wahrheit.*

Zur wohlschmeckenden Unterstützung der Fest- und Feierstimmung wurde erstmals die BuT-Hausmarke kredenzt: 1998er Becksteiner Nonnenberg, ein Schwarzriesling aus dem Weingut Haun im tauberfränkischen Lauda-Königshofen-Beckstein. Über das Angebot des Weinguts kann man sich unter der Telefonnummer 09343-1572 oder im Internet informieren: www.weingut-haun.de.

Bei Festende jedenfalls waren alle verfügbaren Bestände leergetrunken.

Lebenskunst in Animation und Spiel - Workshop mit Erni Brümmer, Hannover

einem (eingespielten) Nachrichtenausschnitt begann, dann über "freien Tanz" (in der Disco) zu dem erarbeiteten Teil, der mit klassischer Musik unterlegt wurde, zu kommen. Den Schluss bildete ein "Strudel", der in ein zum Publikum gerichtetes Standbild mit gesenkten Köpfen überging.

"Wir haben zwar nichts selbst erarbeitet, aber es hat Spaß gemacht", so einige Teilnehmerinnen. Zielorientierung, Erfolg und Ergebnis standen in dieser Arbeit im Vordergrund.

Ein gelingendes Leben hat, wem es gelingt, ein auf ungezwungene Weise selbstbestimmtes Leben zu führen. Ohne gelingende Selbstbestimmung ist ein im vollen Sinn gutes menschliches Leben nicht möglich.

Martin Seel: Versuch über die Form des Glücks. Frankfurt/ Main 1995

Nicht erst abschließend stellte sich die Frage, in welcher Hinsicht hier "Lebenskunst" vermittelt wird. Erni Brümmer zitierte an dieser Stelle Seneca: "Während man es aufschiebt, geht das Leben vorüber" und Picasso: "Kunst ist dazu da, den Staub von der Seele zu spülen".

"Theaterspielen ist eine Herausforderung und ermöglicht eine Selbsterfahrung, die im Alltag meist zu kurz kommt. Die Gäste haben diese Kulturform noch nicht im Blick, da es z.Zt. im Pauschaltourismus keine attraktiven Angebote gibt. Die (...) gesellschaftlichen Entwicklungen unter dem Oberbegriff 'Selbsterfahrung' können aber in Kürze theaterpädagogische Arbeit als ein Angebot für Lebenskunst möglich machen. (...) Das Arbeitsfeld Tourismus ist demnach für Theaterpädagogen durchaus eine Möglichkeit, ihre Kenntnisse und Fähigkeiten einzusetzen. Zum einen als Mitarbeiter für die Arbeit mit Gästen, zum anderen als Trainer für die Weiterqualifikation der Entertainment-Mitarbeiter. Voraussetzung dafür ist neben fachlicher und charakterlicher Eignung eine überdurchschnittliche Dienstleistungsbereitschaft, die Bereitschaft, Pionierarbeit zu leisten und unbedingte Orientierung auf die Wünsche der Kunden/ Gäste/ Urlauber." (E.B.)

In der nachfolgenden Diskussion fielen von unterschiedlicher Seite Stichworte wie: Leben ist "selber machen", eigene Gestaltung des Lebens, Ausprobieren, Verwerfen, Scheitern, Neubeginn, dann solche wie: Vertrauen schenken, Ziele haben, Führen und Bewusstsein, Garantie, nach zwei Tagen im Urlaub zu sein. Auch heftige Kritik wurde an dem Konzept geübt: Geschäft auf Kosten der Jugend, Verdrängung der Wirklichkeit, Konsumorientierung durch Produkt...

Interessant aber war vor allem, dass die Theaterpädagoginnen und -pädagogen in vielerlei Hinsicht feststellen mussten, dass Theaterpädagogik sich dennoch nicht so einfach von Animation, wie

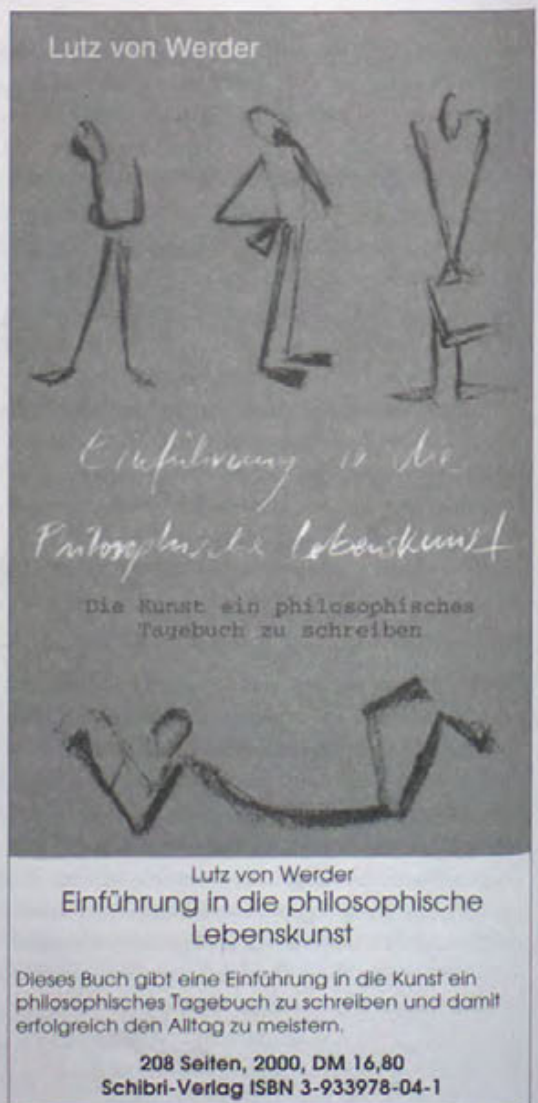
sie hier dargestellt wurde, abgrenzen kann. Sicher gibt es – vor allem für jede/n einzelne/n – gravierende Unterschiede. Aber genau diese Fragen, nach Selbst-Definition und den eigenen Ansprüchen und Realitäten, boten an dieser Stelle Anlass, die eigenen Konditionen und damit auch Ergebnisse noch einmal genau unter die Lupe zu nehmen.

Zur Autorin:

Tania Meyer ist Theaterpädagogin am Kinder- und Jugendtheater der Württembergischen Landesbühne, Esslingen.

Anschrift der Verfasserin:

Tanja Meyer,
Württembergische Landesbühne,
Ritterstr. 11
73728 Esslingen
Tel.: 0711-35123019



Lebenskunst in angeleiteter Kommunikation -

Workshop mit Bernhard Vierling, Göttingen (DT) und Berlin

Felix Beck

Es ist kühl in der Katakomben unter der Zündorfer Klosterkapelle, zumindest im Kontrast zu draußen, wo sich hier am Rhein der Frühsommer von seiner schönsten, sonnigsten Seite zeigt.

Immer noch tröpfeln verspätete Teilnehmerinnen und Teilnehmer ein, Stühle werden gerückt, Kaffeetassen balanciert, schnell noch ein wärmer Pullover geholt, einige sind im Zwiegespräch mit der jeweiligen Stuhlnachbarin, andere schauen gespannt auf den sympathischen Mann, der der Gruppe von Teilnehmenden gegenüber sitzt, und wahrscheinlich Herr Bernhard Vierling, der Workshop-Leiter, ist. Dann, in einem Moment erwartungsvoller Stille: "Zieht Euch warm an, wir fangen an zu kommunizieren. Willkommen im Untergrund!", sagt Bernhard Vierling, Bezug nehmend auf unser Tagesthema und den Workshopraum.

Zum Auftakt ein Gedicht:

Ich bin da, / Du bist da, / Ich bin nicht da, / Du bist nicht da, / Ich bin da, / Du bist da.

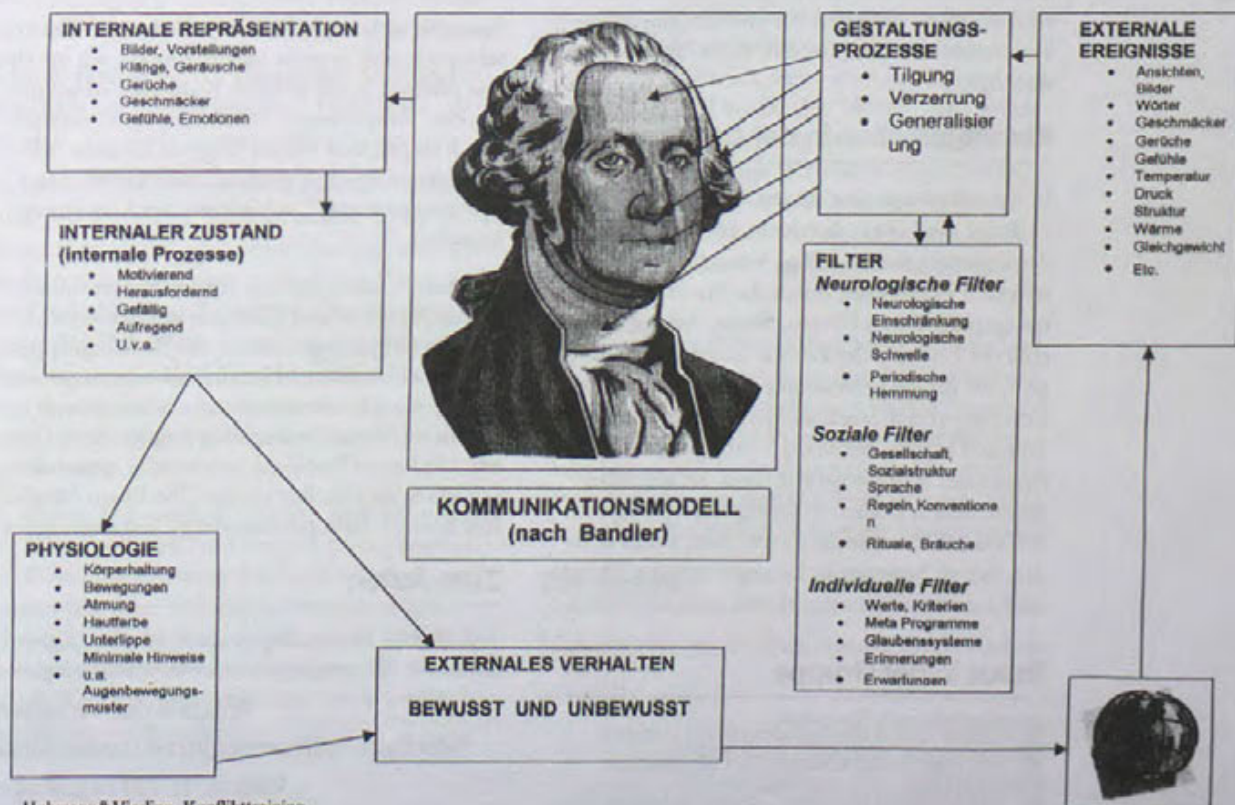


Bernhard Vierling, rechts dahinter Gunter Seidler

Und zwei Fragen, die jede/r für sich auf einem Kärtchen beantworten soll:

- Welche Erwartungen habe ich an den heutigen Tag?
- Wann ist eine Kommunikation gut?

Auf der Pin-Wand, an die die Kärtchen anschließend geheftet werden, sind verschiedene Stichworte zu lesen, so z.B.: Streit "Kultur"; Präsenz/ Offenheit; Begegnung/ Austausch; zuhören; Freude am



Hohmann & Vierling, Konflikttraining

Lebenskunst in angeleiteter Kommunikation - Workshop mit Bernhard Vierling, Göttingen (DT) und Berlin



Demonstration des
Arbeitsergebnisses aus
dem Workshop
„Kommunikation“

Dasein; Klarheit; Kunst des wachen Zuhörens; Kontakt; keine Hierarchien; Respekt; keine Angst; mich verständlich machen können; wenn es fließt. - "Die Erwartungen in der Gruppe sind sehr hoch", sagt Vierling und atmet tief durch; ich denke, "gute Kommunikation und Streitkultur sind wirklich eine hohe Lebenskunst, sei es in der Gruppe oder (nur) zu zweit."

Die Verbindung zum Theater sieht Bernhard Vierling im Konflikt: "Konflikte sind das Interessanteste und Normalste im Leben. Ein Theaterstück ohne Konflikte ist tot."

Wir beschäftigen uns im weiteren mit einem "Exemplarischen Grundmodell zur Kommunikation" (siehe Graphik). Wenn wir uns den Menschen als eine Insel vorstellen, die an eine andere Insel "andocken" will, so gelingt dies nur über Sinneskanäle, die beide gemeinsam nutzen. Weil wir aber die (Sinnes-) Kanäle der Kommunikation unterscheiden, z.B. den visuellen, = die bildreiche Sprache, den auditativen und den kinästhetischen Kanal, wird deutlich, wie leicht wir aneinander vorbeikommunizieren können, d.h. nicht "anzudocken" vermögen.

Kommunikation in der Gruppe

In der Arbeit mit einer neuen Gruppe schließt die Leiterin/ der Leiter - bereits in den ersten Minuten des Zusammenseins - einen Kontrakt. Dies geschieht oft unbewußt durch das Handeln/ Verhalten (geprägt durch Niveau, Sitten, Atmosphäre, etc.) der Leiterin/ des Leiters. So sollten die Regeln, die für die gemeinsame Arbeit gelten sollen, nicht verbal etablieren, sondern durch das (eigene) Tun und Lassen. Bernhard Vierling sprach z.B. zu Beginn des Workshops erst dann, als alle ruhig waren, aber z.T. noch in Bewegung. Namentlich heißt das für uns, nicht zu sprechen, wenn er redet, sich zu bewegen ist hingegen erlaubt. Daher sind die ersten Minuten hierbei ganz wesentlich.

Tabus in der Gruppe

Wir füllen Zettel aus, auf denen wir notieren:

- was man in der Gruppe darf (1 Beispiel)
- welche Tabus für diese Gruppe gelten (2 Beispiele)

Im Anschluß ordneten wir die Zettel den folgenden Kategorien zu: Schwere Tabus - Leichte Tabus - Konsens. Dadurch erhalten wir die Themen der Gruppe. Nun kann, nachdem Tabus und Konsens der Gruppe benannt sind, besprochen werden, wer mit wem welches Tabu bearbeiten will, welche Tabus in der Gruppe besprochen werden sollen. Benannte Tabus kann der Leiter/ die Leiterin nicht mehr "unter den Teppich kehren".

Die Arbeit mit Metaphern

Für diesen Abschlußteil des Workshops gehen wir nach draußen in die Groov, laut Prospekt "eine der schönsten Erholungslandschaften Kölns". Es ist tatsächlich sehr schön an der wärmenden Sonne. Auf einem riesigen Papierbogen vollführen wir folgende Übung: Es steht die Frage im Raum, "wie bin ich mit der Welt verbunden?" Wir machen uns mit der Vorstellung vertraut, die Gruppe sei ein Körper (Lebewesen, Fahrrad, etc.). - Und wie verändert sich dieser, wenn 1-2 Personen die Gruppe verlassen? - Jede/r entscheidet sich spontan, welches Körperteil (Organ, Gliedmaß etc.) mit welchen Aufgaben man in diesem Körper sein wird, um dann direkt diese Position auf dem Bogen einzunehmen und diese mit Stiften zu malen/ zu kennzeichnen und im weiteren Verbindungen zu anderen "Körperteilen" zu zeichnen, zu denen "es" eine Verbindung sucht.

Beim Betrachten des nun entstandenen "Wesens" sehen wir, daß es nicht lebensfähig ist; wir erhalten den Auftrag, je ein weiteres Körperteil zu wählen, um das "Körperwesen" lebensfähig zu machen. Mit Klängen und Tönen Wege zu anderen, selbstgewählten Organen suchend, machen wir unser "Lebenskunstwerk" in bildnerischer Umsetzung komplett.

Bernhard Vierling hat mit vergleichbaren ritualisierten Aktionen und Übungen mit den verschiedensten Gruppen gearbeitet: mit Betriebsgruppen, die unterschiedlichen Hierarchieebenen angehören, bis hin zu verfeindeten ethnischen Gruppen, etwa Israelis und Palästinenser einer Region, eines Dorfes: Alle hatten Probleme miteinander, dennoch brauchten sie sich; ihre einzige Überlebens-Möglichkeit bestand darin miteinander zu kommunizieren.

Zum Autor:

Felix Beck ist Theaterpädagoge am Kinder- und Jugendtheater der Württembergischen Landesbühne, Esslingen.

Anschrift des Verfassers:

Felix Beck, Württembergische Landesbühne,

Ritterstr. 11, 73728 Esslingen

Tel.: 0711-35123019

Lebenskunst in der Arbeit mit Randgruppen

- Workshop mit Gunter Seidler

Michaela Hüpgens

Zu Beginn des Workshops berichtete Gunter Seidler über die Entstehung und Entwicklung der Arbeit mit Obdachlosen bzw. mit den zur "Gruppe" gewordenen "Ratten 07" aus seiner Zeit als Regisseur.

1992 wirkten Obdachlose erstmals mit in einem Stück der Volksbühne, Berlin. Das, was die Obdachlosen auf der Straße machen, ist in ihren Augen nichts anderes als Theater zu spielen. In gewisser Weise eine Art Überlebenskunst. Man holte also das Rollenspiel, das sie auf der Straße trieben, auf die Bühne. Als alles vorbei war, blieben die Obdachlosen einfach da - als "Ratten 07". Ein Verein wurde gegründet, um dem Ganzen eine soziale und rechtliche Grundlage zu geben. Derzeit sind es über 20 Menschen, die dazu gehören, von denen sich immer ein Kern von 12 um die zwei bis drei Jahre hält. Davon sind die meisten Männer und etwa 10% Frauen, ähnlich dem allgemeinen Obdachlosenschnitt. Es gab bis heute 20 Produktionen. Gearbeitet wurde mit festen Stücken, für welche eigene Texte erarbeitet wurden, sowie mit eigenen Produktionen. Prämiert wurde die Arbeit u.a. mit dem Akademiepreis der Künste.

Schwierigkeiten bei der Umsetzung der Projekte innerhalb des Theaterbetriebes? Natürlich auch Randale, Diebstahl, Auseinandersetzungen ...

Im zweiten Teil demonstrierte Gunter Seidler seine Arbeit mit den "Ratten", in dem er der Workshopgruppe theaterpraktische Übungen zum Mitmachen anbot, welche er in ähnlicher Weise auch mit Obdachlosen während einer Inszenierung anwendet. Dabei geht es um Sensibilisierung und den Umgang mit dem Körper, also die Vorarbeit zum Spielen, im großen und ganzen Übungen, die jede/r TheaterpädagogIn in ähnlicher Weise auch anwendet.

Im dritten Teil wurde eine Szene, eine Textpassage aus "Der Brotladen" von Bertold Brecht bearbeitet. Dabei zeigte Gunter Seidler den TeilnehmerInnen wiederum, wie er die obdachlosen Laienschauspieler durch Improvisationen in ein Stück einführt und auf welche Vorgänge er bei dieser Arbeit Wert legt. Die erarbeitete Szene wurde anschließend präsentiert.

Im vierten Teil, dem Abschlussgespräch, kamen nochmals für die Arbeit mit Obdachlosen respektive Randgruppen wesentliche Aspekte zur Sprache.

Ein Prinzip der Arbeit ist: jede/r ist in ihrer/seiner Rolle ersetzbar. Niemand wird heraus gestellt. Jede/r ist gleich wichtig für und in der Arbeit. Gearbeitet wird wie mit Profis. Das Studium mit wissenschaftlicher Literatur gehört dazu und wird vom Regisseur angeregt; es steht aber jeder und jedem frei, die Anregung aufzugreifen. Viele Impulse für die Inszenierungsarbeit gehen auch von gemeinsam angesehenen und besprochenen Filmen oder Videos aus.

Für Gunter Seidler steht im Vordergrund die Kunst um der Kunst willen; es geht nicht darum, das Theaterspiel zu pädagogischen oder gesellschaftspolitischen Zielen zu benutzen bzw. zu verzwecken. Nach seiner Erfahrung würden Randgruppenangehörige schnell merken, was nach Pädagogik oder Sozialarbeiter aussieht. Sie lassen sich oder ihre besondere gesellschaftliche Situation oder Position nicht funktionalisieren oder verzwecken. Dass einige von den obdachlosen Menschen mittlerweile festen Wohnsitz haben oder "trocken" sind, bezeichnet Seidler als, wenn man so will, positiven Nebeneffekt und betont das "Neben". Die Arbeit mit Obdachlosen ist sicher dennoch auch ein Aushängeschild fürs Haus, die Volksbühne, und findet Anerkennung. Die Arbeit ist eindeutig eine Arbeit mit Laien, und der Regisseur stößt an die Grenzen der Laienschauspieler wie auch an seine eigenen.

Lebenskunst als theaterpädagogische Leitidee und Marginalisierung - ein Fazit: Die Arbeit mit Randgruppen, die sich vielleicht in einer Art "Kunst des Überlebens" profiliert haben, kann dazu führen, mehr Leben und Lebenskunst in die Kunst des Theaters zu bringen und das Recht auf mehr Kunst als nur Überleben in das Leben der Randgruppen.

Zur Autorin:

Michaela Hüpgens ist Theaterpädagogin in Aachen.

Anschrift der Verfasserin:
Michaela Hüpgens, Kasinostr. 35
52066 Aachen, Tel.: 0241-604049

Pflücke den Tag!
(Horaz)

Soweit die Chronologie der Tagung... - oder... sagen wir so: Nach den Workshops und deren Reflexion incl. der generalisierten Tagungskritik, der gedanklichen Verlängerung des Erlebten in die eigene Praxis sowie der vehementen Versicherung seitens der Geschäftsstelle des BuT, sich nachhaltig darum zu kümmern, einen Preis-Sponsoren ausfindig zu machen, der in einem offiziell ausgeschriebenen Wettbewerb, an dem sich theaterpädagogische Projekte der verschiedensten Art beteiligen können, die aber allesamt antreten, den Gedanken der "Lebenskunst als theaterpädagogischer Leitidee" zu verwirklichen - und zwar auf jeweils ihre Art -, einen Preis ausschreibt von - sagen wir - von 10 bis 15 Tausend DM, (der aber leider - der Preis-Sponsor nämlich - bis zum Redaktionsschluss für diese Zeitschrift immer noch nicht ausfindig gemacht worden ist), konnte man eigentlich nur noch zum Feierteil der Veranstaltung hinüberschwingen. Für alle nicht Anwesenden: Es soll ganz toll zugegangen sein!

Anschließend hat sich zumindest Antje Fröhlich noch einmal ernsthaft der Veranstaltung und ihren Inhalten gewidmet. Ihre Reflexion ist hier stark gekürzt wiedergegeben. Der vollständige Text kann in der Geschäftsstelle des Bundesverbandes angefordert werden.

Suche nach Lebenskunst - Rückkehr zur Moralität?

Antje Fröhlich

Die Theaterpädagogik reflektiert ihre Leitidee. Die Disziplin macht sich auf, ihr Selbstverständnis, ihre Zielsetzung(en) und auch die ihr zugrunde liegenden Wertvorstellungen zu klären. Um den Horizont dieser Fragestellung aufzuzeigen, sollen zunächst, bewußt radikal, die Extreme ausgeleuchtet werden, um die Eckpunkte besser bestimmen zu können. Geht es - setzt man Lebenskunst als Leitidee - darum, über den Anspruch 'Leben zu lernen' hinaus, das Leben nunmehr künstlerisch zu überhöhen und die 'Kunst des Lebens' quasi als Vollendung der Lebensführung zu erlernen? Besteht die Zielvorstellung dann darin, zum 'Lebenskünstler' zu werden, der alle sich stellenden Hürden, Schwierigkeiten oder Probleme meistert - im Handumdrehen, mit Leichtigkeit, wie im Spiel? Impliziert das Streben nach Lebenskunst, das Leiden an Widersprüchen qua Erziehung zur Lebenskunst kurzerhand zu eliminieren? Oder besteht die Zielvorstellung im Gegensatz dazu im Erwerb einer empathischen Haltung dem Leben gegenüber, die die Begegnung und die Auseinandersetzung mit Anderen und die Arbeit an Aufgaben wie die Arbeit an sich selbst prägt? Lebenskunst in diesem Sinne verstanden als Herausforderung zur Konkreativität, als Herausforderung, sich auf ein produktives Wechselverhältnis mit 'Welt' einzulassen?

It's such a wonderful feeling to be alone, that I have to share it with someone.

- Christiane Möbus

Es geht also um das *Leben* und um die *Kunst* sowie um das *Verhältnis* beider zueinander.

In Kontrast zum Thema der Tagung, das einen hoch gesteckten Anspruch theaterpädagogischer Arbeit markierte, erschien auf den ersten Blick das Design, die graphische Gestaltung der Einladungskarte: In violetten Tönen erkennt man eine einzel-

ne, bewegungslos aufrecht jedoch in der Horizontalen stehende männliche Figur, gesichtslos nach vorne blickend mit dem Rücken zu einer Wand. Symbol für einen individualisierten aber einsamen Menschen in einer Welt der Beziehungslosigkeit, deren gesellschaftliche Entwicklungen nurmehr mit dem Gefühl der Ohnmacht quittiert werden können? Oder Symbol für "absichtslose Gespanntheit", für "interesseloses Interesse", für abwartende Handlungsbereitschaft gegenüber dem 'Risiko' Zukunft mit dem die Theaterpädagogik sich selbst als Kontrapunkt "inszeniert"?

Weil 'Theaterleute' wissen, dass "nichts so anregend ist wie ein Paradox" (Peter Brook), darf man davon ausgehen, dass dieser Gegensatz gewollt war, gedacht als Einladung und Aufforderung zur Selbstreflexion der Zunft, zum Nachsinnen über die Entwicklung der Theaterpädagogik in Deutschland, über ihre Möglichkeiten und Grenzen in der Spannung zwischen Anspruch und Wirklichkeit, als Aufruf zur Kontroverse, zur produktiven Auseinandersetzung über die Voraussetzungen, Bedingungen, Zielsetzungen, Werte und Normen der Theaterpädagogik.

Im Hauptreferat der Tagung stellte Wilhelm Schmid seine Konzeption von Lebenskunst als "reflektierte Kunst des Lebens" vor, deren Intention in der bewussten Gestaltung des Lebens liegt, bewirkt durch "Asketik", Übungen und Techniken der Lebenskunst, die dem Aufbau bewusst gewählter Gewohnheiten dienen sollen. Im Fokus steht also das Selbstverhältnis, die Beziehung des Selbst zu sich selbst, die Selbstreflexivität des Menschen (vgl. Vortragswiedergabe in diesem Heft). Schmid sieht in der Theaterpädagogik die Chance, als Modell für eine "Pädagogik der Lebenskunst" dienen zu können, indem er auf sieben Aspekte hinweist, die sich im produktiven und rezeptiven Umgang mit Theater für die "Inszenierung der

Suche nach Lebenskunst - Rückkehr zur Moralität?

Existenz" ergeben. Insbesondere hebt er die Möglichkeiten des Rollenspiels hervor, Verständnis für die Perspektiven Anderer zu gewinnen und soziales Lernen "ganz von selbst" zu ermöglichen im Sinne des Erlernens von Haltungen und Verhaltensweisen, die im realen Leben angewandt werden können.

Das übergeordnete Ziel der Lebenskunst besteht für Schmid in der "Suche nach dem schönen Leben" (ebd.), das allerdings nicht mehr normativ, sondern vielmehr individuell optativ zu bestimmen sei. Damit steht die individuelle Entscheidung bzw. die Frage der Wahl im Zentrum von Schmid's Lebenskunstkonzeption. Um den Begriff dessen, was "das Schöne" ist, fassbarer zu machen, konkretisiert er das Schöne als das Bejahenswerte, hervorhebend, dass auch das Schmerzliche, das Unangenehme und das Misslingen als die "tiefere Erfahrung" bejahenswert sein können.

Für das Subjekt der Lebenskunst bedeutet dies weitreichende Konsequenzen, denn mit der Forderung nach bewusst geführtem und bewusst gestaltetem Leben ergibt sich die Forderung nach einer Prüfung, was im Einzelfall das Bejahenswerte ist und damit - will man reflektiert entscheiden - die Notwendigkeit von Entscheidungskriterien, nach denen geurteilt und entschieden wird.

Der Vortrag Schmid's löste unter den Tagungsteilnehmern eine teils heftig und leidenschaftlich geführte, kontroverse Diskussion aus, die sich vor allem an der Frage entzündete, ob seine Konzeption von Lebenskunst einen subjektiven Wertelativismus zur Folge habe, der die Bindung an allgemeine Normen und Prinzipien in Frage stellt. Bestimmt man Lebenskunst wie Schmid als die Suche nach dem schönen (und nicht auch nach

Mich interessiert das Leben, nicht die Kunst.
- George Tabori

dem guten und/oder wahren) Leben, muss dies erst einmal wie eine Reduktion erscheinen, um moralische bzw. ethische Ansprüche zu umgehen. Denn mit dem Begriff "Lebenskunst" wurde bei den Teilnehmern zumindest nicht automatisch ein ethischer Anspruch assoziiert. Dabei muss angemerkt werden, dass die Reduktion auf das Entscheidungskriterium des Bejahenswerten bei Schmid eine existentielle Dimension besitzt, die die Frage nach Gerechtigkeit und den Möglichkeiten ihrer Verwirklichung und somit auch die ethische Dimension miteinschließt (vgl. Schmid 1999, 278ff).



Das Subjekt muss in (Handlungs-) Entscheidungssituationen immer wieder erneut eine Antwort auf die Frage "Was soll ich tun?" finden. Somit erhebt sich die Frage nach einer Leitidee bzw. nach der Notwendigkeit einer Leitidee, denn diese müsste ja gerade in Entscheidungssituationen, die das spontane, situative Handeln betreffen, zum Tragen kommen. Schmid stellt sich dieser Frage, indem er "die Wahl der Kriterien, die Wahl der Ziele" und "die Wahl der Werte" für seine Lebenskunstkonzeption reflektiert (ebd., 215ff).

Schmid weist hier zwar darauf hin, "wie wenig verzichtbar" angesichts großer Ratlosigkeit gegenüber der Fülle an Wahlmöglichkeiten eine prinzipielle Zielsetzung im Sinne einer Teleologie zu sein scheint, da sie sowohl "befreiend (öffnend)" als auch "formend (begrenzend)" auf das Leben zurückwirke, aber er enthält sich dennoch in Anbetracht der von ihm aufgezeigten Möglichkeiten eines Plädoyers.

Im Hinblick auf die einer Wahl zugrunde liegenden Werte erscheint seine Haltung zunächst ähnlich neutral, wenn er für "die reflektierte Lebenskunst" ein "wählerisches Verhältnis zu Werten" (ebd.) postuliert. Dies entspräche einem Wertelativismus, welcher dem individuellen Urteil und damit der individuellen Wertschätzung den Vorzug vor allgemein begründeten Werten gäbe. Betrachtet man jedoch die Begründung, die Schmid dafür anführt, dann wird die Richtung seiner Argumentation eindeutiger. Es geht ihm darum, jenes Selbstverhältnis, das in einer reflektierten Lebenskunst zum Ausdruck kommen soll, "auf ehrliche Grundlagen zu stellen" (ebd., 220; Hervorhebung A.F.). Damit ist das Phänomen der Ehrlichkeit bzw. der Wahrheit oder Wahrhaftigkeit sich selbst und anderen gegenüber thematisiert, das Schmid mit der alleinigen Ausrichtung auf das Schöne aus seiner Lebenskunstkonzeption ausge-

Suche nach Lebenskunst - Rückkehr zur Moralität?

geschlossen hatte. Wogegen er sich hier eigentlich wendet, ist die Annahme, dass Individuen allein "durch die Objektivierung von Werten zu deren Anerkennung genötigt werden [könnten], während sie *in Wahrheit* selbst die Wahl zu treffen haben und allenfalls in ihrer Urteilsbildung mit überzeugenden Gründen beeinflusst werden können." (ebd.; Hervorhebung A.F.)

Im aktuellen Diskurs über Werte, Wertewandel bzw. Werteverlust konnte Hans Joas m.E. überzeugend darlegen, dass sich die Entstehung von Werten und Wertbindungen durch Selbstbildung und Selbsttranszendenz vollzieht (Joas 1999). Wird also mit der Leitidee eine Wertorientierung verknüpft, die vermittelt werden soll, dann gälte es vor allem Erfahrungen zu ermöglichen, die einen 'selbstbildenden' bzw. einen 'selbsttranszendierenden' Charakter haben. Dass die Theaterpädagogik hier einen Beitrag zu leisten vermag, hat Ulrike Hentschel deutlich gemacht. In ihrer Analyse der Künstlertheorien weist sie u.a. auf die Fähigkeit zur Selbstreflexivität als wesentlichem Element des theatralen Gestaltungsprozesses hin (vgl. Hentschel 1996, 249f), die gefördert wird aufgrund der "Notwendigkeit zum bewußten Umgehen mit der eigenen Aufmerksamkeit und mit dem eigenen Körper", welche "die exzentrische Betrachtung des eigenen Selbst [fordert]" (ebd.). Mit der Fähigkeit zur Selbstreflexivität eröffnet sich erst die Möglichkeit, das eigene Handeln wertend zu beurteilen.

Mein Rat um jung zu bleiben: Kein Salz, keine Spiegel, keine Langeweile.
Lilly Palmer

Das Moment der Selbstreflexivität mag im Kontext des Spiels auf den ersten Blick eher nachgeordnet erscheinen; führt man sich jedoch die von der Spielforschung dem Spiel zugeschriebenen Wesensmerkmale vor Augen, wird deutlich, dass vor allem im Moment der Ambivalenz ein Spannungsverhältnis aufgehoben ist, dass die selbstreflexive Bewegung geradezu herausfordert, wie es Hentschel auch im Hinblick auf das Theaterspielen zeigen konnte. Die bildenden Wirkungen des (Theater-) Spielens übersteigen dabei den Kontext des Spiels. Hentschel macht darauf aufmerksam, dass "die Fähigkeit zur Selbstwahrnehmung und Selbstreflexion (...) ein hohes Maß an Selbstdistanz und Differenzierungsfähigkeit voraus[setzt] und gleichzeitig einen Einblick in die Funktionsweise des Wahrnehmungsprozesses [verspricht]. Die ästhetisch bildende Wirkung des Theaterspielens", nämlich "die Auseinandersetzung des Subjekts mit sich selbst im Medium der

Kunst" (vgl. ebd., 13), nähert sich in diesem Punkt womöglich einer ästhetischen Bildung an, die ausgehend von der griechischen Grundbedeutung von 'aisthesis' die Bedeutung von Sinneswahrnehmungen und Empfindungen im allgemeinen bildungstheoretischen Kontext thematisiert.

Unabhängig von der Frage, welche Konsequenzen diese Unterscheidung nach sich zieht, rückt mit dem Begriff der ästhetischen oder aisthetischen Bildung als Leitidee der Begriff der Bildung in den Mittelpunkt und könnte dem der Lebenskunst entgegengesetzt werden. Die Zielvorstellung, die seit dem 18. Jahrhundert durch die Vertreter des deutschen Idealismus mit dem Bildungsbegriff verknüpft wird, ist das Ideal der Humanität, das den Menschen entgegen aller Funktionalisierung als zur Wahrnehmung seiner Freiheit fähiges, sich selbst bestimmendes Individuum und als Zweck seiner selbst versteht. Wilhelm von Humboldt hatte den Bildungsprozess als dialektischen Prozess zwischen Individuum und Welt bestimmt; er hob die Wechselwirkung als Charakteristikum des Bildungsprozesses hervor und zeigte implizit, dass es sich hier um ein *konkreatives* Verhältnis handelt (vgl. Humboldt 1969, 237).

Schmid setzt in seinem Entwurf im Sinne vom "Leben lernen" an der Idee der Bildung als Selbstbildung an. Für seine Argumentation, die von der Vorstellung eines autonomen 'Subjekts der Lebenskunst' ausgeht, entsteht die Notwendigkeit, den Begriff der Selbstsorge zu rehabilitieren, den er im Bewusstsein antiker Philosophen noch vorhanden findet und der ihm zufolge in der christlichen Kultur zu wenig Achtung erfuhr. Mit der Rehabilitierung der Selbstsorge versucht er den Begriff der Pflicht neu zu begründen, indem er an den etymologischen Zusammenhang zwischen Pflicht und Pflege erinnert. Die Schwierigkeit, auf die er stößt, ist jedoch die Frage, wie bei einem multipel veränderlich und autonom konzipierten Subjekt eine dauerhafte Verpflichtung überhaupt gedacht werden kann. Aus diesem Grund entwirft er für das autonome, multiple Subjekt ein Konzept der Kohärenz, welches Multiplizität möglich machen soll ohne in (postmoderne) Beliebigkeit zu verfallen.

In dem von Raimund Finke und Hein Haun im Workshop während der Tagung vorgestellten praktischen Konzept, das sich in verschiedenen Übungen der biographischen Reflexion widmete und somit den Prozess der Identitätsbildung berührte, erwies sich die methodische Pluralität als gangbarer Weg, um reflexive Bewegungen zu initiieren. Handelnde Aktivität in Spielsituationen wechselte

Suche nach Lebenskunst - Rückkehr zur Moralität?

sich ab mit angeleiteten Gesprächssituationen und selbstreflexiver, individueller schriftlicher Auseinandersetzung mit der Frage nach der Lebensführung. Dabei wurde einerseits konkret erfahrbar, dass dieser Prozess durch die Konfrontation mit einem Gegenüber vorangetrieben wird, andererseits die individuelle Selbstreflexion den Versuch darstellt, die Perspektive des Anderen einzunehmen und das eigene Denken und Handeln mit den Augen des Anderen zu betrachten.

Die Einnahme der exzentrischen Position gegenüber sich selbst stellt die Voraussetzung dafür dar, sich selbst zu hinterfragen und das eigene Denken und Handeln zu bewerten. Die prinzipielle Angewiesenheit auf den Anderen zur Entwicklung von Selbstreflexivität wurde von George Herbert Mead, dem Begründer der anthropologischen Theorie des Symbolischen Interaktionismus, deutlich gemacht (vgl. Mead 1968). Dabei wird von ihm die menschliche Natur wesentlich als gesellschaftlich gedacht (vgl. Joas 1989, 112), weshalb die ethische Frage, ob überhaupt, wann, wie und warum man Handlungsimpulse einer kritischen Prüfung unterzieht oder unterziehen sollte, ohne ein Gegenüber, ohne einen konkreten Interaktionspartner oder den generalisierten Anderen nicht denkbar ist.

Die Bedeutung des Spiels, die Mead hier aufgezeigt hat, lässt sich im Hinblick auf die Spiel- und Theaterpädagogik vor dem Hintergrund der Frage nach einem guten Leben nun in dem Sinne erweitern, dass in der Spiel- und Theaterpädagogik bzw. in der Ästhetischen Erziehung im allgemeinen die ihr inwohnende Möglichkeit moralischer bzw. ethischer Erziehung mehr zur Geltung gebracht werden müsste, denn im Rahmen dieser Tätigkeiten sind die Bedingungen gegeben, die die Auseinandersetzung mit sich selbst, den eigenen Affekten und mit der eigenen Biographie erlauben. In der Spiel- und Theaterpädagogik ist in verschiedenen Rollen (-haltungen), Charakteren und Verhaltensmustern die Bandbreite menschlicher Affekte direkt erfahrbar.

Hierbei wird eine Schulung der Urteilskraft ermöglicht und dabei gilt, dass Verstehen und Mitgefühl nicht gleichbedeutend sind mit Akzeptanz. Teilnahme und Verständnis (des situativen und historischen Kontextes) bilden jedoch die Grundlage für das Phänomen des Verzeihens und der Gnade. Affektives wechselseitiges Verstehen ist letztlich die Voraussetzung für gegenseitige Achtung und stellt Nussbaum zufolge die Bedingung für ein gedeihliches Zusammenleben der Menschen dar (vgl. Pauer-Studer, in: Nussbaum 1999, 22).

Auch Schmid weist im Anschluß an G.H. Mead auf die Bedeutung der Rollenübernahme hin, "um Andere aus ihrer eigenen Perspektive heraus besser verstehen zu lernen und zugleich sich selbst aus anderer Perspektive neu zu erfahren" (Schmid 1999, 314). Er stellt diesen Vorgang als vom autonomen Subjekt beliebig steuerbar dar, wenn er begründet: "Die Herstellung und Gestaltung von Beziehungen zu Anderen und das Verhalten in verschiedenen Lebenssituationen kann so durchgespielt, mögliche Verhaltensweisen und Umgangsformen können spielerisch selbst gefunden werden" (ebd.). Dies dient im Rahmen einer Pädagogik der Lebenskunst, die darauf abzielt, sich vom reinen Eigeninteresse zu lösen und sich aus Gründen der Klugheit dem Anderen zuzuwenden, der ethischen Bildung des Individuums. Unter Ethik des Individuums versteht Schmid die Haltung, die ein Individuum sich selbst und anderen gegenüber in seinem Leben einnimmt (vgl. Schmid 1999², 11). An dieser Stelle bezweifelt er ausdrücklich die Notwendigkeit eines übergreifenden Zieles (wenngleich er in der Gründung fester Beziehungen ein mögliches Ziel angibt) und plädiert für eine "feminine" Situativität, die in der Lage ist, mit Kontingenz und Widersprüchen gelassener umzugehen (vgl. ebd.).

Beziehungen (zwischenmenschliche bzw. solche zwischen Menschen und ihrer physischen Umgebung oder solche zwischen Menschen und Ideen bzw. Vorstellungen), die Wechselwirkungen ermöglichen, sind das Prinzip, das Heinrich Rombach in seiner "Strukturanthropologie des menschlichen Menschen" (1987) im Auge hat, hinweisend auch, dass dies ein dialogisches Prinzip ist, wie es von Martin Buber als Grundprinzip der Welterfahrung in seinem gleichnamigen Werk dargestellt wurde. Wesentlich in diesem Zusammenhang - vor allem in der Differenz zur Konzeption von Wilhelm Schmid und Richard Rorty (1991) - ist dabei die von Martin Buber beschriebene Unterscheidung zwischen der Erfahrung des Ich-Du und der Erfahrung des Ich-Es als zweier möglicher Arten der Weltzuwendung. Die Haltung des Ich-Du ermöglicht dabei das, was als 'wirkende' Begegnungen auch im Sinne des Rombachschen Verständnisses von Konkreativität mit dem Anderen erfahren werden kann. Diese Momente besitzen einen "verführenden Zauber" (Buber 1997, 37) und können ihrer Art nach sowohl erschütternd und, weil erprobte Zusammenhänge lockernd, auch unheimlich wirken (vgl. ebd.) wie gleichfalls beflügelnd, begeisternd und entzückend. Die Es-Welt zeichnet sich im Gegensatz dazu nach Buber dadurch aus, dass sie sich als

Suche nach Lebenskunst - Rückkehr zur Moralität?

Zusammenhang in Raum und Zeit darstellt, der erfahren und überschaut, geordnet und erkannt werden kann (vgl. Mühlbauer 1985, 25). In der Erfahrung des Ich-Du liegt die Quelle der Lebendigkeit und Buber formuliert es nicht ohne Pathos: "Und in allem Ernst der Wahrheit, Du: ohne Es kann der Mensch nicht leben. Aber wer mit ihm allein lebt, ist nicht Mensch" (Buber 1997, 37). Damit drückt er aus, dass die Haltung des Ich-Du ein Charakteristikum des Humanen darstellt, die sowohl bei Rorty als auch bei Schmid zugunsten der Haltung des Ich-Es in gewisser Weise vernachlässigt erscheint, weil dort die Singularität bzw. die Autonomie des Subjekts quasi absolut gesetzt wird.

Aber auf diese Begegnungsmomente, die als kreatives Geschehen in interaktiven Situationen erfahren werden, kommt es an. Die Spiel- und Theaterpädagogik eignet sich ähnlich wie andere Tätigkeiten, denen die Charakteristika des Spiels zugeschrieben werden können, deshalb ausgezeichnet für die Erfahrung von Konkretivität, weil für sie die Bedingungen der Freiheit und der Pluralität konstitutiv sind und darin die Voraussetzung zu bestehen scheint, dass sich Menschen in der Ganzheitlichkeit des Ich-Du einem Geschehen hingeben können, das andererseits - wie Hentschel zeigen konnte - neben der Erfahrung der Selbstvergessenheit des Ich-Du ebenso die Haltung der Selbstreflexivität, des Ich-Es hervorruft, wenn es zur Bewertung des Geschehens, im Falle des Theaters zur Bewertung theatraler Handlungen kommt.

Woran man gut tut:

Da alles nur eine Erscheinung ist, vollkommen im Sein, was es ist, nicht mit gut und böse zu tun hat, mit Anerkennung oder Ablehnung, tut man gut daran, laut aufzulachen.

Longchenpa, tibetischer Mönch des 14. Jahrhunderts

Hein Haun hat in loser Anlehnung an Martin Buber ein theaterpädagogisches Grundverständnis konzipiert, das vom Dialog bzw. vom dialogischen Prinzip ausgeht, wobei er gerade den Sachverhalt, dass "so verstandene theaterpädagogische Arbeit den 'ganzen Menschen' ansprechen [will]" (Haun 1997, 42) betont. Im reflexiven Prozess der individuellen bzw. kollektiven Bedeutungszuschreibung können Begegnungen und Momente erfahrener Konkretivität in ästhetischen Erfahrungen zu transzendierenden bzw. wertbildenden Erfahrungen werden, wenn gewährleistet ist, dass alle Beteiligten mit ihren unterschiedlichen Voraussetzungen und Fähigkeiten Wertschätzung und Achtung erfahren. Ob dies geschieht oder ob es in sein

Gegenteil umschlägt, ist insbesondere von der diese Prozesse initiiierenden und leitenden Person und deren Wahrnehmungsvermögen abhängig und davon, wie diese mit Menschen umzugehen verstehen, die sich im Sinne des Ich-Du einer Situation öffnen. Daraus resultiert ein hoher Anspruch in bezug auf das Verantwortungsbewusstsein derjenigen, die spiel- und theaterpädagogische Prozesse leiten.

Weil sich die Verantwortlichen dabei in Situationen des konkreten Handelns auch auf ihre eigene Spontaneität verlassen müssen, führt dies wiederum zurück zur Frage nach dem Leitbild. Aristoteles zufolge strebt jedes praktische Können, ebenso wie überhaupt alles Handeln und Wählen und auch jede wissenschaftliche Untersuchung nach einem Gut. Daher nimmt er "die richtige Bestimmung von ‚Gut‘ als ‚das Ziel, zu dem alles strebt‘" (Aristoteles, N.E. [1094a 1-21] an. Das höchste Gut, das man durch Handeln erreichen kann, ist das Glück (vgl. ebd. [1095a 8-32]. Geht es daher mit der Zielvorstellung der "Lebenskunst als Perspektive kultureller Bildung" (Titel eines Fachkongresses der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V. in Remscheid vom 20. - 22. Oktober 2000) um die Erfahrung von Glück angesichts individueller und globaler Widersprüche?

Ich meine Ja: es geht um die Erfahrung von Glück oder m.E. treffender um die Erfahrung von Freude, die entsteht, wenn durch das *gute* Tätigsein Widersprüche überwunden werden - wenngleich das Entstehen neuer Widersprüche nicht ausgeschlossen werden kann.

Das verlangt eine *Haltung der Moralität*, die im Tätigsein erworben und ausgedrückt wird, wie sie von Johann Friedrich Herbart in der Auseinandersetzung mit Kant als umfassende Zielvorstellung pädagogischen Denkens und Handelns bzw. als "höchster" Zweck der Erziehung formuliert wurde. 'Ästhetische Erziehung', wie sie ebenfalls bereits von Herbart in den Grundzügen entworfen wurde, müsste daher vor allem auf die durch sie erfahrbare Allianz gelebter Moralität und innerer Freude und Zufriedenheit hinweisen. Allerdings darf darüber nicht übersehen werden, dass Gefühle und Stimmungen wie Trauer und Scham, Angriffslust, Ironie und Humor ebenso wie Wut und Zorn gleichfalls ihren Raum beanspruchen müssen und dürfen, hat man "den menschlichen Menschen" bzw. Humanität als Kategorie von Bildung im Blick (vgl. dazu Rombach 1987, 304ff). Das ist für Spiel- und Theaterpädagoginnen nichts Neues; im Hinblick auf die Diskussion um Lebenskunst

Suche nach Lebenskunst - Rückkehr zur Moralität?

als Zielperspektive kultureller Bildung, welche den Anspruch erhebt, vor allem jungen Menschen Orientierungshilfe zu sein, müßte dies jedoch m.E. deutlicher hervorgehoben werden.

Literatur:

- Aristoteles (1997): Nikomachische Ethik, übersetzt v. F. Dirlmeier. Stuttgart.
- Buber, Martin (1997, 8. Aufl.): Das dialogische Prinzip. Heidelberg.
- Haun, Heinz-D. (1997): Theaterpädagogik ist Dialog. Versuch einer Formulierung eines theaterpädagogischen Grundverständnisses. In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik (1997) Heft 28, S. 35-42.
- Hentschel, Ulrike (1996): Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Weinheim.
- Herbart, Johann Friedrich (1804): Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung. In: Pädagogische Schriften Bd. I, hrsg. v. Walter Asmus, S. 105-121, Düsseldorf und München 1964.
- Humboldt, Wilhelm v. (1969): Theorie der Bildung des Menschen. In: Werke Bd. 1, hrsg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt. S. 234-240.
- Joas, Hans (1989): Praktische Intersubjektivität. Die Entwicklung des Werkes von G.H. Mead. Frankfurt am Main.
- Joas, Hans (1999): Die Entstehung der Werte. Frankfurt am Main.
- Kreuzer, K.J. (Hrsg.) (1983): Handbuch der Spielpädagogik. Bd.1, Düsseldorf.
- Mead, George Herbert (1968): Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt am Main.
- Mühlbauer, Karl R. (1985): Interpersonalität als Voraussetzung der Erziehung. In: Mühlbauer, Karl R./Tschamler, Herbert/Paulig, Peter/ Müller-Wieland, Marcel (1985): Erziehung zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Oettingen. S. 9-28.

- Nussbaum, Martha (1999): Gerechtigkeit oder das gute Leben. Frankfurt am Main.
- Piaget, Jean (1983, 2. Aufl.): Das moralische Urteil beim Kinde. Stuttgart.
- Rombach, Heinrich (1987): Strukturanthropologie. Der menschliche Mensch. Freiburg und München.

Leben gelingt dann, wenn es selbst bestimmt, selbst entworfen und gestaltet werden kann und wenn man sich in der Arbeit, der Kommunikation und der Schaffung kultureller Produkte verwirklichen kann.
- Ulrich Baer: Lebenskunst lernen, in: Lernziel Lebenskunst. Remscheid 1999

- Rorty, Richard (1991): Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt am Main.
- Schmid, Wilhelm (1999, 5. Aufl.): Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung. Frankfurt am Main.
- ders.: (1999): "Arbeit an sich selbst. Das ist Lebenskunst." Ein Gespräch mit Wilhelm Schmid über die Frage: Können wir von den alten Philosophen Lebenskunst lernen? In: Psychologie heute. Compact. Nr. 4, S. 6-11.
- ders.: (2000): Eine reflektierte Kunst des Lebens. Lebenskunst nach der Postmoderne. Vortragsmanuscript, gekürzter Abdruck in diesem Heft

Zur Autorin:

Antje Fröhlich, M.A., lehrt an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Anschrift der Verfasserin:

Institut für Pädagogik I,
Leopoldstraße 13, 80802 München,
Tel.: 089/2180-5167, Fax: 089/2180-5137,
Email: Froehl@edu.uni-muenchen.de.



Innovative Hochschuldidaktik
Band 14
250 Seiten, Schibri-Verlag
1995, DM 19,80
ISBN 3-928878-28-x

Gerd Koch u.a. Theatralisierung von Lehr-Lern- prozessen

Das Buch gibt praktisch-theoretische Anregungen, Theater (und Spiel) als mögliches Gestaltungselement der Hochschuldidaktik beim Lehren-Lernen an der Hochschule einzusetzen. Eine ausgewählte Autorenschaft vermittelt einen umfassenden Überblick über das Thema und die Vielfalt an Einsatzmöglichkeiten.



344 Seiten, Schibri-Verlag
1999, DM 29,80.
ISBN 3-928878-97-2

Hedwig Golpon / Susanne Prinz (Hrsg.) Darstellen und Gestalten

Berichte und Anregungen
zu Spiel und Theater in
Schule und Hochschule

OHNE KÖRPER GEHT NICHTS

Lernen in neuen Kontexten

Gerd Koch, Gabriela Naumann, Florian Vaßen (Hrsg.)



Theaterpädagogik
aus dem
Schibri-Verlag

Meininger Str. 4 • 10823 Berlin
Tel. 039753/22757
Fax 039753/22583
email: schibri-verlag@t-online.de

Gerd Koch / Gabriela Naumann /
Florian Vaßen (Hrsg.)

OHNE KÖRPER GEHT NICHTS

Lernen in neuen Kontexten

ISBN 3-928878-56-5
280 Seiten • 29,80 DM
1. Auflage 2000

Pädagogische Perspektiven, die dem Slogan zustimmen, daß ohne Körper nichts geht, können schnell von zweierlei ausgehen:

- a) der Körper ist vorhanden, er gibt einiges vor,
- b) sein Zeichensystem, seine sprachlichen Signale wahrzunehmen, bedeutet schon ein Gutteil der praktischen Umsetzung einer körperbezogenen pädagogischen Perspektive.

Da aber Körper und/oder Leib Vielfältiges integriert haben - der Körper als Kristall mit sehr verschiedene Prismen - muß die Entzifferungsarbeit (was nun will der Körper sagen?) sehr vorsichtig, vielfältig, immer neu bedacht und wahrgenommen werden. Den Körper lesen können - das wäre eine methodische Qualifikation, die erworben werden müßte. - Symbole/Körperäußerungen haben ganz verschiedene Würde, Qualität, Quantität, Intensität, Geschichte, Kulturen usw. Sie müssen in einem pädagogischen Erkenntnisgang und Handlungsvollzug differenziert, erkannt und anerkannt werden. Und dann ist noch wichtig, daß Körper/Körperlichkeit immer zugleich etwas sehr Intimes und etwas sehr Öffentliches sind. Dieses Buch liefert in Theorie und Praxis Anregungen, die Körper/Kultur und Körper/Spiel zu erproben und gestalten trachten. Ohne Körper geht nichts! Die hier versammelten Beiträge greifen diese Banalität (!?) auf und erweitern die kommunikativen Perspektiven.

Treffen – Begegnung – Festival

Fachtagung der BAG Spiel & Theater: "Treffen – Begegnung – Festival"

– eine Dokumentation

Gunter Mieruch

Editorial

Der Dschungel der in den letzten Jahren vermehrt aus dem Boden geschossener (Nörgler sagen auch: ins Kraut geschossener) Theatertreffen im Profi- und Amateurbereich, mittlerweile auch im Kinder- und Jugendtheaterbereich, ist beinahe unübersichtlich geworden. Trotzdem: Die Fülle und die Vielfalt kann man eigentlich nur begrüßen – vor allem regional. Schwieriger wird's, wenn überregionale Treffen vom Profil, von der Machart, der Förderung und vom Termin miteinander konkurrieren und sich damit gegenseitig das Wasser abgraben. Hier die Transparenz und Kommunikation unter den VeranstalterInnen herzustellen bzw. zu verstärken im Sinne der – auch kritischen – Solidarität und Abstimmung sowie die jeweilige spezifische Profilqualität der einzelnen Treffen zu begreifen und anzuerkennen, scheint mir nach dieser Tagung sinnvoller denn je zu sein. Denn was die einzelnen Vorträge verdeutlichen, ist die Tatsache, dass es das Rezept für das Gelingen eines Theatertreffens nicht gibt, dass es aber durchaus Sinn macht, mit gründlichen Vorüberlegungen nicht zu geizen und Tipps von ExpertInnen im Vorfeld nicht in den Wind zu schlagen. Die folgenden Beiträge belegen die Vielfalt, die unterschiedlichen Handschriften und Gewichtungen der Treffen, von denen die meisten bekannt und etabliert sind. Nicht alle konnten in der Dokumentation berücksichtigt werden – dies hätte den Rahmen gesprengt.

Es geht bei einem Vergleich der verschiedenen Festivals aber nicht darum – und dies sollte auch die Fachtagung nicht bezwecken –, deren Legitimität im Einzelfall zu bestreiten, sondern im Gegenteil herauszufinden, worin die Qualität eines jeden bestehen kann, damit also auch die Vielfalt herauszustellen und zu bewahren.

Welche großen und kleinen Fragen an solche Begegnungen zu stellen sind, darüber gibt Michael Gruhl (Göppinger Theatertage, Arbeitskreis Kir-



che & Theater in der EKD) auf dem Hintergrund seiner langen Erfahrungen in seinem Einleitungsreferat Auskunft, verweigert aber zu Recht wohlfeile Antworten. Die Fragen Gruhls sind die nach den Ideen, nach den Dramaturgien, nach den Inszenierungen der Veranstaltungen und der Veranstaltungsorte sowie nach den Spielregeln und Kommunikationsweisen der MacherInnen. Mit diesen Fragen ausgestattet, lesen sich die anschließenden Ausführungen zu den jeweils vorgestellten Modellen sicherlich einprägsamer, aber auch kritischer. Viel wäre bereits geholfen, wenn Reizvokabeln wie "Jury" "Wettbewerb", "(Förder-)Preise", "Profi- bzw. Amateurtheater" auf ihren Kontext geprüft und nicht von vornherein pejorativ konnotiert würden.

Eckhardt Mittelstädt (ASSITEJ) belegt anhand des Arbeitstreffens Freier Kindertheater "Spurensuche" die Qualität von Wanderfestivals und illustriert deren Voraussetzungen. Einerseits gibt es eine feste Struktur: Die künstlerische Leitung kommt von außen. Andererseits verfügt der jeweilige Veranstalter über die genaue Kenntnis der lokalen Gegebenheiten. Vorteil dieses Modells ist, dass jedesmal neue Partner gewonnen und damit ein sich erweiternder Verbund entsteht; zeitaufwendig gestaltet sich die jährlich neue Suche nach einem Ausrichtungsort sowie der Aufbau einer

Treffen – Begegnung – Festival: Editorial



lokalen Infrastruktur. Allerdings fließen dadurch auch immer wieder neue Impulse von außen in ein solches Festival. Eine Besonderheit von "Spurensuche" ist die Übernahme einer Patenschaft durch ein Theater, das zweimal am Festival teilgenommen hat. Es kann dann ein Nachfolgetheater benennen, das es während des Treffens begleiten / betreuen muss.

Im Amateurtheaterbereich stehen die Bundestreffen "Jugendclubs an Theatern" sowie das "Schultheater der Länder" für wechselnde Veranstaltungsorte. Peter Galka (Bundesverband Theaterpädagogik) akzentuiert dabei für den Bundesverband Theaterpädagogik als dessen Hauptveranstalter, dass die ausgewählten Jugendclubs zu einem Arbeitstreffen eingeladen werden, bei dem Begegnung und Austausch und nicht der Wettbewerbsgedanke im Vordergrund stehen. Das Treffen soll eine Übersicht über die "Unterschiedlichkeit der Theaterformen und -stile, der Arbeitsweisen, der Themen und Genres", die in der jeweiligen Spielzeit der bundesrepublikanischen Theater mit theaterpädagogischen Abteilungen anzutreffen sind, geben. Galka setzt sich vor allem mit dem Stellenwert der die Treffen begleitenden Workshops für die Jugendlichen auseinander, die eine Fortbildung und den sozialen Aspekt garantierten. Auch das "Schultheater der Länder" der BAG Darstellendes Spiel wandert jährlich von einem Bundesland zum nächsten, im Jahre 2000 zum 16. Mal. Harald Hilpert (Prof. an der Hochschule für Künste, Braunschweig; BAG Darstellendes Spiel in den Schulen) weist auf die Themenorientierung dieses an die schulische Theaterarbeit gebundenen Festivals hin und unterstreicht, inwieweit die unterschiedlichen Themenfelder von Beginn an auch

die theaterpädagogischen Interessen widerspiegeln, die Defizite und Bedürfnisse an den Schulen indizieren. Damit beschäftigt sich besonders eine das jeweilige Treffen begleitende Fachtagung von über 100 MultiplikatorInnen, die mit den SpielleiterInnen der eingeladenen Gruppen in einen intensiven Prozess vor, während und teils nach dem Treffen eintreten und in einer aufwendigen Dokumentation auswerten. Das SdL setzt auf die enge Vernetzung der BAG und der einzelnen Landesarbeitsgemeinschaften, nimmt insofern ein Stück Breitenkultur ein und ist ein schülerorientiertes Forum für regionale Spielansätze und Traditionen.

Ein spannendes Treffen ganz besonderer Art hat sich der Arbeitskreis der Landesarbeitsgemeinschaften Spiel und Theater ausgedacht und mit fünf Jugendgruppen aus fünf Bundesländern eine Spielkette gestartet. So entstand ein Spiel in fünf Teilen, das am Schluss zusammengefügt wurde. Der Bericht von Angela Gärtner (Kreativhaus Berlin, LAG Spiel und Theater Berlin) über das "Spiel im Spiel" veranschaulicht selbstkritisch die Chancen und Fallstricke dieses Pilot-Projekts und verweist einmal mehr darauf, dass Spielregeln vielfältig, klar und unmissverständlich formuliert sein und von allen TeilnehmerInnen mit getragen werden müssen und dass eine Dramaturgie der Veranstaltung unentbehrlich ist. Insbesondere der Reiz der Mobilität könnte aber dazu stimulieren, eine solche Spielkette unter Berücksichtigung der gemachten Erfahrungen zu wiederholen, so dass der Name des Projekts "Funkenflug" auch eine Nachhaltigkeit einlösen würde.

Bei den "Theatertagen der Kirche" und bei "Scena", einem Internationalen Festival von Theater & Religion, handelt es sich um Festivals, die vom Arbeitskreis Kirche und Theater im jährlichen Wechsel veranstaltet werden. Das erstere wandert und setzt einen nationalen Akzent, das zweite findet in Hannover mit internationaler Beteiligung statt. Beide Treffen verstehen sich nach Klaus Hoffmann (Medienzentrale Hannover im Amt für Gemeindedienst der ev.-luth. Landeskirche Hannover, Arbeitskreis Kirche und Theater e.V. in der EKD, BAG Spiel & Theater) als Begegnungen, bei denen der Dialog primäre Bedeutung haben soll, und als "ein Forum, auf dem Theater die uns bewegenden Fragen, die von zeitgeschichtlicher, politischer, aber auch religiöser und theologischer Relevanz sind, behandelt und in beispielhaften Aufführungen darstellt". Ihre Spezifika liegen u.a. darin, auch Kirchenräume als experimentelle Theaterräume zu entdecken und damit den "Rahmen üblicher Genregrenzen (zu) überschreiten".

Die letzten drei hier Erwähnung findenden Amateurtheatertreffen finden jeweils an einem festen Standort statt. Die "Göppinger Theatertage" haben die längste Tradition. Marcus Droß (deren Fachleiter) skizziert lakonisch die gastgebende Stadt als dulddende, die kaum Notiz bzw. Anteil nehme an dem, was jeweils im November die Mimen in ihren Mauern an Theater böten. So spricht er denn auch vom dramaturgischen Konzept einer "Tagung", das nicht "sonderlich innovativ, aber nur selten enttäuschend" sei. Die "Unwirtlichkeit des Tagungsortes" lenke die Aufmerksamkeit auf die Aufführungen. "Die Theatertage werden so zu einem Ort der Selbstverständigung über das eigene Selbstverständnis". Und im Vordergrund scheint zu stehen, was denn das Ortspezifische einer jeden Theatergruppe ist. So gucke man bei Einladungen also eher auf das, was "uns trennt" als auf das, was "uns verbindet". Zudem gibt es einen Förderpreis der Stadt für Gruppen, die aus Göppinger Sicht für eine qualitative kontinuierliche Theaterarbeit stehen. Das "Theatertreffen der Jugend" in Berlin bildet den Abschluß eines bundesweit veranstalteten Wettbewerbs und bezieht sich nur auf Theater spielende Jugendliche im Schüleralter. Es ist sicherlich von allen Amateurtreffen mit der größten Fördersumme ausgestattet und kann es sich leisten, an acht Tagen maximal 10 Aufführungen zu zeigen und mehrtägige Workshops anzubieten, ebenso eine Jury, die nach der Sichtung von ca. 300 eingesandten Videos bis zu 40 in die Vorauswahl gekommenen Theaterproduktionen persönlich besucht. Die Jury ihrerseits wird von einem vom Bundeswissenschaftsministerium eingesetzten Kuratorium, in dem verschiedene VerbandsvertreterInnen sitzen, berufen. Die Programmdramaturgie und -auswahl wird von zwei Persönlichkeiten stark geprägt, einmal von der Leiterin der Jugendprojekte der Berliner Festspiele GmbH, derzeit Barbara Pohle, zum anderen von dem Juryvorsitzenden, z. Zt. Martin Frank, Theaterpädagoge am Theater Basel. Allein diese komplexe Struktur verschafft diesem Festival anders als den Göppinger Theatertagen eine überregionale Öffentlichkeit, der sich das Treffen auch immer wieder zu stellen hat. Martin Frank verdeutlicht sehr engagiert die künstlerische und jugendgemäße Akzentuierung des Treffens und die Basis, den Jugendlichen dafür einen kreativen Spielraum und eine Reibungsfläche zu bieten, nämlich durch das "hochprofessionelle Kulturmanagement" dieser Festivalveranstaltung, die unabhängig von Proporz und politischen und kommerziellen Abhängigkeiten sei. Sicherlich kann momentan kein anderes Treffen als das TdJ eine solche Übersicht über das jugend-



liche Theater in einem derartigen breiten Querschnitt leisten.

"Explosive!", ein internationales Jugendtheaterfestival, ist in Bremen beheimatet, wird vom Land gefördert und will Theater von Jugendlichen vorstellen, das in Großstädten angesiedelt ist und von deren sozialen Brennpunkten bzw. gesellschaftlichen Rändern erzählt. Dabei stehen formal vor allem nonverbale Ausdrucksformen im Vordergrund, inhaltlich ist die Suche nach Identität und Unverwechselbarkeit, die Beschäftigung der Jugendlichen "mit ihren persönlichen Innenwelten" bestimmend. Ausschlaggebend für eine Einladung ist die "Vermittlung neuer theatraler Impulse" im außerschulischen und interkulturellen Jugendtheater.

Cathrin Blöss, freie Festivalorganisatorin, gibt Auskunft über die Philosophie oder konkreter: Planung und Organisation eines Festivals, die nur dann gelinge, wenn Finanz- und Zeitplan sich durch "konsequenten und unerbittlichen Realismus auszeichnen". Sie vergleicht dabei ein Festival mit der Inszenierung eines Theaterstücks in der Spannweite vom Zwei-Personen-Stück bis zur Großen Oper, je nach Anspruch und Bedarf. In der Forderung nach einer genauen und ausbalancierten Abwägung aller konzeptionellen, dramaturgischen und inszenatorischen Elemente geht sie konform mit Hans-Wolfgang Nickel, der die Tagung mit einem Referat zum Problem der Kommunikation bei Theatertreffen abrundete und die Gastlichkeit als entscheidende Kategorie von Festivals einfordert. Seine Abhandlung, die um den von ihm eingeführten Terminus "Gastrosophie", einem Zwitter von Gastronomie und Philosophie,

Treffen – Begegnung – Festival: Editorial



kreist, den er aus der französischen bürgerlichen Gesellschaft um 1800 ableitet und den er auf die Festivalkultur überträgt, vermittelt nicht nur ein kulinarisches Lesevergnügen, sondern auch die Erkenntnis, dass ohne die einzelnen Ingredienzien ein Gastmahl nicht gelingen werde. Nickel leitet daraus und darüber hinaus Hinweise für Kommunikationsgesetze bei Festivals ab – kurz: er formuliert eine Politik der Umgangsformen auf Festivals, deren Kern der wechselseitige gastronomische Vertrag ist. Tauscht man diese Hintergrundfolie der Gastrosophie gegen die der Soziologie aus, so kommt die für derlei Treffen notwendige gesellige Komponente noch stärker zum Tragen. Sich berufend auf Georg Simmel zeigt Nickel auf, dass in den "Begegnungen (im Spiel, in der Kunst, im Gespräch, in der Geselligkeit), wir zwar vom Leben erlöst (sind), wir es (aber) doch (haben)". Sein Schlusssatz: "Das Festival als dritter Ort bietet zumindest die Chance für eine solche intensive Begegnung abseits vom Druck des Alltags" ist ein Plädoyer für solche "Fest-Veranstaltungen", nennt man sie nun Treffen, Tagungen oder Festivals. Deshalb wird die Diskussion über Sinn und Unsinn von Festivals gewiss nicht ein für allemal ad acta gelegt werden. Viel wäre gewonnen, wenn die Urteile über Festivals differenzierter gefällt würden, wenn jedes einzelne Festival sich den von Gruhl aufgeworfenen Fragen stellte und sich an den von Blöss und Nickel aus unterschiedlicher Warte entwickelten Kriterien messen ließe. Denn die Debatte über das Selbstverständnis, die Struktur und die Auswahlkriterien einer jeder Festivalleitung, sie darf nicht aufhören – sie muss jedes Mal erneut geführt werden. Eines zumindest ist sicher: Der Vorschlag der BAG Spiel & Theater, der aus dieser dokumentierten Fachtagung hervorging, nämlich die Idee eines "generationenübergreifenden Festivals" weiterzuverfolgen, wird sicherlich für neuen Diskussions-Zündstoff sorgen.

Anmerkung

* Martin Frank vom "Theatertreffen der Jugend" und Karl-Heinz Wenzel von "Explosive!" haben ihre Beiträge nachgeliefert; beide waren bei der Fachtagung verhindert.

Klaus Hoffmann hat den Beitrag über "Theatertage der Kirche" und "Scena" eigens für diese Dokumentation verfasst.

Aus Platzgründen waren einige Kürzungen bei den Beiträgen notwendig. Die Streichungen nahm die Redaktion mit Zustimmung von Gunter Mieruch und der BAG vor.

Anschrift des Verfassers:

Gunter Mieruch

Sierichstr. 58, 22301 Hamburg

e-mail: g.mieruch@t-online.de



Einführung in das Thema „Treffen – Begegnung – Festival“

Michael Gruhl

Das Thema enthält schon eine Fragestellung. Worum soll es gehen, wo liegen die Unterschiede der genannten Veranstaltungsarten? Bei genauerem Hinsehen wird man feststellen, dass sehr oft vom "Festival" gesprochen wird, dass aber die so bezeichnete Veranstaltung stärker den Charakter einer Arbeitstagung, einer Jugendbegegnung, eines Treffens trägt. Und doch vermischen sich die Begriffe. Von dem im Begriff Festival anklingenden "Fest", dem mehrtägigen, möchte immer etwas zu spüren sein, wenn Theaterspielende, Theatermachende und Theatersehende zusammenkommen. Wer macht eigentlich was, und was hat das eine mit dem anderen zu tun? Wo finden speziell wir uns wieder, die wir fast alle hauptsächlich in den Funktionen derer sind, die mehr oder weniger oft mit solchen Veranstaltungen zu tun haben? Wenn wir dann zu Festivalchefs, zu künstlerischen Leitern, zu Fachleitern und Organisationskompetenzen werden, dann gibt es Grenzfälle, eine Begegnung mit Festivalcharakter, ein Festival mit Arbeitstagungen und ein Treffen wird zum Festival mit Gesprächsworkshops, die Reihe lässt sich fortsetzen.

Sortieren müssen wir immer spätestens, wenn es um Finanzfragen geht, um die klare Zuordnung



und die Erfüllung von Förderrichtlinien. Ich finde, wir sollten weit vorher mit dem Sortieren beginnen. Deshalb jetzt eine große Frage, aus der sich dann wiederum viele weitere, kleinere Fragen ableiten lassen:

Wer macht mit wem, warum, wann und wo für wen, unter welchen Gesichtspunkten, aus welchen Beweggründen, mit wessen Geld, zu wessen Freude und zu wessen Verdruss ein Festival – ein Treffen – eine Begegnung, in deren Mittelpunkt nach sorgsamer Recherche und tiefster Auslotung gegenwärtiger jugend- oder kulturpolitischer Tendenzen und Notwendigkeiten in Übereinstimmung mit den neuesten theaterpädagogischen Erkenntnissen in jeweiligen lokalen, regionalen, nationalen und internationalen Szenen nun auch wirklich die Sache steigt, die allen, den Machern und denen, für die es gemacht wird, auf den Nägeln brennt?

So ergeben sich für unsere Tagung die Fragen nach den Ideen, die auch dann gebraucht werden, wenn es sich um langjährige Traditionen handelt. Es ergeben sich die Fragen nach den Dramaturgien, nach den Inszenierungen der Veranstaltungen und der Veranstaltungsorte, von selbst läuft nichts, auch wenn es schon seit zwanzig Jahren läuft. Nehmen wir zeitlich bedingte Strömungen nicht wahr, geschweige denn auf, dann sind wir der Meinung, dass etwas läuft und es ausreichend ist, sich auf Traditionen zu berufen.

Weiter fragen wir nach den Orten unserer Veranstaltungen, wie wirken diese auf die Akteure und wie aber auch auf die zu erhoffenden Zuschauer? Was nutzt uns der originellste Raum, wenn es gar nicht einzusehen ist, dass die auf Schulaula-Ambi-

Einführung in das Thema „Treffen – Begegnung – Festival“

ente getrimmte Schultheaterproduktion dort präsentiert werden muss? Wir fragen hier aber auch danach, wo unsere Veranstaltungen am besten funktionieren, ob in den Zentren der Kultur, an den Orten der Traditionen, oder ob wir doch öfter an die Ränder, in die Provinz, in die Steppe gehen sollten. Wie ist das, wenn wir spüren, dass wir unter uns bleiben, wie wirkt man dem unproduktiven Kuscheleffekt entgegen? Wir fragen hier auch nach den Festivalstandards, da macht es kaum noch Unterschiede, ob sich Amateure, Freie Theater oder semiprofessionelle Gruppen treffen. Was hat von Seiten des Veranstalters Priorität: Ich meine das ist immer noch die Qualität der Spielorte, Qualität wird nicht in erster Linie durch Originalität bestimmt. Spielerfreundlich und publikumsfreundlich sollten sie sein, kein Luxus, aber Annehmbarkeit.

Die Öffentlichkeitsarbeit ist auch eine Sache des Veranstalters, dazu gehört die Kontaktaufnahme zu den Gruppen, die persönliche Kenntnis der Anliegen und Probleme, der Wünsche, auch wenn nicht alle davon erfüllt werden können. Jede Gastgruppe geht mit den nicht zu realisierenden Ansprüchen anders um und wird sich eher auf ein räumliches oder anders geartetes Experiment einlassen, wenn sie spürt, dass sie so, wie sie ist, mit ihrer Produktion hier gewollt ist. Ist es dem Veranstalter möglich, die persönlichen Kontakte zu den Gruppen herzustellen, wie präsent kann er während der gesamten Veranstaltung sein, wie bringt er seine fachliche Kompetenz ein?

Von immer größerer Wichtigkeit wird die fachliche Kompetenz der Moderatoren, Beobachter, Fachleiter oder Jurymitglieder. Die Zeit der Belegungen ist vorbei.

Das Reden auf den Festivals, Treffen und Begegnungen bedarf der besonderen Dramaturgie. Vielleicht könnte eine der nächsten Fachtagungen sich dem Thema Gesprächsführung, Kritik, Beratung, Impulsgebung bei Festivals von Amateuren widmen. Auch hier wieder die Frage: Wer redet mit wem und warum? Wer braucht sie eigentlich die Festivals, die Treffen, die Begegnungen? Machen wir das für Gruppen, die so etwas brauchen, dann gibt es eine ganze Reihe Gruppen, um die müssen wir uns nicht bemühen. Festivals, die allzu familiär geworden sind, die in sich ruhen, die zum Freundestreffen werden, müssen ja auch nicht öffentlich gefördert werden. Was ist Festivalkommunikation, wer braucht sie, die organisierten Gespräche? Festivalkommunikation muss mehr sein, dann kann das festgesetzte Gespräch auch ganz anders angenommen werden, wenn es gelingt insgesamt eine Atmosphäre der Offenheit, der Freundlichkeit und der Sachlichkeit herzustellen. Was die Kunst

konstruktiver, bejahender Reflexionen der Aufführungen angeht, sollten die offiziellen Gesprächsrunden natürlich Maßstäbe setzen. Das ist von besonderem Gewicht, wenn die Aufführungen von sehr unterschiedlicher Art sind, wenn die Akteure ganz unterschiedlichen Alters sind, wenn es Neulinge und alte Hasen gibt, wenn die Herangehensweisen der Spielleiter und Regisseure ganz unterschiedlich sind. Wie gehen wir um mit den Stars, den Flops und den todsicheren Kisten, den Festivalmatadoren?

Der letzte Fragenkomplex geht um die Macher. Wie stark sind die Veranstaltungen von denen geprägt, die sie machen – organisatorisch und inhaltlich. Was bekommen die Spielerinnen und Spieler von den Machern zu sehen, was geben die preis? Ist das Festival in XYZ das Festival von XYZ und dessen Freunden und dadurch in der Gefahr, zu einem geschlossenen System zu werden, dann ist nach seiner Notwendigkeit zu fragen. Damit ist aber gar nichts gegen die zeitweilige Prägung von Veranstaltungen unserer Art gesagt, die von den Persönlichkeiten der Machenden inspiriert sind. Im Gegenteil, nur so schaffen wir Voraussetzungen für Individualität, für Eigenwilligkeit, die der Szene immer gut tun.

Diese Fragen, Anmerkungen, Ratlosigkeiten sollen als Stichpunkte verstanden werden auf dem Hintergrund der Erfahrungen ganz unterschiedlicher persönlicher Erlebnisse auf Festivals, Treffen und Begegnungen: als Beobachter, Jurymitglied, Veranstalter, Moderator, Impulsgeber und als teilnehmender Spieler und Regisseur, mit Erfolg und Schiffbruch.

Ohne dem Gang unserer Tagung, vor allem dem der Gespräche vorgreifen zu wollen: Ich plädiere im Hinblick auf die Veranstaltenden für stärkeres persönliches Engagement, das wiederum ist nur sinnvoll, wenn es wirklich Spaß macht, wenn es meine Sache ist, für die es dann, zumindest vorübergehend, keine Sperrstunde gibt.

Festival, Treffen, Begegnung und Funktionärstum können schon funktionieren, eine solche Kombination muss aber nicht sein. Also, ich hoffe wir finden heraus, was sein muss, und haben den Mut zu benennen, was nicht.

Anschrift des Verfassers:

Michael Gruhl

Spielen & Gestalten

Landesjugendpfarramt Sachsen

Caspar-David-Friedrich-Str. 5, 01219 Dresden

e-mail: Gruhl@evjusa.de

„Wanderfestivals“ am Beispiel des Arbeitstreffens Freier Kindertheater „Spurensuche“

Eckhard Mittelstädt

Zunächst eine kurze Begriffsklärung: ‚Wanderfestival‘ sind hier als Festivals oder Treffen zu verstehen, die eine klare Struktur haben, einen gleichbleibenden Veranstalter respektive Träger der Veranstaltung, die aber an verschiedenen Orten stattfinden. Im professionellen Kinder- und Jugendtheater werden keine Festivals veranstaltet, man beschränkt sich auf Treffen. Dies ist politisch und von den Theatern gleichermaßen gewollt. Auf den Treffen sollen sich die Künstler begegnen und sich austauschen, es soll aber nicht wie in der Bundesliga um Auf- oder Abstieg gekämpft werden. Nahezu alle Kinder- und Jugendtheatertreffen haben umfangreiche Rahmenprogramme mit Ensemblegesprächen, die zur Auseinandersetzung der Künstler mit dem Gesehenen dienen. Nicht einmal das Deutsche Kinder- und Jugendtheater-Treffen, das alle zwei Jahre in Berlin stattfindet, sucht nach den besten Inszenierungen, der Terminus Technicus heißt hier „bemerkenswert“. Soviel zur „Festivalkultur“ im Theater für Kinder und Jugendliche. Ich möchte im folgenden über ein Beispiel aus dem Bereich des professionellen Kinder- und Jugendtheaters berichten, bin mir aber sicher, dass die wesentlichen Fakten sich auch auf den Bereich des Amateurtheaters übertragen lassen.

Im professionellen Kinder- und Jugendtheater gibt es zwei grundsätzlich verschiedene Formen des Wanderfestivals, oder besser des Festivals an stetig wechselnden Orten. Da ist zunächst das landesweite Kinder- und Jugendtheatertreffen. Analog zum Erwachsenentheater findet in den einzelnen Bundesländern an regelmäßig wechselnden Orten statt. Zwei Beispiele: Baden-Württemberg und Nordrhein-Westfalen. Während in Nordrhein-Westfalen die Runde der Intendanten der Stadt- und Landestheater den Ort bestimmt, an dem das Kinder- und Jugendtheatertreffen (in 2000 zum 16. Mal) platziert wird und sich dabei des sehr aktiven Arbeitskreises Kinder- und Jugendtheater in Nordrhein-Westfalen nur beratend bedient, ist die AG Baden-Württemberg deutlich autonomer in ihrer Entscheidung und wählt alle zwei Jahre den Ort des Treffens selbst aus. Im jeweils anderen Jahr findet das Treffen parallel zum Landestreffen der Erwachsenentheater statt.

Da ist zweites das von der ASSITEJ veranstaltete Arbeitstreffen Freier Kindertheater „Spurensuche“,

das im vergangenen Jahr (98) zum 4. Mal stattgefunden hat und als Biennale durchgeführt wird. Wenn wir im Jahre 2000 das Treffen wieder durchführen werden, können wir zwischen zwei Bewerbungen auswählen. „Spurensuche“ ist innerhalb der Freien Kindertheaterszene zu einem Synonym für das Bemühen um Qualität und Reflexion geworden.

Zur Struktur „Spurensuche“

Beteiligt sind die aktiven Freien Kindertheater innerhalb des Verbandes. Sie sind auch in die Vorbereitung einbezogen, die jährlich ein bis zwei Arbeitstagungen umfasst. Jeweils sechs Theater zeigen eine Aufführung, die am Abend in einem internen Gespräch mit den anderen Theatern und den übrigen Teilnehmern diskutiert wird. Darüber hinaus finden Workshops in den Bereichen Tanz, Musik, Dramaturgie, Regie, Bühnenbild und zu einem theoretischen Thema statt. Eine kulturpolitische Diskussion und wechselnde Rahmenveranstaltungen ergänzen das Programm. Ein Theater kann zwei Mal an Spurensuche teilnehmen, um anschließend ein Nachfolgetheater zu benennen. Das nachfolgende Theater wird im Rahmen einer Patenschaft begleitet, die auch bedeutet, bei den Ensemblegesprächen zu erklären, warum dieses Theater ausgewählt wurde.

Zu einem Wanderfestival ist das Treffen eher aus der Not des Anfangs geworden, gab es doch kein Theater, das für die regelmäßige Durchführung verantwortlich zeichnen wollte. Gleichzeitig wurde der Wunsch der Freien Theater in der ASSITEJ immer deutlicher, ein eigenes Treffen nur für Freie Kindertheater zu veranstalten. Es war allen Beteiligten damals wichtiger, „Spurensuche“ durchzuführen, als sofort einen dauerhaften Veranstaltungsort zu finden.

Ein Wanderfestival korrespondiert natürlich mit dem Alltag der beteiligten Freien Theater, die an stetig wechselnden Orten auftreten. Eine eigene Spielstätte ist hier eher die Ausnahme. Es haben sich im Laufe der Jahre einige wesentliche Aspekte herauskristallisiert, die für die Durchführung eines solchen Treffens als Wanderfestival unabdingbar scheinen:

„Wanderfestivals“ am Beispiel des Arbeitstreffens Freier Kindertheater „Spurensuche“

1. Ein beständiges Profil des Treffens, das zwar immer modifiziert, aber grundlegend nicht verändert wird. Hier sind Grundbedingungen festgeschrieben, die auch bei der Wahl des Ortes hilfreich sind.
2. Eine sehr sorgfältige und vor allem frühzeitige Auswahl des Ortes, nicht zuletzt, um die finanziellen Gegebenheiten zu klären. Um nicht in große Schwierigkeiten zu geraten, sollte der Ort möglichst schon ein Jahr vor der Veranstaltung feststehen. Erste Gespräche sollte bereits zwei Jahre zuvor stattfinden.
3. Ein Träger mit funktionierender Geschäftsstelle, da viele Reisen und regelmäßige Kontakte in der Planungsphase und kurz vor der Veranstaltung notwendig sind.
4. Partner vor Ort, die wenigstens teilweise über die erforderliche Infrastruktur verfügen und gleichzeitig bereit sind, mit einer künstlerischen Leitung zusammenzuarbeiten, die von außerhalb (nicht von oben!) kommt. Sinnvoll ist eine Beteiligung der Veranstalter vor Ort an den künstlerischen Entscheidungen.
5. Kenntnisse über die kulturelle und kulturpolitische Landschaft vor Ort und die Bereitschaft, diese ins Treffen einzubinden. Dies kann, muss aber nicht die Beteiligung von Theatern vor Ort einschließen. Im Bereich des Freien Theaters haben wir sehr gute Erfahrungen mit Podiumsdiskussionen mit den politisch Verantwortlichen gemacht, die wir ins Rahmenprogramm von „Spurensuche“ integriert haben.
6. Menschen, die bereit sind, zeitweise an einem anderen als ihrem Wohnort zu arbeiten und Erfahrung in der Festivalorganisation sowie die Lust haben, sich die kulturelle Landschaft einer ihnen unbekannteren Stadt anzueignen. Diese Menschen zu finden, ist vor allem deshalb notwendig, weil es nach meiner Erfahrung sinnvoll ist, hier Mitarbeiter des Trägers und nicht des Veranstalters vor Ort einzusetzen. Zum einen ist die Identifikation der Veranstaltung mit den Zielen des Trägers dann deutlicher, zum anderen ist die Kommunikation in der Vorbereitung weitaus besser. Diese Einschätzung ist aus meiner persönlichen Erfahrung entstanden und kann natürlich durch die Praxis jederzeit widerlegt werden.
7. Bundesmittel. Sie sind für Kulturpolitiker oft ein zusätzliches Argument bei der Geldbeschaffung und garantieren mehr Unabhängigkeit bei der Wahl des Veranstaltungsortes

Zum Schluss möchte ich noch kurz eine Reihe von Vor- und Nachteilen eines Wandertreffens auflisten, über die im Anschluß sicher zu reden sein wird:

Vorteile:

- In der Theaterlandschaft für die eigene Arbeit zu werben und neue Verbündete zu finden.
- Leichtere Geldbeschaffung: Das Versprechen, ein großes Ereignis in den Ort zu bringen, aber in den nächsten Jahren nicht wiederzukommen, läßt Kulturpolitiker leichter in die Stadtkasse greifen und bei der Einwerbung von Landesmitteln behilflich sein.
- Partizipation möglichst vieler Mitglieder in unterschiedlichen Regionen am „Verbandsleben“.
- Unabhängigkeit von Struktur- und/oder Personalveränderungen am Veranstaltungsort

Nachteile:

- Stets aufs Neue muss ein Veranstaltungsort gesucht werden.
- Da die Veranstalter vor Ort selten mehrere Treffen im entsprechenden Rahmen organisieren, haben sie oft wenig Erfahrung in der Ausrichtung solcher Treffen. Der Aufbau von entsprechender Infrastruktur ist zeitaufwendig, aber zwingend.
- Die Einbindung der Veranstalter vor Ort in die Programmgestaltung ist zeitaufwendig und mit erheblichen Reisekosten verbunden.
- Aus finanzieller Sicht bleibt immer ein gewisses Risiko, denn eine Veranstaltung, die erstmalig an einem Ort stattfindet, läßt sich aus Sicht der politisch Verantwortlichen mit weit geringerem Schaden absagen, als ein Treffen, das traditionell immer in derselben Stadt veranstaltet wird. Eine Absage wird dann nämlich von der Öffentlichkeit als Verlust empfunden.

Nachbemerkung:

Mit den eigenen Erfahrungen ist das so eine Sache. Sie sind selten in Gänze übertragbar, können aber zumindest einen Hintergrund bieten. Zuweilen wird man im Laufe der Jahre von den eigenen Erfahrungen widerlegt. Das Spannende am Veranstalten von Theatertreffen ist für mich die Eigenheit jedes einzelnen Treffens und jedes einzelnen Veranstaltungsortes. Hier gibt es in der deutschen Kinder- und Jugendtheaterlandschaft –und nicht nur dort– noch vieles zu entdecken.

Anschrift des Verfassers:

Eckhard Mittelstädt
ASSITEJ Deutschland
Schützenstr. 12
60311 Frankfurt/ Main
e-mail: assitej@kjtz.f.shuttle.de

Festival oder Arbeitstreffen – Über die Beteiligung der Festivalteilnehmer und die Workshop-Angebote am Beispiel des Bundestreffens „Jugendclubs an Theatern“

Peter Galka

Was ist das Bundestreffen „Jugendclubs an Theatern“?

Das Bundestreffen ‚Jugendclubs an Theatern‘, veranstaltet vom Bundesverband Theaterpädagogik, findet seit 1990 jährlich statt und wird mit einem Theater als Kooperationspartner gemeinsam ausgerichtet. Das Treffen wandert von Bundesland zu Bundesland und dient als Forum zur Präsentation der Jugendclubarbeit an deutschen Theatern. Teilnehmen können Jugendclubs von Staats- und Stadttheatern, Landesbühnen und freien Gruppen. Entscheidend für die Teilnehmer ist, dass die Jugendlichen zusammen mit Theaterprofis die Produktionen erstellen und im Zusammenhang des Theaters ihre Arbeiten präsentiert werden.

Das Treffen besteht aus den Aufführungen der eingeladenen Gruppen, den Workshop-Angeboten für die Jugendlichen und die Spielleiter, den Auführungsgesprächen und, nicht bei jedem Treffen, aus Präsentationen von Jugendclubarbeiten, die keine Aufführung (Bühnenbild-, Plakatgruppe etc.) sind, oder internationalen Gastspielen. Das Treffen dauert sechs Tage, es hat bisher in Hamburg (die ersten drei), Mannheim, Nordhausen, Halle, Stuttgart, Senftenberg, Dresden und Schwerin stattgefunden.

Warum ist das Bundestreffen ein Arbeitstreffen und kein Festival?

Zentraler Punkt des Treffens und entscheidender Unterschied zu einem Festival ist, dass die Begegnung der teilnehmenden Gruppen absolut im Vordergrund steht. Die Gruppen verpflichten sich zur Anwesenheit aller Spielerinnen und Spieler über den ganzen Zeitraum. Jugendliche aus Jugendclubs, die nicht mit einer Produktion eingeladen wurden, haben die Chance, als Delegierte am

Treffen teilzunehmen. Die Zahl dieser Delegierten richtet sich nach den Kapazitäten des Austragungsortes und nach den jeweiligen finanziellen Möglichkeiten des Treffens.

Die Jury hat sich zum obersten Leitsatz ihrer Auswahl gemacht, dass die Vielfalt der Theaterarbeit mit Jugendlichen, die in der jeweiligen Spielzeit in Deutschland anzutreffen ist, auf diesem Treffen gezeigt werden soll. Die Unterschiedlichkeit der Theaterformen und -stile, der Arbeitsweisen, der Themen und Genres soll sichtbar werden und zur Anregung und kritischen Reflexion dienen. Natürlich werden die qualitativ hochstehenden Arbeiten, die bemerkenswert oder auch beispielhaft sind, eingeladen, es geht aber nicht um die Wertung oder um einen Wettbewerb. Auch im Vorfeld legt die Jury größten Wert darauf, dass kein Wettbewerbsgedanke aufkommt, hier unterscheidet sich das Treffen auch deutlich vom ‚Theatertreffen der Jugend‘.

Die Einladung zum Bundestreffen wird an alle deutschen Theater versandt. Alle Bewerbungen werden von zwei Jurymitgliedern vor Ort angesehen. Das bei der Bewerbung verlangte Video kommt nur in der ‚Endphase‘ der Auswahl zum Tragen und dient der besseren Verständigung der Gesamjury im Entscheidungsprozess.

Über die Produktionen wird im Gesamtplenium des Treffens mit einer vorgegebenen Diskussionsform gesprochen. Die Gespräche werden von den Jugendlichen bestritten, die Spielleiter müssen sich hierbei zurücknehmen und dürfen nur Beiträge einbringen, wenn sie direkt gefragt werden. Die Spielleiter können die Reflexion der Arbeit entweder in einem speziell angesetzten Workshop oder in Spielleiterrunden einbringen. Begegnung und Austausch sind die wesentlichen Elemente, die das Bundestreffen ‚Jugendclubs an Theatern‘ prägen.

Workshop-Angebote – und ihre Funktion

Es lässt sich immer wieder trefflich über den Sinn und Unsinn von „Kurz-Angeboten“ streiten. Können die TeilnehmerInnen eine verwertbare Erfahrung machen? Beim Bundestreffen der „Jugend-

Festival oder Arbeitstreffen – Über die Beteiligung der Festivalteilnehmer und die Workshop-Angebote am Beispiel des Bundestreffens "Jugendclubs an Theatern"

clubs an Theatern" werden i.d.R. acht Workshopangebote für Jugendliche gemacht. Geleitet werden diese Workshops von Künstlern aus der professionellen Theaterarbeit unterschiedlichster Ausrichtung. Wichtig ist, dass sie Interesse, Lust und Erfahrung in der Arbeit mit Jugendlichen haben. Das Workshopangebot wird bei den Treffen in unterschiedlichen Zeitstrukturen angeboten. Bei den meisten Treffen gab es ein tägliches Angebot von 4 bis 6 Stunden mit einer abschließenden Workshop-Präsentation. Ein anderer Ansatz bestand darin, zu Beginn des Treffens zwei Workshop-Tage zu platzieren, in denen die Jugendlichen insgesamt 12 bis 14 Stunden gearbeitet haben. Bei einigen Treffen wurde die Workshoparbeit unter ein Motto gestellt, so dass am Ende, bei der öffentlichen Präsentation der Arbeitsergebnisse, die unterschiedlichen Zugänge (z.B. Tanz, Musik, Clowns) zu spannenden und oft verblüffenden Erkenntnissen führten.

In den Workshops begegnen sich die Jugendlichen aus den unterschiedlichen Jugendclubs und machen gemeinsam eine intensive Arbeitserfahrung. Im Vorfeld geben die Jugendlichen ihre Präferenz für einen Workshop ab, fast immer gelingt es, diese auch einzulösen. In den Workshop-Gruppen sind meistens nur vier Jugendliche, die sich aus ihrem Spielclub kennen, bei einer Teilnehmerzahl von durchschnittlich 16 Personen.



Theatergruppe
„Curry Sand &
Eigelb“ – „Am
Rande des Gletschers tanze ich
meine Pirouetten“

Workshop/ Fortbildung für die Spielleiter

Neben den Angeboten für die Jugendlichen findet jährlich ein Workshopangebot für die Spielleiter statt. Dieses Angebot ist offen für Spielleiter deren Gruppen nicht beim Treffen spielen und für Menschen, die selbst eine Jugendclubarbeit beginnen wollen. In der Regel gab es bei den Treffen ein Angebot, dass sich mit der Reflexion der eigenen Arbeit beschäftigt und dies an Hand der gesehene Aufführungen. D.h., es wurde mit verschiedenen Diskussionsformen und spielerischen Elementen versucht, eine Reflexion der Aufführungen vorzunehmen, die Wertung vermeidet und generell die Spielleiter mit ihrer Arbeitsweise vorstellt und kritisch hinterfragt. Ziel war, die eingefahrenen Wege der Spielleiter aufzubrechen und neue Impulse zu geben.

Daneben fanden immer wieder themenorientierte Workshops statt, die als „reine“ Fortbildung, z. B. Improvisation oder Musik im Schauspiel, angeboten wurden. Für diese Spielleiter-Workshops wurde keine Präsentation geplant.

Resümee

Durch die „Anwesenheitspflicht“ und die Workshop-Angebote entsteht eine wirklich intensive Begegnung der Jugendlichen. Das Treffen wird deshalb von ihnen sehr geschätzt, da ihre Arbeit in jeglicher Form im Mittelpunkt steht und eine Würdigung unter den Teilnehmern erfährt. Natürlich hat jedes Treffen eine sehr enge Zeitstruktur und fordert die Teilnehmer von morgens bis abends, doch auch das bleibt in positiver Erinnerung, da die Dichte eine große Erfahrung ermöglicht. Die „gebaute“ Programmabfolge ist nicht der konzentrierten Aufnahme hinderlich, dies beweist sich immer wieder in den sehr klug und engagiert geführten Auswertungsgesprächen. Ein ganz wichtiger Punkt, der oft übersehen wird, ist die Qualität der Verpflegung und das Vorhandensein eines Begegnungsortes. Wenn diese beiden Punkte erfüllt werden, stellt sich eine schöne Atmosphäre ein, die in Erinnerung bleibt.

Anschrift des Verfassers:

Peter Galka

Theater im Zentrum

Heusteigstr. 39, 70180 Stuttgart

e-mail: peter.galka@stuttgart.de

Themenorientierte Schülertheaterfestivals

Harald Hilpert

Themenfestivals sind kulturelle Großveranstaltungen, die in regelmäßigen Abständen wiederkehren. Die Liste der bedeutenden Namen für die Profitheater ist lang. Da gibt es z. B. die Ruhrfestspiele, die Salzburger Festspiele, die Berliner Theatertreffen, den steirischen Herbst in Graz, die Wiener Festwochen, das Hong Kong Arts Festival, das Tollwoodfestival in Prag oder auch die Domfestspiele in Bad Hersfeld und in Bad Gandersheim, rein themenorientiert sind sie allerdings fast alle nicht.

Im Schülertheater dagegen steht der Charakter des Arbeitstreffens wesentlich mehr im Vordergrund, und das in erster Linie themenorientiert. Der Grund liegt vor allem in der Tatsache, dass es hier um die praktische und theoretische Auseinandersetzung mit theaterpädagogischer Arbeit geht. Neben einer Vielzahl von regionalen und landesweiten Treffen gibt es noch sogenannte übergeordnete Bundesfestivals. Da ist bekanntermaßen das TDJ (Theater der Jugend) in Berlin und da gibt es selbstverständlich auch "Schultheater der Länder". Der gravierende Unterschied: Während das erstere nur in Berlin stattfindet und wettbewerbsorientiert ist, wird das zweite, das SDL, jedes Jahr in einem anderen Bundesland ausgerichtet und es ist themenorientiert. "Es ist der Versuch, einen bundesweiten Austausch zu wagen, die eigene, experimentell forschende Haltung zu zeigen und damit zu erproben. Das schließt jedes Wettbewerbsdenken von vornherein aus und ist auch eine Toleranzübung an unterschiedliche Wahrnehmungsformen (Elinor Lippert Hamburg, 95)". Highlights bzw. theatrale Sternstunden sind zwar schön und werden bewundert, sie sind beim SDL nicht der wesentliche Knackpunkt. Das Schülertheater hat sich in den letzten Jahrzehnten mit Vehemenz weiterentwickelt. In neun Bundesländern ist "Darstellendes Spiel" als Schulfach etabliert und Rahmenrichtlinien existieren in den meisten Bundesländern. Sogar die ersten Studiengänge und Prüfungsordnungen sind eingerichtet. Das bedeutet Sichtung und Erarbeitung theaterpädagogischer Konzepte auf unterschiedlichen Themenfeldern. Das SDL schaufelt daher nicht jedes Jahr irgendwelche exzellenten Schülertheaterinszenierungen in jeder nur möglichen Beliebigkeit auf die Bühne, sondern es orientiert sich an Themenbereichen, die inhaltlich und künstlerisch auf den Nägeln brennen. Das Festival will nicht vordergründig die

große Schau, sondern will über eine mehrteilige Fachtagung vor allem auch eine theaterpädagogisch eminent wichtige Vermittler- und Multiplikatoren-Funktion für die Schultheaterarbeit in den einzelnen Ländern ausüben. "Von den Ländern in die Länder" heißt das Motto. Dabei geht es thematisch insbesondere auch um das Wagnis eines "jugendeigenen theatralen Ansatzes". Kein Wunder also, wenn beim ersten SDL in Hamburg die Begegnung mit dem sogenannten "Freien Theater" im Vordergrund stand. Gerade hier waren in hohem Maße experimentelle Anregungen zu erwarten, was auch insofern erfüllt, als es in erster Linie nicht um die platte (Aufsage-) Umsetzung eines Dramentextes auf der Schulbühne ging. Gerade die thematische Konzentration auf nicht hauptsächlich "sprecherische" Elemente in den Folgeveranstaltungen des SDL zeigten die offensichtliche Absicht, schülertheatrale Defizite aufzuarbeiten. Da war zunächst in Lübeck 1986 das Thema "Schultheater und Musik", wobei die Wirkung und das Zusammenspiel der verschiedenen Bühnenmittel mit musikalischen Elementen im Vordergrund stand. Deutlich erfahrbar wurde, dass Musik nicht etwa nur dekoratives Beiwerk, sondern ebenso wie das "Körperorientierte Spiel" (Braunschweig 1987) wesentliche Impulse für die Gesamtdramaturgie einer Inszenierung zu geben vermag.

Besonders beim körpersprachlich orientierten Schülertheater bewahrt es sich, dass solche Typisierung, Stilisierung und auch Überzeichnung bis hin zu tanztheatralen Gruppen-Choreographien den spielerischen Möglichkeiten jugendlicher Darsteller im besonderen entsprechen. Auch das Erarbeiten einer "Eigenproduktion" (Tübingen 1988) steht heutzutage immer eindeutiger im Zentrum von Inszenierungen im Schülertheater. Mehr noch als das "Spiel mit der dramatischen Vorlage" (Bamberg 1989). Das Herausfiltern eigener thematischer Befindlichkeiten in der Gruppe ergeben eine deutliche Verdichtung dessen, was man heute mit jugendeigener theatraler Authentizität zu umschreiben pflegt. Das kann man ohne weiteres bei fast allen Schülerauführungen beobachten. Beim Spiel mit dramatischen Vorlagen ergeben sich andere Schwierigkeiten. Die Vielschichtigkeit von Figuren, Handlung und Sprache, die zuallererst fürs Profitheater geschaffen sind, überfordern die Gestaltungsfähigkeiten der Spieler häufig. Um die Chancen einer sogenannten "Anverwandlung" oder das "Heranholen" der dramatischen Vorlage an die speziellen Interessen der Jugendlichen theatral sinnvoll zu nutzen, bedarf es eines gehörigen Maßes an inszenatorischen und dramaturgischen Fingerspitzengefühl.

Theatertage der Kirche

Aber nicht nur handwerklich-künstlerische Kompetenzen werden auf den SDL-Festivals "abgeklopft". Es geht auch um thematisch orientierte Aspekte wie "Märchen und Mythen" (1993 Saarbrücken), "Schultheater und Politik" (1990 Bremen), "Theater zum Lachen (Rostock 1996), "Geschichten erzählen" (1999 Mühlhausen) oder auch "Grenzüberschreitungen" (Aachen 1992). Ganz besonders auffällig und daher heftig diskutiert waren die Schwierigkeiten, wenn man Komödiantisches, d. h. Theater zum Lachen, auf die Schülerbühne zu bringen versucht, ohne dass dabei sofort nur flach Ablach-Klamauk entsteht. Dass "Schultheater im Brennpunkt von Schulkultur" steht, ist den Festival- und Fachtagungsteilnehmern nicht erst seit 1998 in Münster bekannt.

Dennoch ist da noch manches Problem theaterpädagogisch und schultheaterpolitisch zu bewältigen. Und so ist auch das neue Thema des nächsten SDL in Magdeburg zu verstehen. Als positive Stimulanz haben die Schüler aus Sachsen-Anhalt für das neue Jahrtausend trotzig den provokativen Titel gewählt: "und es bewegt uns doch". Was? Natürlich das Theater, was denn sonst.

Anschrift des Verfassers:

Harald Hilpert

Hochschule für Bildende Künste

Johannes Seelecker Platz 1

38118 Braunschweig

e-mail: harald.hilpert@bagds.bkj.de

Theatertage der Kirche und Scena: Internationales Festival Theater & Religion

Klaus Hoffmann

Nicht um Kirchentheater mit eindeutiger didaktischer, katechetischer Absicht in seiner vielfältigen Wirklichkeit geht es bei den beiden Festivals „Theatertage der Kirche“ und „Scena“, die der Arbeitskreis Kirche und Theater e.V. in der EKD im jährlichen Wechsel veranstaltet. Zwar haben auch die „guten Geschichten der Bibel“, biblische Texte und Figuren im Spielplan einen Platz und Hacks, Kroetz, Turrini, Saloms wie auch Handke, Strauss, Tabori und Waechter, ganz zu schweigen von Klassikern wie Barlach, Brecht u.a. bieten hier bemerkenswerte Versuche. Aber nicht nur religiös identifizierbares ist das alleinige Kriterium zur Auswahl der Gruppen. Gesucht werden auch Themen, Stoffe, Fragen und Bilder, die von außen in den kirchlichen Raum kommen, die ihre eigene Darstellungsform und Sprache mitbringen und sich dem kultischen Raum nicht anbiehern, sondern den fremden Blick in die Kirche bringen. Szenarien sind gefragt, die die Erwartungen nicht einfach bedienen, sondern uns herausrufen aus Gewohnheiten und Sicherheiten, die Grenzen überschreiten, uns provozieren und zur Auseinandersetzung zwingen. Gefragt sind die unterschiedlichen Formen von Theater, von klassischem szenischen Spiel bis hin zu Tanz und Performance und der beispielbaren Rauminstallation. Eingeladen sind professionelle Theater- und Tanzensembles sowie Amateur-, Kinder- und Schultheater. Es zählt die Qualität und der Mut zum Experiment.

Eine Jury aus TheaterwissenschaftlerInnen und -pädagogInnen und der Festivalleitung wählt jeweils 10 bis 15 Produktionen aus den inzwischen 90 bis 150 Bewerbungen aus.

Die THEATERTAGE und SCENA bilden ein Forum, auf dem das Theater die uns bewegenden Fragen, die von zeitgeschichtlicher, politischer, aber

auch religiöser und theologischer Relevanz sind, behandelt und in beispielhaften Aufführungen darstellt. Hier kann das Theater seine Mittel, Themen und Präsentationsformen überprüfen und sich vor einem kompetenten Publikum und der Fachkritik öffentlich bewähren. Die Fachgespräche zu den Aufführungen, eingeleitet von Impulskritiken professioneller TheaterkritikerInnen nehmen einen wichtigen Platz ein. Zugleich sind diese Festivals auch öffentlichkeitswirksame Aktionen, die dem Theater in der Kirche Aufmerksamkeit verschaffen und den Dialog zwischen Kirche/Religion und den Darstellenden Künsten in Gang halten. Sie wollen keine Leistungsschauen sein, sondern Werk- und Begegnungsstätten.

Die THEATERTAGE DER KIRCHE- jeweils in den ungeraden Jahren an wechselnden Orten, also 2001 in Dortmund – setzen einen nationalen Akzent; SCENA- jeweils in Hannover in den geraden Jahren, also 2000 bei der EXPO – hat einen internationalen Anspruch. Beide beziehen zunehmend auch andere, nichtchristliche Religionen mit ein. Dazu ist inzwischen ein internationaler Arbeitskreis „Theater und Religion“ gegründet worden, der auch international besetzt ist und jeweils zum SCENA-Festival tagt.

Theatertage der Kirche

In Fortführung langjähriger Traditionen ökumenischer Spielschar- und Theatergruppentreffen hat der Arbeitskreis Kirche und Theater das Folgetreffen, „THEATERTAGE DER KIRCHE“ ins Leben gerufen. 1991 fanden die THEATERTAGE erstmals in Dresden statt, dann in Berlin, wiederum in Dresden, 1997 in Hannover und 1999 in Dresden. Im Jahr 2001 werden die THEATERTAGE in Dortmund durchgeführt.

Das Theatertreffen verbindet in seinem Programm die unterschiedlichen Aspekte von Spiel und Theater im Raum der Kirche bzw. des Theaterspiels kirchlicher und nichtkirchlicher Theatergruppen in der Auseinandersetzung mit einem Thema des Festivals. 1999 in Dresden war das Thema ZEITZEICHEN-ZEIT-ZEICHEN DER ZEIT.

Es ging darum, den Fragen nachzugehen, wie das Theater Zeichen der Zeit wahrnimmt, selbst Zeitzeichen setzt, die uns gegebene, verrinnende Zeit selbst zum Thema zeitgemäßer, künstlerischer Auseinandersetzung mit existentiell drängenden Fragen macht. Dabei ist im Zusammenhang dieses Festivals die Wahrnehmung religiöser Fragestellungen über den traditionellen christlichen Tellerand hinaus von besonderem Interesse. Das Programm wollte dazu anregen, 10 Jahre nach den tiefgreifenden politischen, sozialen und auch religiösen Veränderungen in Europa, insbesondere mit den entsprechenden Erfahrungen in Deutschland, Zeitzeichen der Veränderung wahrzunehmen.

Kirche und Theater fragen gemeinsam, was Menschen bewegt und machen sich gemeinsam zu Anwälten des Experiments Hoffnung, das davon ausgeht, dass Menschen, die von etwas bewegt sind, etwas bewegen können, denn vor zweitausend Jahren „ist ein segnender Blitz durch uns hindurchgefahren und hat eine Narbe des Glücks hinterlassen, die kann man niemals auslöschen“ (Jaques Prevert).

Die THEATERTAGE DER KIRCHE kommen dem Bedürfnis nach Dialog der Theatergruppen und Zuschauer sowie der für Spiel und Theater Verantwortlichen in kirchlichen und nichtkirchlichen Einrichtungen nach. Deshalb haben die Begegnungen und das Gespräch miteinander eine zentrale Bedeutung.

Spielorte sind Theaterbühnen, Plätze, Straßen und auch Kirchen. Eingeladen zur Mitwirkung sind kirchliche und nichtkirchliche Gruppen, dabei sind besonders Jugendprojekte, Amateurtheateraufführungen und Produktionen aus dem Bereich des Freien Theaters willkommen. Erwünscht sind

experimentelle Formen des Theaters, die den Rahmen üblicher Genregrenzen überschreiten.

Zur Mitwirkung sind Gruppen eingeladen, die den Dialog und die Kommunikation mit anderen Gruppen und mit Festivalteilnehmern suchen, die an den Veranstaltungen teilnehmen und sich in Aufführungsgesprächen dem kritischen Dialog stellen.

Das Festival arbeitet nicht kommerziell und ist in seinen finanziellen Mitteln abhängig von öffentlichen und kirchlichen Förderungen, Honorare können nicht gezahlt werden. Aufenthalts-, Verpflegungs- und Eintrittskosten werden übernommen. Die Höhe der Fahrtkostenzuschüsse richtet sich nach den bewilligten Fördergeldern. BeobachterInnen sind eingeladen, gegen einen Tagungsbeitrag.

SCENA – internationales Festival „Theater und Religion“

SCENA wurde 1998 in Hannover gegründet. Zur EXPO 2000 wird SCENA das 2. Mal stattfinden und jeweils 10 Tage nacheinander von Juni bis Oktober in Hannover sein. 2002 wird das Festival wieder am Himmelfahrtswochenende stattfinden. Zum Festival SCENA sind Gruppen aus aller Welt eingeladen. Das Festival will an die Ursprünge des Theaters erinnern, welche Rolle spirituelle und religiöse Dimensionen im internationalen Theater der Gegenwart spielen.

Gesucht werden Produktionen, die nicht nur aus dem Christentum, sondern aus unterschiedlichen Religionen und kulturellen Kontexten kommen – unter Einbeziehung schamanistischer Traditionen, religiöser Rituale und Zeremonien oder mystisch-theatraler Versenkung sowie realistischer problemorientierter Auseinandersetzung, aber auch neuer Medien und Technologien. Es geht darum, spirituelle und religiöse Aspekte im internationalen Theater der Gegenwart aus unterschiedlichen Sichten und in den verschiedenen Ausformungen zu zeigen.

Die Gruppen sollten interessiert sein an einem offenen interkulturellen und interreligiösen Dialog und neben Aufführungen in Kirchen und anderen Orten auch in einem Workshop über ihre theatrale Arbeit und deren geistige Wurzeln informieren.

Seit den 60er Jahren beeinflussen rituelle Formen die zeitgenössische westliche Kunst grundlegend. Ebenso ist in anderen Kulturen die starke Verankerung in Traditionen beobachtbar. In solchen Produktionen werden in bestimmten Raumorganisationen Geist und Körperlichkeit zusammengeführt und Grenzbereiche von Spiritualität und Ästhetik beschritten.

Theatertage der Kirche

Ein Festival, das Produktionen aus so unterschiedlichen Kulturkreisen und Traditionen zusammenbringt und nicht nach westlichen Standards auswählen will, muss sich bewusst ein, dass z.B. die westliche Ästhetikdiskussion mit ihren Fragen nach Originalität und Authentizität auch konfrontiert werden kann mit Ausdrucksformen des Ästhetischen, die sich noch nicht aus einer ganzheitlichen Lebenspraxis gelöst haben. Das kann sich in Produktionen zeigen, denen ein Weltverständnis zugrunde liegt, in dem der Mensch sich mit seinen Sinnen und seiner Wahrnehmung weder von den materiellen noch von den immateriellen Dingen getrennt gesehen wird. Der Spielplan wird also ein spannendes Spektrum haben:

- von Inszenierungen, die eingeweihte BesucherInnen voraussetzen oder sich dem einzelnen nur entsprechend seiner Kenntnis erschließen, deshalb also auch intensive vorausgehende und begleitende Vermittlungsarbeit benötigen bis zu solchen Produktionen, die für sich selber sprechen und international verständlich sind;
- von Aufführungen, die missionarisch oder gar verkündigend wirken wollen bis zu distanzierten Darstellungen, die den fremden Blick in Kirchen bringen;
- von Aufführungen, die die TeilnehmerInnen in einen gemeinsamen Prozess einbeziehen oder gar eine Gemeinschaft bilden wollen bis zu denen, die bewusst die Trennung zwischen Zuschauer und Akteuren gestalten.
- Die Inszenierung sakraler Räume ist Motto von SCENA, wird aber erweitert, um andere Darstellungsformen, die in Kirchen schwierig zu realisieren sind, zu ermöglichen. Es wird gehen um Theater in Kirchen, um Kirchen und um Kirchen herum, also auch vor Kirchenportalen, Spiele und Theater an Kirchenmauern (die Sommerzeit wird dazu auch einladen). Auch der Versuch, sakrale Räume auf Zeit im Alltag zu schaffen, sollte möglich werden. Bei Produktionen aus anderen Religionen sind auch deren sakrale Räume in Hannover einzubeziehen.



Anschrift des Verfassers:
 Zentrum für Medien Kunst Kultur
 der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers
 Archivstr. 3
 30169 Hannover
 e-mail: Klaus.Hoffmann@evlka.de

Theatergruppe „Curry Sand & Eigelb“ – „Am Rande des Gletschers tanze ich meine Pirouetten“

Lutz von Werder
 Das Lehrbuch zur
 philosophischen Lebenskunst



Lutz von Werder

Lehrbuch der philosophischen Lebenskunst für das 21. Jahrhundert

Schibri-Verlag ISBN 3-928878-88-3
 640 Seiten • 49,80 DM

Praktische Philosophie boomt. Sie entfaltet sich als Selbsterkenntnis, Weltbildanalyse, sokratische Hebammenkunst, Hermeneutik, Dialogik oder geistige Übung. Sie praktiziert als Lebensberatung, philosophische Hilfe für Paare, Familien, Gruppen. Sie wendet sich an Politiker, Manager, Ärzte, Rechtsanwältinnen und Psychiater. Sie setzt sich ab von Esoterik, Psychoboom und Irrationalismus.

Ihr Anspruch ist nicht bescheiden. Allerdings fehlt der praktischen Philosophie bisher ein gründliches Lehrbuch, das die konkurrierenden Ansätze zusammenfaßt. Diese Lücke wird mit dem Buch geschlossen. Für Studenten der Philosophie, für Philosophie-Fans, für Universitätsphilosophen aber auch für alle, die den Mut wieder fassen, Fragen zu stellen, bietet dieses Lehrbuch praktisches Wissen für eine wichtige Lebenspraxis. Dieses Lehrbuch gliedert sich in zwei große Teile. Im ersten Teil wird erklärt, warum sich Philosophie vom Alltag getrennt hat. Es wird gezeigt, mit welchen Methoden, Inhalten und in welchen Lernsituationen philosophisches Selberdenken wieder zum Bestandteil der eigenen alltäglichen Lebenswelt werden kann. Dabei spielt der Ausgang des Denkens von der eigenen natürlichen Lebensphilosophie eine zentrale Rolle. Als Ziel des wieder gewonnenen Selberdenkens erweitert sich das Weltbild, tauchen neue Sinn- und Fragehorizonte auf, werden Denkblockaden und Lebenskonzepte dynamisiert, das philosophische Üben im Alltag gestärkt und die Dialogkompetenz erweitert.

Im zweiten Teil werden die wichtigsten Denkanregungen der vormodernen, modernen und postmodernen Philosophie so dargestellt, daß der einzelne Leser oder die Gruppe gleich mit dem Selberdenken beginnen kann. Auf der Basis des zweiten Teils erprobt der Leser die modernen Techniken der Lebenshilfe, das philosophische Selbstgespräch, die Methoden des philosophischen Lesens. Er praktiziert vielfältige Methoden der Vorbereitung auf entscheidende Lebenssituationen. Er bekommt Anregungen zur Selbstprüfung, zur Gesellschafts-, Kultur- und Staatsanalyse. Er trainiert in Formen philosophischer Kommunikation und Meditation. Und er wird erstaunt feststellen, auch in der Moderne und Postmoderne warten Methoden der metaphysischen Erhellung auf ihn. Er wird erkennen, daß die Methoden der Behauptung des Ich's auch im Jahrhundert der Kriege, Revolutionen und Völkermorde sich verbessert, vertieft, radikalisiert haben. Ob der Leser das Buch als Nihilist, Zyniker, Humanist, Mystiker, Apokalyptiker oder Materialist zu lesen beginnt, am Ende wird sich sein Denken vertieft, sein Weltbild erweitert und sein Ich und seine Vernunft verstärkt haben.

Spiel im Spiel / "Funkenflug"

Angela Gärtner/ Volkmar Held

Hintergrund

Amateurtheatergruppen machen vielerorts eine interessante Arbeit, aber nur wenigen von ihnen gelingt es, sich an Wettbewerben und Theater-treffen zu beteiligen, viele bleiben über den eigenen Kiezradius hinaus unbekannt und unerkannt. – Schade! Theatergruppen trauen sich häufig auch die Herausforderung zur Teilnahme an einem Wettbewerb nicht zu – der Aufwand neben den regulären Probenterminen macht Angst. Die Anforderungen an komplette Inszenierungen scheinen zu hoch – Schade!

Die Teilnahme von ausgewählten Theatergruppen an Festivals bedeutet viele bunte Begegnungen an einem Ort zu haben. Die Atmosphäre dort entspricht meist einer gewissen „Sonntagsstimmung“, die tagelang anhält. Wenig bleibt übrig für das Vermitteln der eigenen „Wurzeln und Heimat“. – Schade!

Zielstellung/Zielgruppe

Vor diesem Hintergrund wollten wir mit dem „Spiel im Spiel“ neue „Spielregeln“ einführen, die modellhaft für spätere Vorhaben sind und zum Nachnutzen anregen sollten. Mit dem „Spiel im Spiel“ wurde ein Pilotprojekt gestartet, das in seiner Nachnutzung das gegenseitige Kennenlernen der Theatergruppen in unserem Land befördern hilft. Wir strebten die Förderung verschiedener persönlicher und sozialer Kompetenzen an, u. a. ging es darum, die Spielfähigkeit weiter zu entwickeln, das Improvisationsvermögen zu steigern, die Kreativität (wieder) zu entdecken und die Mobilität zu stärken. Um die Erfahrungen mit dem geplanten Projekt auch anderen Spiel- und Theatergruppen und SpielleiterInnen zugänglich zu machen, um das Modellhafte nachempfinden zu können, wurde eine Projektdokumentation sowohl im Wort als auch im Bild (Video und Foto) vorgesehen.

Vorbereitung

Vom September 1997 bis Dezember 1998 waren die LAG „Spiel & Theater“ Berlin und das Landeszentrum „Spiel & Theater“ Sachsen-Anhalt e. V.

federführend in der Planung, Durchführung und Nachbereitung eines Projektes im Rahmen des Arbeitskreises der LAG „Spiel & Theater“ tätig. Trotz eines zeitlich und kräftemäßig enormen Aufwands hat sich die Arbeit bis zum Finale des „Funkenfluges“ gelohnt. Vorbereitend trafen sich die potentiellen Projektbeteiligten zu mehreren Absprachen, in denen Ziele, Prozedere, Finanzierung, Projektleitung etc. besprochen wurden. Es erwies sich als problematisch, die Kontinuität der Zusammenarbeit auf bundesweitem Gebiet zu wahren. Hier zeigten sich schnell die Grenzen der Kooperation. Ziel sollte sein, alle Landesverbände in der Projektdurchführung vertreten zu wissen. Kontakte zu möglichen Teilnehmern sollten durch die beteiligten Landesverbände hergestellt werden – eine Idee, die leider der Praxis nicht standhielt. Über Parallel-Verbände mußten daher weitere Ausschreibungen in verschiedenen Bundesländern verbreitet werden.

Durchführung

Es erwies sich in der Durchführung als sehr problematisch, Interessenten für das Projekt zu gewinnen – teilweise ließen sich LAGn entmutigen, teilweise war die zeitliche Beanspruchung (Eröffnungswochenende plus zwei Begegnungen plus Abschlußwochenende) mancher aktiven Gruppe zu groß. Trotzdem wurde dem Projekt und der zugrundeliegenden Idee stets großes Interesse entgegengebracht.

*Lieber 'ne Flasche als
Freund, als 'n Freund
als Flasche*



Spiel im Spiel / „Funkenflug“



„Als der Funke übersprang“, Projektbeginn in Magdeburg

Die Probleme der Gewinnung von Teilnehmern erzwangen eine Verschiebung des Starttermins um mehr als 12 Wochen. Die dadurch sehr gedrängte Terminierung der folgenden Begegnungen erwies sich als ein großes Handicap für die Durchführung der Maßnahme. Das Konzept sah die Beteiligung von sechs Spiel/Theatergruppen aus sechs Bundesländern vor. Bis zum Abschluß waren fünf Gruppen aus fünf Ländern – dabei keine Teilnehmer aus den „alten Ländern“ – beteiligt. Zu Beginn des gemeinsamen Projektes stand für alle die Teilnahme an einem Wochenend-Workshop in Magdeburg. An diesem Wochenende trafen alle Jugendlichen mit ihren SpielleiterInnen zusammen. Für die gemeinsame Arbeit an diesen Tagen waren als Zielvorstellungen vorgesehen:

- Kennenlernen der Gruppen(mitglieder) untereinander,
- Hereinwachsen in die Projektidee,
- Training der Improvisationsfähigkeit,
- Kennenlernen von Möglichkeiten der „spielerischen Staffelübergabe“, spielerische Themenfindung für ein bundesweites Jugendtheaterprojekt,
- Einbeziehung und Achtung der kulturellen Wurzeln,
- soziale Begegnungen am anderen Ort.

Ich wollt' ich wär ein Huhn...“, Sinnwahn, Zwickau



Das Programm sollte im wesentlichen die Kennenlernprozesse unterstützen sowie die Themenfindung ermöglichen.

Zum Ende der Auftaktveranstaltung sollte feststehen, welches Genre bzw. welche Stilrichtung alle bedienen wollen. Spielweisen von der Revue bis zum Bewegungstheater waren erlaubt, erwünscht usw. ... usf. Die gemeinsamen Spielrunden und Workshops stellten eine gute Basis für die Durchführung des Projektes dar. In den Werkstätten wurden Grundlagen für improvisatorisches Spiel gelegt und die Themenfindung vorbereitet. Hinsichtlich der Auswahl der Dozenten erwies sich, dass eine genauere Bestimmung der erwünschten Ziele und Inhalte enger gefaßt werden muß. Die entstehenden Kontakte zwischen den Beteiligten ließen jedoch bereits zu dieser Zeit den Schluß zu, dass die Wunschvorstellung des intensiven kulturellen Austauschs erreicht werden würde – im Gegensatz zu den meisten bekannten Modellen von Begegnungen auf Festivals etc.

Die gemeinsame Themenfindung geschah in Form einer großen Spielrunde mit allen Beteiligten. In ihr erwies sich, dass dieser wichtige Part der Vorbereitung noch stärker hätte gelenkt werden müssen, da die Eingrenzung eines alle interessierenden Themas in der Kürze der Zeit kaum möglich war. Daher erwies sich das gefundene Thema „Verwandlungen“ als in der Durchführung zu offen, um eine konzentriertere ästhetische Leistung als Ergebnis erwarten zu können.

Die Möglichkeiten der Spielregelfassung sollten vielfältig, klar und unmißverständlich sein und von allen weitestgehend akzeptiert werden. Die Praxis erwies jedoch, dass einerseits nicht alle Probleme ausgeräumt worden waren und andererseits auch diese Regeln noch einer gewissen Improvisation unterlagen. Hier machte sich das Fehlen eines Dramaturgen / Supervisors, der den Verlauf der Begegnungen begleitet, bemerkbar.

Erfahrungen

Es war nicht nur das erste ALS-Projekt, was die Grenzen und Möglichkeiten dieser Kooperation aufzeigte, sondern es war ein Experiment für alle Beteiligten. Hinsichtlich möglicher Begegnungen haben viele „Funken“ gezündet. Bei der Abschlußveranstaltung sahen wir jedoch bei allen große Spielfreude; Kritikerinnen vermissten, auch aus o. g. Gründen, ein ästhetisches Gesamtkonzept. Trotzdem gelang es, einen „roten Faden“ erkennbar werden zu lassen – auch wenn der Zufall manchmal mit im Spiel war. So gab es aufgrund der gewählten Zeitplanung der Gruppen und der da-

Spiel im Spiel / „Funkenflug“



Finalbild mit Shouttreppe, FEZ Berlin



„Scheiße, jetzt ist der auch noch tot.“, Tsorp, Berlin

durch entstandenen Spielvorgaben in der Abschlusspräsentation eine spielerische Steigerung von der ersten zur letzten Gruppe.

Feinheiten hinsichtlich der Realisierung aller Elemente dieser Spielkette – sowohl in der Planung als auch Durchführung – sind in jedem Fall zu verbessern. Manchmal war es vermutlich auch eine optimistische Grundannahme der InitiatorInnen, die zu dem einen oder anderen Missverständnis führen konnte. Erste Ergebnisse der Auswertung zeigen auf jeden Fall auf folgende Schwerpunkte:

- Das Prinzip der Spielstafetten hat sich bewährt. Trotz der Unzulänglichkeiten in zeitlicher Hinsicht und in der Form des Ergebnisses wurden die Ziele hinsichtlich ihrer Komponenten „Kommunikation/ Austausch“ und „Improvisationsfähigkeit“ erreicht. Die Projektidee erwies sich als geeignet, in unterschiedlichster Form nachgenutzt zu werden.
- Ein derartiges Projekt sollte begrenzt werden auf örtliche/regionale Basis bzw. auf die Größe eines Bundeslandes. Organisatorische Probleme wie die Finanzierung der Anfahrten, die Absprache von Terminen und die Begleitung des Projektlaufes werden vereinfacht.
- Die Spielregeln müssen schriftlich gefaßt und von allen TeilnehmerInnen mitgetragen werden – in allen Punkten.

- Der Ablauf der Begegnungen und das so entstehende Produkt der „Stafette“ sollte dramaturgisch von einer externen Person überwacht werden.
- Die Themenfindung sollte vorbereitet und/oder das Thema von vornherein eingegrenzt oder sogar festgelegt werden.
- Die Teilnehmer müssen ausreichend freie Zeit im Rahmen der Begegnungen bekommen – eine Durchplanung erwies sich als stressfördernd.

Trotz aller aufgetretenen Fehler – die bei einem Pilotprojekt zu erwarten sind – erweist sich der Projektgedanke als tragfähig für ein Spiel- und Begegnungsprojekt wie „Spiel im Spiel / Funkenflug“. Anfragen betreffs einer Nachnutzung der Idee liegen vor.

Anschrift der Verfasser:

Angela Gärtner

Kreativhaus

LAG Spiel & Theater

Alexanderplatz 4

10178 Berlin

e-mail: kreativ.haus@berlin.de

Volkmar Held

Freiligrathstr. 9

39108 Magdeburg

Begegnung und Werkschau – Wettbewerb und Förderpreis:

„THEATER VOR ORT“ – ein internes Konzept

Marcus Droß

„THEATER VOR ORT – ein internes Konzept“ habe ich meinen Vortrag genannt. VOR ORT meint zunächst, aus der Ruhe des eigenen Ortes herausgerissen zu werden, sich mit leichter Nervosität an einem „Nicht-Ort“ wiederzufinden, um dann, in der Sicherheit eines kleinen, vertrauensereckenden Kreises über das eigene Selbstverständnis nachzudenken.

Als dramaturgisches Konzept ist das Göppinger nicht sonderlich innovativ, doch, und die Erfahrungen der Vergangenheit bestärken mich stets in meiner Hoffnung, unter bestimmten Voraussetzungen nur selten enttäuschend.

Ich möchte im folgenden versuchen, über den Stand der Dinge entlang festivalkonzeptioneller Überlegungen aus meiner „Göppinger“ Sicht und Erfahrung zu berichten, möchte versuchen, aus diesem Stand der Dinge einige aktuellen Thesen abzuleiten. Göppingen ist keine Theaterstadt. Dennoch: Das Ereignis, über das ich spreche, kommt heuer ins 36. Jahr. Es heißt Göppinger Theaterstage – Internationales Amateurtheater. Jedes Jahr vom Buß- und Betttag bis zum darauf folgenden Samstag treffen sich ca. 12 Gruppen, spielen ihre aktuellen Produktionen, diskutieren sie ausführlich und irgendwer darf sich über 5000,- DM freuen, die alljährlich als Förderpreis vergeben werden. Dies alles geschieht beinahe unbeachtet von der Göppinger Bevölkerung, selten werden mehr als 700 Karten im freien Verkauf gehandelt und die Zahl derer, die nicht von Seiten ihres gesellschaftlichen Status her oder von ihren Lehrern Theater verordnet bekommen, beläuft sich mit Sicherheit auf weniger als 150.

Das Konzept der Theaterstage ist das einer Tagung und als solches ein altbekanntes und denkbar einfaches: Die Gruppen treffen sich für 4 Tage, der Veranstalter übernimmt Transport, Fahrt, Unterkunft und Verpflegung, dafür ist die Gruppe verpflichtet, alle Tage auf dem Festival präsent zu sein. Thema der Tagung sind die Gruppen und ihre Aufführungen, drei der Gruppen zeigen jeden Tag ihre Produktionen, am darauffolgenden Nachmittag werden sie dann im Plenum diskutiert. Hierbei spielen Beobachter und Gastgruppen, die ohne Produktion aber ansonsten unter den gleichen Bedingungen teilnehmen, als aktive Kommentatoren eine große Rolle. Es gibt keine zusätz-

lichen Workshops, es werden keine Grundsatzdiskussionen anberaunt, die nicht mit einer konkreten, während der Tagung gezeigten Produktion zusammenhängen.

Göppingen ist keine Theaterstadt, und vielleicht ist sie gerade deswegen eine besonders gute für eine Theaterstagung wie diese. Im vergangenen Jahr haben wir (wieder einmal) häufig darüber nachgedacht und diskutiert, wie denn noch mehr „Publikum“ herbeizuschaffen sei und wie man die Theaterstage noch stärker in der „Göppinger Öffentlichkeit“ verankern könne. Aus der diesjährigen Erfahrung heraus würde ich sagen, dass es um dieses „mehr“ an Publikum nicht gehen muss. Die letzten Theaterstage mussten gänzlich ohne eine der bekannten Theatergruppen aus dem Umfeld der „Freien Szene“, also ohne „Publikumsofferte“ auskommen, und niemand hat es uns verübelt. Nehmen wir dieses eingeschränkte Interesse der Göppinger als Zeichen, dann können wir sagen, fast niemand will hier etwas vom Theater, fast niemand will also auch die Theaterstage irgendwo oder irgendwie haben, es gibt sie einfach. Für den Veranstalter bleibt lediglich ein gewisser Repräsentationsauftrag hinsichtlich der Eröffnungs- und Abschlussveranstaltung.

Amateurtheatergruppen wollen etwas ganz bestimmtes und dafür haben sie einen Ort gesucht oder gefunden, eigene Orte. Die Orte des Amateurtheaters sind oft sehr besondere, die sich anders begründen, zum Beispiel nicht über einen allgemeinen kulturellen Gültigkeitsanspruch. Das Theater, das an diesen Orten gemacht wird, ist im besten Sinne ortsspezifisch – mit selbst gesteckten Grenzposten. Wo diese aufgestellt, übertreten und versetzt werden, entscheidet in der Regel kein Intendant und nur sehr selten irgendeine Institution. Hier entscheidet in erster Linie die Gruppe, die Menschen, die in ihrem Theater spielen – deren Grenzen, deren Orte. Und die werden zu meist im hohen Maß vom jeweiligen, ebenfalls sehr ortsspezifischen Publikum mitgeprägt und mitbestimmt-, das ist dann der zu unrecht oft belächelte „erweiterte Freundeskreis“.

Theaterstage wie die Göppinger sehe ich als die „Vor-Orte“ dieses Theaters – und nicht als seine Zentren, denn sie siedeln oft in einem kulturellen

Begegnung und Werkschau – Wettbewerb und Förderpreis: „THEATER VOR ORT“ – ein internes Konzept

Brachland an der Peripherie. Die Unwirtlichkeit des Tagungsortes erzeugt jedoch einen besonderen Schutz, gerade hinsichtlich der ortsspezifischen Einflüsse auf die gezeigten Produktionen. Der Schutz heißt Konzentration und Abgrenzung, die Auseinandersetzung bleibt, zumindest auf der Tagung, eine interne, der Faktor „Öffentlichkeit“ kommt nicht noch zusätzlich zum Tragen.

Die Tagung verlangt von ihren Teilnehmern, dass sie ihre selbstgewählten Orte, an denen sie sich häuslich eingerichtet haben, verlassen, sich mit allen Konsequenzen in dieses Brachland hineinbegeben und die auftretenden Störungen, oft beseufzte technische, räumliche, personelle und finanzielle Unwegsamkeiten, eher für sich zu nutzen denn zu bejammern suchen.

Man kann nur mit dem kommen, was man greifen kann. Nun hat man aber die Möglichkeit, von Göppingen aus auf das zu blicken, was man zurücklassen musste. Das steht dann oft ebenso schnell zur Diskussion wie das, was man eigentlich mitgebracht hat. Wenn alles gutgeht, wird so der Blick frei auf das Spezifische am eigenen Ort, auf die eigenen, spezifischen Hintergründe und Kriterien. Die Theatertage werden so zu einem Ort für eine Selbstverständigung über das eigene Selbstverständnis.

Wenn wir von Kriterien sprechen, die unserer Tagungs-dramaturgie zugrunde liegen, so stehen an erster Stelle die Gruppen, ihre Arbeit und die Umgangsformen mit den ortsspezifischen Anforderungen, denen sich die Gruppen stellen. Dies sind zum Beispiel die oft problematisierten Gewöhnungs- und Vertrautheitseffekte hinsichtlich der Arbeitsbedingungen. Oft scheint es, als würden bei Gruppen, die sich auf diese Erwartungen, die mit dem Ort verknüpft sind, einlassen, bestimmte Entwicklungen in der Theaterarbeit ver- oder behindern.

In diesem Jahr habe ich das Treiben auf dem Göppinger Brachland sehr genossen, da ich mit fortschreitender Zeit erkannte, welch wunderbare Vielfalt sich dort „vor den Toren“ versammelt hatte. Nicht die Suche nach den großen Zielen, nach dem, was „uns“ verbindet, interessierte mich, eher das, was trennt, nicht zu vereinbaren ist, eben auf die Orte verweist, wo das Theater entsteht und deswegen als Trennendes seine Berechtigung hat – ein Spiel mit der Abgrenzung in der großen Theaterfamilie. Dass dabei nicht alles in eine große „dein Theater ist O.K., mein Theater ist O.K.“-Haltung mündet, dafür sorgt eben die Suche nach den Kriterien. Wie sehr spiegeln die Inszenierungen das jeweilige Selbstverständnis wieder, inwieweit kann das Spezifische von der Gruppe bejaht,

genutzt, daraus eine eigene Arbeits-, Spiel- und Inszenierungsweise entwickelt werden? Immer wieder gilt es, dort nach Worten zu suchen, wo die Grenzen zwischen den Orten und dem Theater liegen und demnach, was Teil der Kritik sein kann und was eben nicht, weil es an einen anderen Ort gehört.

Es kann nicht die Aufgabe eines Amateurtheaterfestivals sein, dass sich alle Beteiligten in gerade einmal vier Tagen entlang zumeist ungeklärter und oft ideologischer Ansprüche darüber den Kopf zerbrechen, wie sie noch richtungsweisenderes, gastspieltauglicheres, ästhetisch und kulturell anspruchsvolleres Theater machen können. Und dies geschieht so viel schneller, als ich es oft erkennen kann.

Einige dieser Fragestellungen haben ihre Berechtigung, steht es ja in Sachen theatraler Grundversorgung von Seiten der öffentlichen Institutionen nicht gut, richten sich viele Hoffnungen zu recht auf die freie Theaterszene als möglicher Ort einer allgemeinkulturellen Wiederbelebungsinstanz. Hier nun aufzutreten und zu sagen, wir wüssten erst einmal gerne, wo sich eine Gruppe ansiedelt, um dann z.B. festzustellen, dass sich jemand sehr bewusst dafür entschieden hat, mit allen Einschränkungen auf regionaler, lokaler Ebene „klein“ zu bleiben – das zu akzeptieren, fällt oft schwer, aus jeder Perspektive.

Abschließend möchte ich auf den seit 10 Jahren existierenden, mit DM 5000,- dotierten Förderpreis der Theaterstage zu sprechen kommen, denn er ist ein nicht zu vernachlässigendes Mittel, um ortsspezifische Entwicklungen, Entscheidungen und Gewichtungen anzuerkennen. Er wird, alljährlich zu Beginn des Festivals, grundsätzlich nicht für eine einzelne Inszenierungsleistung vergeben. Begründet wird seine Vergabe mit Beobachtungen aus Göppinger Perspektive über einen

„Ödipus“ nach
Sophokles



Theatertreffen der Jugend – Struktur und Anspruch

längeren Zeitraum hinweg, wobei deutlich werden musste, dass sich eine Gruppe den oben beschriebenen Fragen stellt und sie auf vielfältige Arten für die eigene Arbeit zu nutzen weiß. So fördert der Preis nicht nur einzelne Gruppen, sondern auch die Theatertagung, denn es entsteht ein Wettbewerb der ganz anderen Art, der stärker an den Begriff einer kontinuierlichen Auseinandersetzung geknüpft ist. Dass viele Gruppen diese Auseinandersetzung suchen und auch genießen, zeigt die Annahme unseres Kontinuitätswunsches, indem viele Gruppen in unterschiedlichen Zeitabständen gerne wiederkommen.

Da wir die Göppinger selbst mit unseren Theater- tagen nicht so recht beeindrucken können, haben

wir mit den Stadt- und Kreis-Vätern und -Müttern die Vereinbarung getroffen: Wer im Kreis Theater macht, der soll das Forum, der soll die Chancen nutzen können, seinen eigenen, wohl- begrenzten Ort in turbulent bevölkertes, belebtes Brachland verwandelt zu sehen, worüber dann vielleicht zumindest ein erweiterter Freundeskreis und sein Theater im Göppinger Raum an Attraktivität gewinnen kann.

Anschrift des Verfassers:

Marcus Droß

Freiligrathstr. 2

73033 Göppingen

Theatertreffen der Jugend – Struktur und Anspruch

Martin Frank



In der letzten Maiwoche jeden Jahres findet in Berlin das Theatertreffen der Jugend statt. Diese Festivalwoche bildet jeweils den Abschluss des bundesweit veranstalteten Wettbewerbs „Schüler machen Theater“, aus dem bis zu zehn Gruppen mit ihren Produktionen nach Berlin eingeladen werden. Der Wettbewerb wird im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, sowie im Zusammenwirken mit Kultusministerien der Länder, der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V., der Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e.V. und der Bundesarbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel in der Schule e.V. von der Berliner Festspiele GmbH durchgeführt.

Mitmachen können alle Theatergruppen, die aus Jugendlichen im Schüleralter, aus Schülern aller Schulstufen und -arten oder Auszubildenden bestehen.

Die Auswahl wird von einer neunköpfigen Jury getroffen, die von einem Kuratorium des Bundes besetzt wird. Dieses Aufsichtsgremium legt auf eine vielschichtige Besetzung der Jurypositionen Wert. So soll eine möglichst breite Repräsentanz der bundesdeutschen jungen Theaterszene gewährleistet werden. In der Jury arbeiten Spiel- und Theaterpädagogen, Theatermacher, Theaterkritiker und zwei JungjurorInnen. Die Entscheidung der Jury ist unanfechtbar.

Die Jury wählt auf Grund der bis Ende Januar eingegangenen Bewerbungsunterlagen (Dokumentation und eine Videoaufzeichnung VHS normal) aus. Ausschlaggebend für die Wahl ist die Überzeugung der Jury, dass eine Inszenierung beispielhaften Charakter hat.

Im März jeden Jahres wird eine Zwischenauswahl getroffen. Alle Gruppen, die nach der Zwischen- auswahl noch im Wettbewerb verbleiben, werden von Jurymitgliedern besucht, um einen Live-Ein- druck zu erhalten. Das Auswahlverfahren wird Anfang April abgeschlossen.

Der Wettbewerb „Schüler machen Theater“ und seine Festwoche das „Theatertreffen der Jugend“ nehmen eine Sonderstellung in der Szene ein, weil es bundesweit die einzige Veranstaltung ist, bei der alle Arten des Theaters mit Kindern und Jugendlichen Beachtung finden können. Die Auswahl der Produktionen unterliegt jedoch keinerlei Proporz- regelungen, da das den Rahmen der Veranstaltung sprengen würde. Dennoch treffen hier Jugend- clubs auf Schultheatergruppen, Theatervereine auf Theater spielende Pfadfinder, Musical-Produktio-

Theatertreffen der Jugend – Struktur und Anspruch

nen auf Experimentalopern, Grundschultheater auf Textperformances.

Im Zentrum des Programms der Festivalwoche stehen die Aufführungen der eingeladenen Ensembles. Den Gästen wird aber auch ein möglichst vielfältiges Begegnungsprogramm geboten, das die reflektierende Auseinandersetzung mit den Vorstellungen unterstützen soll. Workshopangebote bieten Anregungen, um sich vertiefend mit etablierten und neuen künstlerischen Formen und Methoden zu beschäftigen. Die Erfahrungen der Festivalwoche sollen bei den jugendlichen Teilnehmern als künstlerische Impulse über das Festival hinaus wirken. Die Präsenz junger Autoren und Musiker während der Festivalwoche und die Begegnung mit professionellen Künstlern in den Workshops führt zu anregenden Begegnungen über die veralteten Spartengedanken etablierter Theaterbetriebe hinaus. Fachgespräche und Begegnungsanlässe für Spieler und Spielleiter bilden den Rahmen, in dem ein überregionaler Fachaustausch fruchtbar werden kann.

Der Stifter hat hier ein Experiment aufgegriffen, das Barbara Fischer und Barbara Pohle vor nunmehr 21 Jahren initiierten. Indem er konsequent diese einmalige Einrichtung finanziert, wird jährlich ein Eindruck der aktuellen Entwicklungen in der Szene möglich. Das Programm zeigt die aktuellen Besonderheiten der jungen Theaterszene. Zu dieser Veranstaltung sind alle interessierten Theaterschaffenden als Korrespondenten des Festivals nach Berlin eingeladen. So funktioniert, einmal ganz pragmatisch betrachtet, das gut abgestimmte Getriebe des Theatertreffens der Jugend.

Der hohe Wirkungsgrad auf die künstlerische Entwicklung der TeilnehmerInnen, die durch die Jahre mit dieser Veranstaltung ausgelöst wurde, lässt sich nicht aus diesen knappen Funktionsbeschreibungen erahnen. Dem Theatertreffen der Jugend liegt in besonderer Weise die Chance eines künstlerischen Wechselwirkungsprozesses zwischen jungen und alten Menschen zugrunde, die ich noch etwas deutlicher herausarbeiten will. Die anreisenden jugendlichen Ensembles haben erfahrene Juroren beeindruckt, irritiert, theatral geführt. Für die Zeit des Festivals entsteht nun eine Koalition aus Juroren und Ensembles, die sich dem speziellen Festivalpublikum stellen, um ihre aktuelle Theaterüberzeugung darzustellen. Ein seismographisches Festival also, weil es in Themen und Theaterformen eine zeitgemäße repräsentative Diskussion anbietet. In den Generationsbegegnungen liegen viele Chancen und hier entscheiden sich die Wirkungsgrade und -grenzen eines solchen Theatertreffens. In dieser immer neuen Ver-

suchsanzordnung brodeln auch vielfältige Motivationen aber auch Sprengstoffe, die über die Festivalwoche hinaus wirken können.

Damit Theater gedeihen kann, braucht es Spielräume für kreative Entwicklungen. Dynamische Raumstrukturen in der Stadt und Räume im Kopf, im Denken. Die Reibung, ohne die das Festival in Selbstgefälligkeit entschlummern würde, wächst mit der Neugierde und Kampfgeist seiner Kritiker.

Aus Schulen und Vereinen, aus dem In- und Ausland angereiste Interessenten, aus Zeitungsredaktionen, von angereisten Nichtausgewählten, von den eingeladenen Ensembles selbst regnet es ohne Unterlass Reaktionen auf das Festivalereignis. Jedes Organ, die Vorstellungen, die Workshops, die Fachgespräche, die Festivalzeitung, oder die Ehegemeinschaft aus Theaterensembles und Theaterjury, sie alle werden dieser Reibung ausgesetzt.

Menschen die sich künstlerisch entwickeln, brauchen um kreativ tätig zu werden, Grenzen, Normierungen, um sie durch ihr Schaffen in Frage zu stellen und um sie schließlich in neuen Formen überwinden zu können. Das ist ihre Metamorphose.

Schon während der Entwicklungsphasen ihrer ersten Stücke suchen die Jugendlichen, mehr oder weniger bewusst, Normen im primären und sekundären Sozialisationsbereich, dem Elternhaus, oder der umgebenden Gesellschaft, um sie in ihren Inszenierungen anzurühren. Während des Festivals gibt es mannigfache Begegnungen junger Theaterleute mit angereisten Fachleuten. Die stehen für die Normen der Szene. Sie graben quasi den Dünger für die Entwicklungsfähigkeit der jungen Theatersprösslinge in den Festivalboden. Es sind ihre Positionen zu den Festivalereignissen, die spürbar oder latent, zum Reibungsfeld der Jugendlichen werden. Schon nach wenigen Tagen entdeckt man diesen Prozess in der Festivalzeitung, sobald die Fachleute von den Jungen erkannt und beschrieben werden. Jugendtheater-Fachleute sind Menschen, die, weil sie viel Theater gemacht, gesehen und einzuschätzen geübt haben, auch die eigene Position definiert haben. Sie stehen für ein Fach und ordnen andere in Fächer ein. Diese Ordnung ist wie ein Fundament einer Szene, die es zu erschüttern gilt, damit Entwicklung, zum Beispiel eine künstlerische Identität, stattfinden kann. Von Fortschritt kann dann gesprochen werden, wenn echte Entscheidungen für Sprache und Formensprache jugendlichen Theaters von Fachleuten nicht mehr verstanden oder nicht mehr als solche erkannt werden. Das ist ein Gesetz der Kunst, das unantastbar ist, weil es wesensgemäß unangreifbar

EXPLOSIVE! Danse – theater – music Internationales Jugendtheaterfestival in Bremen 1994 - 1999

ist. In jedem meiner Festivaljahre kam es mindestens einmal zu so einer Grenzerfahrung. Das ist in der betreffenden Situation nicht angenehm, weil trennend, aber zeugt von Qualität.

Wie kann sich denn unter diesen Umständen eine Jury aus alternativen Theaterleuten anmaßen, über Qualität in diesem Feld unfassbarer jugendlicher Aufbrüche zu befinden?

Nun, ein Schlüssel zu den Schätzen, die es hier zu fördern gilt, liegt in einer Qualität, die mit Verunftaspekten nicht messbar ist, es ist die Verführungskraft einer Theaterproduktion.

Auch noch beim 20. Theatertreffen der Jugend 1999 gelang es einem Jugendlichen in der hier beschriebenen Weise, eine Gruppe hochkarätiger

Fachleute zu "überwinden". Der junge Darsteller, als Autor angereist, spielte am Rednerpult virtuos Theater. Mit einer improvisierten Ansprache hielt er einen Spiegel über die Versammlung. Gerade 20-jährig sprach er von seiner Kindheit und der Lüge der Höflichkeit der Erwachsenen. In seinem Spiegel beschrieb er sich und die Zukunft. Die Fachleute sahen nur einen jungen Mann, berauscht, der sich selbst bespiegelte. Es gelang ihm, der Vergangenheit ein mildes Lächeln zu entlocken.

Anschrift des Verfassers:

Martin Frank

Schalerstr. 7

CH-4054 Basel

EXPLOSIVE!

Danse – theater – music

Internationales Jugendtheaterfestival in Bremen 1994 - 1999

Karl-Heinz Wenzel

Profilbeschreibung

"Theater von Jugendlichen, das sich in den multi-kulturellen Milieus und den sozialen Spannungsfeldern der großen Städte in den letzten Jahre in ganz Europa entwickelt hat, macht in zunehmendem Maße in der Öffentlichkeit von sich reden. Die innovative Kraft, die von den gesellschaftlichen Rändern ausgeht, drückt sich in bemerkenswerten und eigensinnigen Ansätzen aus, wobei sich die Jugendlichen der ganzen Bandbreite theatraler Möglichkeiten bedienen; sie haben sich dabei viel weniger den Traditionen des europäischen Sprechtheaters als einer eigenen, interkulturell verständlichen Körpersprache verschrieben.

Überall wird nach eigenen Wegen gesucht, um aus der Spannung kultureller und sozialer Differenzen heraus, künstlerische Ausdrucksformen zu entwickeln, deren Sinn sich aber nicht in der künstlerischen Betätigung erschöpft, sondern die sich als

Orientierungshilfen bei der Suche nach der individuellen, sozialen und kulturellen Identität erweisen.

Da die bestehenden kulturellen Institutionen für die Jugendlichen nur noch bedingt identitätsstiftende Einrichtungen darstellen, haben Jugendgruppen auf der Straße und an unterschiedlichsten Jugendtreffpunkten – sei es unter professioneller Regie, sei es als autonome Bewegung – jeweils ein ganz eigenes Profil entwickelt; das bewusste und selbstbewusste Leben in multinationalen Zusammenhängen und die gemeinsam erlebte desolante soziale Situation in den Stadtrandghettos haben zu einer neuen, kraftvollen Sprache in der Jugendkultur geführt." (Programmwort 1994)

Zielsetzung

1. Impulsgebung

Das Festival soll allen beteiligten Jugendlichen Impulse vermitteln, über die Grenzen hinweg miteinander in Kontakt zu treten und speziell der Bremer Schul- und Jugendtheaterszene neue Ideen und Anregungen für die eigene, künstlerische Entwicklung aufzeigen. Dieses Theatertreffen soll nicht nur Jugendliche ansprechen, die sich – be-

*„Nathan der Weise
auf andere Weise“
nach Lessing*



EXPLOSIVE! Danse – theater – music

Internationales Jugendtheaterfestival in Bremen 1994 - 1999

dingt durch familiäre und schulische Sozialisation – traditionell kulturell engagieren, sondern insbesondere auch alle anderen Jugendszenen, deren existentielle Bedingungen Parallelen zu denen der auftretenden jungen Künstler/innen aufweisen.

2. Kontaktaufnahme

Das Festival dient gleichzeitig der Kontaktaufnahme und dem Kennenlernen der Gruppen untereinander im Rahmen der Aufführungswoche. Arbeitsmethodendemonstrationen der eingeladenen Gruppen ermöglichen nicht nur Bremer Gruppen das Kennenlernen neuer, ungewohnter Arbeitsweisen, sondern bieten gleichzeitig allen teilnehmenden Gruppen Gelegenheit zur gemeinsamen, improvisatorischen Theaterarbeit.

Programmprofil

Im Verlauf der vergangenen 6 Jahre (1994 - 1999) wurden insgesamt 14 Gruppen aus den benachbarten west- und osteuropäischen Ländern eingeladen, einschließlich den Vereinigten Staaten von Amerika. Daneben wurde Sorge getragen, auch Gruppen aus Deutschland einzuladen, die sich vergleichbaren Theateransätzen verschrieben haben. Grundsätzlich nahm und nimmt an jedem Festival eine Bremer Jugendtheatergruppe teil. Entsprechend der Voraussetzung, dass die Theaterpräsentationen einem mehrheitlich deutschsprachigen Publikum verständlich sein sollten, konzentriert sich die Auswahl der Stücke auf Produktionen, die ihre theatralen Ausdrucksformen vor-

rangig im nonverbalen Bereich – wie Bewegung, Tanz, Gesang und Musik – gesucht und gefunden haben.

Waren die ersten Veranstaltungen getragen von der Auseinandersetzung mit den äußeren Lebensumständen, so verschob sich der Schwerpunkt mit den folgenden Festivals mehr zu einer Beschäftigung der Jugendlichen mit ihren persönlichen Innenwelten. Die Suche nach Identität und Unverwechselbarkeit war hier mehrheitlich Anlass für die entstandenen Produktionen. Ausschlaggebend für eine Einladung aber blieb auch hier die Vermittlung neuer, theatraler Impulse.

So ist es im Verlauf der vergangenen Jahre gelungen, einen Querschnitt der heutigen, sich stetig ändernden Strömungen und Entwicklungen im Bereich des außerschulischen und interkulturellen Jugendtheaters auf die Bühne zu bringen.

Veranstalter

Das Festival wird veranstaltet vom Kulturzentrum Schlachthof e.V. in Kooperation mit der Kulturabteilung des Senators für Inneres, Kultur und Sport. Weitere Kooperationspartner können jeweils für einzelne Festivals gewonnen werden.

Anschrift des Verfassers:

Karl-Heinz Wenzel

Graf-Haeseler Str. 26

28205 Bremen

e-mail: wenzeltheat@lycosmail.com

Professionelle Organisation von Festivals

Cathrin Blöss

Wenn man ein Theaterfestival organisiert – und ich spreche jetzt hier als Organisatorin von Kinder- und Jugendtheaterfestivals, die von einer Stadt, einem Verband etc. in Zusammenarbeit mit Stadttheatern oder Freien Gruppen durchgeführt oder von diesen Theatern mit oder ohne Kooperationspartner selbst organisiert werden, dann kann man sich das in der Sprache des Theaters am besten konkret so vorstellen, als wenn man ein Theaterstück – und zwar je nach Festival ein Zwei-Personen-Stück oder eine Große Oper – insze-

niert. Ein solches Stück wählt man vorher als ästhetisch und inhaltlich zum eigenen Profil passend aus, die Inszenierung dieses Stückes setzt man dann zusammen mit allen an einer solchen Produktion Beteiligten in einem langwierigen und oft auch sehr nervenaufreibenden Probenprozess um. Man muss diese Inszenierung dann rechtzeitig vor der Premiere an die Presse und an das Publikum verkaufen und man muss es am Premierenabend in die Öffentlichkeit entlassen, an einem Termin also, den man bereits viele Monate vorher festgelegt hat.

Professionelle Organisation von Festivals

Allerdings – hier hinkt der Vergleich dann doch – im Gegensatz zu den meisten Theatern kann man dann die Premiere, sprich die Festivaleröffnung, nicht verschieben, egal ob die Inszenierung, sprich das Festival, nun reif für die Öffentlichkeit ist oder nicht! Aber die Hingabe des Theaters an die Produktion eines neuen Stücks ist mit der Hingabe eines Festivalteams an sein Projekt durchaus vergleichbar – und das ist jetzt nicht nur idealisierend gemeint. Hingabe ist zwar ein schönes Wort, aber in ihm steckt auch die Bedeutung des „Gebens“, des „Weggebens“, was beim Festival ebenso wie bei der Theaterproduktion dann auch zu Lasten des eigenen Nerven- und Kräftehaushalts gehen kann.

Was hat man nun bei der Planung und Organisation eines Festivals zu bedenken?

Weiter oben habe ich hervorgehoben, dass man als Theater ein Theaterstück und seine Umsetzung vor dem Hintergrund des eigenen künstlerischen Profils auswählt. Dies gilt ebenso auch für ein Theaterfestival. Man muss also Planungen und Überlegungen zum eigenen Verständnis anstellen. In einem Zeitschriftenartikel über Karriereplanung habe ich kürzlich das Wort „Standortbestimmungskompetenz“ gelesen. Es ist zwar ein Wortungestüm, aber dennoch ein treffender Begriff. Dahinter verbirgt sich nämlich das Prinzip oder Konzept, sich über eigene Stärken und Schwächen, über die Ziele der eigenen Arbeit, über Werte und innere Motive klar zu werden. Zwar ging es in diesem Artikel einer Schweizer Arbeitspsychologin vornehmlich um „Laufbahnpräferenzen“, aber man kann den Begriff genauso gut zur Bestimmung der eigenen Grundhaltung zu einem Projekt wie einem Theaterfestival einsetzen.

Und das kann dann im Rahmen der konkreten Festivalplanung zu folgenden Überlegungen anregen:

Welche Theatergruppen und welche Stücke will ich – und hier muss man ein ‚uns‘ oder ‚wir‘ mitdenken, schließlich plant und organisiert niemand ein Festival als Einzelperson, sondern immer als Team – welcher Öffentlichkeit präsentieren? Welche zu mir passenden Partner suche ich mir für die Vorbereitung und Durchführung? Welche Größenordnung kann das Festival haben, das heißt wie viel traue ich mir und meinen Kolleginnen und Kollegen zu? Will ich Inszenierungen in einem begrenzten Zeitraum von 5 bis 10 Tagen bündeln, die einen thematischen Zusammenhang haben, die alle einem bestimmten Genre angehören, die eine spezifische Altersgruppe ansprechen oder wähle ich aus nach dem Motto „erlaubt ist, was (mir) gefällt“?

Wieviele Inszenierungen wähle ich aus, wie umfangreich gestalte ich das Programm? Wann ist der günstigste Zeitpunkt für ein Festival in meiner Stadt, in deren kulturelles Leben das Festival ja einge-

bunden werden soll? Will ich besonders viele Inszenierungen und damit ein besonders breites Spektrum in möglichst kurzer Zeit zeigen oder will ich viel Freiraum lassen für ein umfangreiches Rahmenprogramm mit Workshops und Diskussionen und entsprechend die Zahl der Inszenierungen geringer halten?

Mit diesen Fragen einher geht immer auch die Frage nach dem Zielpublikum des Festivals, sowohl was das Alter betrifft als auch die Herkunft. Sicherlich wird jeder Veranstalter erst einmal meinen, er habe vor allem sein lokales Zielpublikum im Auge. Aber in der Realität sieht das oft ganz anders aus!

Inwieweit will ich aber nicht tatsächlich die Kollegen, die Multiplikatoren, die Presse, die Fachöffentlichkeit ansprechen, möchte mit ihnen in einen inhaltlichen Austausch treten, möchte sie in meine Stadt, in mein Haus locken, möchte mich selbst mit ‚meinem‘ Festival als (fähiger und ideenreicher) Veranstalter präsentieren?

An dieser Stelle ein paar Worte zum Verhältnis zwischen der zur Verfügung stehenden Geldsumme für ein sogenanntes ‚event‘, wie es ein Festival ist und für die tägliche Arbeit als Veranstalter oder Theatergruppe. Für den Etat eines durchschnittlichen professionellen Kinder- und Jugendtheaterfestivals, der sich üblicherweise irgendwo zwischen 150.000 und einer halben Million Mark bewegt (im professionellen Erwachsenentheater fließen natürlich noch ganz andere Summen), kann eine Freie Gruppe das ganze Jahr über kontinuierliche künstlerische Arbeit leisten, kann eine Kirchengemeinde unzählige Workshops für Kinder und Weiterbildungsveranstaltungen für Erzieher und Lehrer anbieten, kann sich ein Stadttheater einen teureren Gastregisseur als sonst leisten.

An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob man diese Rechnung überhaupt aufmachen kann und ob man sie überhaupt aufmachen sollte! Ich gehe jetzt erst einmal von der Situation aus, dass ich ein Festival machen möchte und dass ich das – vermutlich sowieso zusätzlich eingeworbene – Geld gezielt für diesen bestimmten Zweck ausgeben möchte. Und wenn mein Festival nicht stattfände, dann würde das Geld ja auch nicht zwangsläufig meinen laufenden Haushalt aufstocken, sondern würde entweder in der notorisch leeren städtischen Kasse versickern oder bei einem anderen ganz anderen Festival eines anderen Veranstalters landen. *Warum also nicht bei mir?*

Wenn ich all die oben genannten vorbereitenden Fragen für mich geklärt habe, dann beginnt die eigentliche Arbeit. Ich möchte hier nur einige der wichtigsten Arbeitsbereiche kurz skizzieren.

Das A und O einer gelungenen Festivalorganisation sind zwei Pläne: der Finanzplan und der Zeitplan. Beide sollten sich durch konsequenten und unerbittlichen Realismus auszeichnen. Denn eine schöne Idee, die sich aus Geldmangel oder aus mangelnder Vorbereitungszeit oder zu geringer personeller Kapazität überhaupt gar nicht realisieren läßt, nützt niemandem etwas!

Der Finanzplan sollte sich an den tatsächlich notwendigen Ausgaben und Einnahmen orientieren und nicht an dem Glauben an die eigene Improvisationsfähigkeit oder an unerwartet und kurzfristig fließende Sponsorengelder. Wobei hier weder gegen die Kunst der Improvisation noch gegen Sponsorenunterstützung etwas gesagt sei. Aber erstere kommt sowieso im Laufe der Vorbereitung eines Festivals zur Genüge zum Einsatz und letztere ist immer noch ein unsicherer Faktor. Wenn es einem nicht schon im Vorfeld gelingt, einen Sponsor für sein Festival zu interessieren, sollte man seine Finanzierung nicht auf die Chance einer möglicherweise kurzfristig knüpfbaren Bekanntheit mit dem Leiter der örtlichen Mercedesniederlassung ausrichten. Trotzdem sollte man im Laufe der Organisationsphase immer wieder überlegen, welche Sachleistungen vielleicht noch kurzfristig gebraucht werden, die man von örtlich ansässigen Firmen umsonst erhalten kann – wie zum Beispiel PKWs zum Abholen von Künstlern, Requisiten, die ein ausländisches Theater sonst mit teuren Transportkosten hierher schaffen würde, den Sekt für das Abschlußfest etc..

Um die Finanzen im Griff zu haben, sollte man frühzeitig Kostenvoranschläge für Druckerzeugnisse, Miete von Spielorten, Hotelzimmer etc. einholen und sich ruhig von anderen Festivalorganisatoren deren Haushaltspläne zeigen lassen – unter Wahrung des Bankgeheimnisses natürlich!

Der Zeitplan sollte sich an den personellen Möglichkeiten des Organisationsteams orientieren und als Eckdaten die Termine für die Sichtung und Auswahl der Inszenierungen, die Einrichtung eines Festivalbüros, die Herstellung der Druckerzeugnisse, die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und den Beginn des Kartenvorverkaufs enthalten. Und vor der Aufstellung des Zeitplanes und der Festlegung des Festival-Termins sollte man sich die allgemeine Planung in der eigenen Stadt und gegebenenfalls in der umliegenden Region gut anschauen. Parallel stattfindende Messen sind beispielsweise kontraproduktiv bei der Reservierung einer ausreichenden Zahl von Hotelzimmern, der Beginn des Kartenvorverkaufs für ein Kinder- und Jugendtheaterfestival parallel zum Beginn von Schulferien ebenfalls.

Professionelle Organisation von Festivals

Den Finanzplan und den Zeitplan sollte man vor Beginn der eigentlichen Organisationsphase erstellen und beide später möglichst nicht mehr grundlegend verändern – Modifikationen sind natürlich unvermeidlich, und es wäre ja auch langweilig, wenn alles nach Schema F lief.

Zum Thema Technische Leitung / Organisation eines Theaterfestivals kann ich aus meiner Erfahrung nur sagen: es lohnt sich die Personalkosten-Investition in eine kompetente Person, die sich in Zusammenarbeit mit dem Organisationsteam um die ganzen technischen Abläufe der Gastspiele kümmert. Wer von uns bringt schon soviel Wissen mit, dass er oder sie weiß, was einen Fresnel-Scheinwerfer von einem Profiler unterscheidet? Ähnliches gilt mit Einschränkungen auch für den Bereich Presse und Öffentlichkeitsarbeit. Auch in diesem Bereich ist ein Know-How gefragt, das nicht jeder, der ein Festival machen möchte, automatisch mitbringt. Ich will nicht sagen, dass man das nicht auch lernen. Dennoch plädiere ich für eine Arbeitsteilung innerhalb des Teams, das jedem Mitarbeiter, jeder Mitarbeiterin bestimmte Aufgabengebiete überantwortet.

Zwei ganz wichtige Bereiche für den reibungslosen Ablauf eines Festivals sind der Kartenverkauf und die Bewirtung. Gerade für letzteres gilt: Jeder Festivalbesucher fühlt sich auf dem Gebiet Essen und Trinken als Sachverständiger! Jeder kann hier mitreden, weil jeder weiß, wie guter Wein schmeckt und wie ein lieblos gekochtes Essen aussieht. Und schlechtes Essen zu übersteuerten Preisen macht schlechte Stimmung, und gerade das Drumherum eines Festivals hat eine wichtige Funktion: Es schafft eine gute Atmosphäre oder es verhindert sie.

Soweit zu den wichtigsten Bereichen der Festivalorganisation – es ließen sich noch viele Einzelheiten benennen und beschreiben: die Betreuung der gastierenden Ensembles durch motivierte Freiwillige, die Vergabe von Praktika an motivierte und dabei "preisgünstige" Studentinnen und Studenten, die sorgfältige und rechtzeitige Auswahl der Übernachtungsgelegenheiten für die Ensembles und Gäste, die Einrichtung und Ausstattung des Festivalbüros, der Büchertisch und das Rahmenprogramm, die optische Gestaltung der Veranstaltungsorte und Umgebung, um dem Festival zu einer optischen Präsenz zu verhelfen etc.

Anschrift der Verfasserin:

Cathrin Blöss

Sanderstr. 17

12047 Berlin

e-mail: catbloess@compuserve.com

Zum Problem der Kommunikation bei Theaterreffen

Gastlichkeit als entscheidende Kategorie von Festivals

Hans-Wolfgang Nickel

Ich versuche, das Problem in einem doppelten Zugriff anzugehen: kürzer, weil bekannter, über die Soziologie (Simmel); etwas ausführlicher¹ über die Gastrosophie in ihrer modernen Entwicklung durch Grimod, Berchaux, vor allem aber durch Brillat-Savarin. Mit dieser Wissenschaft gelangen wir in die Zeit kurz nach 1800 in Frankreich; die Wirren der Revolution sind vorbei; Napoleon schafft rigide Ordnung². Es geht um den Staatsbürger (nicht in Uniform, sondern um den Staatsbürger) bei Tisch; wenn das Bürgertum auch politisch kaum etwas zu sagen hat, gelingt doch eine Art Demokratisierung des Privatlebens; die kultivierte Gastlichkeit ist nicht länger ausschließliche Domäne des Adels, wird nicht mehr diktatorisch vom Hof bestimmt.

1.

Brillat-Savarin (1755-1826), Jurist und Sohn eines Anwalts, Emigrant während der Französischen Revolution, Junggeselle und Feinschmecker, definiert „seine“ Wissenschaft klar und umfassend: „Die Gastronomie ist die systematische Kenntnis all dessen, was mit dem sich ernährenden Menschen in Beziehung steht...“ (S. 36³). Die Gastronomie beschäftigt sich mit dem Geschmack hinsichtlich seiner Freuden und seiner Schmerzen ... Sie zieht ebenfalls die Wirkungen der Nahrungsmittel auf die Stimmung des Menschen, auf seine Phantasie, seinen Geist, sein Urteilsvermögen, seinen Mut und seine Vorstellung in Betracht, gleichgültig ob er schläft, wacht, handelt oder sich ausruht.“ (S. 37)

Der Reiz der Gastronomie ist anthropologisch begründet; Gastronomie (und Erotik) unterscheiden den Menschen ebenso vom Tier wie Religion, Kunst und Metaphysik. Sorglich unterscheidet Brillat-Savarin: „Die Freude am Essen teilen wir mit den Tieren, sie setzt nur Hunger und

das zu seiner Befriedigung Notwendige voraus. Die Tafelfreuden dagegen sind allein dem Menschen vorbehalten. Sie setzen sorgfältige Vorbereitungen für die Zubereitung der Mahlzeiten, die Wahl des Ortes und die Zusammenstellung der Gäste voraus.“ (S. 115)

Neugier, exploratorisches Verhalten, teilen Mensch und Tier; Freude an ästhetischer Gestaltung ist spezifisch menschlich; sie setzt „sorgliche Vorbereitung“ voraus. Was „Vergnügen“ bringt, wird „ausgedehnt“: statt einer Theateraufführung ein ganzes Festival.

Brillat-Savarin spezifiziert: „Der Genuß stellt sich fast in seinem gesamten Umfang immer ein, sobald die vier nachfolgenden Umstände zusammen treffen:

(...) ein halbwegs erträgliches Essen, (...) guter Wein, (...) lebenswürdige Gäste und (...) genügend Zeit“ (S. 117).

Damit erhalten wir erste Hinweise für Kommunikationsgesetze bei Festivals. Wichtigstes Erfordernis: genügend Zeit. Halbwegs erträgliche Aufführungen sind ausreichend, wenn die Gäste „lebenswürdig“ sind und das Festival ohne Hast vorstatten geht.

„Die Zahl der Gäste soll zwölf nicht übersteigen, damit sich alle an der Unterhaltung beteiligen können. Sie sollen so ausgewählt werden, daß ihre Beschäftigung vielfältig, ihre Vorlieben ähnlich sind und sie so viele Berührungspunkte haben, daß man nicht auf die widerwärtige Förmlichkeit des Vorstellens zurückgreifen muß... Die Herren sollen Geist ohne Anmaßung und die Damen Lebenswürdigkeit ohne allzu große Koketterie besitzen.“ (S. 118)

Die Kunst der Gästeliste heißt vor allem: Nicht zu viele Gäste (zu viele Aufführungen); alle sollen sich gleichermaßen und gleichberechtigt (demokratisch!) beteiligen können; es braucht ein ausbalanciertes Gleichgewicht von Unterschieden („vielfältige Beschäftigung“) und Übereinstimmung („ähnliche Vorlieben“). Zur Pflicht des Gastes gehören Lebenswürdigkeit, Geist, ein wenig Koketterie; Anmaßung ist verpönt.

Genauer erfahren wir in der „XXIX. Meditation: Die Verwirklichung der klassischen Feinschmeckerei“, in der Brillat-Savarin uns Herrn de Borose als

Lessing-Gym.,
„Der Streit“ von
Marivaux



Zum Problem der Kommunikation bei Theatertreffen. Gastlichkeit als entscheidende Kategorie von Festivals

einen musterhaften Gastgeber vorstellt. Zu ihm kamen „jene liebenswürdigen Gäste, die mit wahrhaft philosophischer Aufmerksamkeit essen, dieser Tätigkeit die ihr gebührende Zeit widmen (...) Die Delikatessenhändler (...) überließen (ihm ihre Waren) zu einem mäßigen Preis, sie konnten sicher sein, daß sie bedächtigt und überlegt gegessen wurden, die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf sich lenkten und daß dadurch der Ruf ihrer Geschäfte nur noch stieg...“ (S. 205).

Ein gut gemachtes Festival zieht wiederum die Bewerbungen von guten Aufführungen an; die teilnehmenden Gruppen wissen, dass sie gut empfangen werden und auf ein Publikum treffen, das ihre Angebote zu schätzen weiß. Entscheidend wiederum die „liebenswürdigen Gäste“, die mit „philosophischer Aufmerksamkeit“ essen (zuschauen), den Aufführungen die „gebührende Zeit“ widmen und ihre eigene Aufnahmefähigkeit einzuschätzen wissen.

Dass sich „an der Unterhaltung ... stets alle beteiligten, (dass sie) fröhlich und nicht selten lehrreich war...“, beruhte auf einer ... Vorsichtsmaßnahme von Herrn de Borose. Jede Woche stieg ein ausgezeichnete, aber armer Gelehrter, dem er ein Gehalt zahlte, aus seinem siebten Stockwerk herunter und übergab ihm eine Liste mit mehreren für Tischgespräche geeigneten Vorschlägen. Sobald der allgemeine Gesprächsstoff auszugehen drohte, kam der Gastgeber auf die vorbereiteten Themen zu sprechen, was die Unterhaltung stets belebte und die politischen Diskussionen, die sowohl den Magen als auch die Verdauung irritieren, abkürzte“ (S. 205).

Bei Festivals treten TheaterpädagogInnen an die Stelle des armen Gelehrten; sie haben „für Gespräche geeignete Vorschläge“, „vorbereitete Themen“, um die „Unterhaltung“ zu „beleben“, die Stück-Diskussionen vor Leerlauf zu bewahren.

Wenn so das Festival zu intensiver Kommunikation findet, das Gastmahl gelingt, dann „nennen (...) die Bürger sich gegenseitig bei den vertrautesten Namen, alle Herzen sind von den süßesten Gefühlen erfüllt, die Luft ist mit Sympathie geladen und verbreitet überall Liebe und Freundschaft (...). Dieser Frohsinn beruht vor allem auf der Tatsache, daß niemand neben der Frau sitzt, der er schon alles gesagt hat“ („Höhepunkt“, S. 212f). Bei einem solch optimalen Ausgleich zwischen dem Reiz des Neuen und der Qualität des Vertrauten hat die „gesetzte und gepflegte Unterhaltung (der ehrwürdigen Gäste) die Wunder der Schöpfung und die Macht der Kunst zum Gegenstand. Sie essen langsam und genießen intensiv. Ihre Kinnbacken bewegen sich sanft, man könnte fast sagen, jeder Biß ihrer Zähne habe eine beson-

dere Note. Und wenn sie gar ihre Zunge über die glänzenden Lippen gleiten lassen, dann erlangt der Urheber dieses Gerichts unsterblichen Ruhm“ (S. 213); *dann spricht sich herum, wie vorzüglich diese Aufführung war.*

Aber es geht nicht nur um essen (*zuschauen*) und reden; Brillat-Savarin weiß von der Notwendigkeit von Kontrastprogrammen: Spaziergängen, Besichtigungen, spielerischen Zwischenphasen, Tafelmusik, gemeinsamer Bewegung: „eine schwingvolle, lebhaft Musik (...) kündigt den Tanz an, dieses von der Jugend so sehr geliebte Vergnügen. (...). Dieses Vergnügen währt lange Zeit, überall herrscht Fröhlichkeit und Übermut, daher hört man voller Bedauern die letzte Stunde zur Ruhe rufen. Aber niemand widersetzt sich dieser Aufforderung.“ (S. 215)

Disziplin also auch hier. So wie zur ersten Pflicht des Gastes wie des Gastgebers die Pünktlichkeit gehört (sonst zerschmort der Braten, die Suppe wird kalt), so gehört

Pünktlichkeit zur Höflichkeit des Festivals. Auch wenn bis zum frühen Morgen getanzt und gefeiert wurde – der Workshop braucht die volle Präsenz von der ersten Minute an; ein paar Minuten nach Beginn noch in die Aufführung zu drängeln, ist barbarisch; Herr Vielfraß, Frau Besserwisser, Fräulein Mäkelig gehören weder auf ein Festmahl noch ein Festival. -

Brillat-Savarin war nicht der einzige, der die neue Kunst der Tafelfreuden entwickelte und propagierte. Onfray, der Außenseiter-Philosoph, der u.a. über den Geschmack arbeitete, hat sich auch mit Grimod und Berchoux beschäftigt und fasst zusammen: „Der Gastgeber hat über das Vergnügen derer, die er empfängt, zu wachen. Er versteht es, ihre Wünsche zu erfüllen, ihren Bitten zuvorzukommen... Alle müssen als Gleiche behandelt werden... Das Vergnügen des einen gilt nicht mehr und nicht weniger als das Vergnügen des anderen. Die gesellschaftliche Position wird hintangestellt, denn bei Tisch soll Gleichheit herrschen. Dem Hausherrn fällt die Pflicht zu, jeden entsprechend seinen Möglichkeiten glänzen zu lassen... Alles, was ... ablenken könnte, ist zu vermeiden, nichts darf die Harmonie stören, die sich im Speisesaal ausbreitet. Sinnenfreude, reines Vergnügen für alle... In ihrer Gesamtheit tragen diese Codes dazu bei, eine Politik der Umgangsformen zu formulieren, deren Wesenskern der wechselseitige gastronomische Vertrag ist“ (Onfray, S. 62 f).

Hier sind Aufgaben und Pflichten des Festival-Organisators noch einmal scharf umrissen; jeder „Gast“ ein „König“: erst wenn jeder und jede sich voll akzeptiert fühlt, „glänzen“ kann, entwickeln sich „Sinnenfreude“, das „reine Vergnügen“. Vielleicht nicht unwichtig zu bemerken, dass der Geschmack (im wörtlichen wie im auf Kunst und Theater übertragenen Sinn) ein höchst

Zum Problem der Kommunikation bei Theatertreffen. Gastlichkeit als entscheidende Kategorie von Festivals

persönliches, individuelles Kennzeichen ist, das sich gleichwohl unter verschiedenen gesellschaftlichen, von Kollektiven ausgehenden Einflüssen (Familie, Peer-Group, Schule, Generation; Erfahrungen, Reisen usw.) entwickelt und differenziert. Trotz all dieser Einflüsse: letztlich schmeckt es mir auf meiner Zunge, gefällt mir Theater in meinem Herzen (oder meinem Kopf).

2

Die **Soziologie**⁴ als Bezugswissenschaft kann uns darauf hinweisen, dass bei einem Festival nicht Individuen, sondern Sozietäten mit starker Binnenkohäsion aufeinander treffen. Ähnlichkeit haben die anreisenden Ensembles mit Vertretern bestimmter Gruppierungen bei einer Konferenz, die sich über ideologische Bindungen mit einer Gruppe identifizieren, sich (oder die Gruppe) verteidigen müssen, weil es um etwas „geht“: Wettbewerb, Preis, Ansehen, Beifall. Als Gegenstrategie muss der Festivalorganisator ein neues, anderes Gemeinschaftsgefühl über eine andere Identifikation herstellen; das beginnt mit dem Abbau mitgebrachter Bindungen (störender Binnenkohäsionen) durch Workshops und andere gemeinsame Unternehmungen in neuen Unter-Gruppierungen, die zugleich dem Aufbau von Individualisierung und neuen Festival-Bindungen dienen.

Einen beziehungsreichen Begriff für diese Umstrukturierung kann uns der Soziologe und Kulturphilosoph Georg Simmel (1858-1918) mit seinen Überlegungen zur „Soziologie der Geselligkeit“⁵ liefern. Für ihn ist Geselligkeit „ein besonderes soziologisches Gebilde, entsprechend jenen der Kunst und des Spiels“ (S. 191; S. 193 spricht er von „der Analogie beider mit der Geselligkeit“). Sie wird getragen von einem besonderen „Gefühl“: „Jenseits dieser besonderen Inhalte werden alle diese Vergesellschaftungen von einem Gefühl dafür, von einer Befriedigung daran begleitet, daß man eben vergesellschaftet ist, daß die Einsamkeit des Individuums in ein Zusammen, eine Vereinigung mit anderen aufgehoben ist“. Sie ist, „je vollkommener sie gerade als Geselligkeit ist, auch für den tieferen Menschen eine symbolisch spielende Fülle des Lebens und eine Bedeutsamkeit“. Und zusammenfassend: „Von den soziologischen Kategorien her betrachtet, bezeichne ich also die Geselligkeit als die *Spielform der Vergesellschaftung* und als – mutatis mutantis – zu deren inhaltsbestimmter Konkretheit sich verhaltend, wie das Kunstwerk zur Realität.“ (S. 192 f)

Damit dieses „Kunstwerk Geselligkeit“ realisiert werden kann, sind Menschen von besonderer Art (wir könnten auch sagen: sind Gastgeber und

Gäste) nötig. Geselligkeit nämlich ist „gänzlich auf die Persönlichkeiten gestellt (...) die persönlichen Eigenschaften der Liebenswürdigkeit, Bildung, Herzlichkeit, Anziehungskräfte jeder Art entscheiden... das *Taktgefühl* (ist) von besonderer Bedeutung.“ (S. 194) Die Kunst des Festivals, so könnten wir sagen, liegt also darin, die „Motivierungen und Beziehungen“ (S. 195) so zu setzen, dass das „Spiel der Geselligkeit“ möglich wird. Das ist vor allem ein Problem der Ent-Lastung; positiv formuliert: der Leichtigkeit des Seins. Was Kant als Recht und Forderung der Pflicht formuliert hatte (ein jeder sollte dasjenige Maß von Freiheit haben, das mit der Freiheit jedes anderen zusammen bestehen kann), formuliert Simmel als Gabe und „Prinzip der Geselligkeit: jeder soll dem anderen dasjenige Maximum an geselligen Werten, von Freude, Entlastung, Lebendigkeit, *gewähren*, das mit dem Maximum der von ihm selbst *empfangenen* Werte vereinbar ist“ (S. 196). „Gewähren“ und „Empfangen“ – Simmel macht sehr klar, dass dieser Austausch ein Spiel ist: „die Demokratie ihrer Geselligkeit (ist) eine *gespielte* (...) Geselligkeit (ist) die mit dem Charakter der Kunst oder des Spiels vollzogene Abstraktion der Vergesellschaftung... Sie ist das Spiel, in dem man ‚so tut‘, als ob alle gleich wären, und zugleich, als ob man jeden besonders ehrte“ (S. 196 f). Gelingt das Spiel, so „offenbart (es) sich schließlich an dem breitesten Träger aller menschlichen Gemeinsamkeit, am *Gespräch*“, am vollen „Reiz des Beziehungsspiels“ (S. 200), in dem auch die Koketterie als „Spielform der Erotik“ ihren Platz findet (S. 198). Die Diskussionen des Festivals gelingen; über das gemeinsame vergnügliche Schauen und Miteinanderarbeiten hinaus gelingt die Begegnung im intensiven Gespräch, in dem man „jeden besonders ehrt“ – nicht lobhudelt, in seinem Besonderen nicht nur toleriert, sondern respektiert und „ehrt“. In diesen Begegnungen (im Spiel, in der Kunst, im Gespräch, in der Geselligkeit) „sind wir zwar vom Leben erlöst, aber wir haben es doch“ (S. 205).

3

Fassen wir zusammen: Wichtigstes Erfordernis für ein gelingendes Festival ist eine kommunikative, freundliche, neugierig-offene Atmosphäre (ob das Treffen nun mit oder ohne Wettbewerb oder einem Gefühl von Wettbewerb stattfindet). Sie braucht als Grundlage hinreichende Unterbringung, zureichendes Essen, anschaubare Aufführungen, vor allem aber (nicht zu viele!) TeilnehmerInnen, die sich als

A Brief Prospect of Theatre Teaching in Brazil

Gäste fühlen, Organisatoren, die sich als Gastgeber verstehen, und genügend Zeit für wirkliche Begegnung. Über gemeinsame Arbeit (Werkstätten, Gespräche), gemeinsame Erlebnisse (Fest, Stadtrundfahrt, Wanderung) kann „Geselligkeit“ entwickelt werden; auf der Basis von Respekt und Gleichwertigkeit kann Kommunikation (durch Zeitschrift, Diskussionen, Analysen) intensiviert werden, wird Kritik möglich (im Sinne von lat. *cernere*, scheiden, unterscheiden, d.h. relativ, situativ, in Bezug auf und nicht absolut wertend, mit Respekt und Verbindlichkeit formuliert). Das Festival als dritter Ort bietet zumindest die Chance für eine solche intensive Begegnung abseits vom Druck des Alltags⁶.

Anmerkungen

¹ Der Text musste gekürzt werden; die ursprüngliche Fassung kann über den Verfasser bezogen werden.

² Code Napoléon, Strafprozessordnung, Strafgesetzbuch werden 1800 - 1810 erarbeitet.

³ Anthelme Brillat-Savarin: *Physiologie des Geschmacks*. München 1962 (*Physiologie du goût*, Paris 1825).

⁴ Wir schauen also wiederum „aus einer Szienz in eine andere“; nach Lessing ist das eine vorzügliche Methode des Erkenntnisgewinns. Das Inszenieren eines Stücks, eines Festivals, einer Mahlzeit, eines Gesprächs ist jeweils ein künstlerischer Akt (eine *poiesis*, ein kreativer Schaffensprozess); im Strukturvergleich zeigt sich die Begegnung ZWISCHEN als Hauptnenner, die respektierende Gleichbehandlung als Grundvoraussetzung des Gelingens.

⁵ Gerade wieder aufgelegt: Georg Simmel: *Soziologische Ästhetik*. Darmstadt 1998 (ein Sammelband, darin u.a. *Soziologische Ästhetik*, 1896; *Soziologie der Sinne*, 1907; *Soziologie der Mahlzeit*, 1910; *Soziologie der Geselligkeit*, 1910). - Zitiert wird im folgenden aus der „Soziologie der Geselligkeit“.

⁶ Vgl. Richard Schechner über „Jagdzüge, zeremonielle Zentren und Theater“ (*Theater-Anthropologie*, Reinbek 1990, S. 116f).

Anschrift des Verfassers:
Hans-Wolfgang Nickel
Pfalzburger Str. 83
10719 Berlin

Boal und Brasilien – Nachträge zu Heft 34

A Brief Prospect of Theatre Teaching in Brazil

Arão Paranaguá de Santana

The Theatre Pedagogy is not restricted to the actor's formation, even if we include here the actor at a beginner stage. The theater inclusion in the primary school curriculum and kindergarten (child school) assumes a conception of theatre and a perceptive about the aims of its teaching (...). On teaching theater to those in the initial stage, what has to be given primary? These investigation raise epistemological question that have, obviously more then one answer.

Ingrid Koudela

There were many attempts of employing theatre as are tool for the educating process in Brazil, but its overflowing school fashion consolidate itself progressively in the last fifty years, as this present article will make it clear. Despite the pseudo-initiative accomplished by the public power long five centuries, the effective presence in this field of knowledge in basic school¹ only happened from 1971 on work he obligation of the subject in artistic education, that aimed at a "generalist" initiation in Arts. How with the curricula reformulation

implemented by the Brazilian law of "Diretrizes e Bases da Educação Nacional", dated from 1966, there were stabilised four languages in field of the formal curriculum: visual arts, dance, music and theatre.

In the assumed approach of the present study, the epistemology of one area of knowledge is constituted trough the praxis of its historicity. So it becomes necessary to analyse the constitution of the content corpus related to the theatre pedagogy in a critical perspective, one verifying the more rel-

A Brief Prospect of Theatre Teaching in Brazil



Tina Marxian,
Peer Brodehöfer
als Lucy, Freder
in „Krankheit
der Jugend“ von
Brodener, Theater-
gruppe „Curry
Sand & Eis“

evant happenings, the cultural phenomena and the overflowing theories that has contributed to its consolidation in school fashion task that requires an elaboration of a overall narrative about the history of Brazilian education. Considering the complexity of the problem, one tries to present a summary view but based on an exhaustive research.

In despite of many assert that the Jesuit priests utilized theatre as a pedagogical tool during the colonial period, one knows that their action in this field was limited to cat-

echism, due to the insufficiency of a quantitative and qualitative performance in their "schools of learning how to read and count".² In the first three hundred years of colonization the cultural development kept itself tied to the Portuguese interests, and not even the iluminist ideals had major effect around here. The diffusion of innovative ideas were forbidden by the Portuguese authorities, the publication were locked under "seven keys" that means controlled, and very few institutions know give cultural production incentives. The genesis of the artistic teaching happened formally in 1816, with the creation of the School of Sciences Arts and Employment Profession, and The Imperial Academy of Fine Arts, both in the city of Rio de Janeiro, the literature points out to the prejudices that the artists had to face at that period and the characteristics that marked their teaching practice – on one side the "artistic teachers" ignored the culture that was been unfolded and, on the other side, they themselves didn't have the same prestige granted to poets and writers. From that moment on, drawing teaching became relevant in some way in the elementary school, talking for granted the methods that would not take into consideration the native culture and the barroc tradition that was still enduring for two hundred years.

With the Independence Proclamation and the Constituent Assembly (1823) the debate about educational matters was always on fashion even though it was conceived a political strategy that would invert most elementar educational system and a unified teaching, third degree level courses

was established or reformulated in areas that would only attend the most immediate interest of the Court-Law, Medicine, Fine-Arts and Military Engineering. The Pedro II School, liked in its beginning to the Empire Ministry and after to the Republic Government, was conceived to be the standard to school organization and teaching quality, with contents in some areas of Arts from the "study table" on could find Vocal Music and Figured Drawing in all the seven school years, but in the last years, one would add to the list of contents Rhetoric and Poetics, but, in the pedagogical practice one ignored the tradition on the dramatic plays reading in public even thong at that time Martins Pena and Gonçalves Magalhães work-pieces and João Caetano playstaging were a success. These were the three Brazilian's responsible for the national theater modernization. In the middle of the 19th century João Caetano tried to create The Drama School in Rio de Janeiro, having conceived the philosophical and organizational structure of the institute but the never had the necessary, support to accomplish that. But one cannot only entrust to João Caetano the pioneer sense cause the institute "theatre school" would be something new to be developed later.

On top of scenic revolution that stamped the turning of the century in the East proposals that gave a new course to the Dram Art and specially the Acting Art. Many factors on aesthetic and technical nature became more complex the theatre making requiring new procedures to be implemented through a long process of study. This idea had a slow throw back in Brazil, beginning in the cities of Rio de Janeiro and São Paulo with the creation theatre school or conservatories, in the first half of the 20th century.

Rhetoric research registers that the first insertions in this area of knowledge in elementary school were accomplished in the from of resource to celebrate the ephemeris – role playing on Brazil discovery on other festival dates, staging plays to enliven graduation parties, etc. – in a certain way that one cannot tell a precise chronology. Meanwhile, in school practice, not only in theatre as in the other artistic forms started to be given certain value with the rising out of the ideals spread by the Escola Nova (New School) which repercussions arrived here in the 30's, right. When the brazilian society was going through political changes of great importance: a genuine national thought was being crystallized, one was planning the scholarization expansion and in the art field the fruits that were being fathered were germinated in the modern movement.

Once the ground was prepared come along the Little Art School of Augusto Rodrigues, John Dewey's proposals about "art as an experience", from Herbert Read about "education through art", Victor Lowenfeld about "expensive developing"³. The first influences on the field of theater education came from the Anglo-Saxon culture countries, and the proposal of Peter Slade around the "dramatic child's game", being well spread out under the teaching methods point of new, the cited authors collaborated in the dissemination of the free-expression, which became one of the pilasters of the education movement for the Art, taking a great number of teachers into the extremes, where everything was permitted, considering that the students "expression" could not suffer the teacher's "interference". So, in theatre teaching and spontaneous approach predominated where its contents were based upon a psychological core dramatization, if not the order of supporting activity of other subjects in the curriculum.⁴

When the artistic education teaching was established in a compulsory way in the Brazilian education (1971), in the climax of the technicist pedagogy imported from the USA, it was that kind of thinking that was practised in school, besides very rare isolated experiences: art would only play an specific role (instrumental one). And in such a moment where critics would rise towards the official education and politics of a dictatorship government, the public power inserted in the public school curriculum a subject with a conformed content – "artistic" education – conceived while



A Brief Prospect of Theatre Teaching in Brazil

multivalent art fusion, what in real practice, it showed to be somewhat an infeasible experience as well as unworkable in the whole national territory. In a recent document the Education Ministry recognizes the mistake:

"In a general way, between the 70s and the 80's teachers would find themselves responsible for education their students in all artistic languages (...). These tendencies implied on a quality decrease of the knowledge regarding to the specifications of each one of the forms, and in their place, a belief was developed that the teaching of artistic languages could be reduced to a variety of activity proposals that would combine plastic arts, music, theatre and dance, without getting deeper into the knowledge referred to each one of them."

In other words, what one has watched was a teacher's improvisation, pedagogical approaches techniques and didactic materials, without the inherent acquaintance to the areas of knowledge that involves the languages of arts could contribute to built a citizenship through quality education. Nevertheless, along with the obligation of the artistic education in basic school the problem of teaching formation came up, that collaborated crucially to the expansion of art teaching on a third degree level of education and made possible a great need for Academic research in a field ever before explored.

In 1970 there was no more than 30 courses (on third degree level) almost all of them on Bachelor's degree, being in its majority plastic art; the areas of Music and Theater would count on very few opportunities, whereas dance and cinema courses were rare, for example. Today there are about 250 Academic courses in several Brazilian regions, including fashion, decorations, designs, besides music, plastic arts, dance and theater – of this total, 98 refers specifically to teacher's training courses.

The academic teaching (third degree level) in the theatre became regular in 1985 only, after the legal creation of professional careers for actor, critic, director, set designer and dramatic art teachers, even though the Brazilian Theater Conservatory – an organ linked to the Education Ministry – would offer a course called "academic" since 1939 but that worked during many years in an "alternative" manner. Following an expansion that took place in all academic teaching 11 bachelor's course go progressively established and 19 on the degree of licentiate in theatre, what contributed greatly not only to the enlargement of the educational opportunities as well as interfered in the market call and in the cultural scene of the big urban cities. The most relevant characteristics of this expansion are:

A Brief Prospect of Theatre Teaching in Brazil

concentration of vacancies in the most developed areas; the instructions that offer the courses show an outstanding performance in relation to the others; the teaching staff has a reasonable profile in terms of PhD and Master degrees; a great part of the egress teachers work on formal or informal education programs. However the challenges are many such as in the Brazilian social, political and economic life – among them are quality education offer for all inhabitants, prevailing the preparation of timetables to make this mission become real. It is important to say that teacher formation in Brazil happens on license academic degree courses and historically, a model called "3+1" – become standard foreseeing teacher formation over the bachelors degree, That teacher formation over the bachelor's degree, that means after 3 years on bachelor's the candidate to become a teacher has to go through one more years of pedagogic subjects – what has been now at a change little by little where one searches for a more solid profile towards the nature and epistemology of the courses.⁵ History registers two types of teacher formation, Professorship in Dramatic Art (1965) and Artistic Education / Qualification in Scenic Arts (1973).⁶ To the Dramatic Art Professorship the Ministry of Education adopted the "model 3+1", but to license degree in Artistic Education one has foreseen the formation in two cycles: a first adjustment in a generalistic way, in which the student learns the "rudiments" of plastic arts, theatre, dance and music contents, and the professionalizing cycle properly said, the choices in the same areas are reserved to the students. This was a cheap solution, easy and over all "practical" cause it offered multiple formation in just one course ... but that dice not work out!

Besides being the target of the deep critics along the last two decades, due to the devoid of typical features in which languages and artistic form were treated, the Artistic Education Courses made theater teaching generalized all over Brazil, not only in basis school but also in informal education terms and cultural action. Today the reality does not give us a cheerful picture, but the perspectives are good, specially because today is a breaking throught moment with the "generalistic" model, in search of the autonomy of the languages and the guaranty of an artistic production support, artists or educators.

To attend the scholarization in theater's demand, proclaimed by the educational law, many decisions on several public spheres specially in the teacher's formulation field not too long ago the debates about that subject had modest intentions, but

with art conquering in school education and the alternatives suggested in the several instances of pedagogic action, one started to rehearse more daring steps. Considering the redimensioning process of the courses carried out, one infers that the tomorrow teacher will be capable of learning, practice, research, reflect and teach theater acting in the reality conscious of his/her social function and the historic responsibility in his/her hands: work towards a citizenship construction in art and education landings.

Notes:

¹ The concept of "basic school" in Brazil refers to the levels of teaching that are prior to university degree.

² The Jesuit priests arrived in Brazil in 1550, with the mission of taking care of the "soul" of the lords and natives, to preach to the Indians and implement a teaching system, but they were expelled under the orders of the Portuguese crown in 1759.

³ The plastic artist, critical of art and journalist Augusto Rodrigues was the first to diffuse in Brazil the concept of the education for the art, having been created initially in Rio de Janeiro (1948) and later also in other cities, the Little Art School, with purposes gone back to the informal teaching but that became centers of teacher's training, – due to the pioneering.

⁴ The music area, that was denominated in the end of 1940's "choral society", it had a development similar to the one of theater in terms of didactic approach, as well as a slower penetration in the official curriculum than the plastic arts and the geometric drawing.

⁵ The "3+1 model" is practically extinct in the current days, mostly after determination of federal law in 1996 which, besides determining that the teachers should be graduated in Universities, also advises the setting of pedagogical principles that would promote a search for an identify and unity in all levels of professional development-graduation, post-graduation and continued education.

⁶ The "scenic-arts" terminology is used in Brazil to refers to theater, dance, circus drama, auto popular and forms of scenic representation.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana
Federal University of Maranhão

A Joker in Classroom

Geraldo S. Araújo

Nowadays when we talk about the *Theatre of the Oppressed – TOP* we have to recognize its internationalization, originating from the Brazilian experience, thus obtaining resonance and projecting itself throughout several countries and cities around the world. The objective of the TOP in Brazil as well as in other countries has become capturing the reality of each place, revealing the precariousness of both urban or country life, usually having its source in oppression/domination factors which, changed into theatrical actions, can promote the emancipation of the individual. Thus we have countries, each one with its own physiognomy, although based on TOP, such as Canada, France, Portugal, Great Britain, Chile, some African countries republics and American States such as the city of Omaha, Nebraska State.

The theoretical support subjacent to the theatrical practice of the TOP dates, precisely from the beginning of the sixties when liberation and oppressed theories supported by pedagogue Paulo Freire were flourishing. At that time, Augusto Boal engaged himself in working with alphabetization as a critical conscience of the reality, as proposed Freire, having in a theatre understood as didactic, the instrument of its theatrical action. Although contradictorily, at present, both the ideas and thoughts of Boal, while obtaining particular and autonomous design, have withdrawn themselves from Freire's ideas from which they originated. Why is it so? Presently Freire's thought, because it has evolved, presents itself as basis for a critical pedagogy featuring itself as a constructivist pedagogic process when it admits that the upbringing of the conscience of the individual happens through a dialectic between the subject – the connoisseur or the one who wants to know – and the object or the reality to be known. This way it would be a methodological process of construction of knowledge, when perception and the analysis of cultural data of the reality observed construct criteria and personal values to evaluate, judge, explain and qualify the social phenomena in which the individual is inserted. This ultimately means enabling the individual to, by himself, find paths for the social transformation.

Well, the TOP throughout its theatrical action does not operate the social phenomena in this way. On the contrary, it simplifies them only to

their causes and effects, treating them in a shallow manner, when it makes salient and gives priority only to the binomial oppressor/oppressed. This kind of procedure, no doubt, brings out the reducing feature of its proposal. Therefore, when analyzing the theatrical action developed by TOP under the light of theoretical instruments we verify that the dramatic action lays over two crucial pillars, which give them wide support and which I should denominate as: subjectivized reality and interpreted reality.

The subjectivized reality would be the perception of the individual – the apprehension by the senses – or the perception of the collective of points, problems, etc which are implied in their daily life – the now and then (BERGER & LUCKMANN, 1966).

From there comes unquietness from both, the individual or the collective because, the collective, the problematic is common to all. The interpreted reality, by its turn, would represent the now and then objectified. I should say that they are the facts of reality perceived, this time, while a part – an indenture – of my daily life which being accessible to me, it becomes an object of my corporal manipulation. It is that part of my life – my territory – I reach, I act and wish to modify, regardless whether individually, personally or collectively. We can conclude, in view of the presented, that both forms of apprehension of the reality are imbricated as it could not be otherwise. After all my conscience submits itself to my attention of the daily facts which occur around me: the territory where I am, what I do and plan on it and how the interrelations with other men occur.

Another essential aspect incoherent with the basic principles of the proposal and that for this reason must be revealed, concerns the fact that TOP while working in an immediate way over social phenomena accepts and admits the presence of the instrumental reason, exactly the originating source of domination and submission.

When justifying such an assertion and as an closer example to its contemporariness I can cite the work of the *Legislative Theater* (BOAL, 1966). The direct action and/or reaction on the social phenomena, source of the conflict staged by the TOP lays on the tacit approval and acceptance by the societarian complex and/or by the individual of an

A Joker in Classroom

instrumental reason which permeates all the social fabric. It is worth saying, a single and possible reason which has been steadying the relations among men. When we scrutinize the problematic we could say that the dichotomy oppressor/oppressed, basis of the emancipation struggle, takes into account the existence of a reason that institutionalizes itself, exactly because this same individual gradually reinforces it, although criticizes it, denounces it and fights against it. The sole individual constitutes in a single person, subject and object of this reality construction that is adverse to him. And I reinforce that the theatrical propose of *TOP* works with the supposition and the acceptance of this instrumental reason. Or then how can we justify its immediate actuation on the social phenomena originating conflicts? And it is exactly at this point that resides the great contradiction of the *TOP*, a fact that, with a whole liberation speech of the being, in practice, it supposes that it can account for.

We should observe that if at one side, while it declares itself an instrument of liberation of men, *TOP* repels the domination in all its features, promoting the struggle of those which are under adverse life conditions or, as I said before, discloses and identifies the precariousness of life of individuals and/or social segments. Although, on the other side, in order to identify the oppression, *TOP* needs to suppose, therefore accept the existence of an universal thought which, in order to believe in the possibility of overcoming the present as of the knowledge of the reality and the social action, in contradiction, it bases itself in reason and in the absolute truth.

It is necessary therefore to clarify that reason and absolute truth, in the so called post modern society, promote the course of history, ideologically, so that individuals have a world sense that can be universally valid. To achieve this world sense, would say the apologists of this thought, it is necessary that society detains such a knowledge which enables it to explain present life conditions, convincing itself that although under no ideal life conditions, there are interest which need to be above individuals. From there, or better, from this ideological game, emerges the instrumental reason. When replacing the theatrical action of *TOP* on the scope of this ideas, it is necessary to recognize that Boal is as much aware of this world scenery as those that, concerned, lean over the explanation of our present social reality. But, when acting and reacting to them even if with objectives considered as liberating, *TOP* accepts and admits the instrumental reason as a trivial fact as a form of ... *it is like this and therefore it shall continue as such.*

That is, the reason of the immediate theatrical action of *TOP* resides in the acceptance of the instrumental reason. The dissemination of the instrumental reason, while ideology, is overwhelming and presently in view of technological communications, it is men's impossible task to decode it and follow it step by step. What is left to *TOP* in view of this picture? The answer: a reaction through the theatrical action of immediate results.

The tentative of making groups of domestic servants free themselves from subhumane working conditions, or that groups from the Youth Pastoral of Borel Slum community, Tijuca, Rio de Janeiro, Brazil, discuss the discrimination suffered by inhabitants of destitute communities in the city daily life, will not make that these groups face the reality of the object. In fact, that is what they will continue to be – objects – independently from the awareness and the proposal of liberation experimented in the theatrical action of *TOP*. Besides, when endorsing such evidence, once more the contradiction in the theatrical action of *TOP* is distinguished, as it supports says: [...] *that it is enough a theatre that just interprets reality. It is necessary to transform it.* (BOAL, 1994). Will it be able to maintain the theatrical action which it develops? I should say, in addition to and rectifying it: to change reality, in fiction is historicize it (BRECHT, IN KOUDELA, 1991) that is, it is required the estrangement (BRECHT, 1935/1941) from acts and facts of daily life by critical imitation, a feature which necessarily involves an aesthetic posture of the participant and this the *TOP* does not render important.

In short, it is from *TOP*'s comprehension/acceptance of the presence of the instrumental reason in the reality of individuals that remains the cause of our refuse to elevate *TOP* to the condition of a methodological proposal, ready and able to be constituent, *ipsis litteris*, of course plans for teaching theater in schools.

In view of this assertion, what would be missing to fulfill our requirements? Exactly, substantiating theoretical bonds to the construction of a praxis which would be characterized by the investment and the promotion of a political-aesthetic conception to the teaching of theater. The pedagogic work in political-aesthetic bases would be, therefore, the philosophic-methodological support with possible and efficient chances of taking the pupil to understand the reality of his time, visualizing with eyes capable of seeing the possibilities of social change, thus, able to refuse and to make the necessary transposition of instrumental reason to the communicative reason, basis of the dialogism.

So, I support the thesis that *TOP* should not be taken to class if refinements or a kind of filtering to its praxis are not achieved. Without this, it would cause an ideological submission to the pupil. Such assertion could be explained when we consider that the educational practice for theater in school – that I support – lies on the assertion that we should not work reality pedagogically from dichotomous, standardized, cause and effect practices and theories, where parts, instead of the whole, are evidenced. Acting this way we will be modeling consciences instead of making it possible that such consciences construct themselves.

This procedure falsifies the sense of the liberated man as wished by Freire. Dramatic action processes which utilize specific, stagnant an immediate processes do not value a complex of human interactions present in different social and cultural contexts, therefore, among territories. This way, this form of approach, does not praise the presence of different features of personalities among the components of a group or pupils of the same classroom. We fail to give priority to diverging and/or converging existing interest. Finally, the definition of rules of personal and/or collective speeches fails to be important in face of the complexity and contradiction of situations.

In view of this perspective, *TOP* would thus be impenetrable to this strictly pedagogical role that would be the task to be developed by the school and by its *reflexive performer*, as Henry C. Giroux calls the teacher. Why does this happen with *TOP*? Instantly I can say that *TOP* let itself be crystallized by forms of thinking outdated by history. And a perfect example of such an assertion can be found in the comparison made between the development of liberation and oppressed theories of Freire, presently represented by Theory and/or Critical Constructivism and the path followed by *TOP*, nowadays, represented by the *Legislative Theater*. Thus, ideologically *TOP* would still be bonded to a past. The Brazilian politic-economical scenery of the sixties and seventies, token of a period of exception and disrespect to individual and democratic freedom imposed to the nation, justified the impetus to fight and the resistance through the theatrical actions of immediate effect. But presently, it constitutes an equivocation that *TOP*, after not having accompanied the historical transitoriness of the reality in the educational level, along the last four decades, can present itself, in the nineties, as a didactic instrument – differently from its conception of didactic – able, to constitute itself in an applicable methodology, with pedagogical strictness, to the construction of citizenship in stu-

dents. This observation although does not invalidate nor underestimate its search for immediate solutions for community problems. Nevertheless this reality approach is unsatisfactory to the whole upbringing of students. Undoubtedly the method and the techniques applied by *TOP* and its components, still invoke and give prestige to the awareness of the individual. Although it does not endorse the innatism (innate form) *TOP* understands that acting in face of phenomena and dayle life facts is essential for the apprehension of reality by individual. Thus, the context, the cultural data present in Freire's actions and thought, as something indispensable in order to free the individual, in the contemporariness of the work of *TOP* – and the *Legislative Theater* is the most recent exemple of this – are still in the order of the day. But because it has not evolved at the same pace and it has not taken the path followed by the educator from Pernambuco, Brazil, it theoretically still rests in the memory of four decades ago.

In addition I could bring out a figure which, in view of Freire's thought evolution – nowadays it is distinct from the practice of the *TOP* as I mentioned before – requires a consistent intellectual structure from our student in order to understand the contradictory and dissonant situations present nowadays and imposing new requirements from the individual. The immediatist dramatic action, with its dichotomy, does not solve the challenge made to men towards the end and the beginning of o new century.

Opposed to my vision of *TOP* it is opportune to make reference to a pedagogical instrument that I qualify as adequate to the requirements, the interpretation, the explanation and who knows, with conditions to gather the indispensable elements to the qualification, betterment and change of the social reality. Let us take for exemple a popular game, the introductory and revealing cause for my concerns in a liberating education. Please, observe, methaforically, how a child's game can be an instrument, revealing the institutionalization of the domination and the subservience of individuals, ones over others.

I was writing my academic and conclusive thesis for PhD when I heard children singing a song during recess in a school next to my house. They played and sang. I stopped working. I went there. It was a popular chind's game and it was being played by children around 4 or 5 years old. It was recess time and the teacher, to avoid letting very small children be left alone, had appointed there older girls from the same school as her assistants. The scene with its characters could be described as

A Joker in Classroom

follows: there was the choir formed by children, one of the older girls was the leading person (protagonist) and a little bit further but still close to the protagonist there was another child who would be the fox. The game was going on. I arrived, I saw, I observed and I had the intuition.

Protagonist: My little chicken come here!
 Choir (answering): I am afraid of the fox!
 Protagonist: The fox is sleeping!
 Choir: It can wake up!
 Protagonist: Do you want potato?
 Choir (all together): Noooooooo!
 Protagonist: Do you want beans?
 Choir: Noooooooo!
 Protagonist: Do you want "angu" (manioc or corn flour)
 Choir: Noooooooo!
 Protagonist: Do you want pastry?
 One member of the choir: Yeeesss!!!!!! I want!
 Protagonist: Then come and pick it up!
 (The component leaves the choir to pick it up and is caught by the fox)

From the words of the children and from the action of the game we could infer many conclusions and considerations if compared with the present paper. Some of them, in short, are exemplary and help us in understanding my ideas. When resuming the observed scene I noticed that the protagonist had a power, because in the narrative and "on stage" her space was different. She stood out on scene. She had an excellent bulk social role. The choir all gathered at one side, numerous, although expressively diminutive made contrast with the haughtiness of the protagonist.

However, the power of the protagonist was not perceivable to the choir. Besides, since they were small children, the innocence, the pureness characteristic of this age, constitute themselves in crucial elements and we presume that it should be the teacher's objective to work on them. It is obvious that we could not wish that during the game the small ones would demonstrate an awareness of the *Gestus* of disguise and falseness of the protagonist. To play was important. This property of power being something not perceptible, hidden by the simulation of the protagonist, could begin to be learned whenever the child would say "yes" to one of the questions asked and would perceive its own *Gestus* of imprudence in face of the consequences after the decision taken. For instance, the choir would have learned that the appeals to hunger, to the stomach, to gluttony, etc, should not overcome thinking. And who knows maybe these could be the first steps for an awareness – the construction of cognitive structures – which in the future would

lead the small ones to perceive that while being a numerous group in comparison to the protagonist, they would constitute themselves in a collective therefore, with power.

From the children's game however we could infer the inexorable constraint and submission. Dominants and subordinated both expressing themselves through alternating interest and from a different and uneven power level. The game denoted and connoted that the popular knowledge can demonstrate through cultural acts that it perceives and reads the mechanisms of manipulation and control which fall in the collective. From my point of view the great question would be how to change the social power game or in face of its presence, integrate it without making it part of the great project of induction and prestige to the instrumental reason leading to loss of identity, of creativity, denying of subjectivity, of inspiration, therefore, making us inhuman? Is this possible? Regarding being or not being, to be or not to be, causes, consequences and possibilities, it seems to be the thread I have been trying to pull.

Education allows us to deal with forms of knowledge. A world approach possible through theater in education has been my pedagogic working tool. I believe I am tracing paths and ways that can direct me to tangible experiments. In such a way that from the theoretical studies and the pedagogical practice I have been using I reach the understanding that the Brecht's *Learning Play* privileges dialogic, allows the construction of form and the aesthetic analysis of reality, beyond promoting, while experimenting, experiences from the daily life for those involved in the teaching-learning process. The dialect game released during the exercise with the *Learning Play* has constituted something I can call constructivist theater.

Because it values education of the aesthetic sensibility of the student supposing that this possibility while stimulates the creation to transform, allows the free manifest of its personal, autonomous option, encouraging it to take conscious decisions, I perceive that the experiment with the *Learning Play* gives prestige to learning in aesthetic-political terms. When it shows the existing contradictions in the social environment it enables the student to distinguish them and to position himself as subject, both in the singularity of individual manifestation as well as in the plural relations necessary to the construction of ethic and social values required by the collective. I can assert that the *Learning Play* is an indispensable pedagogic instrument or, in other words, I am sure that it presents itself as an actual and adequate way to exam social questions

among men, in view of present times, and therefore constituting itself in a viable educational proposal for the theater in education. Among other attributes it distinguishes the fact that while allowing the critical imitation of the reality by the student, it instigate him to propose changes.

Therefore it is our duty while educators to have a social role. The contemporariness of Brecht's thought, in my opinion, restitutes the dialectic: man-existence, to the educational scope. And this is reflection – action in any time, in any place, at any moment. It is not past if, at present, solutions, searches, discoveries, new questionings, inventions and re-inventions are not pursued, defined and assured. Resuming, it is man in face of his evolution, in consonance with the social environment, redefining the meaning of existence.

In view of the exposed, the present researcher insist, in conclusion, that teaching theater in Brazilian schools cannot leave aside the characteristics of forming the individual – both the person and the citizen – so that, aware of his role he can harmonically balance practices that favor the development of social interrelations, the evolution of society, avoiding that this presupposes any damages to his own emancipation or to the emancipation of others.

For this reason I understand that the experiment with the Learning Play, while giving prestige to the construction of the aesthetic form, allows the student to experience a pedagogical work that exercises him in becoming aware of the reality. Consequently, the Learning Play enables, through "denial of denial" as Horkheimer, or even Brecht pointed out with his "assoziale" characters, the development of a critical awareness that leads him to adopt a new reflexive attitude in face of reality. This student, therefore, starts to exercise, in a daily basis, instruments of reflection – cognitive structures – that score him, as I said, to dismantle the behaviorist and homogenizing apparatus of mechanical attitudes represented by unfair, uneven and inhuman relations with social values and principles that are consecrated as immutable.

This goal as proposed in the construction of the conceptual and methodological structure of the pedagogical action for the theater in education, although considered visionary, cannot, however, be seen as in the boundary of the impossible. The ideal citizen is the man aware of his reality: capable, able, participant, a subject of his own time, a person that while constructs, deconstructs, to reconstruct his territory, makes it through the critical experiment of the reality, feeling unease about it and making it visible under the light of

the political aesthetic imagination. This will enable him to point out to directions that, being consensual, rational and dialectic, although not totalizing, present themselves with conditions of establishing new foundations for relations among men. When breaking limits and frontiers it should never create safeguards that can constitute themselves unavailable and closed to the individual and collective needs of a society that requires a wide social justice pointed to the global solidarity.

Bibliographic References

- 1999 ARAÚJO, Geraldo S. Theater in Education: The Space of Construction of Political - Aesthetic Awareness. PhD thesis at Universidade de São Paulo – USP, Brasil.
- 1966 BERGER Peter L. & LUCKMAN, Thomas. The Social Construction of the Reality. Doubleday & Company, Inc. Brazilian Publisher: Rio de Janeiro, Vozes, 1978. Translation of Floriano de S. Fernandes.
- 1996 BOAL, Augusto. Legislative Theater: Beta Version. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras.
- 1994 Theatre of the Oppressed. Apostille of the Workshop Theater of the Oppressed, Rio de Janeiro, Modules I and II.
- 1935-1941 BRECHT, B. Neue Technik der Schauspielkunst, in: Koudela I.D., *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. (A Game of Learning) Sao Paulo: Perspectiva, 1991.

Notes about the author

Professor of Theatrical Arts at the Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – CAp/UFRJ. PhD and Researcher of Theater in Education

Obs.: This text has been adapted from the purpose of the present publication while been extracted from the author's thesis.

DIE "ZEITUNGSREDAKTION"

Ein Mitmachtheater inspiriert durch Augusto Boals Methoden des Statuen-Theaters

Harald Hahn und Rene Zind

Der Saal, das Café, das Klassenzimmer, der Gruppenraum wird sich in ein Pressehaus verwandeln. Das Publikum an den Tischen bildet Redaktionsgruppen und der Spaß geht los. Es werden lebendige Zeitungsbilder für die aktuelle Ausgabe der Tageszeitung in Szene gesetzt.

Material

Benötigt wird ein Kassettenrecorder mit einer Kassette der aktuellen Nachrichten aus dem Hörfunk und eine Sofortbildkamera, sowie eine Wandzeitung und breite Filzer. Ferner Tischkarten für die Nachrichtenagenturen an den Tischen.

Raumgestaltung

Das Publikum sitzt an Tischen mit jeweils fünf bis acht Personen und bildet eine Gruppe. Jeder Tisch trägt den Namen einer Nachrichtenagentur (Deutsche Presse Agentur DPA; Reuters, ADN, Agenc France Presse, AFP usw.)

Es gibt eine Spielfläche, in der die Standbilder/Skulpturen aufgestellt werden. Es ist von Vorteil, die Spielfläche mit einem Spot auszuleuchten, ist aber nicht unbedingt zwingend notwendig. Im Hintergrund ist eine vorbereitete Wandzeitung mit Überschriften der einzelnen Zeitungsressorts (Titelseite, Politik, Wirtschaft, Sport, Medien, Werbung, bunte Seite, Feuilleton, Lokalseite, etc.) angebracht. Die örtliche Tageszeitung kann als Vorbild dienen.

Warming up und Einführung in das Mitmachtheater

Die AnimateurIn bzw. TheatermacherIn betritt den Raum oder die Bühne, begrüßt die TeilnehmerInnen und erklärt den Spielverlauf. Als Einstieg ist eine Vorstellung der einzelnen Tische von Vorteil. Man kann jeden und jede ZeitungsmitarbeiterIn einzeln vorstellen, indem eine pantomimische Figur dargestellt wird, wie z.B. Hobbys. Eine andere Variante ist eine Gruppendarstellung, bei der die TeilnehmerInnen ein Gruppenbild darstellen, das zeigt was sie zu einer bestimmten Uhrzeit getan haben (z.B. 10 Uhr – im Büro, Uni etc.) Nach dem Animationsspiel weist der Spielleiter daraufhin, dass in zwei Stunden Redak-

tionsschluss ist und am Ende der Spielzeit die Bilder der Tageszeitung fertig sein müssen. Als Anregung für die gestellten Bilder dienen die aktuellen Hörfunknachrichten die zwei Stunden vor der Veranstaltung aufgenommen werden und nun dem Publikum vorgespielt werden. Dies ist wichtig, weil ich davon ausgehe, dass nach diesem aktiven Theaterabend die Photos in der Tageszeitung am anderen Tag anders rezipiert werden.

Spielstart

Nach dem Abspielen der Hörfunknachrichten beginnt das Mitmachtheater. Die Nachrichtenagenturen an den Tischen stellen Standbilder dar, die als Photos in die produzierte Zeitung sollen. Jede Gruppe kann ein Bild oder mehrere Bilder zum gleichen Thema als Skulptur darstellen. Die Bilder können statisch oder beweglich sein, jedoch stumm, es soll kein Rollenspiel entstehen.

Bildauswahl

Welches Bild für die jeweilige Zeitungsseite genommen wird, entscheiden alle MitspielerInnen, die sowohl Akteure und Publikum zugleich sind. Das Gewinnerbild wird dann mit einer Sofortbildkamera fotografiert und an die vorbereitete Wandzeitung gepinnt. So entsteht im Laufe des Spiels eine aktuelle Tageszeitung in Bildern. Es können für die einzelnen Ressorts auch mehrere Bilder verwendet werden. Das Spiel entwickelt seine Dynamik auch dadurch, dass die einzelnen Nachrichtenagenturen in Konkurrenz zueinander stehen. Jede Gruppe versucht möglichst viele Bilder in die Zeitung zu bringen. Der Spielleiter sollte darauf achten, dass möglichst alle Nachrichtenagenturen ein Bild in die Tageszeitung bekommen. Es besteht während des Spiels die Möglichkeit, auch Gruppen zusammenzulegen oder aus zwei verschiedenen Bildern ein Bild zu montieren. Durch die Unterschiedlichkeit der gestellten Bilder wird die Konstruktion der Wirklichkeit durch Massenmedien verdeutlicht und die Verschiedenheit des Blicks auf gesellschaftspolitische Ereignisse sichtbar gemacht.

Improvisieren auf der Bühne: Eigene und fremde Kontinente erkunden

Spielende

Am Ende des Spiels, wenn auf der Wandzeitung bei jedem Ressort mindestens ein Bild angebracht ist und alle die photographierten Bilder betrachtet haben, können die einzelnen Gruppen (Nachrichtenagenturen) das geknipste Bild als Erinnerung an das Mitmachtheater nach Hause nehmen.

Der Autor präsentiert das Mitmachtheater "Die Zeitungsredaktion" als öffentliche Veranstaltung in Cafés oder kleinen Theatersälen und er bietet Theaterworkshops zu der "Zeitungsredaktion" sowie des "Theater der Unterdrückten" an.

Anschrift des Verfassers:

Harald Hahn

Graefestr.10, 10967 Berlin

Tel. 030/ 695 048 59

e-mail: Harald.Hahn@uni-bielefeld.de

Vermischtes

Improvisieren auf der Bühne: Eigene und fremde Kontinente erkunden

Die Theater AG "Nägel mit Köpfen" setzt in ihrer Arbeit auf schamlose Neugier und mutige Entdeckerlust und entführt dadurch die Zuschauer in immer neue Reiche

Holger Warnecke

Eigene und fremde Kontinente erkunden? "Sicher", höre ich Sie sagen, "fremde Kontinente kann man erkunden – aber eigene? Wie soll das gehen? Und vor allem: Wie soll das alles in der Theater-AG gehen?"

Es geht. Und es geht dann besonders eindrucksvoll, wenn sich der Schauspieler, der ebenso wie der Zuschauer immer auch ein (Kopf)Reisender ist, auf seiner Erkundungstour ins Neuland öffnet. Für neue Eindrücke, Gefühle, Erlebnisse, Menschen, Impulse und Energien. Bereit ist, auf Reisen zu gehen, ohne das Ziel schon genau vor Augen zu haben. Sich die Freiheit nimmt, vorhandene Rollenhüllen zu verlassen und ohne Angst in neue Häute zu schlüpfen. Das kann nicht jeder. Schon gar nicht aus dem Stand. Hat er es aber einmal getan, dann ist seine Überraschung um so größer, was er auf diesen Reisen alles erlebt und wo er letztlich angekommen ist. Ohne es zu wollen. Und vielleicht gerade deswegen. Ein großer Teil der Probenarbeit in der Theater-AG "Nägel mit Köpfen" hat mit solcher Art Reisen zu tun. Nur werden sie dort anders genannt – in der Theatersprache heißen sie Improvisationen. Und diese Improvisationen, die zum Kernbestand der stückbezogenen halbjährlichen Grundlagen-

arbeit ‚Schauspiel‘ gehören, sind das Lebenselixier, das A und O des sicheren, strahlenden und für die Zuschauer faszinierenden Schauspielers. Denn durch sie lernt er, die Angst zu verlieren, gewohnte Wege zu verlassen und in fremde Rollen zu schlüpfen. Erst in der fremden Haut kann er in unbekannte Szenen-Kontinente eindringen, wo er auf eigentümliche Menschen mit wundersamen Emotionen und Reaktionen trifft. Improvisationen sind spielerische Erkundungen von Dingen und Orten, Gefühlen und Menschen. Dabei erkundet der Spieler dies alles so schamlos, wie er es im normalen Leben nie machen würde. In der Improvisation darf er es, ja er soll es sogar, und er tut es in einer deutlichen Art



Improvisieren auf der Bühne: Eigene und fremde Kontinente erkunden

und Weise, denn später einmal will er es einem zahlreichen Publikum zeigen. Und auf einmal erlebt er in den gelungensten Momenten in der Probe und auf der Bühne das schöne Gefühl der grenzenlosen Freiheit, das ihn auf dieser Improvisationsreise erfasst: er ist auf einmal jemand anderes – und doch er selbst. Denn indem der Spieler die Emotionen, Gedanken und Verhaltensweisen einer fremden Figur an einem fremden Ort erkundet, erkundet er sich selbst. Er entdeckt in sich Verhaltensweisen und Reaktionen, Ängste und Sehnsüchte, Enttäuschungen und Hoffnungen und viele Leidenschaften, von denen er zuvor zwar nichts wusste, die aber trotzdem schon immer zu ihm gehören, was er in manchen traumartigen Momenten auch geahnt haben mag. Doch diese Leidenschaften schlummerten einen langen Schlaf. Sie lagen brach. Weil sie nicht gebraucht wurden. Weil sie nicht gefördert, gefordert und angeregt wurden. Auf der Bühne können sie erwachen, denn die Bühne ist der Ort der grenzenlosen Freiheit – hier werden manchmal Träume wahr.

Und plötzlich – wie im Traum – erwachen diese ganz neuen und doch ganz eigenen Leidenschaften zu wildem Leben. Sie beflügeln den Spieler, machen ihm Beine, geben ihm Energien und stacheln seine Lust noch weiter an, mit den anderen Spielern zusammen weitere eigene und fremde Kontinente zu erkunden. Genau das sind die Ziele jeglicher Improvisationsarbeit: den Spieler öffnen, ihm die Angst nehmen, ihn spiel- und probierbereit machen – in ihm die schamlose Neugier und die mutige Entdeckerlust seiner Kindheit zu neuem Leben erwecken.

Das gelingt mit vielen Spielern. Mit manchen leicht und innerhalb weniger Proben, mit anderen erst nach monatelangen Prozessen, vielen Ermutigungen und fordernden Anstachelungen. Aber mit manchen auch gar nicht. Denn ihre Verhärtungen, ihre Ängste und Normierungen sind bereits mit jungen Jahren so ausgeprägt, dass sie auch unter größtem motivierendem Einsatz nicht erweicht und gelöst werden können. Diese Spieler können oder wollen keine Mitreisenden werden, denn ihre Angst vor dem Neuland ist zu groß.



Nach dieser Entpuppung sind die Spieler so weit, dass mit ihnen an einem Stück gearbeitet werden kann. Nahezu an jedem Stück. Es ist beinahe egal, ob man jetzt mit einer Komödie, einer Tragödie, etwas Aktuellem oder einem Stoff der Vergangenheit in der Probe beginnt – die Spieler sind bereit, sie verkörpern die ideale Improvisationshaltung des *"Ja, ich will spielen!"*. Sie sind offen für die neue Welt, die sich ihnen in den Proben am neuen Stück eröffnet und sie sind offen für die Impulse, die sie von anderen Spielern, aus sich selber und von der Regie empfangen. Denn das genau ist die Aufgabe der Regie: Impulsgeber und Phantasieverführer zu sein, schmackhafte Fährten auszulegen, Erfahrung, Ruhe und souveräne Sicherheit zu verkörpern, aber auch eigene Stagnation und Fehlentscheidungen zu ertragen.

Doch diese neue Welt des Stücks, in das die Reise gehen soll, muss gesucht werden. Es gibt kein Bild von ihr und es verlangt zahlreiche lange und z.T. auch anstrengende, aber auf jeden Fall konzentrierte Proben, um den Phantasiekosmos dieser neuen Welt betreten zu können. Am Anfang jeglicher Probenarbeit steht das Textbuch mit trockenen und hölzernen Worten und langatmigen Formulierungen – zu Buchstaben destilliertes Leben. Leben, vom Autor eingedampft auf vielleicht einhundert eng bedruckten Seiten. Am Ende des Probenprozesses aber wird den Zuschauern ein praller Bilderbogen aus einer neuen Welt präsentiert, vollgesogen mit Leidenschaften und Emotio-

Die anderen aber, die Spielbereiten und schamlos Neugierigen, erleben auf der Reise Außergewöhnliches. Sind durch den Freiraum der Bühne und des gemeinsamen ungestümen Improvisierens erst mal die Zügel weggeworfen und die Sporen gelassen, dann entpuppen sich die Spieler, und aus sehr kopflastigen Gymnasiasten werden energiegeladene, stürmische und sprühende Schauspieler, die mit Leidenschaft ihren Körper als Instrument des Ausdrucks (wieder)entdecken und sich seiner Möglichkeiten bewusst werden.

Improvisieren auf der Bühne: Eigene und fremde Kontinente erkunden

nen, Bewegungen und Energien, mit Menschen aus Fleisch und Blut, deren Worte wieder einen Körper, einen Ort gefunden haben und deshalb für den Zuschauer auch wieder lebendig und glaubwürdig geworden sind.

Inszenieren meint nicht mehr und nicht weniger, als einen Text wieder zum Leben zu erwecken, ihn zu bebildern, zu beatmen und mit Emotionen zu durchtränken. Und am Ende der Reise, im Moment der Premiere, heißt es: So hätte es sein können. Aber auch anders, denn es gibt Tausende von Wegen und Tausende von Zielen. So wie es auch im wirklichen Leben Tausende von Lebensentwürfen gibt, ohne deswegen am Anfang zu wissen, wo man am Ende ankommen wird. Viele dieser möglichen Probenwege führen zum Stück. Unzählige Wege sind in die neue Welt gangbar – aber für einen gilt es sich letztlich zu entscheiden.

Inszenieren heißt auswählen, heißt Schwerpunkte setzen. Das ist der Fixpunkt der Regie. Inszenieren ist eine große gemeinsame Reise von allen an einer Inszenierung Beteiligten, wobei der Regisseur immer wieder die Routen in dem gerade betretenen Neuland vorschlägt, Sackgassen erkennt, alle Beteiligten ermuntert und damit das Motivations- und Phantasiezentrum der Expedition ins Unbekannte verkörpert.

Diese Reise kostet allen Beteiligten viel Zeit und Energie – letztlich zieht ein Jahr mit insgesamt 200 bis 300 Probenstunden ins Land, bis eine Inszenierung zur Premiere gereift ist. Warum setzen sich die Beteiligten diesen Strapazen der Reise aus? Warum gibt es so viele Mitreisende, die sogar gerne bereit sind, sich in diese Entdeckungsarbeit zu stürzen? Deswegen, weil sie an einer faszinierenden und zugleich kostenlosen Expedition ins eigene und fremde Neuland teilnehmen, deswegen, weil sie Teil eines Prozesses von Wachsen und Reifen einer Inszenierung sind, deswegen, weil sie in jeder Probe neu spüren, dass sie mehr als nur denkende Wesen, sondern auch leidenschaftliche Menschen aus Fleisch und Blut sind und vor allem deswegen, weil sie durch die Proben und den Ins-



zenierungsprozess euphorisiert, gestärkt und vitalisiert werden. Theaterarbeit ist immer auch Arbeit an der Persönlichkeit, bedeutet Reifung, Stärkung, Erprobung des eigenen Selbst und Selbstvergewisserung. Jeder Beteiligte spürt diese Erweiterung seiner Möglichkeiten, diese Entpuppung seiner selbst – mancher während des Probenprozesses, mancher im Nachhinein.

Und viele machen eine eigenartige und lebensbedeutsame Erfahrung: Begibt man sich mit voller Energie, mit Leidenschaft und Enthusiasmus in einen Prozess hinein und ist man in der Lage, sich voll und ganz auf eine Sache zu konzentrieren und seine Energien auf ein Projekt zu fokussieren, dann stellt sich etwas Wunderbares ein: Glück. Glück kauft man nicht oder bekommt es geschenkt – schon gar nicht durch Geld oder materielle Dinge –, Glück erlebt man. Aber man kann es sich auch leidenschaftlich erarbeiten.

Arbeit, Engagement, Leidenschaft, Körper und Glück gehören zusammen. Menschen sind mit einer Sache identisch und deshalb glücklich. Sie gehen in ihr auf und versprühen daher kräftige Energien. Wer in der Theater-AG "Nägel mit Köpfen" am Gymnasium Fallersleben in den letzten 10 Jahren mitgearbeitet hat, weiß wovon die Rede ist. Wer diesen Artikel gelesen hat, wird vielleicht eine Ahnung bekommen haben, was gemeint ist. Und wer in einer der Aufführungen der Gruppe gewesen ist, hat hoffentlich am eigenen Körper gespürt, was es heißt, in fremde Kontinente entführt und leidenschaftlicher Mitreisender zu werden. Denn die Leidenschaft aller Beteiligten ist das Salz in der Suppe. Im Theater wie im wirklichen Leben. Die Leidenschaft ist das Leben.



Komödie im Dunkeln, 1996



Bernarda Albas Haus, 1998

Anschrift des Verfassers:
Holger Warnecke
Eichstr. 44
30161 Hannover

Anregungen von Brechts Verfremdungs-Konzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul

Zehra İpşiroğlu

Im folgenden geht es um die Frage, wie weit Brechts Methode der Verfremdung im darstellerischen Spiel mit Kinder angewendet werden kann, was davon aus heutiger Sicht brauchbar sein kann. Dabei versuche ich anhand von anschaulichen Beispielen aus dem eigenen Theaterlabor (Fach Dramaturgie und Theaterkritik-Universität Istanbul) dieser Problemstellung nachzugehen. Es sei aber im voraus darauf aufmerksam gemacht, dass es mir bei der Untersuchung dieser Frage weniger darum geht, die Anwendbarkeit von Brechts pädagogischem Konzept auf die türkischen Verhältnisse zu untersuchen, als um die schlichte Frage der Methodik, nämlich den Ansatz, durch Verfremdung gleichnishafte Denkmodelle zu schaffen, die eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Realität ermöglichen. Dies ist natürlich eine selektive und begrenzte Annäherung an Brecht. Wie weit diese Annäherung nur auf die türkischen Verhältnisse zugeschnitten ist, wie weit sie auch von allgemeiner Bedeutung sein könnte, lasse ich dabei als offene Frage stehen.

Zunächst ein paar Hinweise zum Vorverständnis: Seit fünf Jahren arbeiten Studenten und Assistenten des Faches Dramaturgie und Theaterkritik der Universität Istanbul mit Unterschichtkindern verschiedener Altersstufen (6-16) in Schulen in vernachlässigten, armen Gegenden Istanbuls an einem Projekt Theater mit Kindern, das durch eine Bürgerinitiative, die sich für die Demokratisierung der Türkei einsetzt, unterstützt wird. Dabei geht es um das Ziel durch freies Improvisationsspiel von Kindern, im lernenden Erproben bestimmter Verhaltensweisen Denkmodelle zu schaffen, die eingefahrene Verhaltensmuster und fixierte Bedeutungen in Frage stellen können sollen. Durch Vorführung von Alltagsszenen aus dem verfremdenden Blick der Kinder, sollen nicht nur Wahrnehmung und Kritikfähigkeit der Kinder geschärft werden, sondern auch der Erwachsenen, der Studenten, die die Gruppen leiten, sowie der Erwachsenen Zuschauer, der Lehrer, Erzieher, Eltern. Es geht hier also um einen umfassenden Lernprozess, der Lernen und Spielen, Lernen und Experimentieren produktiv kombiniert.

Ein Beispiel: Schuluniform... Zwölf bis vierzehnjährige Schüler, die in dieser Gruppe arbeiteten, wollten, dass in ihrer Schule einige Reformen durchgeführt werden. Jeder schrieb auf einen Zettel seinen Änderungsvorschlag. Durch Abstimmung ergab sich ein gemeinsamer Vorschlag, die Abschaffung der Schuluniform. Da aber nicht alle, sondern

nur die Mehrzahl der Kinder gegen die Schuluniform war, bildeten sich zwei ungleiche Gruppen. Die dafür waren, übernahmen nun die Rollen der Erwachsenen, der Lehrer, des Schuldirektors und des Erziehungsministers. Die andere Gruppe wendete sich zunächst mit guten Argumenten an den Klassenlehrer, der sie jedoch empört abwies. Darauf gingen sie zum Schuldirektor, der ihnen einen Vortrag über den traditionellen Wert und die Bedeutung der Uniform hielt. Uniform bedeute Schule, Uniform bedeute Schüler. Wie solle man die Schule als Schule erkennen, wenn es keine Uniformen gäbe? Uniform sei der Stolz und die Ehre der türkischen Jugend, der der große Atatürk die Zukunft der Nation anvertraut habe usw. Die Kinder organisierten nun eine Demonstration gegen die Schuluniform mit großen Plakaten, auf denen folgende Sprüche zu sehen waren: "Schluss mit dem uniformierten Leben!", "Ja zur Freiheit, Nein zur Uniform!", "Wir sind keine Soldaten, sondern Schüler!" u.a. Jetzt wurde der Erziehungsminister eingeschaltet, der überraschenderweise ganz anders als die Schulfunktionäre in allen Punkten mit den Kindern übereinstimmte. Sofort werde ein den Forderungen der Kinder entsprechendes neues Gesetz erlassen. Jetzt sollten die Kinder jedoch in ihre Schule zurückkehren. Die erste Überraschung der Kinder wich langsam der Empörung: "Wie soll das denn gehen?", "Ihr Politiker belügt uns doch ständig!" "Auf eure Lügen fallen wie nicht mehr rein!", "Erst mal wollen wir das Gesetz schwarz auf weiß sehen!" Um die Stimmen der protestierenden Kinder zu übertönen, brüllten der Erziehungsminister und seine Funktionäre stramm stehend die Nationalhymne. In den fürchterlichen Lärm und das Chaos stürzte plötzlich wutentbrannt der Schuldirektor, griff die protestierenden Kinder tätlich an und zerriss die Plakate.

An dieser Stelle musste das Spiel aus einem ebenso komischen wie bemerkenswerten Grund unterbrochen werden. Denn der Schüler, der den Schuldirektor spielte, hatte sich mit seiner Rolle so sehr überidentifiziert, dass sein Spiel in Ernst umgeschlagen war, so dass er auf die anderen Kinder hemmungslos einprügelte. Nach einer Reihe von

Anregungen von Brechts Verfremdungs-Konzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul

Diskussionen wurde die Szene dann noch einmal gespielt, und zwar mit einer anderen Rollenbesetzung.

Es wurden mehrere Versionen dieser kleinen Szene erarbeitet: einmal ein utopischer, märchenhafter Schluss, in dem die Erwachsenen den Forderungen der Kinder nachgeben und plötzlich ganz neue Schulverhältnisse geschaffen werden; zweitens ein negativer Schluss, die Demonstration wird brutal unterbrochen, die Anführer werden von der Polizei festgenommen; drittens ein offener Schluss, der Protest gegen die Schuluniform bildet den Anfang einer Reihe von Aktivitäten zu Schulreformen, die man durchzusetzen versuchen will und noch andere Versionen.

Auffallend an dieser Szenearbeit war, erstens die beeindruckend scharfe Beobachtungsgabe der Kinder, zweitens ihre Begabung für parodistische Nachahmung. Es kommt in der theaterpädagogischen Arbeit darauf an, dieses Potential so zu aktivieren, dass Erkenntnisprozesse entstehen und sich entfalten.

Bei der Arbeit mit den Kindern ist es – wie das geschilderte Beispiel dramatisch zeigt – sehr wichtig, dass sie sich mit ihrer Rolle nicht überidentifizieren. bzw. dass sie sich dessen bewusst sind, dass es sich hier um ein Spiel handelt. Bei unserer Arbeitsweise geht es also weniger um Verinnerlichung und Empathie, die in anderen theaterpädagogischen Ansätzen vorrangig angestrebt werden, als um ein Herangehen an verschiedene Situationen und Verhaltensweisen von außen und zwar im Sinne des episch verfremdenden Theaterkonzepts Brechts und des an Brechts Theater anknüpfenden Theaters der Unterdrückten vom Augusto Boal. Dieser Ansatz ist der natürlichen Spielart der Kinder nicht fremd, da sie beim Spielen die Haltung des Erzählers, des Zeigenden nie ganz aufgeben, sie können das Spiel beliebig unterbrechen, kommentieren usw. Mit anderen Worten: die Verfremdungsform ist in dem kindlichen Spielverhalten ebenso angelegt wie die Identifikationsform. Einer Gefahr der Überidentifikation kann dementsprechend in der besonderen Spielsituation ohne Forcieren vorgebeugt werden.

So geht es hier um das Durchspielen des Zusammenlebens, Verhaltens, Denkens, Fühlens und um das Experimentieren mit Alternativen. Bei Konfliktsituationen wie in dieser Szene gibt es jedoch keine endgültige Lösung, sondern verschiedene Möglichkeiten, die zu neuen Erfahrungen führen sollen.

Die autoritären Strukturen, die in dieser gleichnishaften Szene veranschaulicht werden, sind leider kennzeichnend für die türkischen Verhältnisse. Sie

verhindern ein freies, selbständiges und kritisches Denken. Im Spiel finden die Kinder, die von diesen Verhältnissen geprägt sind, die Möglichkeit, sich selbst zu entdecken, ihre eigenen Interessen und Wünsche auszudrücken. Dies ist jedoch gerade bei Unterschichtkindern, die von autoritären Schul- und Familienverhältnissen am meisten betroffen sind, gar nicht so einfach und erfordert deshalb kontinuierliches und geduldiges Umgehen mit ihnen. Zum Beispiel war bei einer Umfrage, wie sich die Kinder eine ideale Schule vorstellen, etlichen nichts anderes eingefallen, als ein gefängnisartiges Gebäude mit der türkischen Fahne darauf und einer Atatürk-Büste davor zu zeichnen.



Als die Kinder aufgefordert wurden, ihren Vorstellungen entsprechend eine disziplinierte und eine undisziplinierte Schule gegenüberstellend zu malen, hatte ein kleines Mädchen auf die eine Hälfte des Blattes mit einem Lineal sorgfältig stramm stehende Kinder und Lehrer gemalt, umgeben von uniform gleichartigen Blumen in gleichartigen Blumentöpfen, auf der anderen Hälfte des Bildes jedoch waren miteinander balgende Kinder zwischen bunten Blumen zu erkennen. Das Bild war eindeutig affirmativ als eine Werbung für Disziplin gedacht. Doch hatte es eine Leerstelle, die zu neuen Improvisationsspielen anregte. Nur die Blumen in der undisziplinierten Schule waren nämlich kunterbunt bemalt, während die ordentlich nebeneinander aufgestellten Blumen in den Töpfen ohne Farbe gelassen waren.

Durch darstellerisches Spiel mit oder ohne Textvorlage können Kinder Szenen und Themen aus ihrem eigenen Leben vorstellen: Medien, Konsum, Umweltverschmutzung, Unterdrückung in Familie und Schule, Zusammenleben von Mädchen und Jungen und ähnliche Themen geben Anlass zu vielen Szenenvariationen, die zu gleichnishaften, d.h. verallgemeinerbaren Denkmodellen führen können. So entstanden z.B. beim Thema Umwelt als Bühnenfiguren mit Plastik umhüllte Müllmonster, gegen die die Kinder kämpften. Höhepunkt dieser Szene bildete ein wilder Tanz der Müllmonster zu einer ohrenbetäubenden Rockmusik. Plötzlich erschien auf der Bühne der Müllmonsterkönig, strahlend, mächtig, triumphierend,

Anregungen von Brechts Verfremdungs-Konzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul



die Monster warfen sich vor ihrem König nieder, berührten mit der Stirn den Boden und brüllten im Chor ihren Müllmonstersong: Vernichtet sei die Welt! Eine als Massenhysterie ausgearbeitete Szene mit deutlichen Analogien zur Manipulation von Menschen durch Sekten, religiöse oder politisch totalitäre Gruppen. Bei der utopischen Version dieses Spiels siegten die Kinder, durch ihre Aktion entstand eine müllfreie und angstfreie Welt, so dass die Müllmonster an Hunger leidend immer mehr zusammenschrumpften und zum Schluss ganz aus dem Blick verschwanden.

Auffallend ist, dass bei allen Szenen, die erarbeitet und dargestellt wurden, Gewalt eine dominante Rolle spielte. Als eine Gruppe in einer Rollentausch-Szene darstellte, welche Strafe die Kinder ihren Eltern für ein kleines Vergehen, nämlich zu spät nach Hause zu kommen, geben würden, bekamen im Unterschied zu den Müttern die Väter die grausamsten Strafen: Sie wurden mit einem Stock geschlagen und misshandelt, hungrig in einen Raum eingesperrt, an den Schwanz eines galoppierenden Pferdes gebunden, von Hunden fast zu Tode zerfleischt etc. Als die gleiche Szene, diesmal ohne Gewalt, gespielt werden sollte, stellte diese Aufgabe eine richtige Herausforderung dar. Sie war mühsamer zu realisieren. Die Gewalt-Version war attraktiver.

Auch die Methode des szenischen Interpretierens, also eine Geschichte, ein Gedicht, die zum Spielen auffordern, führt zu prägnanten und das Nachdenken anregenden Szenen. In einer szenischen Darstellung von Brechts bekanntem Gedicht über den Schneider von Ulm erinnert die Figur des Bischofs, mit einem angemalten Bart und einem Rosenkranz in der Hand und einer kleinen Kappe auf dem Kopf, weniger an einen christlichen Würdenträger als vielmehr gezielt an einen islamischen oder sogar fundamentalistischen Ideologen. In der einen Version dieses Spiels stürzen die Dorfleute auf die Bühne, die Gesichter voller Aufregung und Hoffnung in die Ferne gerichtet: "Er fliegt, er fliegt!" Dann folgt ein Krach und man hört die mahnend drohende Stimme des Bischofs: "Und er liegt zerschellet auf dem harten harten Kirchenplatz... Denn der Mensch ist kein Vogel..." Darauf die Bestürzung der Dorfleute über den Absturz... Und dann plötzlich in der Ferne

das Gedröhne eines Flugzeugs... Die Szene gibt Anlass zu lebhaften Diskussionen unter Spielenden und Zuschauern: Ist dieses Ende als gut oder als schlecht zu beurteilen?

Die Szenen, die im Rahmen eines Istanbul-Projekts entwickelt wurden, wechseln schnell ab von alltagsbezogenen realistischen bis zu phantastisch grotesken, von konkret anschaulichen bis zu abstrakt vieldeutigen. Aber selbst bei dokumentarisch realistischsten Szenen wie in den übrigen überwiegt immer wieder das Verfahren der komischen Verfremdung.

Die subversive Kraft der Komik, die in dem Spiel der Kinder immer wieder herauskommt, scheint mir interessanterweise auch kennzeichnend zu sein für die Brecht-Rezeption in der Türkei. Nicht ohne Grund sind die gelungensten Brecht-Inszenierungen diejenigen, die gerade das Verfahren der komischen Verfremdung erfolgreich einsetzen. Bei der Arbeit mit den Kindern entstehen kleine verfremdende Denkmodelle, die ihren Ansatz bei Brecht finden. Brecht, der sich selbst auch als einen Pädagogen sah, sagte einmal in einem Interview: "Ich zeige in Gleichnissen: Wenn ihr so handelt, geschieht das und das, handelt ihr dagegen, so geschieht das Entgegengesetzte. Das ist Pädagogik." Hier führen die Kinder Verhaltensweisen, Situationen und Handlungen selbst vor und entdecken dabei, welche Verhaltensweise was für Fol-



Anregungen von Brechts Verfremdungs-Konzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul

gen haben könnte. Im Unterschied zum autoritären Erziehung, die den Kindern genau vorschreibt, wie und was sie zu denken haben, geht es hier darum, Denk- und Erfahrungsprozesse in Gang zu bringen, die den Kindern helfen, den schwierigen Weg zu selbständigem Denken und zu Mündigkeit leichter zu finden.

Der Unterschied unseres Ansatzes gegenüber Brecht ist, dass es dem marxistischen Autor Brecht mit seinen Denkmodellen letztendlich um Klassenkampf ging. Welche Gültigkeit diese Denkmodelle heute haben, ist zwar nicht negativ entschieden, aber zumindest sehr umstritten. Wir setzen dagegen mehr auf die Offenheit der Brechtschen Pädagogik und Theaterpraxis.

Bei unserer Theaterarbeit geht es um ein offenes Denkmodell, das das Ziel hat, bei den Kindern realitätsoffenes differenzierungsfähiges Bewusstsein zu wecken. Ein wichtiges Leitkonzept ist deshalb bei unserer Arbeit Authentizität: Es geht zunächst einmal darum dem in die sozial drückenden und autoritären Verhältnisse verstrickten Einzelnen durch Spielen einen Freiraum zu verschaffen, wo er die Möglichkeit hat einmal aufzuatmen, sich zu besinnen und nachzudenken, d.h. sich ohne Angst aus autoritären Bevormundungen zu lösen, Selbstvertrauen zu gewinnen und seinen eigenen Weg und seine Möglichkeiten zu entdecken. Und dies ist um so notwendiger angesichts der Komplexität der modernen Gesellschaft. Auf die Türkei bezogen, die zwar einen guten Schritt in Richtung auf eine moderne demokratische Kultur hin getan hat, aber in autoritären halbdemokratischen, von Nationalisten wie von Fundamentalisten beeinflussten Strukturen stecken zu bleiben droht: innerhalb der Gesellschaft verschiedene Grade der Modernisierung, die zunehmende Medialisierung des Lebens, Verschärfung der ökonomischen Probleme und der politisch-ideologischen Auseinandersetzungen ein ganzes Bündel von einander widersprechenden, vielschichtigen Problemen, denen gerade Kinder und Jugendliche aus der Unterschicht ebenso massiv wie hilflos ausgesetzt sind. Es geht hier auf dem kleinen Feld unserer theaterpädagogischen Arbeit ebenso wie in anderen demokratischen Initiativen um die Idee eines demokratischen Zusammenlebens in einer vielschichtigen Gesellschaft und um die Wege zur Realisierung dieser Idee.

Wenn man Brecht in unserer sehr heterogenen Einflüssen ausgesetzten postmodernen Zeit wiederliest, im Gegenzug zu einem bornierten Wegräumen Brechts auf den Müllhaufen der Moderne, kann man manches entdecken, was aktuell ist: Angesichts der Konkurrenz von verschiedenen

Ideologien und Lebensorientierungen, die dem Menschen Glück versprechen und somit ihn festnageln und für eigene Zwecke ausschöpfen wollen, z.B. das Glück der Konsumwelt, der fortschreitenden Technologie, der Traditionen, der Religionen, der Sekten, der Ethnisierung u.a., ist gerade das Prinzip des kritischen Denkens wichtig, eines Denkens, das die unerlässliche Grundlage einer demokratischen Kultur ist und das den Einzelnen gegen jegliche Art von Ideologischer Erstarrung immun macht und ihm die Möglichkeit gibt, sich selbst, seine eigenen Möglichkeiten, zu entdecken. Das projekthaft Suchende, experimentell

Fließende des darstellerischen Spieles bildet dabei ein Gegenprogramm zu den Erstarrungen des ideologischen Denkens. Dabei spielt das von Brecht postulierte Wechselspiel von Vergnügen und Kritik, Lachen und Denken, Spaß und Lernen, Handeln und Reflektieren, Nähe und Distanz, Beobachtung und Verfremdung, Experimentieren und Spiel eine bedeutende Rolle.

Antiautoritär-kritisches und didaktisches Denken werden in dem heutigen postmodernen Diskurs selber als autoritär diffamiert. Ohne dieses Denken sind jedoch die Grenzen von nicht-autoritärem Denken und autoritärem Denken leicht verwischbar. Die postmoderne Beliebigkeitstheorie drückt letzten Endes eine Art von Verdrängung aus, eine Flucht vor der Realität und ihren Anforderungen. Das nicht Ernstnehmen des Didaktischen jedoch, d.h. der Notwendigkeit und des Wertes von Lernen und Lehren, bedeutet Resignation, sogar Kapitulation vor der Zukunft. Ich denke, dass einer produktiven Auseinandersetzung mit Brecht heute gerade in didaktischer Sicht Perspektiven eröffnet werden könnten. Unsere Istanbuler Theaterarbeit zumindest spricht für diese Annahme.



Anschrift der Verfasserin:

Zehra İpşiroğlu

Universität Essen, Studiengang Türkisch

Universitätsstr. 12, 45141 Essen

Spurensuche – Spurenlegung in einer Industrieregion

Schwerpunktausbildung im Fach Theaterpädagogik an der Fachhochschule Merseburg

Bettina Brandt

*„Wir sind es, die Künstler und Kulturvermittler,
die als Avantgarde dienen werden.
Wir haben Waffen aller Art.
Wenn wir neue Ideen unter den Menschen verbreiten wollen,
schreiben wir sie auf Marmor oder auf Leinwand.
Wir bringen sie unter das Volk durch Poesie und Gesang.
Die dramaturgische Szene steht uns offen!“*
(Saint-Simon-Schüler Rodriguez)

Mit diesem Zitat wollte ich zu Beginn der Schwerpunktausbildung im Hauptstudium die Studierenden mit künstlerischem Selbstbewusstsein, voraus-eilendem Schaffensdrang und dem Glauben an die Kraft des Bildes und des Wortes injizieren. Die Injektion war wirkungsvoll, die Studierenden noch nicht resistent und die Ergebnisse ließen sich sehen – was natürlich nicht nur dem Serum zu verdanken war. Im Fachbereich Sozialwesen an der Fachhochschule wird im Studiengang Kultur- und Medienpädagogik (KMP) wie auch im Studiengang Sozialpädagogik/ Sozialarbeit für das Hauptstudium eine Schwerpunktausbildung über zwei Semester angeboten. Die Fachgebiete im Studiengang KMP sind Audiovisuelle Medien (Film, Video, Fotografie, Grafik), Malerei, Theater und Musik. Die Studierenden setzen sich im ersten Schwerpunktsemester mit theoretischen Zusammenhängen zum vorliegenden Thema auseinander, das sie im zweiten Semester in einem praktischen Projekt bis zu einer Präsentation in Form einer Ausstellung oder Aufführung nahezu eigenständig bearbeiten. Es geht also einerseits um Kulturerfahrung mittels – kurzgefasst – Exkursion, Recherche, Theorie-Praxis-Angeboten – und andererseits um Kulturvermittlung, d.h. Verfremdung kultureller Erfahrungen und Vorgänge, Einsatz verschiedener Kunstmittel, mediale Gestaltung, allegorisches Sehen, Schaffung von Miniaturwelten, Präsentation und Kooperation. Experimentelle Verfahrensweisen, suchende Bewegungen, Probieren sind hierbei durchaus gewünscht. Neben Burgen und Schlössern aus dem Mittelalter bestimmt auch die ehemalige Braunkohlekultur das Bild der Region. Leuna, Buna, Bitterfeld sind nicht nur Orte, sondern Begriffe, die sich auf unterschiedliche Weise den Menschen eingeprägt haben. In neuester Zeit sind durch die Expo 2000

auch zur Kunst oder künstlich gewordene Orte wie Ferropolis, die Stadt aus Eisen, und Vockerode, das stillgelegte Kraftwerk, in den Blickwinkel gerückt. Ein bizarres Wechselspiel von Stilllegung und Wiederaufbau, von Schornsteinlandschaften und industriellem Gartenreich, von Braunkohlehalden und den touristisch hoffnungsvoll gefluteten Kraterseen. In der letzten Schwerpunktausbildung haben wir uns nicht ins Weite geschwungen (wie in anderen Projekten z.B. nach Indien, Ägypten, Tunesien), sondern haben uns von den Dingen inspirieren lassen, die direkt vor unserer Haustür liegen. Bevor sich die einzelnen Fachgebiete in die theoretische Auseinandersetzung mit den dahinterliegenden Stoffen begaben, wurden diese Orte auf mehreren Exkursionen besucht, es wurde veranschaulicht, gefunden, entdeckt, fotografiert, recherchiert und angenähert.

Im Fach Theaterpädagogik lag es nahe, sich im Vorfeld der Auseinandersetzung mit der hier gegenwärtigen Industriekultur den Theorien und Praktiken der Theaterschaffenden des 20. Jahrhunderts anzunähern. Welchen Einfluss hatte die Technisierung und Industrialisierung auf die ‚schönen‘ Künste? Wie entwickelte sich die Bühnenkunst im Zeitalter einschneidender politischer und gesellschaftlicher Veränderungen? Welchen Einfluss hatte das bewegte Bild, die Medialisierung auf das Theater? Wer uns folgen möchte, um auch die Gedanken der Studierenden bei der praktischen Umsetzung nachvollziehen zu können, begibt sich in folgenden, hier sehr verkürzten Exkurs:

Den Anfang der Konstruktion neuer theatraler Codes setzten zum Beispiel Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, die russischen Futuristen und Konstruktivisten, die Bauhausbühne und das politische Theater von Piscator und Brecht als Reaktion auf die in ihren Augen einseitig künstlerisch-ästhetische Entwicklung, die sich insbesondere bei Schlemmer vom Menschen entfernte. Der Mensch wurde zur Kunstfigur im Raum, der auch durch die Einflüsse des Taylorismus in den USA in seinen Bewegungen analysiert wurde (Meyerholds Biomechanik). Der Ingenieur und Betriebsorganisator Taylor entwickelte Ende des 19. Jahrhunderts die Grundelemente der ökonomischen Effizienz von Arbeitsabläufen. Bereits Meyerhold

Spurensuche – Spurenlegung in einer Industrieregion

führte die Filmisierung der Bühne ein, ein anti-illusionistisches Theater mit Verfremdungseffekten bei hell ausgeleuchteter Bühne, die später Brecht zum Prinzip erhob. Das Theater und das Schauspiel sollten nicht länger „Grammophonplatte der Dramenliteratur“ sein (Craig/Tairov), sondern in der organischen Synthese der Künste zu einer eigenen Kunstform finden. Während der Russe Tairov, der insbesondere den universalen Spielcharakter in der Commedia dell'arte, das Komödiantische im Theater gegen den Naturalismus Stanislawskis, aber auch gegen die Technifizierung und Stilisierung Meyerholds betonte, plädierte der Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig (1872-1966) insbesondere für die Emanzipation des Visuellen in der Bühnenkunst und verdeutlichte vehement, dass die Ursprünge des Theaters nicht im geschriebenen und gesprochenen Wort liegen, sondern in der Bewegung, im Körper einerseits und im Bild, im Bühnenbild andererseits. Die Linie lässt sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortsetzen im psychophysischen Theaterlaboratorium von zum Beispiel Jerzy Grotowski, im Bildertheater von Robert Wilson sowie im Tanztheater von Pina Bausch. Bevor es also im zweiten Semester um eigene Projektideen und -umsetzungen zum Thema ‚Spurensuche – Spurenlegung in einer Industrieregion‘ gehen sollte, wurden diese Hintergründe in Form von Vorlesungen, Seminaren und Exkursionen (u.a. zum Theater und zu den Werkstätten im Bauhaus Dessau) aufgearbeitet. Die schriftlichen Hausarbeiten behandelten zum Beispiel Themen zu Meyerhold, Brecht und Piscator, zur Bauhausbühne, zur Entwicklung des Tanztheaters oder zu den „wunderbaren Welten des Robert Wilson“. Im Fach Theaterpädagogik wurden in diesem Zusammenhang zwei Theaterprojekte realisiert, die im folgenden vorgestellt werden.

B. Weg T. – ein Theaterexperiment

Das Interesse der Gruppe bestand darin, die Geschichte des Bitterfeldes Weges anhand von Archivmaterial auszuwerten und in Szenen mit Merseburger Schülern umzusetzen. Gemeinsam wurden ausführliche Recherchen betrieben, Gespräche mit Zeitzeugen aus Leuna geführt, Bildmaterial gesammelt, Gedichte, Theaterstücke und Amateurfilme ausgewertet. Es bildeten sich die Gruppen Fotografie, Video und Theater. In den beiden letztgenannten Gruppen wurde insbesondere auch Wert auf die medien- bzw. theaterpädago-

gische Arbeit gelegt. Im Mittelpunkt der praktischen Arbeit stand die Frage nach dem Kulturschaffen der Werktätigen im Leuna-Werk und das Hinterfragen der Gründe, die zur Aufhebung der Kulturarbeit nach der Wende führten. Um der Darstellung der Aktivitäten der einzelnen Zirkel gerecht zu werden, entstand die Idee, Graphiken, Zeichnungen, Arbeitsproben von Theaterstücken, Gedichte und Erzählungen ehemaliger Zirkelmitglieder unter Einbindung von Film- und Fotodokumentationen in einer Theaterinszenierung verschmelzen zu lassen.

In der ersten Episode der Theateraufführung nimmt eine Person das Publikum am Eingangstor des Chemiegebäudes an der Fachhochschule (ein für das Thema bedeutsamer Ort, in dem sich auch der Theatersaal befindet) entgegen, erklärt, dass heute eigentlich kein Besuchertag sei, doch da sie nun mal da seien, könne sie genauso gut kurz mal durch die einzelnen Räume führen. Es geht in den darauffolgenden Episoden nach oben zur Fotoausstellung, die noch im Aufbau begriffen ist. Einige Bilder stehen am Boden, überall liegen Papierreste herum, ein Kehrblech, ein Besen. Die in einem blauen Kostüm mit weißer Bluse uniformierte Führerin entschuldigt sich hierfür und erläutert die Fotoausstellung. Auf ihrem improvisierten Gang durch die einzelnen Bereiche wird sie immer wieder durch die Beschwerden eines ‚Hausmeisters‘ gestört, bevor es zum Malzirkel und darauf zum Schreibzirkel geht, wo Gedichte und Zettel auf dem Boden verstreut liegen und eine Gruppe schreibender Arbeiter über einen Text diskutiert. Auf dem Weg nach unten sehen wir eine Gymnastik-Tanz-Gruppe, die sehr fleißig eine Choreografie einstudiert, die im Werk aufgeführt werden soll. Im Publikum befinden sich mehrere Statisten, die provokante Fragen stellen, immer wieder Gespräche anzetteln, so dass das Publikum ganz allmählich eine Zeitreise antritt und sich bald tatsächlich in einem Zeitsprung zu erleben scheint. Am Ende der Aufführung ‚dürfen‘ alle im Theatersaal an der Probe zu einem Theaterstück aus der Zeit teilnehmen, in deren Anschluss die mit Schülern erstellte Videodokumentation, aus Archivbildern und aktuellem Filmmaterial montiert, zu sehen ist.

Mit dem Konzept des Raumtheaters, in dem die Zuschauer zum Bestandteil der Inszenierung werden, entstand eine eigentümliche Unsicherheit beim Zuschauer (Zielgruppe: ehemalige Werktätige und Schüler aus der Industrieregion), der zum Teil sich selbst überlassen blieb, durch die Statisten in Gespräche verwickelt wurde, im Schreibzirkel Gedichte lesen konnte, Zeit zum resümieren hatte, im Ganzen jedoch immer wieder von einer Station zur nächsten geführt wurde. Das Erleben dessen, was optisch und akustisch wahrgenommen wurde, konnte auf diese Weise von jedem Einzelnen individuell erfahren und im Verbund mit den anderen während der Leerzeiten diskutiert werden.

Der Lerneffekt für die Studierenden im Schwerpunkt Theaterpädagogik war groß und führte sie u.a. durch folgende Themenkreise: Szenenentwicklung auf der Grundlage von zeitgeschichtlichen Exponaten, theater-

Spurensuche – Spurenlegung in einer Industrieregion

pädagogische Arbeit mit Schülern, praktische Video- und Fotoarbeit, Projektentwicklung und Regie, Zeitplanung, Management, Einsatz von Schlüsselqualifikation aus dem Grundstudium, wie z.B. Öffentlichkeitsarbeit, Grafik/Lay-Out, Regionalgeschichte, Kooperation mit anderen inner- und außeruniversitären Einrichtungen sowie die Abstimmung und Zusammenarbeit im Team.

Die Bühne lebt – im Zeitalter der Geschwindigkeit.

Dieses Projekt wurde von einer "Einzelkämpferin" durchgeführt, die sich im Zusammenhang ihrer Arbeit insbesondere mit den Themen Bilder der Region im Übergang, Zeit und Veränderung auseinandersetzt. Inspiriert wurde sie für die praktische Umsetzung von der Performance-Art sowie entfernt auch von Bob Wilson. Das Konzept hierzu sah folgendermaßen aus. Auf dem Weg von ihrer Heimatstadt Magdeburg zum Hochschulstandort Merseburg dokumentierte sie über einen längeren Zeitraum mit Video und Fotografie Straßenbilder, Häuser, Fabriken, Stadtlandschaften. Die Bühne wurde mit drei Leinwänden bestückt, auf denen jeweils dieselben Bilder unter anderem Blickwinkel zu sehen waren. In der Mitte liefen Bilder in schwarz-weiß und im Zeitraster-tempo: Bilder, wie sie im alltäglichen Lauf der Dinge an uns vorbeigleiten, ohne dass wir sie wirklich wahrnehmen. Auf der rechten Seite lief der gleiche Film in Farbe und im normalen Tempo: Bilder, die wir sehen, wenn wir vorbeigehen und hinschauen. An die linke Leinwand wurden Detailaufnahmen in Dias geworfen: Bilder, die wir sehen, wenn wir stehenbleiben und Einzelheiten wahrnehmen können. Bei der Aufführung war die gesamte Bühne und der Zuschauerraum mit reflektierender Silberfolie ausgelegt. In dieser unruhigen, technisch wirkenden Atmosphäre hatte sich die Studentin auf der Bühne im rechten Vordergrund eine kleine warme Ecke mit Kerze, Sessel und Tischchen eingerichtet. Von dieser Insel aus las sie – eine hier strenge, kühle, schwarze Bühnenfigur – zwischen den Bildsequenzen, die alle drei an einem beliebigem Bild angehalten wurden, ein eigenes Gedicht mit dem Titel „Manchmal habe ich das Gefühl...“, was immer wieder unterbrochen wurde von einem selbstproduzierten absurden Hörspiel vom Band. In den Szenen der Niederländerin Suzanne van Lohuize geht es um eine ungewöhnliche Kommunikation zweier Personen, die auf der Suche nach ihrem Kind sind. Hier eröffnet sich eine gänzlich andere Wirklichkeit, als die, die in den schnellen, langsamen, detailliert gezeigten Bildern um uns ist; eine innere, suchende und abgründige Wirklichkeit, eine Phan-

tasie, ein Traum. „Hallo...Hallo? Mit wem spreche ich? Mit meinem kleinen Jungen! Bist Du endlich da. Hörst Du Lunter. Unser Junge ist am Telefon! Wo bist Du, mein Schatz? Was sagst Du da? In meinem Bauch. Du sitzt in meinem Bauch? Die ganze Zeit sitzt Du in meinem Bauch? Die ganze Zeit hatte ich ihn bei mir. Wie furchtbar dumm. In meinem Bauch. Komm schnell nach draußen, Schlingel. Wir wollen Dich so gerne sehen. Wir lieben Dich so sehr. Lunter auch. Er wird ticken und klirren vor Glück. Kommst Du bald? Morgen schon?..."

Resümee

Die Thesen von Uwe Schäfer-Remmele in Korrespondenzen 34 vom Oktober 1999 benennen als eine der wichtigsten Aufgaben von Kulturpädagogik das Erlernen des Umgangs mit Symbolen und Kontextmarkierungen zum Verstehen von Leben und Welt. Mittels Kulturpädagogik werden primär kulturelle Prozesse aktiviert, die auch jeweils soziale, wirtschaftliche und politische Dimensionen besitzen. Somit geht es immer um das Erkennen, Begreifen und Verändern kultureller Lebensprozesse und kultureller Lebensbedingungen in verschiedenen Lebensräumen. Die Phasen der Arbeiten führten hier über erstens das Erkennen von Lebensprozessen und Lebensbedingungen in Lebensräumen (sehen, registrieren, erkennen, erfassen, aufnehmen), zweitens über das Begreifen dieser Lebenswelten (abbilden, darstellen, untersuchen, analysieren, bewerten) und drittens über die Veränderung durch Umformulierung und Auseinandersetzung im künstlerischen Produkt. Die Arbeiten der Studierenden waren insofern interessant, als sie (auch in den anderen o.g. Fachgebieten) in unterschiedlicher Weise auf die theoretischen Bezüge und die Hintergrundidee eingingen und bei der ästhetischen Umsetzung sehr frei mit den unterschiedlichen Stilmitteln experimentierten. Das Theater öffnete sich hin zum Film, zur Fotografie, zur Lesung, zur Ausstellung, zur Performance. Für mich ein Indiz, dass der Studiengang Kultur- und Medienpädagogik in seinem ersten Durchlauf weiterhin auf die Vermittlung von Schlüsselqualifikationen setzen und die Studierenden im Rahmen der Ausbildung zur Umsetzung eigener Projektideen in größerem Umfang anregen und befähigen muss.

Anschrift der Verfasserin:

Bettina Brandt

Fachhochschule Merseburg, Fachbereich 6
Geusaer Str. 88, 06217 Merseburg

Nachhausefinden im Fremden

Ankoku -Butoh, Renai-Butoh und Gindlerarbeit. – Erfahrungsbericht.*

Teil 2, Fortsetzung von Heft 35/36

Gabriele M. Franzen

KÖRPER- UND BEWEGUNGSARBEIT NACH GINDLER UND BUTOH ?

Gindler-Arbeit als persönliche Auseinandersetzung

Meine Beschäftigung mit Gindler-Arbeit ist ein fließender Prozeß. Immer wieder tauchen neue Zusammensetzungen und Schwerpunkte auf. Von Elsa Gindler wird ähnlich Klingendes berichtet (in Zeitler, 1993). Wahrscheinlich ist es mit dem Butoh ebenso. Diesen Prozeß mit dem Butoh habe ich persönlich allerdings abgebrochen nach einigen Jahren, trotz weiterer Sehnsucht, aber mein Leben verlief einfach in anderen Zusammenhänge. Zu Beginn meiner aktiven Butoh-Zeit, die von 1986 bis 1990 dauerte, verstand ich Gindler-Arbeit insbesondere als das Sinnlichwerden von eigener Anatomie, das Erspüren des Körpers bis in die Knochen und die tiefsten, kleinen Muskelschichten sowie die „Verfremdungsexperimente“ dazu. In diesen kann unter nicht gewohnheitsmäßigen Bedingungen/Spielregeln der eigene Körper kennengelernt werden in Anatomie, Verspannungen und Lösungswünschen und in seinen bisher eingefrorenen Möglichkeiten. Obwohl ich meine Arbeit bereits seit 1983 *moveri* nannte, standen damals für mich konzeptionell der Aspekt des Umweltbezuges, das In-Kontakt-Kommen mit etwas und das Sich Ausrichtenlassen dadurch eher im Hintergrund. Inzwischen ist mir das In-Kontakt-Kommen mit Außenkräften und organismischer Selbstregulation/Autopoiese wesentlicher Sinn geworden, wie ich dies auch ausführlicher mehrfach dargelegt habe (cf. Franzen 1993, 1995 und 1996).

Möglicherweise war es neben gereifterer Lebensweisheit und Begegnung mit dem Zen Buddhismus der Umweg über BWL, der mich dafür empfindlicher gemacht hat. Von Min Tanaka stammt die Feststellung und Forderung, daß Du nie allein tanzst, selbst in einem Solo. Denn auch in dieser Situation sollst Du durchlässig sein für die Umgebung, das Setting, die „Landschaft“. Entsprechend ist das Training des BWL vollkommen darauf

ausgelegt; immer mit anderen Menschen und abhängig davon zu sein (siehe unten). Bei Kazuo Ohno mögen die anderen im Tanz mehr die Gestalten der individuellen oder kollektiven Geschichte sein, die mitwirken und den eigenen Tanz durchwirken.

Aber diese zunehmende Erkenntnis und Formulierung unseres existenziellen Verbundenseins, das Akzeptieren und Genießen der Grenzen und letztlich der Illusion von Individualität scheint mir nicht nur meine persönliche Lebensreife zu spiegeln. Als Übergangsstufe scheint sich mir darin ganz allgemein eine Eigenheit vieler Gora-SchülerInnen¹ zu zeigen, die ich bis heute häufig feststellen kann: zu sehr auf dem Abgrenzungsaspekt des Sich-Selbst-Suchens/Findens/Spürens in „ihrer Arbeit“ beharren: „Das ist nicht meins! Das kommt nicht aus mir! Das ist nicht nur sanft/vorsichtig!“ . Das ist mir nach wie vor ein kaum erklärliches Phänomen. Denn Gora selbst war so anders. Vielleicht lag es an dem, was ich an anderem Ort als „die mütterliche Seite der Gindler-Arbeit“ beschrieben habe (Franzen 1995), an Goras mangelnder Forderung uns gegenüber: sie verkörperte in ihrer Güte und ihrem Geben stellvertretend die „gute Natur“ in uns, der wir uns anvertrauen können im Geschehenlassen und Überlassen. Dies galt letztlich in Atem und Selbstregulation als transpersonalen Erfahrungen, und wurde ermöglicht über die Beziehung zu Gora im Unterricht, der wir ganz und gar vertrauten, wie sie uns half. Dieser Prozeß wurde ebenso wie die daraus folgenden Forderungen an Selbstverantwortung nie reflektiert. Solch eine eher „väterliche Seite“ der Gindler-Arbeit, zu der dann auch mehr die Konzeptualisierung des Kontaktes gehörte, tauchte für mich mehr im Unterricht von Charlotte Selver und dem von ihr formulierten „Sensory Awareness“ auf.

Es war nicht überraschend, daß das MB von Gora-SchülerInnen in den allermeisten Fällen als rein gewalttätig abgelehnt wurde. Ebenfalls die Manipulationen, die aber als Arbeit an Entspannung erst mal auf mehr Interesse stießen. Ihre Konsequenz und Forderung wirklich alles, was möglich war, und auch überall zu geben, stieß dann aber schnell auf Entrüstung: „Das laß' ich nie wieder mit mir machen! Das übergeht meinen Prozeß! Da kann ich nicht bei mir bleiben!“ Das ist alles nicht falsch und sehr verstehbar. Ich geriet in Verteidigungszwang für mein Engagement und meine Leidenschaft.

Nachhausefinden im Fremden

Gemeinsames und Trennendes

Für das Verfassen dieses Textes habe ich mich zurückgezogen in ein Haus auf Korfu, schlechtes Wetter, hoch oben und direkt über dem großen Meer, das Tag und Nacht unter der feuchten Luft gegen Felsen und Strand donnert. Das Haus ist umgeben von mehreren Terrassen, die sich in den Hügel schmiegen, Terrassen zum Sich Bewegen und Bewegtwerden. In diesem bewegenden Verweilen erinnert sich „mein Körper“ an die Zeit vor 10 Jahren, als ich im Butoh-Fieber frenetisch trainierte, immer noch mit dem heilenden Er-holen der Selbstregulation, der organismischen Eigenbewegung, moveri, die ich seither noch systematischer erforscht habe, aber auch mit etwas Wehmut an die weniger gelebte „geistige“ Freiheit der körperlichen Bewegung (nach Tanaka, s.o.) in den letzten Jahren ohne Butoh, bzw. Body Weather: Meine Beine sind doch wieder mehr nur Ständer und Vehikel des Rumpfes geworden. Gerne erinnern sie sich an die einstige Freiheit, als sich ein Fuß, ein Knie, ein Oberschenkel noch in Bewegung und Ausdruck frei emanzipieren durfte. Und wieder die erstaunliche Entdeckung: auch das hat heilende Effekte z.B. auf die Wirbelsäule! Wenn der Oberschenkel ein weiteres Feld und weitere Bedeutungen bekommt als nur auf seine Stützfunktion fixiert zu sein.

Wieder Entdeckung: Freiheit und Spiel ermöglichen eine größere Variabilität und eine unverkrampftere und effektivere Erfüllung eigentlicher, funktionaler Hauptaufgaben!

Hier in Korfu erlebe ich, erinnert sich mein Körper, wie das Lesen der alten Texte und der ausführlichen Trainingsaufzeichnungen in meine körperliche Bewegtheit einfließt, ähnlich wie Aufgaben „unmöglichkeit“, Lösungsversuche und Außeneindrücke beim Bisoku.

Seit zwei Tagen habe ich in der Küche Logierbesuch, eine große, grüne Gottesanbeterin. Fasziniert vergebe ich immer wieder meine hier doch so knapp bemessene Zeit und beobachte (Butoh: trinke, esse) ihr Verharren in bizarren Formen, ihren Gleichmut und ihre Geduld, wie sie mit ihren 6 langen und länger werdenden Teleskopbeinen die feinsten Unebenheiten der Wand oder der Glastür absucht, um sich zu halten und hochzuschieben. Ich fühle mich dabei wie ins Bisoku versetzt, als oft schon allein durch das Ersetzen der normalen Zeit durch anfangs unvorstellbare Verlangsamung (zusammen mit der Aufgabe niemals zu erstarren, sondern immer überall die körperliche Grundbewegtheit durchzulassen) die Körper-

teile beharrlich ihren Weg suchten, ihn vollkommen ungesteuert und unvorhersehbar fanden, dabei dem Geist Formen und Bilder lieferten, die zusammen mit den Außeneindrücken des Ortes wieder zurückflossen in die Bewegung usw. Sehr oft fühlten wir uns dabei wie Reptilien oder Insekten, und das nicht nur wegen der räumlichen Nähe zu ihnen, wenn wir in unendlicher Langsamkeit der Zeit und meditativer Aufmerksamkeit so intim mit ihnen an allen möglichen und unmöglichen Orten auf dem Boden herumkrochen oder uns wälzten.

Schon zu Beginn enthielt der Butoh im Bisoku auch eine Rebellion gegen die gesellschaftlich vorgegebene und immer schneller werdende Zeit. Zuhörend bleiben, den Organismus befragen, offen bleiben für unerwartete Lösungen: auch im Gindlerschen „Probieren“ geben wir uns die Zeit, die „man“, der Mensch, der Organismus brauchen, um bei der Bewältigung einer Aufgabe auch noch „der Natur gehorchen“ zu können. Gindler nannte ihre Stunden „Laboratorium“, in Bewegungsversuchen wurde und wird Verhalten erforscht. Tanaka nennt seine Arbeit „Body Weather Laboratory“. Auch hier wird gesucht („in meinem Tanz Fragen stellen“), allerdings nicht nur in der körperimmanenten Natur. „Body Weather“ wird auch beeinflusst von Stimmungen, die durchfließen wie die Wetterverhältnisse und wie diese beeinflusst sind von vielfältigen Bestimmungen von innen und zum Teil von weit außen. Tanakas „Workshops“ (siehe oben), sind direkte Vorbereitungen für Performances, indem sie deren Elemente im Körpergedächtnis und die somatischen Voraussetzungen schaffen. Man könnte sie im Grunde auch als „Verfremdungsversuche“ bezeichnen, wie ich jenes „Probieren“ der Gindler-Arbeit benannte: Besondere, höchst ungewohnte Versuchsbedingungen/Spielregeln, das „Fremde“, sollen Lösungen hervorlocken und ermöglichen, die jenseits gewohnheitsmäßiger Schemata liegen. In den Gindlerschen Versuchen wird durch dieses Stören von Schemata nur ein „reagierbereiteres“ Verhalten für die situativ wirkenden Innen- und Außenkräfte ermöglicht: die „eigentliche Natur“ wird unter dem Gelernten wie wieder ausgegraben, soll wieder wirken können und Bewegungen funktionaler, müheloser und spontaner auslösen. Im Butoh wird ganz gezielt noch weiter und „tiefer“ in der Archaik gesucht. Ganz explizit wollte Tanaka oft Bewegungen, die möglichst gar nicht mehr an „normales, menschlich erwachsenes Verhalten“ erinnern: „No common sense movement!“. Das Disfunktionale, Disharmonische, das hoch Erregte, das Zerstörende und Häß-

liche waren nicht ausgeblendet sondern unter anderem explizites Forschungsfeld. Auch dies gehört zur inneren und äußeren Natur des Menschen. Ebenso „Bizarres“ wie die fühlende (!) Identifikation mit Ideen und Objekten: so war ein „Versuch“ von Yoshito Ohno z.B.: Was ist der Unterschied in meinen Bewegungen zwischen „Ich liebe Dich, Tisch!“ und „Ich bin Tisch“? Wichtigste Frage aber bleibt dabei für uns alle: „How do I come in touch with something?“, im Tanz und im Alltag, der von solcher Erfahrung getränkt ist (Yoshito Ohno, 1989).

Die sich tanzende Emanzipation der einzelnen Körperteile in Bewegungen, eben gerade jenseits ihrer Funktionalitäten, das sich Ausleben als „Zellbündel“, Zellintelligenz, das gibt es auch in Experimenten der Gindler-Arbeit. Hier gilt es jedoch nur im Kleinen, im Innerorganismischen. Eigentliches Thema der Gindler-Arbeit ist das „menschliche Werden“ im Alltag über eine veränderte innere Einstellung. Butoh dagegen ist als Tanz genuin expressiv, ist zum nach außen in den Raum zu treten bestimmte Zustandsveränderung bis hin zu Ver-rückungen, Verrücktheiten. In dieser unterschiedlichen Zielrichtung wird für mich der Hauptunterschied deutlich.

Eine bestimmte Form von leichter Trance kennzeichnet für mich den zum Tanzen notwendigen Bewußtseinszustand, bisweilen darin ähnlich dem des besonders intensiven Experimentierens am eigenen Leibe überhaupt. Dabei mag es unterschiedliche Verteilungen auf einem Kontinuum von Fokussierung geben, je nachdem, in welcher Situation und Anforderung ich mich befinde. Immer jedoch bleibt insofern die volle Wachsamkeit und Kontrolle gewährleistet, daß ich jederzeit in der Entscheidung bleiben kann, ob ich in diesem Prozeß bleibe, oder ob ich aufhöre². Dabei steuere ich diesen Prozeß allerdings nicht in seinem Verlauf, ich überlasse mich ihm bei gleichzeitiger bewußter Wahrnehmung dessen, was geschieht³, anders ausgedrückt: *moveri* - sich bewegen und bewegt werden.

Grundhaltung für solche Prozesse ist im Butoh wie in der „Gindler-Einstellung“ das Gehorchen, das Folgen: ohne sich selbst zu verlieren ganz beim anderen sein und dabei doch ganz bei sich sein, ohne in sich hängen zu bleiben. So gibt es in der Gindler-Arbeit, im BWL wie im Butoh generell unzählige Experimente zum Folgen und Geführtwerden von Personen, Objekten (z.B. Bällen), Außenreizen und Imaginationen.

Getragen wird dieser Prozeß des Sich Überlassens von einer gewährenden, liebevollen Begleitung im eigenen Bewußtsein: den eigenen Lebensvorgän-

gen gegenüber, und somit für sich selbst, die entwicklungsfördernde „gute Mutter“ sein, dabei die „gute Natur“ im Organismus vorwegnehmend und durch diese dann wiederum bestätigt werden in diesem Prozeß. Das ist vollkommen notwendige Grundhaltung in der Gindler-Arbeit. Im Butoh ist es nicht immer so. Allerdings war es Hijikata, der als erster die zunehmende Erweiterung des Butoh vom Ankoku Butoh zum Renai Butoh propagierte (Tanz aus Liebe).

Das Training im Butoh, besonders auch im BWL, war nur selten von einer spürbar liebevollen, hegenden Grundeinstellung geprägt. Für uns Europäer ist es z.B. ein harter Brocken zu schlucken, grundsätzlich nicht gelobt zu werden. Sein Bestes zu geben, alles, und gut zu sein, ist selbstverständlich. Kommentare gab es grundsätzlich nur zu Verbesserungswürdigem. Die Kritik konnte schonungslos sein und aufs heftigste vorgetragen, z.B. beim Feedback mit dem Partner nach den Manipulationen. Aber dann wars persönlich auch wieder gut. Es zählte nur die Sache, das Thema. Die Person war nur erwähnenswert, insofern sie der Aufgabe im Wege stand⁴. Insofern waren die Prinzipien des Vorgehens die der Härte, des rigiden Anspruchs, der ständigen Überforderung und der Aufforderung die eigenen Grenzen zu überschreiten. Vergleichbar dem Vorgehen beim Za-Zen und „echt japanisch“ sollte dies über die Selbst-Überwindung dazu führen weich und durchlässig zu werden.

Über so ein Vorgehen, bei dem äußerste Ich-Kräfte dazu eingesetzt werden, seine Ichverhaftung zu lösen, kann man streiten.

Beispielhaft lesen sich dazu auch Min Tanakas Anweisungen zu den Manipulationen 1980. Eigentlich sind die allgemeinen Einführungen recht „gindlerhaft“: die Betonung der Intimität der gegenseitigen Berührung, der Empathie in den Atem und dessen Verankerung im Persönlichen, die Intimität des tiefen Kontakts, die Bedeutung von Zuhören und sich Einfühlen in den anderen, das Sinnlichwerden von Schwerkraft und Anatomie, das Ansprechen von inneren Muskeln statt großen äußeren, das „Neutralisieren“ von Muskelrichtungen (analog zum Reagierbereitwerden und in Vermeidung des Wortes Entspannung) usw.. Aber dann kommt der Unterschied, der einige dann aufschreien ließ: „*We embody the body that belongs to nobody!*“ (Min Tanaka, 1980, 60). Und das hieß konkret im Training sich ganz zu geben, nicht sofort zurückzuschrecken und sich aufzuregen, wenn mal was wehtat. Und umgekehrt auch mein Bestes geben, damit ich auch den anderen weder durch Schonung hindere noch ihn verletze,

Nachhausefinden im Fremden

wenn ich ihn z.B. bei den Manipulationen fordere/ fördere. Selbstverständlich gab es auch hier Mißbrauch, wenn so ein Training nicht von menschenliebender Grundhaltung getragen ist, was insbesondere auch von japanischen MitgliederInnen des BWL erzählt wurde.

Ich glaube, daß meine tiefe Verankerung in der Gindler-Arbeit mich sowohl bei den Manipulationen wie auch beim MB (siehe dort) solche Irrwege weniger hat gehen lassen. Soweit ich es bis heute absehen kann, habe ich mich nicht schwerwiegend im Training verletzt und habe auch niemanden anderen verletzt, und wenn ich mich mal notwendig schonen mußte damals, habe ich die Häme seitens der anderen gut ertragen können, ohne mich abwenden zu müssen.

In der Gindler-Arbeit wie im Butoh wird bei der „Recherche“ ausgegangen von alltäglichen Bewegungen, die jeder zur Verfügung hat. Immer geht es um das Wiederaufleben des „natürlichen Körpers“. Ich muß aber leider sagen, daß der Naturbegriff unter den GindlerianerInnen etwas altmodisch und naiv ist. Es sollte uns heute klar sein, daß zu der Natur des Menschen nicht nur seine Biologie sondern auch seine Kultur und seine Gesellschaftlichkeit und Geschichtlichkeit gehören. Dabei mag es zwischen diesen Polen unserer Natur unterschiedliche persönliche Verortungen und Spannungsfelder geben, an denen man in seiner Selbstentfaltung und am Heilwerden arbeiten kann. Wir sind aber auch „unsere Ahnen“ und die Landschaften unserer Kindheit. Ebenso gehört der Tod zu unserer Natur und zu unserem Respekt gegenüber dem Leben, das wir sind, und das uns durchzieht. Da sind der Naturbegriff und das Verständnis der Körperlichkeit im Butoh umfassender.

Dennoch gibt es sie dort auch, die „Romantik“, als die mein Gindler-Kollege Thomas Niehring es heute bezeichnet, wenn Gora uns zuredete: „Nun werden Sie doch so einfach und natürlich wie das Vögelchen, das einfach nur den Schnabel öffnet und singt, wenn es singt!“ Kazuo Ohno zuzuschauen, wie er einfach nur die Papierblume wurde, die er in der Hand hielt, war bezaubernd und wohltuend.

Zur Verfasserin:

Franzen, Gabriele M.: Diplom-Psychologin, Atem- und Leibtherapeutin/pädagogin (Diplom/AFA). Studium von konzentrativen Bewegungslehren, Atempädagogik und Tanz mit den Schwerpunkten Tai Chi und Gindler-Arbeit seit 1975. Seit 1981 freiberufliche Lehrtätigkeit in eigener Praxis und in Aus- und Fortbildungen diverser Berufsgruppen (u.a. Tänzer, Psychologen, Ärzte, Theologen): Entwicklung der integrativen Methode moveri auf der Basis

der taoistischen Bewegungsmeditation Tai chi Chuan und Gindler-Arbeit. Mitarbeiterin an einer Fachklinik für Naturheilkunde.

Literatur:

- Aschwanden, Daniel: Butoh. Programmzeitung Wien, 1987
- Behnke, Elizabeth (Ed.) (Spring 1989): The Newsletter Of The Study Project In Phenomenology Of The Body. Felton, CA
- Brooks, Charles V.W. (1974): Sensory Awareness. The Rediscovery of Experiencing. The Viking Press, Santa Barbara, California
- Brooks, Charles V.W. (1979): Erleben durch die Sinne (Sensory Awareness). Paderborn (Junfermann)
- Cohn, Ruth C. (1955): Ein Ansatz zur Psychosomatischen Analyse. In: Stolze (1989), 248-259
- Franzen, Gabriele M.: Air Performances an öffentlichen Orten in Berlin, Präsentationstext und Ergebnistext, 1987
- Franzen, Gabriele M. (1991): „Durch gymnastische Übungen die Intelligenz vermehren“. Erinnerungen an Elsa Gindler. In: Tanz Aktuell, Oktober, 40 - 42
- Franzen, Gabriele M.: Sich im Bewegen erfrischen. Auch der Westen hat eine Tradition der Gelassenheit. Die Tageszeitung, 13.11.1993
- Franzen; Gabriele M.: „Werden Sie wieder reagierbereiter!“ Elsa Gindler (1885-1961) und ihre Arbeit. Gestalttherapie 2, 1995, 3-19
- Franzen; Gabriele M.: „Thesen zur Phänomenologie eigenorganismischer Strukturierungsprozesse. Eine Anregung für prozessorientierte Grundlagenforschung und interdisziplinäre Diskussion“. Unveröffentlichter Vortrag auf dem Internationalen Symposium über die Klassischen Naturheilverfahren im Universitätsklinikum Benjamin Franklin der Freien Universität Berlin, 1996
- Furukawa, Anzu: Wie läßt sich dieser Körper finden? tanzaktuell, 1, 1988, 10-12
- Gindler, Elsa (1926): Die Gymnastik des Berufsmenschen. Vortrag auf der Düsseldorfer Ausstellung GeSoLei: „Gesundheit, Sozialarbeit und Leibübungen“. Wiederabdruck in Zeitler (1991) und Stolze (1989)
- Haerdter, Michael & Kawai, Sumie: Butoh. Alexander, Berlin 1986
- Jacoby, Heinrich: Jenseits von „Begabt“ und „Unbegabt“. Zweckmäßige Fragestellung und zweckmäßiges Verhalten - Schlüssel zur Entfaltung des Menschen. Christians, Hamburg 1981
- Mauk, Norbert: Tanz im Dialog mit der Natur, tanzaktuell, 4, 1993, 15-17
- Selver, Charlotte: Sensory Awareness and total functioning. General Semantics Bulletin 20/21, 1957, 5-17
- Stolze, Helmuth (Hrsg.) (1989): Die Konzentrierte Bewegungstherapie. Grundlagen und Erfahrungen. Berlin (Springer)

Befrage jede Inszenierung nach ihrem philosophischen Punkt.

- Tanaka, Min: Drive On, Tokio, May 1980
 Tanaka, Min: Je suis une avant-garde qui rampe sur terre. Yu, Tokio, 1982
 Yoshioko, Yumiko: Tatoeba. Theatre danse grotesque, tanzaktuell, 7/8, 1988
 Zeitler, Peggy (Hrsg.): Erinnerungen an Elsa Gindler. Berichte, Briefe, Gespräche mit Schülern. Von Cramer-Klett & Zeitler, München 1991

Anmerkungen:

* Aus Umfangsgründen mußte dieser Beitrag leider stark gekürzt werden. Für ausführlichere Ausführungen siehe „Nachausefinden - Kaleidoskop und Erfahrungsbericht“ in: Ehrhardt, Johannes (Hrsg.): Spüren Experimentieren Gestalten. Communication Culture Research, Universität Hannover 1999

Die Entstehung dieser Zusammenfassung war nur möglich durch die jahrelange Zusammenarbeit des Body Weather Laboratorys Berlin und unserem gemeinsamen durchschwitzen. Ich möchte mich hiermit bedanken bei den MitgründerInnen Andrea Morein und Florian Schnippenkötter.

¹ Frieda Goralewski wurde von ihren SchülerInnen stets liebevoll nur „Gora“ genannt. Sie war bis damals auch für mich die bedeutendste Gindler-Lehrerin der ersten Generation, obwohl ich bereits seit 1984 Kontakt mit Charlotte Selver hatte.

² Dies sage ich jetzt über meine eigenen Butoh-Erfahrungen. Es wird auch für die meisten, möglicherweise auch die besten Butoh-TänzerInnen gelten. Sicher gibt es aber auch Ausprägungen, die die Grenzüberschreitung auch über den totalen Kontrollverlust bis hin zu quasi-psychotischen Zuständen suchen. Ich glaube auch, daß sich einige Menschen damit schwer gefährdet haben. Die Verwechslung oder Gratwanderung zwischen spiritueller Ich-Distanzierung und psychotischem Ich-Verlust ist ein eigenes und langes Kapitel für sich.

³ Fritz Perls betrachtet solch einen Bewußtseinszustand als die Grundeinstellung einer erfolgreichen Gestalttherapie und beschreibt ihn sehr schön als „ein mittlerer Modus zwischen Tun und Erleiden ... das Gefühl nicht nur der Gestalter oder das Gestaltete zu sein, sondern darin zu wachsen (Perls, Hefferline, Goodman 1951/1992, 170)“. Er hatte damals bereits sehr viel Kontakt mit Gindler-Arbeit (siehe Franzen, 1985).

⁴ cf. Fußnote 13, Furukawa

Anschrift der Verfasserin:
 Gabriele M. Franzen,
 Uhlandstr. 194a,
 10623 Berlin,
 Fon & Fax: 030-3121239

„Befrage jede Inszenierung nach ihrem philosophischen Punkt.“ Spurensuche 5, 26. Juni bis 2. Juli 2000, Flensburg.

Marie-Claire-Niquille

Die Theaterwerkstatt Pilkentafel in Flensburg lud zusammen mit der ASSITEJ die Theaterschaffenden Deutschlands zum Treffen der freien Kinder- und Jugendtheater ein. „Spurensuche“ unterscheidet sich von andern Festivals durch die Konzentration auf Austausch und Weiterbildung und das Rahmenprogramm. Es ist den VeranstalterInnen auch dieses Mal wieder gelungen, die teilnehmenden Theaterschaffenden zu bereichern, zu inspirieren und für das Weitersuchen zu motivieren. Spuren, sprich Ideen, zeichneten sich schon bei den Ensemblegesprächen ab. Unter der Leitung von Michael Ramlöse (DK) wurden die am Vortag besuchten Produktionen diskutiert. Ausgehend von den ersten fünf Minuten im jeweiligen Stück und der Inszenierung hätten die über 100 TeilnehmerInnen die Möglichkeit gehabt, ihre Meinung zu äußern. Erstaunlicherweise gelang es keiner

Gruppe, in knappen Sätzen zu formulieren, was sie mit ihrem Stück erreichen wollte und wo ihr Interessenzentrum lag. So entwickelten sich die Gespräche zwar kultiviert, aber wegen der großen Anzahl der Themen doch ausufernd. Schließlich ergaben sich dann doch konkrete Verbesserungsvorschläge, die sich die Gruppen zu Herzen nahmen, die aber auch Melancholie auslösten. Gemeint ist hier Melancholie als Moment des Stillstandes, wo nicht mehr ist, was war, und noch nicht ist, was sein wird, eben so, wie sie Dürer darstellt. Sein Stich bildete das Motto der Werkstätten. Peter Ketturkat (A) bot dazu mit seinem Einstiegsreferat eine Fülle von Anregungen. Er zeigte Verbindungen zu Literatur, Musik, Psychologie und der Bibel auf. Selver leitete er dann eine Werkstatt, in der Objekte aus Bleiblech gestaltet wurden. Blei als Symbol der Melancholie: Es scheint

Rezensionen

totes Material zu sein, kann sich aber pulverisiert selber entzünden. Die Objekte wurden in einer Ausstellung und in kleinen Szenen vorgestellt. Im Musikworkshop (Leitung: Benjamin Rinnert, D) spielten SchauspielerInnen auf Instrumenten, die sie nicht beherrschten. Sie waren auf der Suche nach Möglichkeiten, mit dieser Situation auf der Bühne umzugehen, und präsentierten am Schluss einen Text von Heiner Müller, der in eine Vokalimprovisation gebettet war, und eine Sonate, selber komponiert und auf den «falschen» Instrumenten gespielt.

Melancholie kam auch getanzt vor: Auf Stühlen bewegten sich die TänzerInnen von einer nachdenklichen Haltung zu ändern. In zwei andern Choreografien untersuchte Birgitta Egerbladh (S) Ticks, resp. das Gehen in Kombination mit Geräuschen und Texten.

Die Regiegruppe (Robert Parr, GB/DK) inszenierte die Einstiegsszene in ein noch nicht existentes Stück nach einer Legende aus der Normandie. Albert Wendt (D) arbeitete mit den TeilnehmerInnen der Schreibwerkstatt an deren Projekten und entwickelte mit ihnen Regeln der Dramatik (Ein Problem ist noch keine Geschichte u.a.). In der Dramaturgie-Werkstatt ging man davon aus, dass Texte die Grundlage für eine Inszenierung sind. Spannend vertrat Marc Günther (D), Dramaturg und Regisseur, sein Credo: Theater soll trösten. Indem der Zuschauer sich in einem bestimmten Punkt des Stückes wiederfindet, er

eine Projektionsmöglichkeit erhält, kann er aus der Melancholie, der Einsamkeit herausfinden. Dies setzt Aufführungen voraus, die fokussieren und zwar auf den subjektiven Interessenpunkt, den philosophischen Punkt sozusagen der ProduzentInnen. Dürers «Melancholie» wurde an Stelle eines Textes als Übungsbeispiel genommen, um einen Fokus zu wählen, einen möglichen Konflikt und eine Szene dazu zu erfinden.

Diese Werkstatt, die wie alle starke Spuren hinterließ, präsentierte schließlich 17 Thesen. Der Titel dieses Berichts ist eine davon.

Die Aufführungen von «Spurensuche»: «Moby Dick» (Theater Triebwerk, Hamburg), «Wer auf dem Kopf geht, hat den Himmel unter sich» (Theater miniart, Bedburg Hau), «Tausche Klarinette» (Theater Marabu, Bonn), «Der kleine Häwelmann» (Theater o.N., Berlin), «Flügel» (Theater Patati-Patata, Reutlingen), «Strandläufer» (Gruene Sosse, Frankfurt).

Im Rahmenprogramm: «Es ist nicht Aschenputtel» und «Von Mäusen und Menschen» (Theater Møllen, DK-Haderslev), «Lucky hat gesagt – kein Stück über Afrika» (Theaterwerkstatt Pilkentafel, Flensburg).

Anschrift der Verfasserin:
Marie-Claire-Niquille
Eichenweg 21 B
Ch-8802 Kilchberg,
e-mail: niquille@pop.agri.ch

Rezensionen

Gerd Koch, Pragmatik der Lebenskunst Theater

Es gilt nicht nur, (eine) Philosophie der Lebenskunst am Beispiel des menschlichen Handlungsfeldes Theater zu entwickeln – auch das Theater-Machen darf als Teil der Ermöglichung und Bewältigung von Lebenskunst gelten. „Spielen ist eigentlich ein allgemeines menschliches Laster, und es macht viel Spaß.“ Das sagte 1968 Helene Weigel. Und sie mußte es wissen, war sie doch jahrzehntelang SchauspielerIn, jahrelang Theater-Prinzipalin (am Berliner Ensemble) und zig Jahre Ehefrau des Stückeschreibers und Regisseurs Bertolt Brecht. 1900 wurde sie geboren, und aus diesem Anlaß gibt es eine Reihe von Publikationen zu ihren Ehren; und das sehr zu recht, wie ich finde. Ein Buch will ich herausheben (und zwei kurz aber mit Nachdruck empfehlen).

„Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen“ – so – selbstüberzeugt – ist ein Band mit Briefen von und an Helene Weigel (1935 – 1971, dem Todesjahr der Weigel) betitelt (Herausgeber ist Stefan Mahlke – ein Gemeinschaftsprojekt der Zeitschrift Theater der Zeit und des

Literaturforums im Brecht-Haus Berlin 2000, ISBN 3-9805945-9-9, 243 S.).

Helene Weigel hat sich, wie viele SchauspielerInnen, nicht als Briefschreiberin verstanden. Das aber macht z. B. den Briefwechsel zwischen ihr und der großen SchauspielerIn und Kabarettistin Therese Giehse (1949 – 1970) so lebendig und man spürt die am (gestischen) Sprechen des Theater geschulte Schreibweise: Hier wurde nicht nach den Regeln von Briefstellern oder des Duden geschrieben, sondern so, wie der Schnabel von SchauspielerInnen, die sich sehr schätzen, gewachsen ist. Dieser Briefwechsel springt vom Persönlich-Privaten in Fragen von Gastspielen und Engagements. Ein kompaktes Stück einer Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit des Bühnengeschehens!

Die weiteren Abschnitte dieses lebendigen Lesevergnügens gehen so konzentriert nicht um eine Person, sondern um Personen, die das Theater bilden – um Sorgen der SpielerInnen (ganz alltagspraktisch und lebensnah; auch z. B. die Gefährdung durch Trunkenheit bei Schau-

spielen betreffend); um genaue Beschreibungen von Fehlern und Nachlässigkeiten, die sich bei langer Spieldauer in Stücken einschleifen; um konzeptionelle Überlegungen, z. B. zum Spielplan aber auch zum Modell-Theater Berliner Ensemble und um die Ausbildung von Schauspielern (eine sehr gute, freundlich-unerbittliche Kritikerin ist die Weigel, denn sie weiß, wovon sie spricht – und sie kann sehen – ein Modell für theaterpädagogische Fachkommunikation!); um Gespräche mit Behörden geht es ebenfalls: Partei- und Staatsämter der DDR wollen gebeten, informiert und korrigiert werden – und die Prinzipalin erfüllt auch dieses Geschäft: eine wirklich etwas andere Mutter Courage – für das Theater!

Der Briefwechsel-Band aus Anlaß der Erinnerung an den 100. Geburtstag von Helene Weigel verschafft uns einen gekonnten Einblick in das, was auch Theater ist – nämlich in die Gewährleistung dessen, was nachher so schön vom Publikum auf der Bühne zu sehen ist – als wäre nichts gewesen ... Ein Buch einer unerreichbaren Theater-Macherin (man betrachte Photos von ihr!) für die, die heute die Lebenskunst Theater befördern wollen!

Zwei weitere Hinweise auf Helene Weigel: Der Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs, Erdmut Wizisla, hat eine kleine, intime Ausstellung zu Biographie und Wirken von Helene Weigel zusammengestellt. Die selbständig zu rezipierende Begleitbroschüre ist unter dem Titel „Unerbittlich das Richtige zeigend“ (ISBN 3-88331-040-9) erschienen: Ein sehr gelungener Einblick ins selbständige Werk der Weigel (wiederum mit Briefen und zusätzlich reichhaltig mit Photos und Essays fachlich-persönlicher Art versehen). Weigel-Brecht lebten in der Berliner „Chausseestraße 125: Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin-Mitte“ (so der Buchtitel) hat Sibylle Bergemann fotografiert (ISBN 3-8831-036-0). Auch in diesem Buch finden wir neben Photos Texte – von Brecht, Benjamin, Biermann, Brasch, Marta Feuchtwanger, Frisch usw. Eine gelungene Mischung von Abstraktion und Einfühlung (was für alle drei hier vorgestellten Bücher zugleich zutrifft).

Eine Erinnerung: 1977 schon entstand eine Studie, die sich mit Fragen der Lebenskunst, die für Bertolt Brecht als die höchste aller Künste galt, befaßte. Unter dem Titel „Vergnügungen unseres Zeitalters. Bertolt Brecht über Wirkungen künstlerischer Literatur“ schrieb Johannes Goldhahn (Jahrgang 1926) eine interessante Untersuchung, die die Stichworte „Vergnügung“, „Produktivität“, „Naivität“ und „Genuß des Lebens“ im Werk des Stückeschreibers und Dichters Brecht ausfindig machte. Eine sehr frühe Untersuchung zum Gegenstand der Lebenskunst-Gestaltung auf dem Theater/mit dem Theater! Leider ist der Band vergriffen (Herausgeber war das Brecht-Zentrum der DDR). Johannes Goldhahn war Mitbegründer der ersten Brecht-Schule (1957) in der DDR. Die KORRESPONDENZEN Heft 19/20/21 betrachten 1994 einen Beitrag von Johannes Goldhahn. Im selben Jahr schon starb er, der an der Pädagogischen Hochschule Zwickau den Arbeitskreis „Bertolt Brecht und Pädagogik“ ins Leben rief.

Anschrift des Verfassers:
Sieglindestr. 5, 12159 Berlin

Rierner, Christoph / Sturzenhecker, Benedikt (Hrsg.): *Das Eigene entfalten. Anregungen zur ästhetischen Bildung (Beiträge aus der Arbeit des Burckhardthauses, Band 5)* Triga Verlag Gelnhausen 1999.

Dieses Buch zeichnet sich aus durch eine gelungene Verbindung von Theorie und Praxis ästhetischer Bildung. In ihm wird die Praxis kultureller Bildung beschrieben, die der Künstler Christoph Rierner an der bundeszentralen Bildungsstätte der evangelischen Kirche dem Burckhardthaus in Gelnhausen durchführt. Ziel dieser Arbeit ist es, Menschen zur Entfaltung ihrer eigenen schöpferischen Potentiale zu ermutigen und das Buch belegt, in welcher weitgehender Weise dies gelingen kann. Christoph Rierner hat, ausgehend von moderner Kunst, Wege entwickelt, wie Kunst auch im Alltag ihre Impulse entfalten kann, um zu mehr spielerischer Selbstbildung von Menschen beizutragen. Die Arbeitsweisen, die das Buch besonders im ersten Teil vorstellt, helfen, sich in eigener schöpferischer Gestaltung weder didaktischer Vorschriften zu unterwerfen, noch in kindisch kitschige Spielimitationen abzugleiten. Spiel ist einer der zentralen Begriffe, mit dessen Ausbuchstabierungen die Autorinnen und Autoren des Bandes zu fassen versuchen, was in ästhetisch kreativem Selbstaussdruck geschieht und was daran so beglückende und bildende Wirkung hat. Somit stellt das Buch auch eine besonders innovative Herausforderung für die Spielpädagogik dar, und man kann nur wünschen, dass dieses Buch die oft erstarrte und funktionalisierte Spielpädagogik wieder neu in Bewegung bringt.

Im ersten Teil werden von Rierner und Sturzenhecker typische Arbeitsweisen vorgestellt, begründet und reflektiert, die ästhetische Selbsttätigkeit anregen können. Dazu gehört, wie man in Auseinandersetzung mit „Regeln“ moderner Kunstwerke selbst zu einem gestalterischen Spiel kommen kann, wie man mittels gestischer Zeichnungen den eigenen Ausdruck befreien kann und wie man in Simulation künstlerischer Tätigkeit (Sommeratelier) seine eigenen kreativen Potentiale entfalten kann. Diese Texte geben unmittelbare Hinweise für die Praxis kultureller (Jugend-) Bildung.

Der zweite Teil ist eine Umrahmung oder Ergänzung dieser Praxis: renommierte Autorinnen und Autoren wie Rudolf Prinz zur Lippe, Gerhard Marcel Martin, Anna Dorothea Brockmann, Hanne Seitz und Rainer Buland liefern begriffliche (aber auch erlebnishafte) Angebote zur Reflexion, Legitimation und Gestaltung ästhetischer Bildung. Diese Texte können helfen, auch eigene Praxis besser zu verstehen und sie anderen erklären zu können. Das Buch ist eine wichtige und hilfreiche Anregung für die Praxis der (Jugend-) Kulturarbeit, gerade weil es nicht nur berichtet und anleitet, sondern auch begrifflich analysiert und verständlich macht, was in ästhetischer Selbstbildung geschieht und warum diese „Wirkungen“ so wertvoll sind.

Anschrift der Verfasserin:
Ulrike Hanke
Fachhochschule Neubrandenburg
Postfach 110121, 17041 Neubrandenburg

Christel Hoffmann/Annette Israel (Hg.): Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen. Weinheim und München: Juventa Verlag 1999, 280 S.

Die Anzahl der in den letzten 25 Jahren erschienenen methodischen Handreichungen zum Darstellenden Spiel – als Einzelbeiträge oder in monografischen Abhandlungen – ist heute kaum noch zu überblicken. Im letzten Jahrzehnt mehren sich nun auch die um eine Theoriebildung im Bereich der Theaterpädagogik bemühten Publikationen. Damit wachsen ganz selbstverständlich die Ansprüche, die zumindest die Fachleute an aktuelle Veröffentlichungen stellen. Kann eine neue Publikation das Versprechen einlösen, Neues mitzuteilen oder zumindest Bekanntes aus einer neuen Sicht zu beleuchten und damit dem Gegenstand unvertraute Dimensionen abzugewinnen? In Bezug auf den hier zu rezensierenden Sammelband von Christel Hoffmann und Annette Israel kann diese Frage uneingeschränkt mit Ja beantwortet werden. Warum?

Die Herausgeberinnen beweisen den Mut und das Geschick, Disparates so zusammenzufügen, daß einerseits langjährig überprüfbares Wissen erfahrener Spielleiter – fundiert durch Bezugnahme zu einschlägigen Theoriegebäuden – in Kontrast gesetzt wird zu unangestrebten, erfreulich uneitlen Beschreibungen von Versuchen, in denen Anfänger das Alphabet der Spielleiterpraxis erlernen. Die konzeptionelle Grundentscheidung, diesen Abstand zwischen den Erfahrungen der insgesamt 15 Autoren und die Unterschiedlichkeit ihrer beruflichen Herkunft zum Anlaß zu nehmen, um Theaterspielen mit Kindern und Jugendlichen als ein offenes Feld mit regulierenden Implikationen ästhetisch-künstlerischer, handwerklicher und pädagogischer Natur zu untersuchen, erweist sich als ungemein fruchtbar. Über die Verbindung von Reflexion und Dokumentation, Beschreibung und Analyse werden unterschiedliche Segmente dieses Feldes ausgeleuchtet – vom DS-Kurs und dem Darstellenden Spiel in der Schule (D. Hilliger-Ache und J. Reiss) über Jugendklubarbeit an Theatern (M. Frank, N. Trobisch, M. Messmer und B. Groß) bis zur Theaterarbeit im Freizeitbereich und sozialpädagogischen Kontext (M. Müller & M. Pigl, R. Frey, K. Grau, S. Neubauer, I. Kindler und Ch. J. Gerbeth). Jeder dieser Beiträge ist von unverwechselbarer Eigenwilligkeit. Unterschiedlich ist das Niveau der Reflexion wie auch der jeweils gewählte Ansatz – von der Arbeit mit dramatischen oder epischen Texten bis zur freien Improvisation –; wobei weniger nach einer objektivierenden Darstellung als nach einer ehrlichen, selbstkritischen Auseinandersetzung gesucht wird (wie erfreulich, endlich nicht nur von Gelungenem zu lesen, sondern auch vom Scheitern, vom Stolpern, von Fehlern, Verunsicherungen und Ängsten, aus deren Überprüfung mitunter mehr zu lernen ist als aus Erfolg versichernden Handreichungen!). Daß dabei die eine oder andere Darstellung in die Nähe des lockeren Plauderns oder des lauten Nachdenkens gerät, daß dabei terminologisch recht lax oder unpräzise verfahren wird, diese Schwäche wird (zum Teil) wettgemacht durch die Ernsthaftigkeit, mit der in jedem Beitrag nach Substantiellem

gefragt wird: nach der Professionalisierung theaterpädagogischen Handelns in der Verantwortung für eine konkrete Gruppe von Kindern oder Jugendlichen. Damit erübrigt sich der Verdacht der Beliebigkeit der versammelten Beiträge. Es geht insgesamt um die Auseinandersetzung mit Grundsätzlichem: um den Begriff von Theater, der das methodische Vorgehen des Spielleiters und der Gruppe bestimmt, um die Gegenseitigkeit von Spielleiter und Gruppe, um die Differenz zwischen der Arbeit mit Laien und professionellen Schauspielern, um das Verhältnis von Erleben, Einfühlung und Darstellung, um das Potential der Gruppe als bestimmende pädagogische und ästhetische Größe, um den Begriff der Spielfähigkeit als anthropologische Konstante und/oder als Zielvorstellung des Probenprozesses.

Für eben diese Auseinandersetzung mit Basiskategorien des theaterpädagogischen Handelns gibt der einleitende Beitrag von Ch. Hoffmann den Bezugsrahmen ab. Ihre theaterwissenschaftlich fundierte, an Brecht geschulte und in der praktischen Theaterarbeit mit Kindern geschärfte Beobachtung des Spielverhaltens von Kindern bildet die Voraussetzung, um eben jene entscheidende Schnittstelle zu analysieren, an der Theater und Pädagogik zusammenstoßen und ein Drittes entsteht: Theaterarbeit im Kontext sozialpädagogischer Verantwortung. Ergänzt wird die Zusammenstellung der Beiträge durch "Zwischenspiele", das sind Reflexionen und Übungen, die uns von den großen Lehrern des Theaters überliefert sind – von Brecht, Boal, Grotowski, Baliani, Brook, Fo, Stanislawski, Chechov, Bausch und Jonstone.

Auch an dieser Art von Einfügungen wird deutlich, wo die Herausgeberinnen die Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen ansiedeln – nicht jenseits von und nicht in Konkurrenz zum professionellen Theater, sondern in Korrespondenz beider kultureller Institutionen, in der sich jede Seite als professioneller Partner, also als Anreger und Begleiter der anderen Seite versteht.

Anschrift der Verfasserin:
Kristin Wardetzky
Witzlebenstr. 3, 14057 Berlin

Ankündigungen

Songs auf der Bühne

In diesem Werkstattkurs werden gestalterische Möglichkeiten aufgezeigt, um einen Song gut über die „Rampe“ zu bringen. Das Singen der richtigen Töne dient dabei lediglich der handwerklichen Grundvoraussetzung für eine Interpretation. Die Darstellung eines Songs überzeugt bekanntlich erst dann, wenn Gesang, Körperausdruck und der äußere Rahmen stilistisch stimmig ineinander fließen. Die Akademie Remscheid veranstaltet diesen Kurs für Musikpädagogen mit Gesangserfahrung – solo oder im Ensemble. Das Programm enthält Anleitungen und Übungen zur Stimmbildung, zur gesanglichen Gestaltung, zum Solovortrag und zum Chorauftritt, zur Körpersprache und zum Bewegungstraining, zur Choreographie auf der Bühne und zur Entwicklung unterschiedlicher Präsentationsformen. Die Songs werden mit Klavier begleitet; in Übungsprojekten werden Solo- und Gruppenveranstaltungen erarbeitet. Stilistisch haben die Teilnehmerinnen und Teilnehmer die Wahl zwischen Jazz, Pop-Standard, Evergreen, Song, Lied, Kabarett und ihren eigenen Kompositionen. Letztere sind ganz besonders erwünscht.

Leitung: Herbert Fiedler, Barbara Schultze
Termin: 27. November – 1. Dezember 2000
Kosten: DM 170,- Kursgebühr und DM 238,- Unterkunft/Verpflegung
Anmeldung: Akademie Remscheid, Küppelstein 34, D-42857 Remscheid
Telefon (02191) 794-0, Fax (02191) 794-205

AKADEMIE REMSCHEID
 FÜR MUSISCHE BILDUNG
 UND MEDIENERZIEHUNG E.V.
 KÜPPELSTEIN 34
 D-42857 REMSCHEID
 TEL: 02191 : 794-225
 FAX: 02191: 794-205
 E-MAIL: ARSPRESSE@AOL.COM
 IHRE ANSPRECHPARTNERIN:
 DR. EVA-MARIA OEHRENS
 LEITERIN DER PRESSESTELLE



DATUM: Remscheid, 19. Mai 2000

Schönes Wochenende !

Ein Stück über kleine familiäre Gewalttätigkeiten und ihre großen Folgen

Für Menschen ab 6 Jahren
 Von Britta Weyers und Raimund Finke

Ein Theaterstück des Theaterpädagogischen Zentrums (TPZ) Köln entwickelt in Kooperation mit dem Bundesverband Theaterpädagogik e.V. und dem Deutschen Kinderschutzbund im Auftrag des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend

Kölner Premiere: Sonntag, 17. September 2000, Alter Wartesaal Köln
Berliner Premiere: Dienstag, 19. September 2000, Pestalozzi-Fröbel-Haus

„Schönes Wochenende“ ist ein Theaterstück für Kinder (ab 6) und Erwachsene, das im vergangenen Winter und diesem Frühjahr eigens entwickelt wurde, um eine Kampagne des Bundesfamilienministeriums zur gewaltfreien Erziehung von Kindern zu unterstützen. Im Vordergrund stehen dabei nicht vehemente Ausbrüche von Gewalt gegenüber Kindern, vielmehr geht es um kleine, subtile Gewalttätigkeiten, wie sie durchaus auch Eltern unterlaufen, die Gewalt als Erziehungsmittel „eigentlich“ ablehnen.

In manchmal vergnüglicher, manchmal ernsterer Weise erzählt das Stück die Geschichte einer ganz durchschnittlichen Familie – Mutter, Vater, Tochter – die sich auf das gemeinsame Wochenende freut. Doch als es endlich da ist, zeigt sich, wie unterschiedlich die Erwartungen der Familienmitglieder sind. Und dann ist da auch noch ein merkwürdiges Wesen, das zusätzlich für allerlei Verwirrung sorgt ...

„Schönes Wochenende“ ist als **mobile Produktion** auch für Nicht-Theaterräume mit bestimmten Voraussetzungen (z.B. Verdunkelbarkeit) geeignet. Zum Stück wird auch eine **theaterpädagogische Nachbereitung** angeboten. Darüber hinaus kann – gegen eine Schutzgebühr – eine **theaterpädagogische Begleitmappe** für ErzieherInnen, LehrerInnen, Eltern und Kinder angefordert werden. Kontakt: Theaterpädagogisches Zentrum Köln, Tel.: 0221 / 521718 oder Bundesverband Theaterpädagogik, Tel.: 0221 / 9521093

Eingebettet in das Puppentheaterfest Berlin 2000 findet am *Freitag, den 3. November und Sonnabend, den 4. November*, im FEZ das Theaterpädagogische Fachforum Sichten II statt unter dem Motto:

„Puppentheater – (K)ein Kinderspiel“

Das Fachforum richtet sich an MultiplikatorInnen wie ErzieherInnen, PädagogInnen und LeiterInnen von Jugendfreizeiteinrichtungen, um sie in ihrer täglichen Arbeit zu unterstützen und weiter zu qualifizieren. Ziel dieses Forums ist es, die vielfältigen theaterpädagogischen Möglichkeiten des Puppen- und Figurentheaters aufzuzeigen und in Workshops praktische Anregungen für die Arbeit mit Puppen und Figuren zu geben.

Der Teilnehmerbeitrag beträgt 85,- DM. Darin enthalten ist die Verpflegung für beide Tage. Der Besuch der „festlichen Nachts des Puppentheaters“ am Freitagabend sowie der ausgewählten Vorführungen am Sonnabend im Rahmen des Fachforums ist möglich, jedoch im Teilnehmerbeitrag nicht enthalten.

Nähere Informationen und Anmeldeunterlagen beim KinderMusikTheater e.V.
 Telefon 030/61 60 95 45, Fax 030/ 61 60 95 44.

K. Ausschreibung

KINDER Kultur BÖRSE

2. Internationale KinderKulturBörse
07. - 08. März 2001
81245 München • Pasinger Fabrik •
August-Exter-Straße 1
Anmeldeschluß: 30. September 2000

Fulminanter Start

der ersten Internationalen KinderKulturBörse im Februar 2000. Über 60 Aussteller sowie 22 Kurz- und Langauftritte wurden an den beiden Tagen im Februar 2000 von 700 Fachbesuchern besucht. Die Resonanz übertraf alle Erwartungen. Aussteller und Fachbesucher waren überwältigt. Von Ausstellerseite wurde besonders die herausragend gute Organisation und die kompetenten Fachbesucher gelobt. Stellvertretend hier ein paar Stimmen: „*sehr angenehme Atmosphäre*“, „*sehr viel Fachpublikum auf der Börse, gute Vorarbeit von den Organisatoren*“, und Jörg Baesecke von „Die Kleinste Bühne der Welt“ hat es so formuliert: „*...ich wurde im Vorfeld schon mehrfach bedauert, mich an einer neuen Messe angemeldet zu haben. Nun bin ich sehr froh, dass ich teilgenommen habe. Ich bin rundum zufrieden gewesen, mit dem Stand, mit dem Kurzauftritt und auch mit der Resonanz auf mein Angebot...*“

Pressestimmen

Süddeutsche Zeitung:

„...gerade im Zeitalter der bunten, kugeligen, eher eindimensionalen Teletubbies im Fernsehen wird das Verlangen nach Qualität in diesem Bereich immer größer.“

Münchner Merkur:

„Schauspieler mochen Pädagogik.“
„... die Kinderkultur als eigenständigen und ernst zu nehmenden Bereich, weg von der Schiene Kinderkram, darzustellen...“

AZ - München:

„...das ganze Spektrum der Kinder-Kultur an einem Ort zu präsentieren. Um diese Art der Kultur aus dem Nieschendasein herauszuholen...“

Münchner Wochenblatt:

„Die Veranstalter wollen damit einen deutlichen Akzent setzen und schaffen erstmalig eine Plattform für Anbieter von Kinderkulturprogrammen.“

Die Veranstalter:

**kultur^agentur
claudius^s beck**



Kultur & Spielraum e.V. München

Marktplatz 4
88677 Markdorf
Tel. 07544 - 5093-0
Fax 07544 - 5093-22
eMail: kikuboe@claudiusbeck.de
www.kinderkulturboerse.de
Ansprechpartner:
Claudius Beck
Heidi Heist

Ursulastraße 5
80802 München
Tel. 089 - 341676
Fax 089 - 341677
Ansprechpartner:
Albert Kapfhammer
Dagmar Kraska
Conny Beckstein



Ausstellerverzeichnis:

Agenturen, Künstler und Veranstalter mit Programmen, Projekten und Konzepten für Kinder. Sowie Verbände, Vereine, Verlage, Hersteller und Firmen.

001 Agentur: Künstler-Konzert-	017 Pastorene
Kultur-Eventagentur	018 Pädagogik: Spiel-Theater-
002 Animation	Kulturpädagogik
003 Artstik	019 Schauspiel
004 Bühnenanstalter	020 schwarzes Theater
005 Owen	021 Showproduktionen
006 Erzähler	022 Sonstiges
007 Eventkoalitionen	023 Sprachschule
008 Fortbildung	024 Tanz und Bewegung
009 Freizeitveranstaltungen	025 Technik
010 Gastspielproduktionen	026 Theater: Improvisations-,
011 Hersteller	Mitsch, Kasper, Eurythmie-
012 Kabarett	Musik-Figuren-Puppentheater
013 Literatur	027 Varieté
014 Magie	028 Verein/Verband
015 Multi-Media	029 Walk Acts
016 Musik	030 Zirkus



Stand-Gebühren

Die Mindest-Standgröße ist 2 qm. Ab 4 qm sind Mehrfachbelegungen möglich (vom Veranstalter genehmigen lassen). Die Standgebühren beinhalten: weiße neutrale Stellwände, 1 Tisch, 1 Stuhl, Auftritt, Standard-Eintrag im Börsen-Katalog, sowie Doppelsteckdose (bis 1kw/Std.). Zusätzliche Stromanschlüsse sind gegen Bezahlung möglich. Alle Räume verfügen über eine ausreichende Grundbeleuchtung und sind beheizt.

Stand-Gebühren für Künstler, Gruppen, Verbände, Vereine

2 qm Einzel-Belegung	DM 490,-
4 qm Einzel-Belegung	DM 760,-
Zweifach-Belegung, pro Belegung	DM 440,-
6 qm Einzel-Belegung	DM 1.140,-
Zweifach-Belegung, pro Belegung	DM 650,-
Dreifach-Belegung, pro Belegung	DM 480,-
8 qm Einzel-Belegung	DM 1.520,-
Zweifach-Belegung, pro Belegung	DM 870,-
Dreifach-Belegung, pro Belegung	DM 590,-

Stand-Gebühren für Agenturen, Firmen, Verlage

Nur Einzel-Belegungen möglich

4 qm	DM 800,-
6 qm	DM 1.200,-
8 qm	DM 1.600,-

weitere Standgrößen auf Anfrage.

Alle Preise verstehen sich zuzüglich der gesetzlichen Mehrwertsteuer.

Die Fachbesucher

Entscheider aus: Kulturämtern, Jugendämtern, Kultureinrichtungen, Schulen, Kindergärten, Jugendhäusern, Jugendverbänden, Jugendringen, Gemeinden, Büchereien, Theatern, Kleinkunsthäusern, Festivalleitungen, Freizeitparks, Verbänden der Kinderkultur, Eventagenturen, Werbeagenturen, Einkaufszentren, Werbegemeinschaften, Banken, Versicherungen, Stadtmarketinggesellschaften, Fernsehen, Hörfunk und Printmedien. Um kompetente Fachbesucher einzuladen, versenden die Veranstalter im Vorfeld ca. 10.000 Programmhefte an Entscheider aus Industrie, Kommunen, Agenturen, Festivalorganisierer und Kinderkultur-Interessierte. Durch die Besucherumfrage im Februar 2000, konnten wir auch hier ein Stimmungsbild erstellen: „großes Lob“, „sehr informativ und unterhaltsam“, „...toll, dass so eine Börse ins Leben gerufen wurde“, „...weitermachen, wir brauchen diese Börse...“. Die Besucher kamen von weit her. Österreicher, Schweizer, Italiener und Franzosen sind angereist. Und aus Deutschland waren Gäste von Füssen, Saarbrücken, Dresden bis Husum und Kiel vertreten.

Rahmenprogramm

Lockeres Treffen der Aussteller am 6. März ab 22.00 Uhr im Restaurant. Fachgespräch am 7. März ab 19.30 Uhr. Thema: Kinderkultur, Kommerz und pädagogischer Anspruch.



Fachbeirat

Ein kompetenter Fachbeirat unterstützt und berät die Initiatoren. Mitglieder des Fachbeirates:

- Europäisches Netzwerk der Spielmobile und BAG Spielmobile e.V.
- Bund der Jugendfarmen und Aktivspielplätze e.V.
- Leierkasten Dachau
- Bundesvereinigung kulturelle Jugendbildung e.V.
- Landesverband freier Theater Baden Württemberg e.V.
- Landesarbeitsgemeinschaft SPuK in Bayern
- VEREIN SPEKTRUM Salzburg e.V.
- Informationsbüro freies Theaterhaus für Kinder, Wien

