

20. Jahrgang

Heft 44

Korrespondenzen

Zeitschrift für Theaterpädagogik



Theaterpädagogik im urbanen Raum

DAS LEBEN SO SINNLOS?



Ein SpielArt Abo ist die bessere Lösung

Ja, ich will... ein Abo der SpielArt (4 Ausgaben jährlich) für 17,50 Euro inkl. Versand

ein Abo der SpielArt zum Förderpreis für 35 Euro inkl. Versand

Name: Vorname:

Anschrift: PLZ:

Diesen Coupon
bitte senden oder faxen an:

Ich überweise das Geld jährlich in voraus an SpielArt

Konto-Nr. 10 20 75 40 08, bei der Berliner Volksbank, BLZ 100 900 00

Ich gebe für mein SpielArt-Abo eine Einzugsermächtigung

KontoinhaberIn:

Kontonummer:

Bank: Bankleitzahl:

Datum: Unterschrift:

SpielArt
im FEZ Wuhlheide
12459 Berlin
Fax: 771 20 82
E-Mail: SpielArt.Berlin@web.de

Inhalt

Editorial	3
<i>Maren Schmidt</i>	
Stadt als Bühne – Bühnen in der Stadt	
Lost lots of...	6
<i>Barbara Loreck</i>	
Stadt als Bühne – Bühnen in der Stadt	7
<i>Ulrike Hentschel</i>	
Von schrumpfenden Städten und smarten Einfällen	12
<i>Hanne Seitz</i>	
„Die Kunst ist los!“	17
<i>Hanne Seitz/Peer Wiechmann</i>	
Auf unsichtbaren Bühnen	
Theatrale Intervention im Forschungsprojekt Bildung und Stadt	23
<i>Anne Kehl</i>	
Stadt als Lesebuch	31
<i>Gerd Koch</i>	
„Scratch Neukölln“	
- Protokoll eines Gesprächs mit der Choreographin Constanza Macras	35
<i>Dorothea Hilliger/Julia Naunin</i>	
Stadt-Land-Fluss	
Drei theaterpädagogische Diplomprojekte an der Hochschule für Musik und Theater Zürich	38
<i>Mira Sack</i>	
Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich	
– Neue Darstellungsformen in der Theaterpädagogik	
Einführung: Ferienkurse an der Universität der Künste 2003	42
<i>Kristin Wardetzky</i>	
Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld	43
<i>Geesche Wartemann</i>	
Ich ist etwas Anderes	50
<i>Ulrike Hentschel</i>	
Erzählen als Not-Wendigkeit	
Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters	56
<i>Ute Pinkert</i>	
Vermischtes	
Zum Beispiel Lesartfindung	
Eine methodische Reflexion zur Frage: Wie arbeite ich?	65
<i>Dorothea Hilliger</i>	
Kindheit, Kunst und Schauspielausbildung	68
<i>Gabi dan Droste</i>	
„Schule des Lebens“: Alt und Jung beim Theaterworkshop	72
<i>Ursula Kohler</i>	
Rezensionen	74
Veranstaltungen, Termine, Hinweise	78
Adressen der Autoren und Autorinnen, Fotonachweise	80
Impressum	2

Wörterbuch
(der) Theater-
Pädagogik

Hg. Gerd Koch
Marianne Streisand

Schibri Verlag

Im deutschen Sprachraum ist das Wörterbuch der Theaterpädagogik das erste Nachschlagewerk dieser Art. Seine 299 Stichworte reichen von „Action Theater“ bis „Zuschauer“, verfasst von 140 international tätigen Autoren und Autorinnen. Es gibt einen Überblick über die Vielfalt theaterpädagogischer Ansätze, Methoden und Verfahrensweisen, deren theoretische Ausformulierungen und Geschichte(n). Wichtige Akteure in der Geschichte und Gegenwart der Theaterpädagogik werden in Kurzbiographien vorgestellt. Die Artikel stellen die Fakten in einen historischen Ableitungszusammenhang, skizzieren Kontroversen, zeichnen Querverbindungen zu anderen Disziplinen und liefern darüber hinaus Literatur zur weiteren Verständigung. Das Wörterbuch der Theaterpädagogik wendet sich an Leser und Leserinnen vom Fach und an Personen, die sich einen ersten Zugang verschaffen wollen.

Bestellungen:
über den Buchhandel oder
Schibri-Verlag:
Tel.: 039753/22757,
Fax: 03973/ 22583
e-mail:
Schibri-Verlag@t-online.de

Neuerscheinung 2003
im Schibri-Verlag
370 Seiten,
ISBN 3-933978-48-3
Preis 25,- Euro
Buch + CD 30,- Euro



Redaktionsschluss für Heft 45 ist der 15. September 2004. Die Redaktion des Heftes hat Florian Vaßen (Adresse siehe unten).

Impressum

Herausgeber: Prof. Dr. Ulrike Hentschel, UdK Berlin, e-mail: uhen@udk-berlin.de, Fax: 030-78717974,
Prof. Dr. Gerd Koch, Alice-Salomon-Fachhochschule, Alice-Salomon-Platz 5, 12627 Berlin,
e-mail: Koch@asfh-berlin.de, Fax: 030-99245-245
Prof. Dr. Bernd Ruping, Institut für Theaterpädagogik der Fachhochschule Osnabrück, Standort
Lingen (Ems), Am Wall Süd 16, D-49808 Lingen, e-mail: B.Ruping@fh-osnabrueck.de, Fax: 0591-
91269-92
Prof. Dr. Florian Vaßen, Seminar für deutsche Literatur und Sprache, Universität Hannover, Königs-
worther Platz 1, D-30167 Hannover, e-mail: yassen@fbis.uni-hannover.de, Fax: 0511-7624060

In Kooperation mit Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V.
Bundesverband Theaterpädagogik e.V.
BAG Spiel + Theater e.V. (gefördert durch das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und
Jugend)

Heftredaktion: Ulrike Hentschel, Maren Schmidt
Verlag: Schibri-Verlag, Milow 60, 17337 Uckerland
Tel. 039753/22757, Fax 039753/22583, <http://www.schibri.de>
E-mail: Schibri-Verlag@t-online.de

Grafische Gestaltung: Arite Nowak, Fotogrundlage Umschlag: Hanne Seitz
Copyright: Alle Rechte bei den Autoren/all rights reserved

Preis: Heft 44 Euro 7,50 plus Porto
Jahresabonnement/2 issues a year: Euro 13,— plus postage/Porto
Abonement über die Herausgeber

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-50672 Köln, Tel: 0221-9521093,
Fax: 0221-9521095, Email: but@netcologne.de; Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel & Theater e.V.,
Simrockstr. 8, 30171 Hannover, Tel. 0511-4581799, Fax (0511) 4583105, e-mail: info@bag-online.de;
Gerd Koch; Florian Vaßen; Schibri-Verlag.

Editorial

Maren Schmidt

„Ich (...) sah auf Paris mit seinen Kuppeln, Turmspitzen und Millionen Schornsteinen wie auf ein großes Theater hinab und dachte: Dort fällt vielleicht in jedem Augenblick jede Szene, die überhaupt in einem Menschenleben vorkommt, vor“ (Hebbel, in: Riha, Menschen in Massen, S. 120).

Die Metapher von der Stadt als Bühne ist nicht neu. Das punktuelle Zusammenkommen verschiedenster Menschen, einzelne Episoden, die sich szenenhaft inmitten von Menschenmassen auf den Strassen und Plätzen von Großstädten abspielen, legt diesen Vergleich schon für die Literaten des 19. Jahrhunderts nahe. Die Ambivalenz, die der urbane Raum per se innehat und der stetige Wandel städtischer Strukturen beeinflussen und verändern die Ängste und Hoffnungen, die mit diesem Lebensraum verbunden sind und schlagen sich in der Literatur nieder.

Eine zweite Metapher zur Beschreibung des Phänomens „Großstadt“ zieht sich durch die gesamte Weltliteratur: „Ein aufgeschlagenes Buch ist Paris zu nennen, durch seine Straßen wandeln heißt lesen“ (Börne, Ludwig, in: Schabert 1991, S. 120) – die Großstadt wird für die Literaten zur Inspirationsquelle, zum Material ihrer Romane.

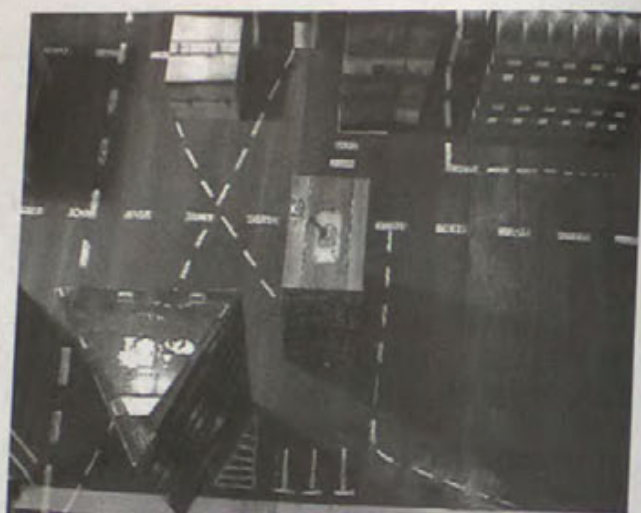
In welcher Form das „Lesebuch Stadt“ auch zur Textvorlage für Theaterprojekte im professionellen wie im nicht-professionellen Bereich wird oder schon geworden ist, damit beschäftigt sich der erste Teil dieser Ausgabe der KORRESPONDENZEN. Der Titel *Stadt als Bühne – Bühnen in der Stadt* offenbart zugleich einen zweiten Aspekt dieser Verbindung von Urbanität und Theater: Er markiert eine Entwicklung des Theaters, im Rahmen derer verschiedene Grenzbeziehungen in der Auflösung begriffen sind. Dies betrifft zum einen die Grenzen zwischen den Künsten: Theater, Bildende Kunst, Performance-Art etc. greifen ineinander und bedienen sich jeweils der Mittel anderer Künste. Zum anderen verschwimmt die Trennung von Alltags- und Theaterrealität mehr und mehr. Das Theater, als solches identifizierbar oder versteckt, verlagert sich in öffentliche Räume und hört damit auf, eine von der sozialen Wirklichkeit abgehobene Größe zu sein, ästhetische und soziale Wirklichkeit vermischen sich und beeinflussen sich gegenseitig. Mit dieser Entwicklung geht eine weitere Grenzverschiebung einher. Wie ist es einzuordnen, wenn professionelle Künstler und Künstlerinnen mit Jugendlichen Projekte inmitten einer Plattenbausiedlung verwirklichen? Ist das Kunst oder Sozialarbeit oder beides? Eine klare Unter-

scheidung zwischen professionell-künstlerischer und theaterpädagogischer Arbeit ist hier kaum mehr zu machen.

Wenn in der Überschrift dieses Teils von der Stadt als Bühne gesprochen wird, so ist die Stadt des 21. Jahrhunderts gemeint. Gefragt werden muss also zunächst einmal nach dem strukturellen Wandel, dem der urbane Lebensraum in den vergangenen Jahrzehnten unterworfen war. Zunehmende Ästhetisierung, die damit einhergehende Gleichmachung europäischer Großstädte, demographische Veränderungen, Entvölkerung der Städte u.ä. liefern eine deutlich andere „Textvorlage“ als noch die Städte der 20er Jahre oder gar des 19. Jahrhunderts. Welche Position nimmt Kulturarbeit innerhalb dieser veränderten Strukturen ein? Wie kann das Phänomen „Stadt“ das Theater bzw. die Kunst beeinflussen, wie das Theater die sich wandelnden städtischen Strukturen? Unter dieser Fragestellung stellt Barbara Loreck das interdisziplinäre Projekt der Universität der Künste Berlin *lost lots of ... vor*: Liegen gebliebene und weggeworfene Kleidungsstücke werden zum Ausgangspunkt für fiktionale Kartographien der Stadt, für das Erschließen von Ordnungsprinzipien des urbanen Raums und für die Frage nach Möglichkeiten, diese Ordnungsprinzipien mittels Kunst zu transformieren, zu unterwandern. Eine Auswahl von Fotos, die aus diesem Projekt entstanden sind, zieht sich als Fotostrecke durch diese Ausgabe der KORRESPONDENZEN.

Einführend in den theoretischen Diskurs beschäftigt sich Ulrike Henschels Artikel *Stadt als Bühne* mit den Kennzeichen von Stadtkultur, deren Affinität zu Ausdrucksformen zeitgenössischen Theaters und mit Formen der Erosion des öffentlichen Raums. Ausgehend von dieser Erosion, u.a. bedingt durch die Entvölkerung europäischer Städte und wachsende Erwerbslosigkeit, konstatiert Hanne Seitz in ihrem Beitrag *Von schrumpfenden Städten und smarten Einfällen* einen Wandel der urbanen Kultur, der mit dieser Entwicklung einhergehen muss. Durch die der Kunst eigenen Mittel wird ein „ver-rückter“ Blick auf die Wirklichkeit ermöglicht, Grenzen werden außer Kraft gesetzt, etwas Neues kann entstehen.

Editorial



Videostills aus
„Lots of lost“
von Sandra Klaus
und Jeremias
Boettcher

Theaterprojekte, die im öffentlichen Raum platziert sind, sich dem Alltag aussetzen und auf ihre Weise wiederum auf diesen einwirken, mehren sich. Unter dem Titel „Die Kunst ist los!“ berichten Hanne Seitz und Peer Wiechmann von zwei Projekten dieser Art, an denen maßgeblich Jugendliche, und somit nicht-professionelle Künst-

ler beteiligt waren. Geht es hier um künstlerisches Interesse, um soziales Interesse, um Kunst im sozialen Interesse, oder haben sich solcherlei Grenzziehungen bereits überholt?

Im Rahmen des Forschungsprojekts Bildung und Stadt (Universität Bremen) war das Theaterprojekt *Auf unsichtbaren Bühnen* angesiedelt, das von Anne Kehl vorgestellt wird. Untersucht wurde in diesem Projekt das Alltagstheater des Stadtteils Bremen-Gröpelingen mit seinen unsichtbaren Bühnen, die sichtbar gemacht und durch theatrale Intervention bereichert werden sollten.

Gerd Koch stellt in seinem Beitrag die Stadt als Quelle theatraler Aktionen vor – *die Stadt als Lesebuch*. Urbanes Leben und städtische Architektur werden zum Ausgangspunkt, zum Material für Theaterprojekte, wie sich umkehrt die Stadt über diese Projekte erschließen lässt.

Immer wieder sind es die als „sozialer Brennpunkt“ gekennzeichneten Stadtteile, die in das Zentrum des Interesses künstlerischer Arbeit rücken. In Berlin entstand aus diesem Interesse die Produktion „*Scratch Neulölln*“, die mit großem Erfolg im Hebbel am Ufer gezeigt wurde. Dorothea Hilliger und Julia Naunin sprachen mit der Choreographin Constanza Macras über das Projekt, über urbanes

Leben und ihre Erfahrungen in der Arbeit mit Berliner Kindern und Jugendlichen.

Last, but not least, sucht Mira Sack ausgehend von drei Diplomprojekten von Studierenden der Hochschule für Musik und Theater Zürich nach den Gründen und dem Reiz, den der öffentliche Raum als Spielort auf Theaterschaffende ausübt.

Im zweiten Teil dieser Ausgabe soll es um **neue Darstellungsformen in der Theaterpädagogik** gehen. Ausgehend von der von Schechner geprägten Begrifflichkeit des Nicht-Ichs und nicht Nicht-Ichs der Spieler und Spielerinnen auf der Bühne wird nach dem Verhältnis von Selbstdarstellung und Rollendarstellung im theaterpädagogischen Arbeitsfeld gefragt. An der Universität der Künste fanden unter dieser Fragestellung die Ferienkurse im Herbst 2003 statt. Die Eröffnungsreferate der Ferienkurse von Geesche Wartemann (*Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld*) und Ulrike Hentschel (*Ich ist etwas Anderes*) finden Sie in dieser Ausgabe der KORRESPONDENZEN abgedruckt.

Ute Pinkert knüpft mit ihrem Beitrag *Erzählen als Not-Wendigkeit* an diese Fragestellung an. Unter dem Stichwort „Performatives Erzählen“ beschreibt sie neue Darstellungsformen im professionellen wie im theaterpädagogischen Kontext.

Unter der Rubrik Vermischtes bietet zunächst Dorothea Hilliger eine methodische Reflexion ihrer theaterpädagogischen Arbeit am Beispiel der *Lesartfindung* und setzt damit ihre Überlegungen zu theaterpädagogischen Arbeitsprinzipien aus Heft 43 fort.

Gabi dan Droste stellt in ihrem Artikel *Kindheit, Kunst und Schauspielausbildung* Konzepte und Modelle zu einer qualifizierten Aus- und Weiterbildung für das Kinder- und Jugendtheater vor. Nachgedacht wird über die Integrierung einer praktischen und theoretischen Auseinandersetzung mit einem Theater für Kinder und Jugendliche innerhalb der Ausbildung von Schauspielern und Schauspielerinnen. Wie es in diesem Beitrag um einen Brückenschlag zwischen dem erwachsenen Darsteller und dem „unbekannten Wesen Kind“ geht, berichtet auch Ursula Kohler über das Zusammentreffen von Alt und Jung auf der Theaterbühne. Hinter der „*Schule des Lebens*“ verbirgt sich die Zusammenarbeit des Seniorenteaters „Theater der Erfahrung“ mit Berliner Schulen. Der Erfahrungsbericht veranschaulicht, dass es hier um weit mehr geht als um Freizeitgestaltung der Jugendlichen. Vielmehr wird das zivilgesellschaftliche Potential der generationsübergreifenden Thea-

terarbeit zu einem nicht von der Hand zu weisenden Merkmal dieser Begegnung.

So spannt sich der Bogen dieser Ausgabe der KORRESPONDENZEN von der theoretischen Reflexion über die ‚Stadt als Bühne‘ bis zu den Erfahrungsberichten von ‚Bühnen in der Stadt‘. Und noch mehr Stadt: Als zweite Fotostrecke sind in diesem Heft Fotos des Berliner Stadtkunstprojekts ‚urban dialogues‘ zu sehen, in dem sich Jugendliche und Künstler in Berlin auf die Suche nach Zeichen des öffentlichen Raums gemacht haben.



Digitale Fotografien von Jugendlichen und Berliner Künstler zu der Ausstellung des Stadtkunstprojektes ‚urban dialogues‘ werden folgend stets mit grauer Unterlegung ausgewiesen.

Stadt als Bühne – Bühnen in der Stadt

Lost lots of...

Barbara Loreck



Videostills aus
„Lots of lost“
von Sandra Klaus
und Jeremias
Boettcher

„Lost lots of...“ von Barbara Loreck ist ein interdisziplinäres, freies Projekt der Universität der Künste Berlin mit dem städtischen Berliner Raum als Ausgangspunkt.¹ Die privatrechtlich organisierten, kommerziellen Orte wie der Potsdamer Platz und die weitläufigen Brachgelände und leerstehenden Gewerbegebäude oder öffentlichen Bauten sind das Territorium für die Suche nach verlorenen, weggeworfenen oder liegen gebliebenen Kleidungsstücken und Objekten. Phantasien zu Erfolg versprechenden Fundorten und den „cleanen“ Vierteln der Stadt überlagern sich mit den häufig konträren realen Erfahrungen bei der Suche. Zu-

sammen bilden sie eine neue, mentale Kartographie, die sich über den Stadtraum legt. Darüber hinaus verdichten sich Fundort und Zustand der Kleidungsstücke zu Elementen einer urbanen Narration, die immer schon von medialen Repräsentationen der Stadt und ihrer Bewohner als zahlungskräftige und weniger zahlungskräftige Konsumenten, Kriminelle, Nichtsteuer, „Schutzbedürftige“, also von zahllosen Klischees geprägt ist.

Folgende Fragen haben die Arbeit im Projekt begleitet:

- Was passiert, wenn ich die Stadt als überdimensionierten privaten Kleiderschrank oder Wäschegestell nutze?
- Welche gängigen visuellen, narrativen und medialen Figuren, Strategien und Stereotype verbinden sich häufig mit Vorstellungen von Überfluss, Armut oder Verbrechen?
- Wer wird über potentielle Konsumenten hinaus im urbanen Raum „angesprochen“?
- Wird ein nicht-konsumorientierter Diskurs in der Stadt sichtbar? Wie? Wo?
- Welche Ordnungsprinzipien werden im öffentlichen Raum praktiziert und wie sind sie vorstrukturiert?
- Welche Ordnungssysteme schaffen die Teilnehmenden, um ihre Fundobjekte zu sortieren?
- Wo gibt es Orte für Trauer und Schmerz in einer Stadt, die nicht als Kunstwerke wahrgenommen werden? (Richard Sennett, *Flesh and Stone*, 1996)
- Welche Verhaltens- oder Erscheinungsformen sind unausgesprochen von welchen städtischen Räumen gefordert? (Wilfried Menninghaus, *Ekel. Theorie einer starken Empfindung*, 2001)
- Welche Verhaltens- oder Erscheinungsformen überschreiten die implizite Ordnung eines städtischen Raums?
- Wie könnte eine künstlerische Arbeit aussehen, die die Organisation städtischer Räume nach Klasse, Geschlecht und Herkunft aufgreift, transformiert oder unterwandert?

Im Laufe des Projekts ist das Spiel mit Identitäten, die den Kleidungsstücken zugeordnet werden könnten, mehr und mehr der Komplexität der übereinanderliegenden fiktionalen Karten des urbanen Raums gewichen. Die Videostills, die in diesem Heft zu sehen sind, gehören zu einer Arbeit, die die Fotos von den Orten und städtischen Strukturen rund um die Fundsachen zu einem komplett konstruierten Stadtmodell neu zusammengesetzt hat. In diesem Modell werden die Kleidungsstücke animiert. In anderen Arbeiten ist die Verschiebung eines Fundstücks in Raum und Zeit zum Thema geworden.

Anmerkung:

1 „Lost lots of ...“: Konzept/Projektleitung: Barbara Loreck, Video: Anne Quiryne mit Studierenden der Bühnenkostümklasse, Fachbereich Darstellende Künste der UdK Berlin, Sommersemester 2003. Die meisten Teilnehmer und Teilnehmerinnen haben zum ersten Mal mit Videotechnik, insb. digitalem Schnitt gearbeitet. Alle Videostills sind der Semesterarbeit von Sandra Klaus und Jeremias Boettcher „lots of lost“ entnommen.

Stadt als Bühne – Bühnen in der Stadt

Ulrike Hentschel

„Clarissa überquert die Eighth Street. Sie ist hoffnungslos in den ausgedienten Fernseher verliebt, der verlassen neben einem einzelnen Stöckelschuh aus weißem Kunstleder am Straßenrand steht. Sie liebt den Karren des Obsthändlers, auf dem sich Brokkoli, Pfirsiche, und Mangos türmen, alle mit einem Schild versehen, auf dem der Preis und eine Fülle von Satzzeichen prangen 1.49!!, 3 für EINEN Dollar!?!; 50 Cent Stück!!!!. Vor ihr, unter dem Arch steht eine alte Frau in einem dunklen, hübsch geschnittenen Kleid, die anscheinend singt, genau zwischen den zwei Statuen von George Washington, dem Heerführer und dem Staatsmann, beide mit verwittertem Gesicht. Das ständige Wogen und Branden dieser Stadt ist es, was einen bewegt, ihre Vielschichtigkeit ihre unendliche Lebenskraft. (...)

Es muß etwas mit alle dem hier zu tun haben, denkt sie. Räder, die über Beton surren, das ständige Rütteln und Schütteln; die hellen Gischtschleier, die vom Springbrunnen stieben, während sich junge, halbnackte Männer ein Frisbee zuwerfen und durchdringender, nach Fleisch duftender Rauch von den ziselierten silbernen Karren der Straßenhändler (aus Peru, aus Guatemala) aufsteigt; das Plärren der Autohupen und das Gitarrengeklimper (...); die glänzenden Blätter an den Bäumen; ein gefleckter Hund, der hinter den Tauben herhetzt und ein Radio, aus dem im Vorübergehen ‚Always love you‘ schallt, während die Frau in dem dunklen Kleid unter dem Bogen steht und iiiii singt“

(Michael Cunningham, *Die Stunden*, 1999, S. 19f.).

Kennzeichen von Stadtkultur, Urbanität

In verdichteter Form finden sich in dem oben zitierten Auszug aus Michael Cunninghams Ro-

man ‚Die Stunden‘ alle Kennzeichen von Stadtkultur, die auch die Stadtsoziologie, die sozialwissenschaftliche Erforschung der Stadt, als Merkmale von Urbanität angeführt: physische Nähe bei gleichzeitiger sozialer Distanz, Anonymität der

Stadt als Bühne – Bühnen in der Stadt

sozialen Beziehungen, die von Flüchtigkeit und Unverbindlichkeit gekennzeichnet sind, die prinzipielle Offenheit der Beziehungen als die positive Kehrseite, Heterogenität der Kulturen, der kosmopolitische Charakter der Begegnungen, hohe Mobilität nicht nur räumlich, sondern auch bezogen auf soziale Milieus (vgl. Linder 2000, S. 258f.).

„Die Stadt ist eine Siedlungsform, die die Begegnung einander fremder Menschen wahrscheinlich macht.“, so fasst Richard Sennett seine Definition von Stadt zusammen (Sennett 1986, S. 60).

Die Großstadt hat zu allen Zeiten sowohl apokalyptische als auch emphatische Metaphern hervorgebracht, wie es nicht zuletzt auch in den Künsten spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt. Die gleichen Erscheinungen, die dem kulturkritischen Antiurbanismus als Garant für zwischenmenschliche Entfremdung und Anonymität gelten, werden von Vertretern eines emphatischen Urbanitätsbegriffs als Ausdruck der kosmopolitischen Gesellschaft, der prinzipiellen Offenheit zur Auseinandersetzung mit dem Fremden und als Voraussetzung für Toleranz und individuelle Freiheit gepriesen. Offensichtlich bietet sich die Großstadt in ihrer Ambivalenz als Folie für die unterschiedlichsten Einschätzungen an, auf sie lassen sich Hoffnungen und Ängste projizieren, Aufstiegs- und Untergangsvisionen. Als solche, als eine Folie für Projektionen bietet sich die Stadt auch der Imagination ihrer Betrachter dar. Sie ist, mit den Worten Hans-Thies Lehmanns „Raum der gegenseitigen Beobachtung“ und „Beobachtungsraum“ (vgl. Lehmann 2000). Diese besondere Qualität gewinnt die Stadt erst durch die Fremdheit und Enge des Zusammenlebens, durch Anonymität, durch die Fülle und Flüchtigkeit der sinnlichen Eindrücke. Hier liegt die Bedingung dafür, dass sie zur Folie werden kann für Imaginationen, zum Medium (zur Leinwand, zum white cube oder zur black box), das vielfältige Inszenierungen im Kopf ermöglicht. Tim Etchells, Autor und Leiter der englischen Performance Gruppe Forced Entertainment, deren Arbeiten sich immer wieder mit Stadt und dem Leben in der Stadt auseinandersetzen, drückt das so aus: „Verstehen Sie, dass das Leben in der Stadt im Grunde darin besteht, einen flüchtigen Blick von andern Leben zu erhaschen? Fremde Fragmente und endlose Kombinationen von Menschen, die auf der Straße aneinander vorbeigehen. Ich stelle mir häufig vor, was wohl geschehen würde, wenn ich jetzt mit dieser oder jener Person mitgehen würde, was wäre wenn ich in die Haut dieser Person schlüpfen könnte, oder was wäre, wenn ich ihnen folgen würde? Wie würde



mein Leben dann aussehen?“ (Tim Etchells in: *Theaterschrift* 10, S. 314). Ausgehend von diesen Fragen kann eine Inszenierung beginnen, eine Inszenierung, die die Stadt als Bühne zum Impuls und möglicherweise auch zu ihrem Präsentationsort macht.

1. These

Die Besonderheiten des urbanen Lebens, große Nähe bei gleichzeitiger Fremdheit, Vielfalt der Lebensformen u.ä. machen die Stadt zu einem



Videostills aus „Lots of lost“ von Sandra Klaus und Jeremias Boettcher

Beobachtungs- und Projektionsraum, der die szenische Imagination des Städtebewohners anregt. Gerade die Offenheit und Unbestimmtheit der Wahrnehmungserfahrungen in der Stadt laden zur eigenen Deutung ein.

Damit schafft die Großstadt ‚Möglichkeitsräume‘ für die Imagination ihrer Bewohner und öffnet potentielle Räume für künstlerische Ausdrucksformen (vgl. Lehmann 2000).

Ausdrucksformen zeitgenössischen Theaters

Die gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen der letzten Jahrzehnte haben zu spezifischen Veränderungen künstlerischer Ausdrucksformen geführt. Für das zeitgenössische Theater lassen sich beispielsweise nennen:

- die Entwicklung inter- oder transmedialer Ausdrucksformen in einem performancenahen Theater, für das das Spiel mit dem verschiedenen Ebenen des Realen ein wesentliches Kennzeichen ist;

- das Site-specific Theater und die damit verbundene Eroberung des urbanen Raums als Bühne. Der theatrale Raum ist in diesem Fall nicht mehr ein Raum ‚als-ob‘, der auf einen anderen Raum verweist, sondern der Raum der sozialen Erfahrung der Städtebewohner, deren Wahrnehmung durch das Bespielen des urbanen Ortes möglicherweise verschoben werden;

- städtische Interventionen oder ein ‚Theater im öffentlichen Interesse‘. Dieser Begriff geht auf Miwon Kwon zurück, der von ‚Kunst im öffentlichen Interesse‘ spricht, (zu finden im Katalog der Ausstellung ‚Kunst auf Schritt und Tritt‘, Kunstverein Hamburg 1997). Gemeint sind damit ephemere Aktionen, Interventionen im urbanen Raum, die sich mit sozialen Themen beschäftigen, dabei zum Teil mit marginalisierten sozialen Gruppen zusammenarbeiten.

Bekannte Beispiele solcher Stadtaktionen sind: das Bataille Monument von Thomas Hirschhorn auf der documenta 11, die Rollende Road Show der Volksbühne, bestimmte Aktionen von Christoph Schlingensiefel, z.B. ‚Bitte liebt Österreich‘ oder der ‚Wahlkampfzirkus‘.

Weniger bekannt ist wohl das Projekt ‚Hotel Neustadt‘, des Thalia Theaters in Halle. In einem leerstehenden Hochhaus, einer so genannten Scheibe in Halle Neustadt pflanzen und richten Jugendliche in Sommer 2003 ein temporäres Hotel ein: das Hotel Neustadt. Im September 2003 hat in diesem Hotel ein internationales Theaterfestival zum Thema ‚Leben in Großwohnsiedlungen‘ stattgefunden. In ihrem Umfeld fanden zahlreiche Projekte von und mit Jugendlichen im S-Bahnhof Neustadt statt.

„Das Hotel ist das Festival (...) Unser Ziel war es, dafür Künstler zu gewinnen, die hier in Halle-Neustadt gemeinsam an Ansätzen des Umgangs mit der Umstrukturierung schrumpfender Großwohnsiedlungen und den Befindlichkeiten ihrer Bewohner arbeiten. Wohnen und Leben im Allgemeinen und Speziellen (in der Platte), Hotel, städtebauliche Wandlungsprozesse und Visionen sind zentrale Themen des Festivals. Unter diesen Aspekten haben wir zu Beginn des Jahres eine internationale Ausschreibung an Künstler, Theaterschaffende, Performer, Aktionskünstler, Musiker, Installationskünstler, Architekten etc. geschickt, mit dem Aufruf, künstlerische Projektideen für das ‚Hotel Neustadt‘ einzureichen.“, so Matthias Rick in der Projektzeitung (vgl. www.thaliatheaterhalle.de/hotelneustadt/).

So wie bei solchen zeitgenössischen Formen des Theaters die Grenzen zu den verschiedenen Kunstformen überschritten werden, mit den Grenzen von Fiktion und Realität gespielt wird, so verschwimmen auch die Grenzen zwischen sozialen und ästhetischen Ausdrucksformen, Kommunikationsformen und Absichten. Die Großstadt ist ein bevorzugter Ort, an dem mit diesen Grenzüber-

Stadt als Bühne – Bühnen in der Stadt

schreitungen gespielt werden kann. Zum einen weil sie, das Schaffen von Möglichkeitsräumen nahe legt (siehe oben), zum anderen weil sie – nach Sennett – durch den Bezug auf ein fremdes Publikum die soziale Geografie hervorbringt, die eine große Affinität zum Theater in sich birgt. „In einer Großstadt mit einem ausgeprägten öffentlichen Leben müßte es also eine Verwandtschaft zwischen Bühne und Straße geben; die Ausdruckserfahrungen, die die Menge in diesen beiden Bereichen macht, müßten vergleichbar sein. (...) Als Ort, an dem sich das Verhältnis von Bühne und Straße beobachten läßt, bietet sich die Großstadt an“ (Sennett 1986, S. 58).

2. These

Die durch die städtische Kultur angeregten neuen Ausdrucksformen des zeitgenössischen Theaters, weisen eine hohe Affinität zu theaterpädagogischen Arbeitsformen und zu den Ausdrucksmodi nicht professionell Spielender auf. Die Theaterpädagogik verfügt über ein Repertoire solcher Arbeitsformen und über Erfahrungen im Umgang mit ihnen, in der Vermittlung, in Produktion und Rezeption. Für theaterpädagogische Theorie und Praxis bietet es sich deshalb an, hier zu recherchieren, Anregungen aufzunehmen, weiterzudenken und auch neue Impulse zu setzen. Dabei kann das grenzüberschreitende Arbeiten zusammen mit anderen Künsten oder auch Kooperationen mit anderen Disziplinen (Stadtplanung, Architektur) von Nutzen sein.

Erosion des urbanen Raums

Die bisherigen Ausführungen zeichnen ein positives Bild vom urbanen Leben, von den kulturellen und künstlerischen Möglichkeiten, die das Leben in der Stadt eröffnet. Diese Möglichkeiten sind jedoch in dem Maße vom Verschwinden bedroht, wie die Erosion des öffentlichen Lebens zunimmt. Die Phänomene, die zur Erosion des öffentlichen Lebens führen, sind hinlänglich bekannt, ich will sie hier nicht noch einmal herleiten und erläutern, sondern einige von ihnen nur kurz benennen, um sie in Erinnerung zu rufen.

Als soziale Bedingungen lassen sich beispielsweise nennen die zunehmende Massenarbeitslosigkeit, die damit verbundene Verarmung, von der besonders Kinder und Jugendliche betroffen sind, die Fremdheit der verschiedenen in der Stadt zusammenlebenden Kulturen und die damit verbundene Exklusion ganzer sozialer oder ethnischer Gruppen von bestimmten Milieus, der Bevölkerungs-

rückgang und der dadurch notwendige Rückbau von Städten, der Kulturbrachen hinterläßt (vgl. den Beitrag von Hanne Seitz in diesem Heft). Die technische Entwicklung hat gleichzeitig den öffentlichen Raum wesentlich verschoben. Der Begriff des Raums wird in einigen Veröffentlichungen nur noch als Metapher gebraucht für das elektronische Netz, in dem sich Kommunikation abzuspielen vermag. Nicht zuletzt läßt sich auch die so genannte ‚geplante Urbanität‘ als ein Faktor nennen, der zur Erosion des öffentlichen Raumes beiträgt (vgl. Krätke 2002, S. 240). Die Rede ist vom ‚kulturellen Kapital‘ als Standortfaktor einer Stadt. In dem Maße in dem Kunst und Kultur als Mittel zum ökonomischen Zweck für die Stadt funktionalisiert werden, in dem Kultur lediglich als Meublement der Stadt betrieben wird (in Berlin ist gerne die Rede von den ‚Leuchttürmen‘), wird eine Gesellschaft des Spektakels hervorgebracht (Guy Debord) und findet eine ‚Disneyfizierung‘ der Städte statt (vgl. Lindner 2000, S. 258-264).

Neben den genannten gesellschaftlichen, kulturellen, technischen und ökonomischen Faktoren sind auch auf der Seite des Subjekts Entwicklungen zu nennen, die für die Auflösung des öffentlichen Raumes mitverantwortlich sind. Hier ist vor allem das Verschwinden der Fähigkeit zu beobachten, sich eines symbolischen Ausdrucks zu bedienen, wie es immer wieder von Pädagogen, insbesondere im Bereich künstlerischer Fächer, beobachtet wird. Die Fähigkeit, etwas zur Darstellung zu bringen, ist an diese Möglichkeit, sich bewusst eines symbolischen Ausdrucks zu bedienen und damit zu kommunizieren gebunden. Sie ist der vermeintlichen Fähigkeit zur Verkörperung des Selbst, des Authentischen entgegen gesetzt, wie es Richard Sennett in seiner Analyse der Entwicklung städtischen Lebens seit dem 17. Jahrhundert gezeigt hat (vgl. Sennett 1986). Sennetts These lautet, dass die Kultur (er meint vor allem die städtische Kultur) im Verlauf des 18. Jahrhunderts einen Wandel von der Darstellung der Emotionen (also dem Versuch ihnen einen sinnfälligen symbolischen Ausdruck zu verleihen) zur Verkörperung der Emotionen gemacht habe. Diese Vorstellung von der Verkörperung unterstellt, man brauche nur so zu sein, ‚wie man ist‘, um glaubhaft zu sein. Gestaltung von Ausdruck ist damit nicht mehr notwendig, mache den Ausdruck nur weniger authentisch. Dieser Wandel, so Sennett, führt zu einer Erosion von Öffentlichkeit, zu einer Vermischung von öffentlicher und privater Sphäre. „Wenn die Kultur einen Wandel von der Darstellung der Emotion zu ihrer Verkörperung durchmacht, so

dass schließlich das in allen Einzelheiten erzählte individuelle Erlebnis expressiv erscheint, dann verliert der ‚Öffentlichkeitsmensch‘ eine Funktion und damit seine Identität. Damit aber verliert auch der Ausdruck immer mehr an gesellschaftlichem Charakter“ (Sennett, ebd., S. 144).

3. These

Das Zusammenspiel von kulturellen, gesellschaftlichen, technischen und ökonomischen Entwicklungen und die damit verbundenen subjektiven Auswirkungen führen zu einer Erosion (städtischer) Öffentlichkeit. Das Theater und Theaterpädagogik sind Bestandteil dieser Entwicklung und sind von ihr betroffen. Theaterpädagogik kann also nicht als Hoffnungsträger zur Lösung für die Probleme, die das Zusammenleben in einer Stadt mit sich bringt, angesehen werden. (Das wäre auch sehr vermessen angesichts von Problemen wie beispielsweise dem Bevölkerungsrückgang und in der Folge der Notwendigkeit zum ‚Rückbau‘ der Städte). Vielmehr kann sich Theaterpädagogik auf ihre eigenen und spezifischen Qualitäten besinnen, kann mit den ihr eigenen Verfahren und Herangehensweisen Wahrnehmungserfahrungen gestalten und dazu beitragen, dass diese Wahrnehmungen, die in der Stadt buchstäblich auf der Straße liegen, einen sinnfälligen symbolischen Ausdruck bekommen, letztlich also an einer Wiedergewinnung des symbolischen Ausdrucks arbeiten.

Literatur

- Krätke, Stefan (2002), Medienstadt. Urbane Cluster und globale Zentren der Kulturproduktion. Opladen
- Lehmann, Hans-Thies (2000), Das neue Theater: Urbanner Raum, potentieller Raum. In: Theaterwissenschaftliche Beiträge. Theater der Zeit. Beiheft 10, 2000, S. 27-30
- Linder, Rolf (2000), Stadtkultur. In: Hartmut Häußermann (Hg.), Großstadt. Soziologische Stichwörter. Hrsg. Berlin 2. Aufl.
- Sennett, Richard (1986), Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt/Main



Serie Stadtraum – Videostills aus „Lots of lost“ von Sandra Klaus und Jeremias Boettcher

Von schrumpfenden Städten und smarten Einfällen

Hanne Seitz



Keine Angst,
ich kratze nicht!

Vom Ideal der modernen Stadt

Eine der zentralen Kategorien der gesellschaftlichen Moderne ist unter dem Begriff *Panoptismus* (Michel Foucault) gefasst worden. Das panoptische Prinzip des öffentlichen Raumes (auch im Klassenzimmer, Gefängnis oder in der Fabrik realisiert) basiert auf der in den Raum transformierten Zentralperspektive. Mit dieser großen Erfindung zu Beginn der Neuzeit hat sich die Welt zweigeteilt: in Praxis (Lernende, Bildbetrachter, Stadtgänger etc.) und in Theorie (wissende Lehrer, Bildermacher, Raumplaner, etc.). Die bürgerliche Ordnungsvorstellung sollte sich auch über den Stadtraum in die Körper der Menschen einschreiben, die Stadt nicht einfach nach Bedarf ihrer Bewohner generiert und verändert werden, sondern nach Plan entwickel- und kontrollierbar sein. Wachstumsaussichten und Ausbau werden prognostiziert und planerisch umgesetzt, stadträumliche Strukturen rationalisiert, das Leben in Ballungszentren reguliert, organisiert und überwacht. Gegen den durch die rasante Industrialisierung drohenden Kollaps der expandierenden Städte zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich (parallel mit der modernen Kunstauffassung) eine auf Funktionalität, Abstraktion und Reduktion orientierte Stadtplanung durch, die schließlich in der dogmatischen Trennung von Wohn-, Arbeits- und Freizeitflächen durch die „Charta von Athen“ gipfelte.

Spätestens mit den neuen Re-Urbanisierungsschüben in den Städten, die seit geraumer Zeit einsetzen, erinnert sich das städtische Leben (und inzwischen auch die Stadtplaner) an das, was weder der panoptische noch der funktionalistische Blick zur Kenntnis nehmen wollte (und konnte, war doch das Planen auf das Visuelle, die Geometrie, den gebauten Raum beschränkt): den Umgang und Gebrauch der Stadt durch die Menschen, ihre Bewegungen, Performanzen und Praktiken. Mit dem Blickwechsel, den der *cultural turn* seit Mitte des letzten Jahrhunderts eingeleitet hat, begreifen wir, dass uns der gebaute Raum (wie auch Bilder, Texte, Artefakte) nicht einfach nur (zur widerspruchsfreien Annahme) gegeben sind, sondern dass kulturelle Güter überhaupt nur funktionieren, insofern mit ihnen umgegangen wird. Es zeigt sich, dass solcherart *Kunst des Handelns* (Michel de Certeau) zumeist eigene Logiken birgt (wie alle Kunst), undurchschaubare Strategien und Taktiken entwickelt, die von den herrschenden Diskursen nicht erfasst und die sie darum auch unterwandern können. Es sieht danach aus, dass diese Praktiken mit dem zunehmenden Zerfall der bürgerlichen Ordnung zu wuchern beginnen – mit dem Versagen der Integrationsfunktion der Stadt, wird der Sand im Getriebe offensichtlich.

Vom Ende des Wachstums

Die Vorherrschaft Europas und mit ihr auch das Vorbild der planbaren, funktionalistischen, auf Wachstum bauenden Stadt

geht dem Ende zu. Demographische Veränderungen, anhaltende Migrationsbewegungen und Landflucht leiten gravierende Veränderungen ein. Es ist absehbar, dass schon bald die Geburtenrate nur noch die Hälfte der Sterberate ausmachen wird. Ganze Regionen (insbesondere im Osten Deutschlands und auf dem Lande) werden von Leerstand und Überalterung der Bevölkerung heimgesucht. Die Jungen ziehen in die Stadt und verhindern dennoch nicht (auch nicht die Einwanderer), dass auch dort ganze Siedlungen von Leerstand bedroht sind und die Aussicht auf Erwerbsarbeit auch in städtischen Regionen nicht zum Besten steht. Das ist in Brandenburg an der Havel so, in Manchester und Detroit wie auch im russischen Iwanowo. Städte wie Wittenberge weisen in einigen Arealen bis zu 60% Leerstand auf, ganze Dörfer verschwinden bald von der Landkarte. Aus der Weltperspektive werden Europa, Amerika und der gesamte Westen zukünftig an Bedeutung verlieren – in gut zehn Jahren (so die Prognose der UNO) wird es weltweit mehr als 33 Megastädte mit über acht Millionen Einwohnern geben (davon 27 in sogenannten Ländern der Dritten Welt). Der dortige rasante Anstieg der Bevölkerungszahlen erzeugt eine kaum mehr steuerbare Eigendynamik und eine gänzlich andere Urbanität, als sie die moderne europäische Stadt hervorgebracht hat. Im Zuge des Bevölkerungsrückgangs, weltweiter Globalisierung und multinationalen Einwanderungsbewegungen stehen den europäischen Städten massive Probleme bevor. Die Tendenz ist schon heute ablesbar: Segregation, Zersiedlung, Zergliederung, Korruption, ethnische Konflikte, privatüberwachte Areale, Armutsviertel, informelle Märkte, Lager für Asylsuchende, so genannte Balkanisierungstendenzen, gar „national befreite Zonen“ – es gibt schon eine Wortschöpfung dafür: *Stadtprarie*.

Kunst als Narkotikum

Wo die globale Entwicklung noch gar nicht recht angekommen und ins rechte Bewusstsein gerückt ist, ringen schon ganze Regionen (etwa Mecklenburg-Vorpommern) oder Städte (etwa Görlitz) um etwas, was im Zuge der Globalisierung (und auch der damit verbundenen Gleichmacherei) abhanden gekommen ist: Identität und Aufmerksamkeit. Längst baut die Attraktivität und Besonderheit von Standorten nicht nur auf ökonomischen Wettbewerb und regionale Prosperität, sondern auf Kunst und Kultur. Künstler sollen Städte beleben, bereit- und sicherstellen, was der durch die Disneyfizierung und McDonaldisierung bereicher-

Von schrumpfenden Städten und smarten Einfällen

ten Kultur am Ende eben auch abhanden gekommen ist: *Unterschied*. Sie sollen nicht nur Städte ‚verzaubern‘ und durch spektakuläre Events deren Einmaligkeit bezeugen, sondern auch den Markt ankurbeln. Orte sollen wieder Orte und unverwechselbar werden.

Das gelingt nicht immer: Man denke etwa an verkitschte, theatrale Aktionen, die dem Motto „Leben wie im Mittelalter“ folgen oder etwa an die von Künstlerhand bemalten und gesponserten Bären, die derzeit gleich im Rudel Berlin bevölkern – sie sind nicht nur ästhetisch abgeschmackt, vielmehr steht in Bad Oeyenhausen (wie anderswo) schon das gleiche herum (nur sind es dort Schweine). Künstler sollen erzeugen, was die moderne Kunst mühsam abschütteln und den Rezipienten zumuten wollte: Sinn. Schon konstruieren sie Erzählungen und Identitäten, ‚basteln‘ an Geschichte und Erinnerung (man denke nur an diverse Aktivitäten im Preußenjahr 2001, in dem z. B. Potsdam seine preußische Identität – samt Tugendapostel – wiederfand). Anstatt die zunehmende globale Gleichmacherei der ästhetisierten und medialisierten Welt zu thematisieren, werden die Probleme übertüncht, kaschiert und Kunst buchstäblich sogar als *Narkosemittel* eingesetzt.

Kunst als Unterbrechungskultur

Nicht immer schlagen derartige „Dienstleistungen am Urbanen“ ins Populistische und Spektakuläre um. Es gibt auch Gegenbeispiele. Und sie zeigen allesamt, dass die „Gesellschaft des Spektakels“ sich offenbar einem Ende nähert und den Tatsachen ins Gesicht zu sehen gewillt ist. Künstler erproben sich als *Sachkundige in urbanen Fragen*: in der Berliner Gropiusstadt, wo inmitten der Platten sieben Mal ein „Gestell mit Zuhörern“ für sieben romantische „Ansichtslieder“ (u.a. Brahms „Mir ist, als ob ich längst gestorben bin“) neu positioniert wird (Walter Siegfried) oder im Hamburger Neu-Allermöhle, jene sich „Venedig des Nordens“ nennende Neubausiedlung, die sich durch trostlose Anonymität auszeichnet, wo Bewohner einen eigenen Film drehen (Jeanne Faust). Sie üben sich als *Journalisten für unterbliebene Nachrichten*: bringen von Politik und Medien verschwiegene Nachrichten an die Öffentlichkeit, etwa Schiffsunfälle, bei denen massenhaft Flüchtlinge ertrinken (Multiplicity) oder untersuchen Überwachungssysteme des öffentlichen Raums (Rimini Protokoll). Sie gründen *Agenturen für absurde Wendungen*: vermitteln einsam gewordenen Singles Adoptiveltern in die Dritte Welt (Gudrun F. Widlok) oder nehmen die zunehmende

Von schrumpfenden Städten und smarten Einfällen

Erwerbslosigkeit ernst und bilden fort in Sachen „busy doing nothing“ (Die glücklichen Arbeitslosen). Sie betätigen sich als *Spezialisten für Heilkuren*: beziehen leerstehende Apotheken in desolaten Quartieren und bieten Kunst auf Rezept (selbstverständlich für alle Kassen) – heilen kranke Seelen, kaputte Herzen und angewöhnte Dummheit, vergeben Pillen gegen Intoleranz, setzen Spritzen gegen den Filzbefall der öffentlichen Meinung und gegen die psychosomatischen Folgen unilateralen Handelns („Apothekette Mitte“ 2003). Selbst der Hamburger „Club Adorator“ (eine Art Popvariante von Sabine Christiansen) ist inzwischen zur Krankenstation umgebaut und hat jüngst als „Szpital Polski“ (offenbar mit Blick auf die EU-Erweiterung) in Berlin Quartier bezogen (Mariola Brillowska). In Bonn werden Bürger eingeladen, eine ganztägige Berliner Bundestagsdebatte simultan (mit Kopfhörern ausgerüstet) nachzusprechen, um so ihre Politiker beim Wort zu nehmen (Rimini Protokoll) – sie zeigen sich kundig in *Sachen außerparlamentarischer Opposition* und setzten die (versagende) Politik mit anderen (nämlich künstlerischen) Mitteln fort.

Liminale Felder und breeding places

Das Bund-Länder-Projekt „Soziale Stadt“ lädt ein, das Forschungsprojekt „Shrinking Cities“ fragt an, lokale Wohnungsbaugesellschaften vergeben Aufträge – sie alle suchen zusammen mit Künstlern und Künstlerinnen brachliegende kulturelle Ressourcen zu erkunden und einen Mentalitätswandel anzuregen. *Empowerment* heißt die neue Strategie, denn das Problem der schrumpfenden Städte lässt sich (vor dem Hintergrund des Rückgangs ihrer Bewohner und der Erwerbsarbeit) mit städtebauliche Maßnahmen (noch dazu Abriss) nicht lösen – die sich wandelnde Stadt fordert eine neue urbane Kultur (und provoziert andere Arbeits-, Kommunikations- und Gebrauchsformen, multikulturelle Netzwerken etc.). Jenseits von Bauplänen muss auf die Eigenlogik der städtischen Kultur geantwortet, die Handlungsmodelle erkannt und entsprechend reagiert werden (so spielen in der heutigen „Kunst des Handelns“ Marktplatz oder Kirche eben keine Rolle mehr, Treffpunkte sind eher virtueller Art oder Shopping Malls und Tankstellen).

Künstler sind als Anstifter und Wanderer geladen, sollen ihre ‚verrückten‘ Blicke auf die Wirklichkeit werfen, um dort etwas zu bewegen. Sie verzichten auf Kunstwerke, machen Case Studies, betreiben Quartiersmanagement, experimentieren und erzeugen mit ihren künstlerischen Strategien mitun-

ter auch eine *Liminalität* (Victor Turner), in der übliche Gesetze und Grenzen außer Kraft gesetzt sind und darum auch Neues entstehen kann. Und weil es sich hier um unmittelbare Aneignungen des städtischen Raums mit künstlerischen und theatralen Mitteln handelt (und eben nicht um die Eröffnung einer neuen Galerie in skurrilem Ambiente oder die vierzigste Off-Bühne), wird sich womöglich zukünftig auch mehr erfüllen, als die Hoffnung auf Gentrification.

Nicht nur beziehen sich die Künstler auf Dada, Happening, Site-Specific Art und Performance oder Kontext- und Pragma-Art, sie berufen sich auch auf politische Bewegungen: auf die französischen Situationisten der 60er, den deutschen Häuserkampf der 70er und 80er, die englische Reclaim the Streets-Bewegung der 90er Jahre bis hin zu den aktuellen weltweiten Protesten der Globalisierungskritiker. Hier formiert sich nicht nur Widerstand und Kampf gegen Unterdrückung, Sozialabbau und mediale Zurichtung der öffentlichen Meinung, sondern städtische Räume werden buchstäblich besetzt, um etwas Neues auszutragen und auszuhandeln – „breeding place“ nennt man in Amsterdam solcherart *Einnisten* durch die Künste. Und weil die politische und institutionelle Macht angesichts der gesellschaftlich desolaten Lage ganz offenbar gelähmt ist (mitunter noch immer am Fortschritt und Wachstum festhält), lässt man den Künstlern auch freie Hand, gewährt Räume und Ausnahmen (von der Regel), von denen etwa Projektanträge aus dem sozialen Bereich nur träumen können.

Vom Einfall der smart mobs

Die Kunst ist los, das Theater bricht aus, und die Debatte um eine *Kunst im sozialen Interesse* ist immerhin eröffnet (siehe den Beitrag „Die Kunst ist los!“ in diesem Heft). Doch was ist eigentlich mit der Kunst- oder Theaterpädagogik passiert, die nicht nur vermitteln, sondern künstlerische Strategien auch anwenden wollen, um Bildung und Selbstbildung auf den Weg zu bringen. Hat das Stillschweigen gegenüber den hier dargelegten Tendenzen womöglich damit zu tun, dass eine schwerwiegende Frage im Raum steht? Wozu brauchen wir noch Kunst- und Theaterpädagogen, wenn Bildende Künstler und Theaterleute selbst Hand anlegen, Vermittlung betreiben, sich nicht scheuen, ihr ästhetisches Know-how als Dienstleistung anzubieten oder als Vermittler in Sachen Lebenswelt oder Bildungsfragen zu fungieren. Noch immer verharren die Pädagogen (ob in Schulen oder Hochschulen) allzu gerne im Elfenbein-

turm, anstatt zusammen mit den Künstlern Erprobungen vor Ort und in realen Kontexten zu unternehmen, also Ernst zu machen und für Nachhaltigkeit zu sorgen.

Schon proben die Jungen den dadaistischen Aufstand und zeigen, wie er funktioniert und dass ihnen noch jeder öffentliche Ort recht ist, die normale Funktion zu unterbrechen und dort temporär eine *Heterotopie* einzurichten. So blitzartig sie aus den virtuellen Communities in die Realität einfallen, so schnell sind sie schon wieder weg. Sie organisieren sich massenhaft über SMS und Internet (z. B. unter www.flashmob.com), treffen sich für maximal 10 Minuten zu teilweise absurden, verrückten, mitunter auch politisch manifesten Aktionen: Seit dem ersten *flash mob* im Juni 2003 im Grand Hyatt in New York steht schon im September mehrfach am Tage (ob in Korea, Japan, Australien, Sibirien, Brasilien, in Berlin und anderswo) für Momente das Getriebe still. Der ‚mob‘ zeigt nicht, wie er sich der medialen und globalen Krise gegenüber verhalten will, sondern was unter medialen und globalen Bedingungen machbar ist: sich lokal wirklich treffen, um etwas auszurichten. Auch wenn sich die Kritiker bereits formieren und die Naivität belächeln (www.antimob.de) – den flash mobs wohnt weit weniger dumpfes Rudelgebaren, als vielmehr auch der ‚smart mob‘ inne – ein Name, den Howard Rheingold für die neuen sozialen Bewegungen im Zeitalter von Computertechnologie geprägt hat (siehe hierzu auch www.rheingold.com).

Vom Ausverkauf der Jugend?

Vor etwa drei Jahren ist das ehemalige Sporthaus aus dem Erdgeschoss der FH Potsdam (eine DDR-Platte, gleich neben dem Fortunaportal am Alten Markt) aus- und in die Innenstadt eingezogen, die im übrigen jetzt auch schon zu den „Quartieren mit besonderem Entwicklungsbedarf“ zählt. Als Eigentümerin ist die FH dem Ministerium gegenüber verpflichtet, die über 1000qm große Ladenfläche zu vermieten – an eine Zwischennutzung war nicht zu denken. Nach Jahren mühsamer Überzeugungsarbeit meinerseits (und zwischenzeitlich auch illegaler Nutzung durch meine Lehrveranstaltungen) konnten dort im Oktober 2003 die studentischen Arbeiten eines Architekturwettbewerbs des Kulturkreises des BDI zum Thema „Schrumpfende Stadt“ gezeigt und somit „Das Schaufenster“ eröffnet werden. Es dürfte kaum verwundern, dass die angestregten Aktivitäten (nach fast dreijährigem Leerstand) Aufmerksamkeit erregten und nun gleich mehrere Interessenten zur Anmietung vor der Tür stehen. Die Hochschulleitung (auch das Ministerium) eruiert inzwischen Möglichkeiten und Chancen, hier eine Schnittstelle zum öffentlichen Raum zu realisieren, um hochschul- und bildungspolitische Belange in die Stadt zu transportieren und einen exemplarischen Ort für wissenschaftliche und künstlerische Erprobungen zu realisieren – eine Art Science-Center für Bildung, Forschung, Wissenschaft und Kultur. Nun ‚tummeln‘ sich dort – unter Supervision vorbeigehender Passanten – erst einmal (ganz legal) Studierende. In der Veranstaltung „Treffpunkt Tankstelle“ wurde der Raum genutzt, um von dort aus Erkundungsgänge zu nicht-institutionellen Treffpunkten von Jugendlichen zu unternehmen (nach dem Motto: wo ist die Jugend, wo und wie geschieht Jugendkultur? – im Theater sind sie



Serie Tankstelle –
Fotos, Seitz

Von schrumpfenden Städten und smarten Einfällen



jedenfalls nicht und in den soziokulturellen Zentren auch kaum) und schließlich öffentliche Interventionen im Sinne der „smart mobs“ vorbereitet. Durch kleinere Aktionen im Schaufenster (oder davor) wurden Passanten irritiert und zum Gespräch eingeladen – über schrumpfende Städte, den Geburtenrückgang, den Bildungsnotstand, die Probleme der Überalterung, über die Anonymität des städtischen Lebens und die Lust auf Kommunikation.

Und bisweilen drücken wir das Ganze eben auch mit künstlerischen Mitteln aus: Man muss die Probleme mit der Jugend (angesichts leerer Kassen) nur noch ein wenig aushalten, denn bald wird es keine Jugendlichen mehr geben und dann lösen sich alle Probleme wie von selbst – auch die, die jüngst in der Presse unter dem Motto „Verdummung des Ostens“, gar als „Schleichender Tod“ (im Spiegel vom 20.12.03) verhandelt worden sind (im Sinne eines „survival of the fittest“ durch Abwanderung). Wie auch immer: In Potsdam wurde schon Anfang Dezember 2003 Winterschlussverkauf gemacht und (wie die Photos S. 15 zeigen) gut erhaltene ‚Ware‘ angeboten – günstig im Erwerb und billig in der Erhaltung. Die letzten Exemplare wurden zum Dumpingpreis feilgeboten und Ernst gemacht mit dem großen „Ausverkauf der Jugend“. Nur mit einer Narrenkappe ist auf die Problematik zu antworten, mit ‚smartem Einfällen‘ auf die ganze Misere aufmerksam zu machen – mit künstlerischen Mitteln mitunter sogar recht kreativ.



„Die Kunst ist los!“

Vorbemerkung

Auf den ersten Blick wirkt Thomas Hirschhorns Arbeit am Rande der Documenta in Kassel wie ein Jugendfreizeitprojekt, was Christoph Schlingensief vor den Toren der Biennale in Venedig veranstaltet gar wie eine Zirkusnummer. Künstlerinnen und Künstler unterwandern heute Diskurse, infiltrieren Quartiere, beziehen Menschen ein und sorgen mitunter für reichlich Verwirrung. Sie verlegen den Rand in die Mitte, recyceln die Reste, legen das Verschüttete bloß, verwandeln Durchgangs-orte in temporäre Lebensräume und den öffentlichen Raum in eine Heterotopie – die Stadt selbst wird zur Bühne. Sie recherchieren, informieren, infiltrieren, vertauschen Zeichen- und Bezeichnungssysteme, legen Hand an kunstferne Diskurse, simulieren und verstärken deren Wirkung und setzen dabei die Grenze zwischen Alltag und Kunst aufs Spiel. In der Art einer *Unterbrechungskultur* reagieren sie auf gesellschaftliche Problemlagen und Anliegen, eröffnen Räume der Reflexion und des Austauschs.

„Kunst ist sehr groß,“ so resümiert der 23jährige Steve seine Erfahrungen mit dem Kunstprojekt in Kassel, *„jeder kann Kunst anders interpretieren und von daher ist für den einen Kunst, ein Bildchen zu malen, für den anderen ist Kunst, ein Häuschen zu bauen, das ist halt Ansichtssache. Das war hier halt ne neue Art von Kunst, die man so kennen gelernt hat, die halt nicht nur was aussagen kann, was darstellen kann, sondern auch was bewirken kann.“*¹ Am Ende meint die Rede von der „Entkunstung“ vielleicht nur, dass sich das Theater ästhetisiert und dabei vom Text verabschiedet, wie auch umgekehrt die Bildende Kunst sich theatralisiert und sich der Aktion zugewandt hat und beide die angestammten Domänen der Hochkultur verlassen und Erprobungen vor Ort unternehmen (vgl. Seitz 2004). Der „Performativierungsschub“ (Erika Fischer-Lichte) hat die Grenzen zwischen den Künsten ins Wanken gebracht und das ‚crossover‘ mit anderen *cultural performances* (Popkultur, TV-Diskurse, Architektur, etc.) deutet darauf, dass die Künste nicht mehr ihre Autonomie gegenüber dem Alltag behaupten, sondern sich diesem geradezu aussetzen, um (auf performative Weise) Wirkung zu erzeugen.

Hanne Seitz/Peer Wiechmann

Hotel in der Platte

Im September 2003 ist das *Thalia Theater aus Halle* kurzerhand in die Neustadt gezogen, in jenes berühmt-berüchtigte, so genannte HaNeu (für Halle-Neustadt, ein bewußtes Wortspiel in Assoziation zum „fernen Osten“), wo Flüchtlinge und Asylsuchende und nicht zu vergessen (meist rechts gesinnte) ‚Übriggebliebene‘ (40 % Wohnungsleerstand, 25% Arbeitslosigkeit) die riesige Plattenbau-Siedlung vor dem gänzlichen Leerstand bewahren. *„Die ganzen Neustädter, die sind ja eher, wie soll man das sagen, nicht so freundlich, sind halt durch ihre soziale Umstände geprägt worden“* (Robert, 17 Jahre). Annegret Hahn, Intendantin des Theaters (das im letzten Jahr bereits in ein leerstehendes Kaufhaus gezogen war) und die Projektleiterin Cora Hegewald waren schon länger daran interessiert in Neustadt mal etwas „anzuschleichen“, um auf die städtebauliche und soziale Lage aufmerksam zu machen und haben schließlich in der dortigen „Scheibe A“ (unter Mitwirkung des Theaterensembles) ein Kunst- und Theaterfestival initiiert. Zum Projekt „Hotel Neustadt“ waren schon während der Sommerferien Jugendliche zur Mitwirkung und Vorbereitung geladen. Sie haben die Chance genutzt, so Fine, 16 Jahre alt, *„nicht nur sinnlos zu Hause rumzusitzen, sondern sich ein bißchen kreativ zu betätigen.“* Unter künstlerischer und handwerklicher Beratung haben sie die unteren acht Geschosse der leerstehenden Platte in ein temporäres Hotel mit 80 Zimmern verwandelt, wo während des Festivals die Künstler, Besucher wie auch sie selbst wohnen konnten. Entstanden sind eine Hotellounge, Espresso-Bar und die Kellerdisco „Heimleuchte“. Über die Hotelrezeption konnten schräge, auch idyllisch ausgestattete Zimmer (mit Namen Dschungel, Wüste, Frühling, Japan, Schrebergarten, DDR, Op-art, Honeymoon, Oma, Punk, Präsidentensuite, etc.) gebucht und Kategorien von 5 bis 20 Euro (dann inklusive Weckdienst, Ständchen und Frühstück ans Bett als Special-Service) gewählt werden – selbst die Wäscheausgabe wurde nicht vergessen. *„Wie hat’s Ihnen denn gefallen?“* fragt dann Tanja aus Halle, 15 Jahre, die das Dschungel-Zimmer gestaltet hat: *„man hört dann, das ist cool gewesen, ich glaube, das ist eine große Zufriedenheit, ein Stein fällt einem vom Herzen und man ist*

„Die Kunst ist los!“

froh, dass man anderen Leuten eine Freude gemacht hat – klingt jetzt zwar komisch – aber, dass man halt was geschafft hat.“

Während des Festivals hat die Hotelcrew erlebt, wie internationale Künstler inmitten ‚ihres‘ Hotels (in den Fluren, in dafür freigehaltenen Zimmern, aber auch in dem sogenannten Fress-Karree auf dem Patz vor der Platte) Aktionen wie die „Neustadt Show“ ins Leben gerufen haben: In der Art eines Monopoly-Spiels wurden die Besucher (entsprechend einer ihnen zugewiesenen Rolle, wie etwa Diva, Dauergast, Kurgast, Durchreisender, Erlebnisreisender) durch vielfältigste Stationen geschickt, in denen nicht nur das Seh- und Hörvermögen aufs Spiel gesetzt, sondern beispielsweise auch Wertebewusstsein, Lebensenergie, Mut und Wissen über Halle/Neustadt gefragt war und von den ‚Stationsvorstehern‘ auch bewertet wurde. Im Verlauf der Show konnte man den Erinnerungen der Neustädter lauschen, Balkone besichtigen und sich im „Balkony-Tuning“ beraten lassen, sich in Überlebensstrategien und Orientierungslosigkeit erproben, durch Wellness entspannen, in den langen Fluren Golf spielen, singend zum Neustadt-Hit beitragen, das Orakel befragen – um sich am Ende im Casino dem Risiko auszusetzen, die zwischenzeitlich erworbenen Punkte voll zu verspielen und sich zu guter Letzt in der Freiluftsauna von allen Strapazen zu erholen.

Die Hotelcrew hat sich darüber gewundert, dass sie für die Teilnahme an dem Projekt nicht einmal zur Kasse gebeten wurde (und erst recht, dass sie über die Verwendung der Hoteleinnahmen selbst bestimmen durften), „weil eigentlich denkt man ja immer“, so Tanja, „heutzutage gibt es nichts mehr, was kein Geld kostet und jetzt kommt man hierher, man hat Spaß, man muß wirklich nichts bezahlen, dass da die Mittel dazu da sind? Man hört immer nur es gibt kein Geld, es ist ein Loch im Haushalt und dann kann man hier einfach machen, was man will!“

Hommage an Bataille

Jugendliche, die im Rahmen eines Projekts der *Documenta 11* im Sommer 2002 mitgewirkt haben, sind aus dem Künstlerhonorar sogar entlohnt worden. Thomas Hirschhorn hat weitab vom zentralen Kunstbetrieb in der desolaten Friedrich-Wöhler-Siedlung im Norden von Kassel, auf einer kargen Wiese inmitten viergeschossiger etwas verfallener Mietshäuser ein passendes ‚Ausweichquartier‘ gefunden und den Jugendlichen (vorwiegend nicht-deutscher Herkunft) aus dem dortigen Boxcamp Philippenhof einen temporären Job

angeboten. Sie haben nicht nur ihren Fuß in die *Documenta* setzen können, sondern auch Hand an die Kunst gelegt und zusammen mit dem Künstler das „Bataille-Monument“ realisiert: eine aus Spanplatten gebaute Bibliothek, eine Baracke mit topographischen Werkmodell, auf dem Bücher (anstelle von Häusern, wie üblicherweise auf solchen Modellen) standen, eine aus Pappe, Klebeband und Plastik gefertigte (und kletterbare) Großskulptur, die an ein gestutztes Rhizom erinnern mochte, darüber hinaus eine (durch Bewohner betriebene) Imbiss-Bude, ein TV-Studio samt Internet-Anbindung, selbst der kostenlose Fahrdienst in die Kasseler Innenstadt wurde werkbezogen organisiert. Eine Skulptur – gemacht aus Resten (also Verpackungsmaterial), belebt vom Rand (also den Bewohnern) und besucht vom Kunstpublikum (also den Medien). Hirschorns mehrfach geäußerte dezidierte Kunstposition („ich bin kein Sozialarbeiter, sondern Künstler“) ist vielfach kritisiert worden, und es mag stimmen, dass die Zusammenarbeit mit den tätowierten ‚Underdogs‘ zu seiner Popularität beigetragen hat. Zuletzt aber lenkt dies eher den Blick auf abgeschmackte Kunstkonsumenten und sensationslüsterne Journalisten, als auf angeblich ausgelieferte und vorgezeigte Jugendliche. Steve, 23 Jahre, sieht das anders. Er ist in der Siedlung aufgewachsen und hat das „Bataille-Monument“ mit aufgebaut: *„Die Siedlung wurde belebt und die Kinder fanden es ganz toll, die haben sich die Besucher gekrallt und sind mit denen rumgelaufen, das war schon gut, ich glaube meine Eltern haben sich dadurch das erste Mal die documenta angeguckt.“* Anke, 19 Jahre, war ebenfalls in Hirschorns „Aufbau-Team“: *„Es war wirklich eine super Zeit. Ich habe meinen Bruder angeheuert, hier krieg mal deinen Hintern hoch, mach mit. Und jetzt kauft er sich selber Bücher über George Bataille.“*

Die mitunter larmoyante Kritik an der Ausnutzung ‚armer‘ Gesellschaftsschichten (Vorwürfe, wie sie im übrigen auch Christoph Schlingensief widerfahren, der seit Jahren in seinen Produktionen psychiatrie- oder psychoseerfahrene Menschen einbezieht) ist nur beschränkt teilbar. Nicht nur, dass diese Jugendlichen sich sehr wohl zur Wehr setzen, die Sachlage auch kritisch beurteilen und auch klar überblicken, was Hirschorns Intervention mit ihnen gemacht hat. Die Bilanz ist selbst nach einem Jahr überwiegend positiv. *„Also ich würde sagen“* so der Sozialarbeiter Pit Gräber, 37 Jahre alt, der auf Honorarbasis im Box Camp gearbeitet und das Projekt begleitet hat, *„das mindeste was die Leute, die da mitgearbeitet haben, gelernt haben, war überhaupt erstmal zu arbeiten.“*

Da waren viele dabei, die haben im Leben nie irgendwie über so lange Zeit eine Verpflichtung gehabt, d.h. sie haben gelernt: Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit, Verantwortung übernehmen, Mitarbeit, miteinander arbeiten, Konflikte lösen ohne sich an den Hals zu gehen, Konfrontation, Kommunikation.“ Natürlich fragt man sich, was der Hinderungsgrund gewesen ist, die aufgebrochenen Ressourcen und das Selbstwertgefühl der Jugendlichen im Nachgang zur Documenta zu nutzen und die entfachte Vitalität in der Siedlung am Leben zu erhalten. „Da hätte viel mehr gemacht werden können“, so sieht es Gräber nach einem Jahr. „Wir lassen da einfach so eine Baracke stehen, wir machen was ähnliches, nur dann halt nicht als Kunstwerk, als ‚Bataille-Monument‘, sondern wir stellen Arbeitsmaterial und da können sich ein paar Jugendliche dann an dem Platz selber was hinbauen, (...) ihren eigenen Sender machen oder irgendwas und dann haben sie Arbeit und können sich selber irgendwie erhalten (...), aber da war jetzt auch niemand da, der jetzt richtig die Power gehabt hätte bzw. dermaßen Initiative zu ergreifen und so was in die Wege zu leiten.“ Auch ohne Hilfe haben einige Jugendliche etwas daraus gemacht, so Steve: „Ein Kumpel von mir, der auch bei Hirschhorn mitgemacht hat, der macht jetzt eine Ausstellung im Dock 4 über Reggae, und ich meine, das Dock 4 – das ist schon was. Das ist in der Innenstadt und unten ist das documenta-Archiv im Keller, und da macht er im Rahmen anderer Künstler, die eine Ausstellung machen, seine kleine Ausstellung – find ich gut, unterstütze ich.“

Umgang mit der Angst

Künstler peppen öde Quartiere auf, helfen ‚nutzlos‘ gewordenen Menschen auf die Sprünge oder versuchen, wie Schlingensiefel mit der „Church of Fear“ auf der Biennale in Venedig im Sommer 2003, das marode gewordene Gesellschaftssystem vorzuführen. Schon sein Container-Projekt „Bitte liebt Österreich“ (2000) hat gleich mehrere Diskurse (Big-Brother, Asylpolitik, Wiener Festwochen) verwoben und ad absurdum geführt. In Venedig treibt er auf die Spitze, was vielleicht sogar ehemals noch moderat daherkam: „Doing the right thing in the wrong space“ (Andy Warhol). Arbeits-, Obdach- oder Hoffnungslose sitzen sechs Tage lang auf Pfählen und bekennen sich (schauend und hörend, erdulend und leidend) zu ihrer Angst, um so der Politik mit dem Terror (und nebenbei auch der Politik der Kirche) den Garau zu machen – um darüber hinaus auch noch die auf durch „Arbeits-Lose“ gesetzten Wettgelder einzuheimsen. An der Frankfurter Hauptwache ist im September



Foto Hanne Seitz,
Garten

2003 bereits Pfahlsitz-Wettbewerb Nr. 3 zu Ende gegangen: „Gestern war ich auf meinem Tiefpunkt, so angreifbar, müde und erschöpft. Meine Füße waren geschwollen und dick und schmerzten und mein Hals und Rücken starr geworden. (...) Doch wie geht es den anderen Unterdrückten in anderen Ländern: Deswegen sitze ich auch hier, einmal für mich und für andere zu sitzen: ein kleiner Akt der Solidarität. Was mir auffällt in allen Diskussionen, die um mich herum geschehen und vorn am Forum: Frustration, Unzufriedenheit (...), die anderen haben Schuld, die faulen Arbeitslosen, die Regierung, das Arbeitsamt, die Punker, die Unwilligen, die Banken“ (Herpich 2003). Diese Skulptur ist ganz offensichtlich aus dem Stoff gemacht, der derzeit die Gesellschaft zusammenhält: *Angst*. „Verwalte Deine Angst selbst, lass Dich nicht terrorisieren“, so die Maxime der „COF“, deren Mitgliederzahl durch Gemeindegründungen in aller Welt bald die 10.000er Marke erreicht hat und sich dann womöglich Religionsgemeinschaft nennen wird (also eine ähnliche Wirkung entfachen wird, wie Schlingensiefels Kampagne „Chance 2000“, bei der die Partei „Wähle dich selbst“ zur Bundestagswahl schließlich auf die Wahlzettel kam).

Man kann der medialen Aufruhr, populistischen Anleihe und performativen Zurichtung gegenüber durchaus geteilter Meinung sein. Und dennoch ist unzweifelhaft: Was Schlingensiefel mit uns tut, das tut das gesellschaftliche System mit uns schon lange – das ist der eigentliche Skandal. Die Verwicklungen sind provokativ – doch näher kann man dem Leben, seiner Ausformung und dem Wissen (darüber) kaum rücken. Indem Künstler (ehedem distinkt geglaubte) *Oppositionen* wie Wirklichkeit und Schein, Realität und Fiktion,

„Die Kunst ist los!“

Arbeit und Spiel oder Ernst und Heiterkeit fusionieren, zeigen sie sich nicht nur kundig im Verschieben gegebener Zuschreibungen, in der Anwendung sich ausschließender Verfahren, sondern auch in der Erzeugung liminaler Felder, die die Logik der Oppositionen in Fluss bringen. Anders als Brechts Verfremdungsprinzip, das die Zuschauer nicht vergessen macht, dass sie im Theater sitzen (und also den Spielrahmen erinnern), fusioniert das hier zur Anwendung kommende „Irrealitätsprinzip“ die Rahmen geradezu. In solcherart Räumen im Dazwischen ist nicht mehr entscheidbar, was wirklich wirklich ist – es muss neu verhandelt werden. Die behauptete Trennung von ästhetischer und sozialer Wirkung ist aufgehoben und deren Mechanismus wird vor Augen geführt (Vgl. hierzu auch Boehnisch 2003). „Na, ich hab keine Ahnung von Kunst, keine Ahnung von Bildern oder sonst irgend etwas“, so Steve aus Kassel, „ich weiß halt nur, dass es eine Kunst ist zu leben und zu überleben und wenn man das ganze noch miteinander macht, dann finde ich schon, dass das ne gewisse Art von Kunst ist.“

Kunst im sozialen Interesse

Künstler als Aufklärer, Dienstleister, Sozialarbeiter, im womöglich schlimmsten Fall als Clown? Die Rede vom „Ende der Kunst“ hört nicht auf – mit ihren Grenzgängen würden die Bild- und Theaterkünste ihr kritisches Potential verlieren, ihre Autonomie würde der Vereinnahmung durch gesellschaftliche, kulturelle, ökonomische, politische Zwecke nicht standhalten können. Womöglich gerade, weil sie nicht mehr standhalten, sondern ihre Verfahren etwas bewegen wollen, zeigen sich die Künste (zumindest die hier beschriebene) so gar nicht am Ende. Ganz im Gegenteil: Sie werden tauglich für die Wirklichkeit – nicht weil sie darin (ununterscheidbar) aufgehen, sondern unterbrechend und störend wirken. Auf die Frage, ob das Projekt in Halle Neustadt etwas verändert hat, antwortet Marta, 15 Jahre: „Ja, ich denke, dass es vielleicht auch was bringt, dass die Leute darüber nachdenken, dass die Häuser verfallen, dass sie doch auch genutzt werden könnten – für solche Sachen z.B., ich meine es schadet ja keinem, wenn wir in diesem Haus irgendwas machen, dass eben auch mehr leerstehende Häuser für sowas genutzt werden.“ Selbst in Kassel ist man auf die Problemlage aufmerksam geworden – die Öffentlichkeit, die dem „Bataille-Monument“ widerfahren ist, hat ganz offenbar bewirkt, „... dass die jetzt da irgendwas machen wollen in der Wöhler-Siedlung.“ so Gräber, „zumindest habe ich jetzt schon seit ein paar Wochen

oben so ein Bauschild gesehen, wo drauf steht, dass die Friedrich-Wöhler-Siedlung umgestaltet, verschönert wird.“

Das Risiko zu scheitern, liegt in der Natur eines Grenzgangs, denn natürlich unterliegen die Künstler der Gefahr, dem Eigensinn der Kunst nicht mehr gerecht zu werden und zuletzt auch nicht mehr den Menschen, sondern dem System zu dienen – wenn sie also beispielsweise den Bewohnern von Hoyerswerda (im Herbst 2003) auf ästhetische, und das heißt in diesem Falle auf *erträgliche* Weise nahebringen sollen, was Politiker versäumt haben zu kommunizieren, dass nämlich in Zeiten schrumpfender Einwohnerzahlen Abriss und Umsiedlung bevorstehen (um den Kahlschlag der Platten dann womöglich noch als Kunstereignis zu verkaufen). Frieder Reichelt, 53 Jahre, wohnt im Stadtviertel „Am Waldrand“ in Schwedt. Hier zogen seit der „Wende“ mehr als 60 Prozent der Bevölkerung fort: „Die Abrissplanung wurde am grünen Tisch festgelegt, ohne die Bürger zu fragen und als die Wut der Bürger hochkochte, da haben sie sich dann herabgelassen und haben in einer Turnhalle mal eine Bürgerberatung gemacht. Na da gings ja her, da hätte es bald Prügel gegeben.“

Doch nicht nur in maroden Plattenbausiedlungen (im ausgebrannten Osten), sondern auch in Neubauvierteln (im noch immer reichen Bayern) werden sie eingesetzt, um als Quartiersmanager Bewohner zur Selbsterkundung und zum gemeinsamen Handeln zu bewegen – etwa in München/Riem (auf dem Gelände des ehemaligen Flughafens), wo Claudia Büttner (ganz ohne Werk) zusammen mit anderen Künstlerkollegen zu Werke ging. Ein rigider Betonbau für die Feuerwehr – mit Architekturpreis versehen, aber unbewohnbar wie ein Eiskeller – war u.a. Anlass für die Anfrage. Doch statt der erwarteten Bilder unterm Arm oder Ideen für eine Wandbemalung in der Tasche, kamen sie mit Fragen und taten, was eigentlich Architekten tun sollten: haben das Gespräch gesucht, zugehört, um zusammen mit den Feuerwehrleuten Hand an das Haus zu legen und nutzbare und menschenfreundliche Lösungen zu finden (vgl. hierzu Rauterberg 2003).

Kultur des blinden Flecks

Natürlich wird Kunst nicht zur Lösung der gesellschaftlichen Probleme beitragen, ihre subversive Kraft kann jedoch deren Komplexität zur Aufführung bringen und damit Handlungsimpulse provozieren. Anders als die alten Avantgarden deklarieren die jungen Künstler keine Gegenkultur, erklären auch nicht das Leben zur Kunst, sondern

machen die gesellschaftliche Lage selbst zur ‚Chefsache‘. Die Interventionen zielen auf medial gewordene, differenzlos zugerichtete globalisierte und interkulturalisierte Verhältnisse und stellen eine zuletzt entscheidende (zutiefst ästhetische, sich ihrer ethischen Grundlage erinnernde) Frage: ob und wie wir nämlich unser Leben gestalten wollen – nicht individuell, sondern als *Gemeinschaft* (in toleranter Verbundenheit mit anderen Gemeinschaften).

Mit Blick auf „Streetworker in Sachen Ästhetik“ (Rauterberg) – buchstäblich angewandte Kunst also – bleibt am Ende zu fragen, was denn Kunst- oder Theaterpädagogen überhaupt noch auszurichten und zu vermitteln haben. Annette Koch, 36 Jahre und Fotografin, hat das „Bataille-Monument“ Hirschhorns im Bild festgehalten: *„Also als ehemalige Sozialarbeiterin habe ich das sehr bewundert, was da so alles abgelaufen ist, weil die Jugendlichen freiwillig da waren, sie sind nicht vom Arbeitsamt dahin gezwungen worden. Ich hab halt immer gedacht, das ist ja toll, ich habe sowas nie geschafft, früher, ich musste immer irgendwelche Druckmittel ausüben.“* Die Vitalität, die so manche künstlerische Intervention entfacht, bleibt einem pädagogisch motivierten Anliegen oft vorzuenthalten – zumal, wenn es didaktisch zergliedert, formal und schrittweise aufgebaut und sich ohne Kontext in der Neutralität (und Sicherheit) des Elfenbeinturms behauptet. Kommt es den Pädagogen am Ende zu, so manches (z. B. Schlingensiefel) aus dem Bildungsdiskurs fernzuhalten und also die Kränkung zu mildern, die angesichts der entfachten Heterogenität dem (sich autonom wählenden) Subjekt widerfahren muss? Zweifelsohne ist die Pädagogik den Subjekten verpflichtet, und gerade darum darf der Eigensinn, das kritisch-reflexive Potential von Kunst nicht herunter dekliniert und durch subjektivistische Aneignungsstrategien verkürzt werden (nicht noch mehr Eigenes als Bollwerk gegenüber dem Fremden). *„Und dass das ganze pädagogische Effekte hatte – das behaupte ich auf jeden Fall, also ich hab die gesehen,“* so Pit Gräber, *„weil das waren auch Jugendliche, denen ich das nicht zugetraut habe, die sich da dermaßen engagiert haben, Überstunden gekloppt haben, (...) richtig aufgeblüht in Sachen Kreativität.“* Geradezu gegenteilig könnten sich die mit Kunst gemachten Erfahrungen ins Gesellschaftliche wenden, um mit dem „Irrealitätsprinzip“ zuletzt dem Wirklichkeitssinn (sensus communis) auf die Spur kommen.

Vor Jahren schon hat Wolfgang Welsch für eine „Kultur des blinden Flecks“, für Differenzbewusstsein und Gerechtigkeit gegenüber dem *Heterogenen* plädiert, eine Wachsamkeit gegenüber Andersheiten, Ungehörtem und Unerhörtem gefordert. Sofern das pädagogische Anliegen den „ausgeschlossenen Dritten“ (Michel Serres) gerade auch im Umgang mit der Bild- und Theaterkunst zur Sprache bringen will, kommt es nicht umhin, sich dem Lebensweltlichen und zuletzt dem Performativen auszusetzen und das „Sprechen als Not-Wendigkeit“ (vgl. Ute Pinkert in diesem Heft) zu üben und sich darin zu vergewissern. Der Beitrag jener Pädagogen, die künstlerische und theatrale Verfahren zur Anwendung bringen – falls sie denn angesichts leerer Kassen und diverser Abwicklungen überhaupt Überlebenschancen haben – könnte nicht nur Wirkung erzeugen, sondern für Nachhaltigkeit sorgen. Im Verbund mit Künstlern und Künstlerinnen würden sich ihre



„Die Kunst ist los!“



Zukunftsaussichten möglicherweise auch verbessern. Steve aus Kassel: „Die wahre Kunst des Bataille-Monument war, dass Leute miteinander kommunizieren, die normalerweise nie zusammen gekommen wären, die Kunst war auch, überhaupt so ein Projekt auf die Beine zu stellen in so einem Viertel, die Leute dazu zu kriegen, dass die zusammen was machen, darin bestand eine gewisse Art von Kunst und alles zusammen, die Skulptur, die Kunst von mehreren Leuten und die Kunst Wissen, Informationen weiter zu geben, finde ich, das ist Kunst – ja.“

Literatur

- Boenisch, Peter M. (2003): Realität - Fiktion - Alienation. Hygiene Heute und die Politik der Grenzverschiebung im Performativetheater. In: ders. u.a. (Hg.): Theater ohne Grenzen. München
- Certeau, Michel de (1988): Die Kunst des Handelns. Berlin
- Herpich, Thomas (2003): Augenzeugenbericht des Pfahlsitzers Nr. 7 zur Aktion in Frankfurt a. M. siehe: <http://www.church-of-fear.net/deutsch/index.html> (Zugriff am 5.10.03)
- Kunstforum International (2002): Die Documenta 11. Bd. 161. Ruppichterorth
- Kunstforum International (2003): 50. Biennale Venedig. Bd. 166. Ruppichterorth
- Pinkert, Ute/Hanne Seitz (2003): In konTexten – Potsdamer Erprobungen zur Site-Specific Performance. In: U. Hentschel/R. Srielow (Hg.): Fragen. Jahrbuch 5 der HBK Braunschweig, Köln.
- Rauterberg, Hanno (2003): Lasst tausend bunte Schweinchen quieken. In: Die Zeit. Nr. 13 20.3.03
- Seitz, Hanne (2004): Der Betrachter als Akteur. Zur Theatralisierung der Künste. In: G. Peez/H. Richter (Hg.): Kind - Kunst - Kunstpädagogik. Frankfurt a. M./Erfurt (book on demand)
- Welsch, Wolfgang (1994): Ästhetik/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik. In: H. U. Gumbrecht/D. Kamper/C. Wulf (Hg.): Ethik der Ästhetik. Berlin

Anmerkung

1 Peer Wiechman hat auf einer befristeten Wissenschaftlicher-Mitarbeiter-Stelle der FH Potsdam im Verlauf des Sommers 2003 in einigen Einrichtungen recherchiert und Jugendliche und Mitarbeiter u.a. zur „Nachhaltigkeit“ von kunst- und theaterpädagogischer Arbeit befragt – einige Interviewausschnitte hat er in diesen Beitrag eingewoben.

Auf unsichtbaren Bühnen Theatrale Intervention im Forschungsprojekt Bildung und Stadt

Anne Kehl

Im Zentrum des Forschungsprojektes *Bildung und Stadt* der Universität Bremen¹ stehen informelle Bildungsprozesse in öffentlichen städtischen Räumen. Zu diesen informellen Bildungsprozessen gehört auch das alltägliche „Theater“, das sich auf den Straßen und Plätzen eines Quartiers abspielt. Es war Gegenstand eines Theaterprojektes, das Bildung und Stadt in Kooperation mit dem Westendtheater² im vergangenen Jahr durchführte. Das Theaterprojekt *Auf unsichtbaren Bühnen* fand im Untersuchungsgebiet Bremen-Gröpelingen statt, einer ehemaligen Arbeitervorstadt im Bremer Westen, die vom Strukturwandel der letzten 20 Jahre besonders stark betroffen wurde und seitdem als so genanntes „problematisches Quartier“³ gilt. Ziel des Projektes war es, das Gröpelinger Alltagstheater und seine unsichtbaren Bühnen zu untersuchen, sie sichtbar zu machen und durch eigene theatrale Interventionen zu bereichern. Mit dem Konzept des *forschenden Theaters* wurde ein experimenteller Zugang erprobt, der neue Einblicke in die städtische Wirklichkeit eröffnete und zugleich einen Beitrag zur Stadtteilkultur leistete.

Alltagstheatralität und urbane Bildung

In der Stadt- und Kindheitsforschung und in der Umweltpädagogik wird die Stadt vor allem als Sozialisationsinstanz oder Lernumwelt wahrgenommen. Das Forschungsprojekt *Bildung und Stadt* lenkt den Fokus darauf, dass Menschen nicht nur durch die Stadt gebildet werden, sondern dass sie ihrerseits durch ihr Handeln und ihre Tätigkeiten die Stadt bzw. das städtische Leben bilden. Es geht also um die Wechselwirkung zwischen Stadt und Städtern, Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten in der Stadt und um die Autonomie der Städter, das städtische Leben nach eigenen Vorstellungen zu gestalten.

Unter diesem Blickwinkel erscheint der öffentliche Raum zum einen als hoch reglementierter Bereich, in dem das Verhalten durch die Straßenverkehrsordnung wie durch die ungeschriebenen Gesetze des zwischenmenschlichen „Verkehrs“ bestimmt ist. Zum anderen erscheint er als Freiraum, in dem sich Angehörige unterschiedlicher Milieus und Kulturen, Generationen und Geschlechter relativ egalitär begegnen können. Die Begegnung mit Unbekanntem und Fremdem, die in allen Bildungsprozessen eine zentrale Rolle spielt, hat hier insofern ihren vornehmsten Ort, als Fremdheit konstitutiv für das städtische Zusammenleben ist. Aber auch aus anderen Gründen ist der öffentliche Raum unverzichtbar: Er ist Ort des Austausches von Informationen und Gütern, Ort politischer und kultureller Manifestation und individueller wie kollektiver Selbstdarstellung. Das Alltagstheater lässt sich als „Medium“ begreifen, in dem diese verschiedenen Dimensionen des öffentlichen Raumes zur Geltung kommen und in dem sich das öffentliche Leben abspielt.



Es ist mir an dieser Stelle nicht möglich, die Metapher vom Alltagstheater und von der Stadt (bzw. Welt) als Bühne genauer zu entfalten und zu diskutieren, welche historischen Implikationen die Theatermetapher enthält, ob sie – angesichts der Veränderung von privater und öffentlicher Sphäre und der zunehmenden Inszenierung von Wirklichkeit – für die Beschreibung heutiger Realität brauchbar ist, ob der Performancebegriff⁴ eine geeignete Alternative darstellt. Ich halte auch deswegen am Bild des Theaters fest, weil es den o.g. Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Rolle und Individuum aufrechterhält, der eine Bedingung des Handelns in öffentlichen Räumen ist. Das heißt nicht, dass alle Interaktion auf der Straße als Rollenspiel oder als gezielte Selbstinszenierung zu interpretieren ist, die allein dem Zweck der Darstellung dient. Es scheint eher umgekehrt zu sein: die Dimension des Zuschauens und Darstellens ist

Auf unsichtbaren Bühnen Theatrale Intervention im Forschungsprojekt Bildung und Stadt



allem öffentlichen Handeln eingeschrieben, weil es in öffentlichen Räumen stattfindet.

Für mich markiert die Metapher vom Alltagstheater zu allererst eine bestimmte Perspektive auf dieses Geschehen. Sie betont theatrale und performative Aspekte des Handelns, hebt sinnliche Dimensionen, leiblichen Ausdruck und gestalterische Elemente hervor und fragt nach dem semantischen Gehalt einer Handlung, eines Dialogs, eines Kleidungsstücks etc. Diese Zeichen zu entziffern, sie deuten und gezielt einsetzen zu können ist eine Grundvoraussetzung für die Teilhabe an städtischer Alltagskultur. Sie ist, mit anderen Worten, Gegenstand und Aufgabe urbaner Bildung. Damit nähern wir uns den für die Theorie urbaner Bildung zentralen Fragen: Welche Funktion hat das Alltagstheater für das Hereinwachsen in städtische Kultur und die Teilhabe an ihr? Wie trägt sie zur Bildung der Stadtgesellschaft und ihrer spezifischen Urbanität bei?

Die amerikanische Stadtforscherin Jane Jacobs hat bereits Anfang der 60er Jahre funktionale Aspekte des Alltagstheater hervorgehoben: „Unter der scheinbaren Unordnung der alten Stadt herrscht, wo immer sie gute Funktionen hat, eine wunderbare Ordnung, welche die Sicherheit der Straße und die Bewegungsfreiheit in den Straßen gewährleistet. (...) Diese Ordnung setzt sich zusammen aus Bewegung und Wechsel, und obwohl es sich um Leben und nicht um Kunst handelt, könnten wir es als eine städtische Kunstform bezeichnen und einem Tanz vergleichen. Das Ballett eines gut funktionierenden Bürgersteigs ist an jedem Ort ein anderes, es wiederholt sich nie und wird an jedem Ort stets erneut mit Improvisation angereichert.“⁵

Auch Jacobs greift die Analogie zur darstellenden Kunst auf, um städtische Wirklichkeit zu beschreiben, legt aber den Akzent weniger auf Rollenspiel und sprachlichen Dialog als vielmehr auf Choreo-

graphie, Bewegung und Gestik. Sie führt die Improvisation als gestaltgebendes Element ein und unterstreicht die Einzigartigkeit des Geschehens in Abhängigkeit vom jeweiligen Ort.

Zur Ordnung des Bürgersteigballetts gehören aus meiner Sicht außerdem leibliche Disziplinierung und Rücknahme von Expressivität⁶, stadträumliche Bedingungen und Anlässe für den Aufenthalt im öffentlichen Raum, kulturell geprägte Modi der Aneignung öffentlicher Räume inklusive der unausgesprochenen Regeln der Begegnung und Kontaktaufnahme, städtische Zeitrhythmen im Tages- und Jahresverlauf usw. Auch erschöpft sich die Funktion des Alltagstheater nicht allein darin, Bewegungsfreiheit und Sicherheit (im Sinne sozialer Kontrolle) zu garantieren: Stadtgesellschaft reproduziert sich durch den Vollzug von Ritualen und Handlungen, in denen individuelle und kollektive Identität immer wieder neu hergestellt und erfahren wird. Der Wiederholung der Handlungen kommt also zentrale Bedeutung zu. Als *cultural performance*⁷ tradiert das Alltagstheater städtische und regionale Gewohnheiten und Sitten, und es dient der individuellen wie kollektiven Identitätsfindung und Verortung im Quartier. Das Alltagstheater fördert die Fähigkeit zu unterscheiden zwischen dem, was uns gefällt und was uns Ekel einflößt; es trägt zur Geschmacksbildung und damit zur Distinktion bei. Auf der einen Seite produziert es Differenz, auf der anderen Seite Anpassung und Konformität. Im Medium des Alltagstheater wird ausgehandelt, wie groß der Spielraum für individuelle Abweichung ist, wo die Grenzen zwischen Normalität und Verrücktheit liegen. Das Alltagstheater ist also Spiegelbild des *common sense* der Stadtgesellschaft – ihres gemeinsamen Bestandes an Vorstellungen, Werten, Wünschen und Ängsten, die sich scheinbar „von selbst“ verstehen. Es bildet gesellschaftliche Machtbeziehungen ab und ist Mittel im Kampf um kulturelle Hegemonie, die sich in der Durchsetzung von Moden, Lebensstilen und Meinungen, in der Besetzung von Symbolen und Zeichen, wie auch in der Aneignung und Nutzung des öffentlichen Raumes äußert. Das wird spätestens deutlich, wenn eine neue Gruppe oder Mode die städtische Bühne erobert.

Bei allen diesen Aspekten spielt die Körpersprache eine zentrale Rolle. Durch sie können Haltungen und Emotionen, Zusammengehörigkeit oder Distanz, Kontaktbereitschaft oder Abwehr signalisiert werden. Die Körpersprache ist Grundlage sozialer Interaktion, „nicht die pure Anwesenheit von Körpern, sondern das sozial eingetübte Wissen um die körperliche Kommunikation stellt die

Auf unsichtbaren Bühnen Theatrale Intervention im Forschungsprojekt Bildung und Stadt

Basis sozialer Situationen dar"⁸. Das zeigt sich vor allem in der Begegnung zwischen Angehörigen unterschiedlicher Kulturen.⁹ Die Mitspieler des Alltagstheaters verfügen über praxisbezogene und körperorientierte Kenntnisse und Fähigkeiten, die in der Regel mimetisch angeeignet werden. Sie werden durch die Teilhabe am Alltagstheater und den leiblichen Vollzug von Handlungen erworben, und bleiben häufig so unbewusst und unreflektiert wie ihr Lernprozess selbst.

Forschendes Theater

Die eher ungewöhnliche Kombination von empirischer Sozialforschung und Theater verdankt sich dem Gegenstand, um den es geht. Wesentliche Aspekte des Alltagstheaters lassen sich durch teilnehmende Beobachtung und durch Kartierung erschließen, andere sind nur durch direkte Teilhabe zugänglich, d.h. durch die leibliche Erfahrung der „Mitspieler“ und ihrer Reaktionen, durch die Wahrnehmung von Atmosphären, Tempi- oder Spannungswechseln. Von der bewussten Wahrnehmung dieser Umstände zur Intervention im öffentlichen Raum ist es nur ein kleiner Schritt: Ein Schauspieler sucht offensiv den Blickkontakt zu anderen Passanten, ein anderer weicht allen Blicken aus, eine Gruppe drosselt das Tempo und zieht es dann plötzlich wieder an. „Spektakulärer“ wird es, wenn eine Gruppe von Schauspielern abends mit Taschenlampen im Quartier unterwegs ist und nach geeigneten Spielorten sucht. Diese Aktion rief bei den Bewohnern sowohl Besorgnis (angesichts des geplanten Einbruchs) wie Hilfsbereitschaft (bei der Suche eines vermeintlich verlorenen Gegenstandes) hervor, und hatte sich bereits am nächsten Morgen im Stadtteil herumgesprochen.

Mit Hilfe eines so verstandenen forschenden Theaters lässt sich das Geschehen in öffentlichen Räumen experimentell untersuchen und darstellen. Es ist ein geeignetes Instrument, um die unsichtbaren Bühnen des Alltags sichtbar zu machen, die Wahrnehmung und Aneignung öffentlicher Räume bewusst zu machen und das Geschehen in ihnen zumindest temporär zu verändern. So kann das Theater Konventionen des städtischen Lebens auf spielerische Weise in Frage stellen, in dem es beispielsweise private Tätigkeiten in den öffentlichen Raum verlegt, vorhandene Objekte verfremdet oder Rollenwechsel zwischen den Geschlechtern oder Generationen vornimmt. Dabei sollte das forschende Theater unterschiedliche Funktionen (untersuchender, experimenteller und darstellender Art) erfüllen und zugleich einen Beitrag zur

Stadtteilkultur und zur Reflexion über den Stadtteil leisten.

Realisiert wurde dieser Ansatz in Kooperation mit der Regisseurin Astrid Müller und den Schauspielern des Westendtheaters. Die 15-köpfige Projektgruppe bestand aus semiprofessionellen Spielern und aus Laien mit und ohne Vorerfahrung. Ich selbst war als Dramaturgin und Schauspielerin an den Produktionen beteiligt.

Von Anfang an stellte das Projekt hohe Anforderungen an alle Beteiligten: die ethnographischen Methoden und Feldversuche waren für viele ebenso neu wie die Auftritte im öffentlichen Raum.

Für das Theater auf der Straße, bei dem sich weder das Publikum noch die Bühne von selbst versteht, mussten andere Darstellungsformen gefunden und die Improvisationsfähigkeit geschult werden. Da die Spieler im Laufe des Jahres verschiedene Figuren und Aktionen entwickelten, mit denen sie an die Öffentlichkeit traten, hatten alle Beteiligten mehrere „Premieren“ zu bewältigen.

Im Sommer 2002 begannen wir mit der Durchführung eines 14-tägigen *Pilotprojektes* in *Bremerhaven*, bei dem die Arbeitsweise des forschenden Theaters entwickelt und erste Interventionen im öffentlichen Raum realisiert wurden. Ab September startete das Theaterprojekt in *Bremen-Gröpelingen*. Bei der Auswahl von Themen, Anlässen, Spielorten und Rollen konnten wir auf Bestandsaufnahmen, historische und aktuelle Recherchen und Beobachtungen im Quartier zurückgreifen, die das Projekt *Bildung und Stadt* erstellt hatte. Darüber hinaus führten die Schauspieler eigene Beobachtungen und Versuche im Feld durch, die weiteres szenisches Material lieferten. Auf dieser Grundlage entwickelten wir mehrere theatrale Interventionen im öffentlichen Raum, die wiederum Gegenstand sozialwissenschaftlicher Forschung und Reflexion waren. Das Forschungsobjekt entstand also erst im Prozess der theatralen Intervention.

Der erste Auftritt im Untersuchungsgebiet *Bremen-Gröpelingen* erfolgte im Rahmen des *Nikolauslau-*



Auf unsichtbaren Bühnen Theatrale Intervention im Forschungsprojekt Bildung und Stadt

fens, einem fest etablierten Bremer Ritual, bei dem hunderte von Kindern zwischen 3 und 14 Jahren am Nachmittag des 6.12. von Geschäft zu Geschäft ziehen, ein Gedicht oder Lied vortragen und mit Süßigkeiten belohnt werden. Mit vier parallel verlaufenden Theateraktionen knüpften wir an dieses Ritual an, nahmen Handlungsmuster und Platzierungen im Straßenraum auf und boten als Alternative zur üblichen Belohnung Spielszenen, Geschichten und eine Fotoaktion, deren Ergebnisse später in der Stadtbibliothek ausgestellt wurden. Im Anschluss begannen die Proben für *die Stadtforscher-AG*, eine Gruppe von elf außerirdischen Forschern, die den städtischen Alltag untersuchen. Die Stadtforscher sind zu Fuß und auf Stelzen unterwegs, sie befummeln, beschnüffeln und sammeln alles, was ihnen vor das Fernglas läuft oder im Schmetterlingsnetz hängen bleibt. Die Stadtforscher-AG repräsentiert den fremden Blick auf die Stadt und hat u.a. die Funktion, die Forschungstätigkeit auf künstlerischer Ebene zu reflektieren und für die „Beforschten“ transparent zu machen. Nach Auftritten beim Bremer und Waller Karneval sah man die Stadtforscher bei einer wissenschaftlichen Tagung an der Universität Kassel¹⁰, bei einer Exkursion im Lindenhofquartier, auf dem Stadtteilfest in Gröpelingen und bei der theatrale Stadtrundfahrt.

Die Abschlusspräsentation des Theaterprojektes im Sommer 2003 bestand aus einer zweistündigen theatrale Stadtrundfahrt durch Gröpelingen und einem öffentlichen Picknick, zu dem alle Gröpelinger eingeladen waren. Zu den Mitwirkenden von *GO WEST! Ein mobiles Heimatstück für Gröpelingen und andere Metropolen* zählten neben den Schauspielern und dem Busfahrer auch die Saxophonkombo *Bremer Saxen* und Schüler des Kurses *Darstellendes Spiel am Schulzentrum Walle*. Im Bus und zu Fuß geht es kreuz und quer durch Bremens „Wilden Westen“. Zwei Stadtführerinnen präsentieren, was sie für sehenswert halten – und das entspricht keinesfalls immer den Erwartungen der Gäste aus Gröpelingen, Bremen und umzu. Die Stadtrundfahrt führt durch Wohnquartiere und zu abgelegenen Orten, sie thematisiert Geschichte und Gegenwart des Stadtteils und greift aktuelle Themen wie Migration, Arbeitslosigkeit, Armut auf. Auf den Straßen ereignen sich Dinge, die dem einmal sensibilisierten Publikum inszeniert erscheinen, auch wenn es sich vielleicht nur um das Alltagstheater handelt. Alltägliche und höchst sonderbare Figuren drängen sich ins Geschehen, betreten den Bus und stellen ihre eigene Sicht der Dinge dar. Den Text für dieses Stück schrieben die Gröpelinger zumindest indirekt

selbst, denn die Ergebnisse des Forschungsprojektes flossen in die Konzeption der Stadtrundfahrt ein.

Bei allen inhaltlichen und formalen Unterschieden gibt es dennoch Gemeinsamkeiten zwischen den Aktionen: Sie knüpfen an vorhandene Rituale und Gewohnheiten im Stadtteil an und wandeln sie in theatraler Weise ab. Einzelne Figuren treten im Laufe des Jahres in verschiedenen Aktionen auf werden vor allem für die Kinder zu wichtigen Bezugspersonen. Zu den gemeinsamen formalen Elementen gehören außerdem das Vorlesen und Erzählen von Geschichten sowie die Kombination von ausgesprochen künstlichen und phantastischen Figuren (orientalische Prinzessin, Kesselflicker, Forscher) und alltäglichen Figuren, die dem Gröpelinger Alltagstheater entnommen sein könnten (Hausmeisterehepaar auf der Vespa, alte, obdachlose Frau, Werftarbeiter).

Eine ausführliche Dokumentation und Auswertung der einzelnen Aktionen erscheint im Frühjahr 2004 in den *Stadtrandnotizen*¹¹. Im Folgenden werden exemplarisch einige Szenen aus der Stadtrundfahrt *GO WEST!* vorgestellt, in denen zwei für das Theaterprojekt wie für die Frage urbaner Bildung zentrale Aspekte zum Ausdruck kommen. Es sind der Umgang mit Fremdheit – also mit Menschen, Ereignissen, Dingen, die den gewohnten Alltag durchbrechen und als befremdlich empfunden werden – und die Frage, wie aus Zuschauern Akteure werden. Denn wie sich das öffentliche Leben in der Stadt gestaltet, hängt im wesentlichen davon ab, ob sich die Städter als bloße Bewohner und Zuschauer begreifen oder als Akteure und als Subjekte von Urbanität.

Der Bus kommt

Die Straßen sind zu eng für den großen Bus, sie haben noch nie einen Reisebus gesehen. Der Bus erregt Aufsehen, weil die Anwohner glauben, dass es bei ihnen nichts zu sehen gibt, und weil die Insassen aufgeregt sind und neugierig in die Straßen starren. Die Bewohner reagieren unmittelbar auf die fremden Blicke von oben: Manche winken oder grinsen, nur wenige wenden sich ab oder schütteln den Kopf. Einige Kinder produzieren sich vor dem Publikum im Bus: sie zeigen ihren Allerwertesten oder bedeuten ihnen: „Fuck-off“, eine Gruppe von Mädchen streckt kollektiv die Züge raus, ein Junge beginnt breakdance zu tanzen – die Zuschauer lachen. Der Bus ist ein Ereignis und eine Provokation: Sie schauen auf uns herab!

Doch die dort herabschauen sind nicht nur Fremde, es sind auch welche von „uns“. Im Bus sitzen Gröpelinger, die ihr Zuhause aus ungewöhnlicher Perspektive betrachten. Sie sind neugierig und zugleich besorgt, dass ihr Stadtteil auch „richtig“ dargestellt wird. Einige von ihnen kritisieren die Auswahl der Stationen und Themen, andere bemängeln, dass sozialgeschichtliche und politische Zusammenhänge verkürzt dargestellt werden. Die Gröpelinger Gäste beginnen, ihr Wissen und ihre Meinung über den Stadtteil mitzuteilen, sie erzählen Anekdoten, berichten über aktuelle Auseinandersetzungen oder rekonstruieren Vergangenes und werden so zu Koproduzenten der Stadtführung.

Für sie sind sowohl die Busfahrt wie auch ihre Inhalte „befremdlich“ – im positiven wie im negativen Sinne. Die Gröpelinger stehen der Darstellung ihres Stadtteils in der Regel eher kritisch gegenüber, während viele Gäste von außerhalb positiv überrascht sind. Für andere Zuschauer steht der theatrale Blick auf den Alltag im Vordergrund und wird zum eigentlichen Thema der Stadtrundfahrt. Die Zuschauer wissen, dass sie Theater erwartet und es wird schnell zum *running gag*, jeden Passanten als „inszeniert“ zu bezeichnen und über die seltsamen Szenen des städtischen Alltags zu lachen. „Der ist doch gekauft!“ – heißt es angesichts des Parteisoldaten, der sich mit seiner Broschüre dem Bus nähert. Bei dem Pferd, das sich sobald der Bus vorbeikommt, am Boden wälzt, ist man sich jedoch nicht so sicher.

Die Erwartung der Theaterbesucher schärft ihre Wahrnehmung. Viele Kleinigkeiten, die im Alltag unbemerkt blieben, könnten ja der Beginn einer neuen Szene sein: die Frau hinter der Gardine, die Bauarbeiter auf dem Gerüst oder der Hund, der gerade die Straße überquert. Durch den Blick der Zuschauer wird das Unauffällige auffällig; was beiläufig geschieht, rückt unerwartet ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Unsere Sorge, dass die Schauspieler vor den ausgedehnten Kulissen der Stadt verloren gehen könnten, erweist sich sehr bald als unbegründet.

Der Bus macht die Bewohner zu unfreiwilligen Akteuren eines Theaterstücks. Doch auch umgekehrt gilt: für die Bewohner sind die Zuschauer im Bus Teil einer Inszenierung, die sie Abend für Abend vor ihrer Haustür verfolgen können. Häufig sitzen sie schon dort, wenn die Schauspieler eintreffen und begrüßen sie freundlich: „Na, Ihr seid aber spät dran heute!“

Hinter einem Gartenzaun steht ein türkischer Mann und verkauft Gurken aus eigenem Anbau an die Theaterzuschauer. Abend für Abend steigen

die Preise – und mit ihnen die Spekulationen darüber, ob der Gurkenverkäufer zur Inszenierung gehört oder nicht.

Das mobile Heimatstück eröffnet unterschiedliche Modi der Teilnahme – als Theaterbesucher und Busreisender, als Passant und Zuschauer auf der Straße, als Besucher beim Picknick und als Akteur und Mitspieler, der sich auf eigene Weise ins Spiel einmischt. Voraussetzung dafür ist die Wiederholung der Aufführung. Vor allem die Kinder des Stadtteils verfolgen dabei ihr eigenes Spiel:

Bei der Generalprobe sind vier Kinder aus dem Parzellegebiet zum ehemaligen Lager Schützenhof¹² gekommen. Sie haben sich Plastikstühle und was zu Knabbern mitgebracht. Im strömenden Regen sitzen sie unter ihren Schirmen und beobachten die Vorbereitungen bis zum Eintreffen der Reisegruppe ebenso interessiert, wie die Szene mit den Zwangsarbeitern selbst. Zwei ältere Jungen begleiten den Bus am letzten Abend auf seiner gesamten Tour durch den Stadtteil, sie sind teils auf Inlinern, teils per Fahrrad unterwegs. Beim Einsteigen in den Bus stellen sie sich unauffällig neben die Reiseleitung und winken die Zuschauer freundlich hinein.

Unsichtbares Theater¹³

Hinter der Bibliothek sammelt Walter, der Hausmeister, leere Bierdosen in einen Müllbeutel. Jeden Abend steht eine Gruppe von Kindern um den „Dosenmann“ herum; sie lachen ihn aus, denn der Müllbeutel hat ein Loch. Bei einer Probe kommt eine Frau aus dem Bibliothekscafé und bringt dem modernen Sisyphos einen neuen gelben Sack. „Machen Sie hier mal die Dosen rein. Ihr Sack hat n' Loch.“ Zu den Kids sagt sie empört: „Und Ihr lacht mal den Mann nicht aus. Wenn Ihr später mal so durcheinander seid, dann wollt ihr auch nicht ausgelacht werden!“

Als die Frau vom theatralen Charakter der Situation erfährt, ist sie irritiert und beschämt. Ihr Handeln wäre einer realen Situation absolut angemessen, im theatralen Rahmen, der die Zuschauer von Verantwortung und Verpflichtung zum Einschreiten entbindet, wirkt es grotesk und zugleich rührend. Vergleichbare Irritationen entstanden bei einer Zuschauerin im Bus, die hin- und hergerissen war zwischen der Bewunderung über die schauspielerische Darstellung der alten Frau und der Sorge darum, ob sie denn auch gut untergebracht worden sei. Eine andere Passantin beharrte darauf, den Parteisoldaten Herrn Cirek wählen zu wollen, während ihr Gegenüber immer wieder betonte, dass es sich doch bloß um Theater handele bzw.

Auf unsichtbaren Bühnen Theatrale Intervention im Forschungsprojekt Bildung und Stadt

noch nicht einmal darum, denn es sei ja kein richtiges Stück erkennbar.

Die Verunsicherung, die durch Unentscheidbarkeit zwischen Realität und Fiktion entsteht, gehört nach Hans-Thies Lehmann zu den Kennzeichen des „postdramatischen“ Theaters. Von dieser Unentscheidbarkeit gehe die spezifische Wirkung auf das Bewusstsein der Zuschauer aus. „Wenn gilt, (...) dass der Zuschauer seine Situation selbst definiert, so muss er auch selbst die Verantwortung dafür übernehmen, die Art und Weise seiner strukturellen Beteiligung am Theater zu definieren bzw. sich mit der Schwierigkeit dieser Definition auseinandersetzen, bei der immer der moralische Abgrund des ästhetischen Verhaltens selbst sich öffnet.“¹⁴

Vom Zuschauer sind nicht nur Ambiguitätstoleranz und Unterscheidungsvermögen gefordert, sondern auch Risikobereitschaft in einer Situation, die inszeniert ist und zugleich Interpretations- und Handlungsspielräume offen lässt. Das „unsichtbare Theater“ stellt für die Passanten insofern eine besondere Herausforderung dar, weil sie völlig unvorbereitet auf Situationen treffen, die auf den ersten Blick nicht als Theater erkennbar sind. Gleichzeitig sind sie in ihren Reaktionen der sozialen Kontrolle des öffentlichen Raumes ausgesetzt. Wie sich die Interaktion zwischen Schauspielern und Zuschauern konkret gestaltet, hängt u.a. vom künstlichen oder alltäglichen Charakter der Figuren und Szenen ab.

Aus dem Feldtagebuch einer Stadtforscherin

Ob zu Fuß, auf dem Fahrrad oder auf Stelzen – mit meinem weißen Kostüm und dem überdimensionierten Kopf ziehe ich die Blicke auf mich. Als Stadtforscherin bin ich ein Fremdkörper im Stadtbild, ein Alien, und werde als solcher behandelt. Die Passanten winken mir zu und rufen: „Theater? Karneval?“ Fast alle suchen sie nach einem Rahmen, der mein Verhalten erklärbar macht.

„Was machst Du hier?“ – fragen mich ein paar Mädchen im Alter von 12-14 Jahren.

„Ich forsche.“

„Worüber?“

„Was es in Gröpelingen alles gibt.“

„In Gröpelingen gibt es nur Ratten und eingebildete Mädchen.“

„Und zu welcher Gruppe gehört Ihr?“

„Zu den eingebildeten Mädchen. Wir sind echt geil. Aber hier gibt's überhaupt keine netten Jungs. Deswegen hat keine von uns einen Freund.“



Inkognito, als ordentliche Wissenschaftlerin, hätte ich solche direkten Einblicke kaum gewonnen. Die teilnehmende Beobachtung, bei der sich die Forscherin bewusst exponiert, eröffnet neue Möglichkeiten. Sie reizt die Neugier der Bewohner. Im Gegensatz zum anonymen Passanten, der gesichtslos bleibt oder zum Nachbarn, den man allzu gut kennt, ist die Figur der Stadtforscherin fremd und zugleich kenntlich. Sie agiert nicht als Privatperson sondern als öffentliche Figur, in einer Rolle, die auf Interaktion angelegt ist: Jedes Objekt, jeder Passant ist ein potentieller Spielpartner. Ist es das, was die Passanten reizt und sie dazu bringt, auf spielerische Weise in einen Dialog einzutreten und etwas von sich preiszugeben?

Zwei Abende später stehe ich vor einem Aldi-Markt und nehme mit meinem Fernglas die gegenüberliegenden Häuser, vorbeifahrende Autos oder einzelne Objekte im Nahbereich ins Visier: den Fahrradständer, die Litfasssäule, die Bordsteinkante zu meinen Füßen.

Zwei Jungen helfen mir bei meiner Bestandsaufnahme. „Was ist das?“ – frage ich sie und zeige auf den Gully. Die beiden steigen auf ihre Weise in das Spiel ein: aus dem Gully wird ein Ofenrohr, der Einkaufswagen mutiert zum Motorrad und die Dachrinne zur Badewanne. Inzwischen hat

sich an der Straßenecke gegenüber jemand vor einem alten Bauernhaus postiert. Er beobachtet uns – mit einem Fernglas. Ein anderer Mann, Mitte 50, tritt heran und fängt unvermittelt an zu erzählen. Im letzten Golfkrieg hat er jemanden erschossen. Damit wird er einfach nicht fertig. Doch er würde es wieder tun. Den Kindern rät er davon ab, jemals eine Waffe in die Hand zu nehmen. „Mit deinem Fernglas wärest Du auf unserem Schiff untergegangen!“ Hält der Mann mich für einen Krieger? Warum erzählt er mir das alles – einer wildfremden Person in einem absurden Kostüm, die am Straßenrand steht und Faxen macht? Der Mann strahlt eine unberechenbare Mischung aus Aggression und Verzweiflung aus. Die beiden Kinder schauen ihn mit großen Augen an und sagen kein Wort. Da kommt endlich der Bus um die Ecke und die Situation löst sich auf. Die Kinder drehen den Spieß um, zeigen mir den Stindefinger und fragen: „Was ist das?“

Keine Frage, diesmal liegen Irritation und Befremdung auf meiner Seite. Der „spielerische Dialog“ führt mir vor, wie sehr ich beim Auftritt im öffentlichen Raum auf bestimmte Verhaltensregeln und eine gewisse soziale Kontrolle angewiesen bin. Hier gibt es weder eine trennende Bühnenrampe noch die Möglichkeit zum Abgang. Der Versuch, mit dem Theater auf der Straße ein theaterfernes Publikum zu erreichen und die übliche passive Zuschauerhaltung zu verändern, verlangt auch vom Schauspieler Ambiguitätstoleranz, Unterscheidungsvermögen und Risikobereitschaft. Schon beim ersten Auftritt der Stelzenforscher in Gröpelingen hatten einige Kinder versucht, die stummen Riesen, die in ihr Revier eindringen, mit allen Mitteln aus der Reserve zu locken. Sie bedrängten und provozierten die Forscher, schrien sie an, zerrten an ihren Instrumenten, und warfen sogar Steine. Diese Kinder lehrten uns, in Zukunft mehr Distanz zu wahren, stärker auf sprachliche Verständigung zu setzen und sie zu Verbündeten bei unseren Auftritten zu machen. Das Beispiel der Stadtforscherin zeigt, welche Erfahrungen die Schauspieler im öffentlichen Raum machen und wie sich Figuren dadurch weiterentwickeln. Sie zeigen auch, wie aus dem theatralem Ereignis ein soziales Ereignis wird; wie sich *GO WEST!* im Prozess der Aufführung über die Grenzen des Stücks hinweg in den Alltag fort-schreibt, ohne dass jemand in der Lage wäre, alle damit verbundenen Handlungen zu verfolgen, geschweige denn zu kontrollieren. Die Anzahl der Mitspieler, Aktionen und Nebenschauplätze wächst kontinuierlich, doch niemand hat die Aufführung vollständig gesehen. Das Ereignis lässt sich nur



gemeinsam rekonstruieren. Es wird zum Gegenstand von Gesprächen, bietet Anlass zur Identifikation und zur Abgrenzung und trägt so zur Auseinandersetzung über den Stadtteil bei. Vielleicht wird es Teil der Stadtteilgeschichte, in jedem Fall bleiben die Bilder und Erfahrungen Bestandteil der individuellen wie kollektiven Vorstellungswelt. Sie könnten nicht nur als schöne Erinnerung, sondern auch als Option für zukünftiges Handeln empfunden werden.

George Tabori hat einmal gesagt, das Theater solle das Leben nicht reproduzieren, sondern produzieren. Vieles spricht dafür, dass dies bei den Aufführungen des mobilen Heimatstückes gelungen ist. Aus meiner Sicht wäre das – jenseits aller wissenschaftlichen Ergebnisse – der eigentliche Erfolg von *GO WEST!*

Anmerkungen

Fotos: Frank Pusch

- 1 Das Forschungsprojekt wird durchgeführt vom Institut für Kulturforschung und Bildung. Forschungsteam: Prof. Dr. Johannes Beck, Dr. Anne Kehl, Dipl. soz. Lutz Liffers
- 2 Theater der Bremer Kulturwerkstatt Westend im benachbarten Stadtteil Walle, Leitung: Astrid Müller
- 3 Unter den 35.000 Einwohnern Gröpelingsens (davon ca. 20% Migranten) sind seit der Schließung der Großwerft AG-Weser 20% Arbeitslose und Sozialhilfeempfänger zu verzeichnen.
- 4 Dazu s. Christoph Wulf, Michael Göhlich, Jörg Zirfas (Hrsg.) *Grundlagen des Performativen*. Weinheim, München, 2001; Christoph Wulf u.a. *Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften*. Opladen, 2001; Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug (Hrsg.) *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen, Basel, 1998
- 5 Jane Jacobs. *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*. Braunschweig, 1976 (orig. 1961), S. 45
- 6 s. Richard Sennett. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. FfM., 1996 (orig. 1974), S. 338

Auf unsichtbaren Bühnen
 Theatrale Intervention im Forschungsprojekt Bildung und Stadt



7 Der Begriff *cultural performance* lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass sich Kultur nicht nur in Artefakten wie Texten, Kunstwerken, Objekten etc. manifestiert, sondern auch in den Ritualen und Aufführungen, die sie hervorbringt und vollzieht. So spiegelt sich auch städtische Kultur nicht nur in Bebauung und Architektur, in Denkmälern und Symbolen, in der Organisation von Wohnen und Arbeiten wider, sondern in Festen, Ritualen, Aufführungen, die sich auf öffentlicher Straße beobachten lassen.

8 Constanze Bausch. „Die Inszenierung des Sozialen, Erving Goffman und das Performative.“ In: Wulff/Göblich/Zirfas (Hg.) 2001, a.a.O., S. 207

9 vgl. Bernd Bröckamp. *Körperliche Fremdheit. Zum Problem der interkulturellen Begegnung im Sport.* Sankt Augustin, 1994.

10 EVALO-Fachtagung am 25.3.03, *Bildung und Stadt*, gehört zum BMBF-Projektverbund EVALO: *Eröffnung von Anpassungsfähigkeit für lebendige Orte* (s. www.uni-kassel.de/fb13/evalo)

11 *Stadtrandnotizen: Bildung-Gesellschaft-Urbanität.* Hrsg. Johannes Beck, Anne Kehl, Lutz Liffers. Bremen: Edition Temmen, 2003f.

12 Außenstelle des KZ Neuengamme, in dem vor allem Zwangsarbeiter für die AG Weser interniert waren.

13 Der Begriff „unsichtbares Theater“ wird hier im weiteren Sinne verwendet und bezieht sich nur indirekt auf das Theaterkonzept von Augusto Boal

14 Hans-Thies Lehmann. „TheatReales. Notizen.“ In: *Theater der Welt. Theater der Zeit.* Hrsg. Joachim Fiebach im Auftrag von Theater der Zeit u. Zentrum des Internationalen Theaterinstituts Berlin. Berlin, 1999, S. 66f.



Die Stadt als Lesebuch und theaterpädagogische Aktivitäten als Hinzufügung von Extraseiten

Gerd Koch

In der Ausstellung (2002 in der Berliner Akademie der Künste/Archivgebäude) zur Erinnerung an den romanischen Brecht-Schüler Benno Besson fand ich diesen Satz, nach dem ich mich gerne richte: Benno Besson sagte, er wolle „mit der Wirklichkeit (Theater) spielen“. Ein guter Vorschlag!

„Berlin uff de Spur“

1987 feierte Berlin sein 750jähriges Stadtjubiläum. Der Landesjugendring Westberlins veranstaltete aus diesem Grund ein dreiwöchiges Camp im idyllischen, fast dörflichen Nordwesten Berlins (in Alt Heiligensee) mit Jugendlichen aus der BRD und aus europäischen Staaten unter dem Titel „Berlin uff de Spur“ – also Spurenwahrnehmung, -sicherung, -gestaltung und -hinterlassung in Berlin (West). Eine Inszenierung der Ergebnisse in der damals noch leeren und brüchigen Fabrik Osloer Straße (jetzt Kindermuseum Labyrinth) stand am Ende.

Zum Glück waren viele Sprachen vorhanden, die wechselseitig nicht beherrscht wurden, so dass nonverbale, theatrale Übungen, Erkenntnisweisen, Sinnlichkeiten, erstaunte Blicke von Quasi-Ethnologinnen usw. unsere Verkehrssprache wurden. Auch Theaterspiel-Vorerfahrungen fehlten. Das führte dazu, dass wir (ich beziehe mich als Teamer mit ein) dünnhäutiger wurden, um die Sprache/n der Stadt an uns/in uns herankommen zu lassen. Wir machten abstrakte Theaterübungen und warming ups auf öffentlichen Plätzen: Die Stadt, etwa in Form erstaunter Bürger und Bürgerinnen, sprach uns daraufhin nicht selten an. Wir umarmten ganze Häuser, maßen sie durch unsere Körperabmessungen aus und integrierten so Dimensionen der städtischen Bausubstanz. Wir besuchten am selben Tag das bescheidene preußische Humboldt-Schlösschen in Berlin-Tegel: Seine griechischen Skulpturen sind aus Gips nachgeformt und auf Drehsockeln/Rolltischen montiert, so dass meditativer und rationaler Perspektivenwechsel in kleinen Räumen möglich wird. Die Treppe im Haus hat nur auf der ersten und letzten Trittstufe einen Marmorbelag – alle anderen Stufen sind aus Holz, von Malern mit geschickter Marmorierung versehen – das bescheidene Preußentum. Kontrastiv – am selben Tag – der Besuch eines Obdachlosenwohnheims am Friedrich-Olbrich-Damm in Charlottenburg-Nord am Spandauer Schiff-

fahrtskanal. Die ursprüngliche Nutzung des Heims war im Dritten Reich die Unterbringung von so genannten Fremdarbeitern, um aus der Stadt Berlin nach dem Sieg im Zweiten Weltkrieg die europäische Zentralstadt Germania entstehen zu lassen. Neben dem Heim erstreckt sich eine riesige, ebenerdige Betonplatte zur Lagerung von Material und Fahrzeugen: die so genannte Speer-Platte. Die Mauern des Wohnheims haben etwas Bunkerartiges, die im Keller befindliche Duschanlage, erinnerte uns Besucher an die faschistischen Vernichtungsgaskammern. Mauern, Steine, Einrichtungen sprechen – und wir ließen uns ansprechen, sowohl im Obdachlosenheim, wie auch bei ‚Humboldts‘ im kleinen Schlösschen. Zum Teil nahmen wir materiale Fundsachen zusätzlich zu den in uns abgelagerten Erlebnissen mit auf das Camp in Alt Heiligensee – gewissermaßen in unser Kloster, um an einer Revue der Eindrücke (das war auch wörtlich, körperlich zu nehmen) zu arbeiten. „Stadtleben einst und jetzt“ wurde das Thema der Präsentation in der (Kultur-)Fabrik Osloer Straße. Eine Regie entwickelten die Jugendlichen durch das Unterlegen der Szenen mit ihren Lieblingsmusiken von der Kassette: Das schaffte ihnen personale Nähe; zusätzlich gab die Musik ein Zeitmaß für ihre Auftritte, und sie war zugleich Störungs- und Verstärkungsfaktor der Szenen.

„Brüche, Risse in der Stadt“

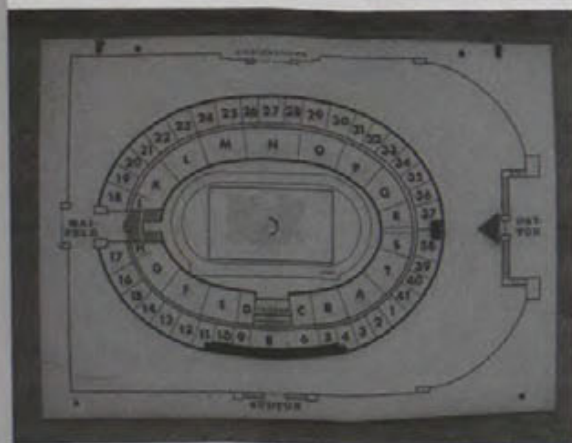
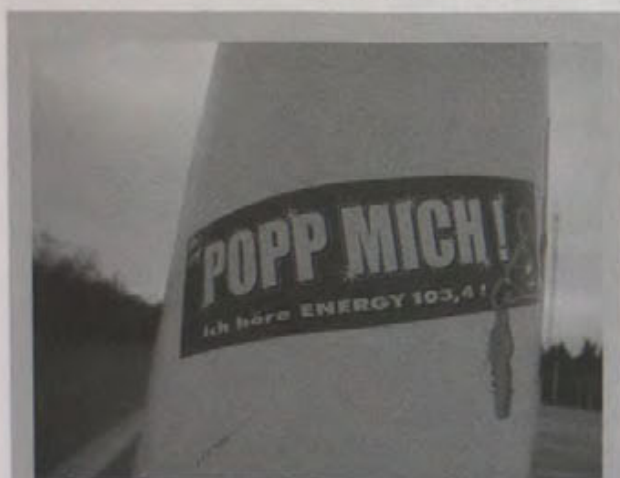
1993 moderierte Ulrike Hentschel, damals Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HdK Berlin, die Ferienkurse (eine gute Tradition des Hauses). Ich, als einer der Dozenten, bot den Kurs „Brüche, Risse in der Stadt“ an. Angeregt zu solch einem Thema wurde ich mindestens durch dreierlei:

- (1) Meinen Theater-Gewährsmann Bertolt Brecht hatte ich immer – auch und sehr stark – als urbanen Dichter verstanden („Städtebewohner“ & „Der Soziologe ist unser Mann!“), der gerade für dieses Stadt-Leben anti-metaphysisch produzierte und urbane Literatur- und Theatergattungen

Die Stadt als Lesebuch
und theaterpädagogische Aktivitäten als Hinzufügung von Extraseiten

entwickelte – gegen die so genannte Dumpfheit des Landlebens, wie Karl Marx sich zu sagen erfrechte.

- (2) Die Tradition der Flaneure Berlins, der genau blickenden Feuilletonisten wie Franz Hessel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, auch Kurt Tucholsky (die systematischen Germanisten bitte ich um Entschuldigung für das Weglassen von Differenzierungen) – dieses „Spazieren in Berlin“ war eine weitere Anregung.



- (3) Hinzu kam eine Anregung vonseiten der Malerei. Mein Hamburger Freund, der Maler Heiner Studt, hatte Fahrradfahrten durch Berlin (jetzt Ost und West) mit der Kamera gemacht und immer dort fotografiert, wo Widersprüchliches, Aneekendes, Raues u. ä. war. Er wurde sehr fündig – auch im Trainieren sinnlicher Historizität, ganz im Sinne eines Heiner Müller, der die Blessuren der letzten Kämpfe um Berlin durch Hitlerjugend und Volkssturm immer noch ‚eingemeißelt‘ sah in den Fassaden der Berliner Häuser. Sichtbar wurde auch, wie vielen Häusern als Folge der Phosphorbomben immer noch das Dach fehlt. Heiner Studt entwickelte aus diesen Materialien Druckgraphiken, seine so genannten Großen Hand-Drucke und einen Graphik-Bildband mit dem Titel „Rotverschiebung Juli 1990 Berlin Deutschland“. Warum sollte ich nicht so ähnlich im theatralen Feld arbeiten wie er im bildnerischen? In dem von Birgit Jank und Uwe Reyher herausgegeben Band „Ganz Aug‘ und Ohr“ habe ich über diese Arbeit an der HdK berichtet.

„Straßen(namen)erzählen“

Immer wieder – sehr bescheiden und wenig systematisch begründet und ausgewertet – werden Programme zur Bekämpfung des Rechtsradikalismus aufgelegt. Aber immerhin hilft die nach komplizierter Antragsstellung kurzfristig gewährte Finanzspritze kleinen Theater-Initiativen, eine Sache auf die Beine zu stellen oder eine schon länger dauernde Sache zu verfestigen, z. B. durch die Einstellung einer professionellen Theatertrainerin. So auch beim Mobilien Unterhaltungstheater (MUTH), das ich seit Jahren mit Studierenden und Absolventen der Alice-Salomon-Fachhochschule (ASFH) und mit professionellen und semi-professionellen Spielerinnen und Spielern betreibe. Dieses Theater existiert immer dann, wenn es gebraucht wird (eine Institution innerhalb eines Ansatzes des Gebrauchstheaters) – z. B. wenn studentische, also seminaristisch entwickelte Theaterstücke öffentlich aufgeführt werden, dann geschieht das unter dem Titel einer Aufführung des „Mobilien Unterhaltungstheaters“. Dieses Theater kooperiert mit der Gesellschaft für Theaterpädagogik und gewinnt so von Fall zu Fall ein außerakademisches Profil.

Das MUTH nun hatte ein Programm zur Erhöhung städtischer Nachbarschaftskommunikation entwickelt – das Programm „Straßen(namen) erzählen“. Es handelt sich um ein stadtsociologisches und zeithistorisches Programm, namentlich für die

östlichen Bezirke Berlins (hier: Hellersdorf, Kaulsdorf, Marzahn, Biesdorf), denn dort waren die in der DDR geläufige Straßenbezeichnungen nach der Wende geändert worden. Die Folge war das Auftreten von Irritationen. Auch wurden neue Straßen und Gassen in Neubauvierteln errichtet, die nun Namen trugen, die mit der DDR-Tradition öffentlich nicht verbunden waren – obgleich zur DDR-Tradition gehörig – wie etwa die Namen des Philosophen Ernst Bloch oder des Lyrikers und Chefredakteurs der Zeitschrift „Sinn und Form“, Peter Huchel. Diese Fremdheiten nahmen sich nun Theaterspielgruppen des MUTH und der ASFH im Fach Theorie und Praxis der Sozialen Kulturarbeit vor, um kleine, flexible, einfache, auch kabarettistische oder dokumentar-theaterhafte Szenen zu entwickeln, die in den Straßen, auf Plätzen, in Einkaufspassagen, in Seniorenclubs, im „Weiten Theater“ in Hellersdorf, im EU-Projekt „Lernende Region“ oder im Bezirksmuseum gezeigt werden konnten.

Die zugrunde liegende politische und stadtsoziologische These lautete: Man sollte schon wissen und sich damit vertraut machen, wessen Namen meine Straße trägt, warum es eine Veränderung gab, was vorher war. Also: Vertraute Nachbarschaftlichkeit als Minimierung von gemeinschaftlicher Entfremdung durch theatrale Gemeinwesenarbeit – community work – theatre work in social fields.

Die Szenen dauerten zwischen 10 – 25 Minuten und konnten je nach Bedarf entkoppelt und neu gekoppelt werden (vgl. zu „theatralen Kleinformen“ Hans Hoppes Untersuchungen und Empfehlungen). Die Theaterleute ließen sich von den Straßennamen ansprechen und bildeten nun ihrerseits durch ihre Sprache(en) ein stadtsoziologisches input, eine „Weltergänzung durch Poesie“ (wie man zur Literaturfunktion der Romantik sagte). Die kurzen Szenen, ihre z. T. Kontrast-Montage (vorher – nachher bei den Namensgebern), ihre Kettung von verschiedenen Namensträgerinnen ließen ein flüchtiges Wahrnehmen durch Passanten zu – bei gleichzeitiger Bindung an Wiedererkennungseffekte durch die vertrauten oder erst vertraut werdenden Straßennamen. Neue, kleine Erzählungen der Theaterleute regten Passantengespräche an – und die Spielerinnen und Spieler machten subjekt-nahe historische Lernprozesse mit sich durch, weil sie sich biographisches und literarisches Material der Namensgeber und Namensgeberinnen erarbeiteten, was häufig zu Nachfragen im privaten Familienkontext der meist jüngeren Spielerinnen und Spieler führte. So konnten beispielsweise für die Entwicklung der Szene

zum Philosophen Ernst Bloch in der Familie einer Spielerin verschiedene Interpretationen von Ernst Blochs Lieblingssong, der „Seeräuberjenny“ von Weill/Brecht, aufgestöbert werden. In der Szenenfolge zu Maxie Wander erfolgte ebenfalls ein Transfer von theatralem Lernen in der Theaterspielgruppe in familiäre Kommunikation und führte in die Geschichte der Frauenbewegung in der DDR. Die Lesebereitschaft ist im übrigen gewachsen – und vonseiten der Studierenden, die sich bei Durchführung des Straßennamen-Unternehmens im 1. und 2. Semester der Sozialarbeit und Sozialpädagogik befanden, sind im Hauptstudium vermehrt Projekte gewählt worden, die Kultur- und Theaterarbeit integrierten. Die beiden mitwirkenden Theaterpädagoginnen/-trainerinnen (Ausbildung: UdK Berlin) sind im Lehrauftrag und als Leiterinnen der aus dieser Arbeit begründeten Studiobühne der ASFH tätig (neuerdings arbeitet eine der beiden als Theaterpädagogin am carroussel-Theater Berlin).

Erleichtert wurde die Theater- und Dramaturgie-Arbeit dadurch, dass die Namensträger und Namensträgerinnen häufig aus einem künstlerischem Hintergrund kamen: So etwa Maxie Wander, Peter Weiss, Nelly Sachs, Fritz Lang, Ernst Bloch. Und: Einer der Mitarbeiter des MUTH war Dieter Winkler, ehemaliger Leiter eines Heimatmuseums, der maßgeblich an der Begründung der Neubenennungen beteiligt war. Weiterhin war ein Stadtteilchronist (Jürgen Krämer) dabei, der über ein reichhaltiges Fotoarchiv und über eine Vielzahl von Anekdoten verfügte. Es wurden Stadtteilerkundungen durchgeführt. Zusätzlich konnte eine Theaterpädagogin finanziert werden (s. o.).

Lesebühne & ErzählTheaterCafé

In den weiteren Kontext solcher stadtbezogenen, sozial- und regional verankerten Kulturarbeit mit Theater gehören drei andere Aktivitäten, die ich betreibe:

- (1) Aus aktuellen Anlässen veranstalten wir eine Lesebühne, ein Lesetheater (ganz bewusst wird schnell produziert: Theater wie eine Zeitung – ‚Druckfehler‘ werden zähneknirschend akzeptiert, ebenso wie raue, schräge Töne; vgl. Rolf Schwendters Buch zum Lesetheater, aber auch das Zeitungstheater). Zuletzt traten wir zum 70. Jahrestag der Bücherverbrennung mit einer Lesung zum Leben im südfranzösischen Exilort Sanary sur Mer auf. Hier lag bereits eine Textgrundlage von Ulrike Erhard, bestehend aus Erinnerungen von Schriftstellern und Schriftstel-

Die Stadt als Lesebuch und theaterpädagogische Aktivitäten als Hinzufügung von Extraseiten

lerinnen, vor. Eine Lesebühne zum Tagebuch einer Insassin des KZ Ravensbrück wird jetzt für das Winterhalbjahr vorbereitet: Ihr Tagebuch wird unter Anleitung einer Tutorin, die das Tagebuch transkribiert hat, und durch den Schauspieler Stephan Wesseling von Studierenden in theatrale Formen gegossen.

- (2) Studierende haben mit sehr unterschiedlichen Personen narrative Interviews geführt. Dieses Material sollte von ihnen zu einem experimentellen Roman montiert werden: Da treffen sich dann Leute in ihrem Original-Ton, die nie zusammengekommen sind. Diese Romane wurden öffentlich, in inszeniertem Rahmen, in Auszügen vorgelesen (das Vorlesen wurde trainiert), und zwar in der Kulisse eines Salons (aufgebaut in der ASFH) und als Kneipen-Lesung in einer Kneipe im Prenzlauer Berg, die nur einmal wöchentlich geöffnet hat. Die Lesung fand inmitten der Gäste statt, wobei sich die Lesenden im Habitus nicht von den Gästen unterschieden: sie waren es eben auch und auch nicht oder doch, aber anders – wie das so ist in der Alltagstheatralität, nicht nur dieser Kneipe, die obendrein auch noch „Privatwirtschaft“ heißt. Die dritte szenische Lesung fand in der Reihe der Literarischen Nachmittage in der Wohnung eines Dozenten mit anschließendem Essen statt.
- (3) Im Jugendkunstzentrum „Gérard Philipe“ in Berlin-Treptow machten wir regelmäßig ein „ErzählTheaterCafé“ mit biographischen Zeitzeugen-Erzählungen. Dieses Modell führen wir im Moment experimentell durch – wir, das sind Stephan Weßeling als Schauspieler und Theatertrainer und ich als ErzählModerationsTrainer. Das Unternehmen soll wie eine kleine Firma professionell funktionieren (in Hinblick auf Werbung, langfristige Planung, Austausch von Erzählern und Erzählerinnen, Kooperation mit ähnlichen Ansätzen in der Stadt). Das „Erzähl-TheaterCafé“ wird konzeptionell folgendermaßen gestaltet: Das Zeitmaß umfasst etwa 2 Stunden. Ein Raum ist wie ein Caféhaus gestaltet, es ist Tee, Kaffee und Gebäck vorhanden. Eine Spielfläche und/oder Bühne ist eingerichtet – aber nicht vorherrschend. Der Platz der Erzählerin oder des Erzählers ist nicht hervorgehoben, sondern seine Positionierung erfolgt einem Satz des Schauspielers und Kulturhistorikers Egon Friedell folgend: Im Café kann man sehr schön allein unter vielen anderen Menschen sein. Ein Moderator/eine Moderatorinnengruppe hat nach einem Anbahnungsgespräch mit der Erzählerin/dem Erzähler die Erzähl-Gesprächsleitung

(das Muster des dreiphasigen narrativen Interview-Modells steht hier Pate). In Koordination mit dem Theaterspielleiter erfolgen Unterbrechungen des Erzählflusses. Aufgrund von Erzählimpulsen werden kleine Szenen gespielt, die ihrerseits den Erzählfluss stimulieren sollen/können (wer will, mag an Impro- und Playbacktheater denken). Wir haben mittels der zweimestrigen Erprobungsphasen deutlich erkannt, dass das Übungsmaß für die Theaterspieler- und spielerinnen weitaus größer sein muss, als das der Moderation. Die Theatergruppe müsste mindestens ein Semester Vorlauf haben bzw. ein doppeltes Stundendeputat. Auch merken wir, dass Studierende eigentlich ‚richtig‘ Theater spielen wollen und mit dem Erbringen einer Serviceleistung nicht zufrieden sind. Vielleicht sollte man hier Leute engagieren, die schon in anderen theatralen Verhältnissen stehen. Um darauf zu reagieren, haben wir nun zwei Varianten in Augenschein genommen: Um den Spielerinnen und Spielern mehr Übungszeit zu gewähren, findet nur jedes zweite ErzählCafé mit Theaterinlagen statt oder es wird nach vier ErzählCafés aus den dort erworbenen Kenntnissen durch die Theatergruppe ein längeres Stück entwickelt, das am Ende alle Erzähl-Termine und die erfassten Impulse integriert als „TheaterCafé“ oder „CaféTheater“ ohne aktive Erzähler und Erzählerinnen – gleichwohl könn(t)en sie eingeladen werden.

Literatur

- Domkowsky, Romi/Koch, Gerd/Winkler, Dieter: Straßen(namen)erzählen. In: Göhmann, Lars (Hrsg.): Theater wi(e)der Wirklichkeit. Lingen (Ems) 2001, S. 106 ff.
- Erhard, Ulrike: Literarisches Exil in Sanary-sur-Mer in den dreißiger und vierziger Jahren. In: Koch, Gerd (Hrsg.): Literarisches Leben, Exil und Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1996, S. 63 ff.
- Hoppe, Hans: Theater und Pädagogik. Münster 2003
- Koch, Gerd: Verfremden. Lehren aus einer ästhetischen Praxis für die Bewältigung der uns umgebenden Normalität. In: Jank, Birgit/Reyher, Uwe (Hrsg.): Ganz Aug' und Ohr. Obertshausen 1994, S. 70 ff.
- Koch, Gerd: Exemplarische Ansätze von kleinen Öffentlichkeiten – theaterpädagogisch begründet. Erscheint 2004 in der Dokumentation des Kongresses „Blickwechsel“ (2003) in Sao Paulo, Paraty, Petropolis bei der Universidade de Sao Paulo (Brasilien) auf CD-ROM
- Schwendter, Rolf: Lesetheater. Wien 2002
- Studt, Heiner: Die großen Hand-Drucke 1990 – 2001. Frankfurt am Main 2002
- Studt, Heiner: Rotverschiebung. Juli 1990. Berlin. Deutschland. Eigenverlag (30 Ex.) Heiner Studt, Karolinenstr. 2 a, Haus 3, 20249 Hamburg

„Scratch Neukölln“ – Protokoll eines Gesprächs mit der Choreographin Constanza Macras

Dorothea Hilliger/Julia Naunin

Das Tanztheaterstück „Scratch Neukölln“ thematisiert das Leben in einem Berliner Bezirk, der zum Vorzeigen landläufig nicht geeignet erscheint. Die kulturelle Zusammensetzung des aus Kindern und Erwachsenen, Amateuren und Profis bestehenden Ensembles mag der Mischung im Kiez entsprechen. Mit dieser Produktion löst das neue HAU (Hebbel am Ufer) seinen Anspruch ein, sich für Kreuzberg und den angrenzenden Bezirk Neukölln in vielerlei Hinsicht öffnen zu wollen. Für ihr Stück nimmt C. Macras die Tanz-, Bewegungs- und verbalen Ausdrucksformen der Kinder auf und stellt sie neben die ihrer Tänzer, die mit Versatzstücken klassischer Formen spielen, sich aber auch schon mal im street-dancing versuchen. Das Ganze wird zusammengeführt in einem Bühnenbild (Patrice Wisniewski), das seinerseits mit Versatzstücken urbanen Lebens spielt und die Tänzer immer wieder zu verschlucken scheint, um sie alsbald neu auf die Bühne zu werfen. Überhaupt lebt das Stück von der Behauptung, dass man immer wieder neu anfangen und für sich selbst ewig neue Identität setzen kann. Wobei die Kinder in ihren Ausdrucksformen der Straße und den hier angesagten Selbstdarstellungsformen bruchlos verhaftet bleiben. Ihr Neuanfang scheint sich in Form eines neuen Raumes, nämlich der großen Bühne des HAU 1 zu realisieren und in der Aufmerksamkeit eines gebannten, amüsierten und manchmal auch genervten Publikums, das sie nach 90 Minuten Aufführungsdauer jedes Mal enthusiastisch feierte. Zudem in einer Probenerfahrung, die sie ernst nimmt und ihnen einen neuen Umgang mit Fremdem vorführt.

„Scratch Neukölln“ ist das jüngste Stück der Choreographin Constanza Macras, die nicht nur Stadtteile für die Bühne entdeckt, sondern die sich in ihrem „Kosmos Stadt“ auch neue Räume für die Kunst erobert. So zum Beispiel das leerstehende Kaufhaus Jandorf in Berlin Mitte für ihr Stück „back to the present“, das ihr und ihrer Gruppe Dorky Park internationale Anerkennung einbrachte. Zuvor schon hatte sie auf Spielstätten wie den Sophiensälen, dem Hebbel Theater und der Schaubühne auf sich aufmerksam gemacht.

Wir sprachen mit ihr über Leben im urbanen Raum, ihr Tanztheaterstück „Scratch Neukölln“ und ihre Arbeitserfahrung mit Berliner Kindern und Jugendlichen.

Der erste Fragenkomplex kreiste um Constanza Macras persönliche Stadterfahrungen:

Seit ca. sieben Jahren lebe ich in Berlin, ursprünglich komme ich aus Argentinien, und zwar aus Buenos Aires. Bevor ich nach Berlin ging, lebte ich 3 Jahre in Amsterdam und davor in New York. Ich habe immer in Städten gelebt, wenn auch von sehr unterschiedlicher Größe und Dynamik. Es ist mir wichtig, Teil des urbanen Lebens zu sein. Nach Berlin wollte ich unbedingt. Diese Stadt ist einfach reich, reich an so unterschiedlichem Leben, manchmal ungesund, schrecklich traurig, dann auch wieder unglaublich lustig und immer dynamisch – wie Metropolen eben sind. So war ich überaus glücklich, als ich von Ces Gelabert für eine Choreographie am Hebbel Theater gesucht wurde.

Wir wollten wissen, inwiefern die Arbeit an „Scratch Neukölln“ mit C. Macras eigenen Stadterfahrungen zu tun hat und wie es überhaupt zu dieser Arbeit gekommen ist:

Das hat sich entwickelt durch die Rollende Road Show (RRS), die die Volksbühne seit mehreren Jahren in verschiedene Stadtteile Berlins schickt. Ich war mit Tänzern aus der Compagnie von Hans



Kresnik im Märkischen Viertel und in Marzahn. Die Volksbühne fragte mich, ob ich im Sommer 2002 für die RRS in Neukölln eine eigene Arbeit machen möchte. Vor Ort traf ich auf Kinder, die in der Nähe des RRS Standortes zur Schule gingen, mit denen übte ich ein bisschen. In der Show-Sequenz mit den Tänzern meiner Compagnie hatten sie schließlich ihren „50 Sekunden Ruhm“, störten mit ihrem Mitteilungsdrang und ihrer Präsenz ansonsten aber ziemlich stark das restliche Programm. Die Arbeit mit Ihnen hat mir aber so

„Scratch Neukölln“ – Protokoll eines Gesprächs mit der Choreographin Constanza Macras



Fotos: Heibel am Ufer

gut gefallen, dass ich unbedingt weitermachen wollte. Wir fanden zwei intensive Arbeitswochen mit den Kindern. Diese Zeit in Neukölln war phänomenal. Die Leute dort ließen dich schlicht so sein, wie Du bist, und wir fühlten uns mit den Kindern einfach wohl.

Im Frühjahr 2003 hat mich Matthias Lilienthal gefragt, ob ich nicht für das HAU eine Arbeit mit Kindern machen wollte – und das wurde dann „Scratch Neukölln“.

Mich interessierte, dass es dort Immigranten gibt und Randgruppen – nicht zuletzt aufgrund meiner eigenen Stadterfahrungen. Dabei ist es egal, ob es sich um die Randgruppe der Kinder oder um Ausländer handelt. Die Menschen sind daran gewöhnt, nebeneinander und miteinander zu leben auf eine selbstverständliche Art und Weise. Ich habe mich dort sehr wohl gefühlt.

Zu der These, dass es in verschiedenen Stadtteilen verschiedene Bewegungsstile gibt, äußerte sich C. Macras so:

Die einzelnen Stadtteile haben definitiv ihre eigenen Bewegungsstile. In Neukölln gibt es eine Art „Macho walk“. Einer der Jungen geht, indem er sich von einer Seite zur anderen Seite schaukelt, unterstützt mit einer Armhaltung, wo die Ellenbogen von der Körpermitte abgespreizt sind und damit breite Schultern simulieren. Es ist auffällig, dass Kinder solche Haltungen und Bewegungen kopieren. Sie passen sich ihrem Umfeld an, aber in einer so radikalen Version, wie man sie auf der Straße sonst nicht sieht.

Uns interessierte, was die Kinder und Jugendlichen aus der Begegnung mit der künstlerischen Sprache des Tanzes mitnehmen konnten:

Die Kinder haben gemerkt, dass sie mit ihren Bewegungen etwas bewirken, ja sogar etwas verän-

dern können. Dass sie Signale geben, die wiederum die nächste Situation auf der Probe oder im Stück motivieren. Das sind sogenannte „cues“. Die Kinder, aber auch meine professionellen Tänzer konnten sich darauf einlassen, sich von ihrer herkömmlichen Position aus weiterzubewegen. Sie haben sich alle gegenseitig kopiert und so auch ihr eigenes (Bewegungs-) Repertoire erweitert. Diese Aspekte sind für mich entscheidend: Leute in unerwartete Situationen zu bringen und damit neue Qualitäten zu bewirken. Was die Kinder und die Tänzer noch gelernt haben, ist eine Menge Geduld!

In der Ankündigung des HAU wurde von Identitätssuche als entscheidendem Thema des Stückes gesprochen. Wir fragten, ob dieses Thema auch die Arbeit mit den Kindern tangiert hat:

Grundsätzlich habe ich ein Thema gesucht, welches mit den Kindern zu tun hat. Beim Thema Identitätssuche ist das der Fall. Sie wird schon körperlich sichtbar durch Haltungen, Kopien und Anpassungen an Redensweisen. Für Immigrantenkinder ist das Thema noch mal anders entscheidend. Ein Beispiel: Ein Mädchen aus dem Libanon, wo kein Schweinefleisch gegessen wird, hat sich vor dem anderen Mädchen, das in jeder Pause eine Bifi gegessen hat, total geekelt. Ich wollte das zuerst als Szene ausbauen. Aber die Kinder waren erst mal damit beschäftigt, die andere Kultur in der direkten Begegnung zu respektieren. Solche Situationen sind in Neukölln jeden Tag präsent gewesen. Die Tänzer meiner Compagnie Dorkey Park kommen auch alle aus sehr unterschiedlichen Kulturen, so dass der Umgang mit kulturellen Differenzen – auch sprachlich – selbstverständlich war. Vorgänge von persönlichem oder kulturellem Respekt haben die Kids in unserer Arbeit beobachtet und als Sensibilität wiederum in ihren Alltag mitnehmen können.

Es stellte sich die Frage, inwiefern die Arbeit mit Kindern die Dramaturgie des Stückes positiv beeinflusst hat:

Kinder reagieren erst mal nur natürlich und ehrlich, unabhängig von jedem formal erkennbaren künstlerischen Wert. Dass es sich bei den Vorgängen auf der Bühne um Kunst handelt, bedeutet eine bestimmte Sicherheit für mich im Umgang mit den Kindern. Ich thematisiere nicht ihr gesamtes Leben, sondern bringe einige Ausschnitte auf die Bühne, ohne den Anspruch, ein wirklichkeitsgetreues soziales Gefüge nachzeichnen zu wollen oder zu müssen.

„Scratch Neukölln“ – Protokoll eines Gesprächs mit der Choreographin Constanza Macras

Mich interessieren immer die Momente, in denen Unterschiede aufeinandertreffen. In „Scratch Neukölln“ waren es Kinder und Erwachsene, Amateure und Profis, breakdancer and professional dancer. Ich denke da an Raubkopien oder sogenannte bootlegs (illegale Platten), auf denen Musik oder Geräusche zusammengemixt sind, die von unterschiedlichen Leuten kommen, die vielleicht gar nichts miteinander zu tun haben oder haben wollen. In meiner Arbeit zwingt dieses Aufeinandertreffen jeden dazu, Kompromisse einzugehen. Für ‚Scratch Neukölln‘ gab es durchaus ein Konzeptpapier und klare Ideen. Aber dann entstanden auch spontan Situationen, die jede Menge Material boten. Zum Beispiel die Schlacht mit den Luftballons, die ich eingebaut habe. Dann entwickelt sich eine Eigendynamik, die sich kaum kontrollieren lässt, aber das ist okay.

Es gibt auf Seiten der Kinder zwei Besetzungen. In einer davon spielen jüngere Kinder, auch ein dreijähriger Junge, der sich in den choreographischen Ablauf nicht gezielt einbauen lässt. Die Aufmerksamkeit des Publikums konzentriert sich in hohem Maße auf diesen Jungen, was es schwer macht, der dramaturgischen Struktur des Stückes zu folgen. Wir wollten etwas über den Hintergrund dieser Besetzungsentscheidung wissen:

Ich mache kein Tanztheater für ein bestimmtes Publikum, mich interessiert eine ganze Bandbreite von Leuten, die müssen nur ein bisschen empfänglich sein und sich auf meine Art von Tanztheater einlassen wollen. Mich interessiert die Wirkung auf alle Einzelnen. Dabei gibt es manchmal auch ‚Unfälle‘, dass sich eben jemand nicht drauf einlassen kann.

Ein Problem sind sicherlich „natürliche“ Haltungen. Das sind alltägliche Bewegungen und Ausdrücke der Kinder auf der Bühne fern jeder künstlerischen Bearbeitung. Das Publikum reagiert entsprechend. Auch ich fand es sehr süß, als der Dreijährige versuchte, genau denselben „headspin“ hinzukriegen wie ein 15-Jähriger. Diesem natürlichen Focus kann man sich als Zuschauer schwer entziehen. Solche Rezeption lässt sich gar nicht vermeiden. Die jüngere Besetzung hat etwas sehr Fragiles, fast Poetisches, erscheint dadurch aber auch künstlerisch fragiler.

Ich habe neben dem Charme der einzelnen Kinder auch ein großes Chaos gesehen, was mich vor allem interessiert hat. Daraus entwickelten sich Strukturen und wieder ein neues Chaos.



Stadt – Land – Fluss

Drei theaterpädagogische Diplomprojekte an der Hochschule für Musik und Theater Zürich

Mira Sack

Theaterpädagogik mitten drin im Abseits

Kein Ort scheint zu abwegig, keine Bedingungen zu misslich und kein Hindernis zu hoch, um sich Raum zu nehmen und anzusiedeln an Orten, die nie zuvor bespielt wurden, die brach liegen neben den Kulturburgen städtischer und staatlicher Obhut. Was aber treibt sie hinaus ins Leben, diese neue Generation von Studierenden, geprägt und beeinflusst von transdisziplinären Experimenten und theoretisch diskutierten Begriffen wie *Alltagsinszenierung* und *Theatralität*? Ich stelle im Folgenden eine Bestandsaufnahme möglicher Vermutungen zusammen.

Übersättigung

Keine Theaterbühne scheint heute so anonym und unbelebt, so überfüllt und gesättigt wie der leere Raum. Nutze ich ihn, so ist alles, was darin Platz findet Konzept, ist Machbarkeit und Illusi-

on. Wie und womit ich die leere Bühne füttere und fülle, wird allein ausschlaggebend sein für das, was Zuschauer und Akteure erleben. Im Gegensatz dazu verlangt der von Natur, Zivilisation und Leben vorgefütterte Raum, sich dem Zufälligen und Unberechenbaren des Raumes zu stellen, verlangt das Abwenden von Allmachtsphantasien, von Alleinherrschaft über das sich entspinnde Spiel. Die Notwendigkeit des Spielortes für eine Geschichte, das Wie des Spiels an vom Leben geprägten Orten fordert andere Sinneskanäle heraus. Sich einer gefüllten, im Gegensatz zur leeren Bühne zu stellen, verlangt eine Auseinandersetzung mit Geschichtlichkeit und Zeitgeist, mit der Wahrnehmung der Gegebenheiten und Phantasien von Möglichkeiten, die dem Eigenleben des Ortes gerecht werden. Für alle Beteiligten bietet es darüber hinaus die Chance, sich ihr Zuhause neu anzueignen, Partei zu ergreifen für lieb gewonnene oder mit Ehrfurcht gefüllte Orte. Bescheiden zu bleiben vor der Größe/Großartigkeit der Kulisse/der Natur. Sich der Begegnung und der Wirkung einer Spielstätte bewusst zu werden und diese als Miterzähler zu nutzen, verlangt sorgfältige Spurensuche: zwischen gestern und heute, zwischen mir und meiner Herkunft, dem Realen und dem Magischen.

Einmaligkeit

Die Einmaligkeit der Aufführungen ist nirgendwo so offensichtlich und die je einflussgebenden Veränderungen so wenig vorzuplanen wie unter freiem Himmel. Den sich wandelnden Licht- und wechselnden Wetterverhältnissen ausgesetzt wird jede Vorstellung zu einem besonderen, nicht vom Individuum beeinflussten Ereignis. Die Vorbereitung auf Eventualitäten, sei es mit Sonnenschutzmittel und Trinkwasserversorgung oder Wolldecken und Regenschutz, holt, neben der Suche nach dem Ort des Geschehens, den Zuschauer sofort aus seiner geschützten Position des distanzierten Beobachters. Hier geht es ihm erst mal an die Haut, an den Körper. Ist er am richtigen Ort eingetroffen und die „Grundversorgung“ als gesichert erkannt, vollzieht sich schnell eine eigentümliche Solidarisierung mit den übrigen Personen. Die Einmaligkeit, an einem ausgewählten Ort zu einer bestimmten Zeit zusammen zu treffen, um ein

„ANGEZOGEN“

Eine Modeschau. Ein Märchen. Eine Badeanstalt.

Zürich, das Ufer der Limmat, eine albertümliche Badestelle, die „Frauenbadi“. Floßartige Holzstege am Fluss, eine kleine Brücke als Verbindungsglied zwischen den schwimmenden Holzinseln. Mit Beginn der Dämmerung tritt die beleuchtete Kulisse aus Frauenmünster, Großmünster und Altstadt hervor. Auf einmal dreht sich die Zeit rückwärts. Die Ruhe des Wassers und das Erhabene der Architektur außerhalb der Badeanstalt unterstreicht das Schlichte des Ortes, an welchem sich langsam ein „es war einmal“ erzählt.

„Angezogen“, so der Titel des theaterpädagogischen Diplomprojektes von Yaël Herz, nutzt Holzwege als Laufstege, das Märchen um den Schneider Labakan („Der falsche Prinz“ von Wilhelm Hauff) als Aufhänger für die Einbindung der Kleidungsstücke einer Modedesignerin und Laienspieler zum crossover von Jugendlichkeit und Zerbrechlichkeit, Schein und Sein.

Die Verbindung von Märchen und Modeschau, eine Mischung zwischen vergangenem und heutigem Ausdruck sucht sich einen Weg: erzählend, spielerisch, cool. Sieben junge Erwachsene wechseln von einer Etappe geschickt zur anderen, von einem Kleidungsstück ins nächste und enthüllen an einem Ort der „Nabelschau“, des Ausstellens von Selbst in einer vom Körperkult geprägten Umgebung, einen alten Hut als neues Gewand.

Drei theaterpädagogische Diplomprojekte an der Hochschule für Musik und Theater Zürich

theatrales Ereignis vorgeführt zu bekommen, gewinnt schnell etwas von den subversiven und rituellen Grundfesten des Theaters.

Trotz

Neben der nach wie vor lebendigen Tradition des Laienspiels in der Schweiz mit einer erstaunlich hohen Dichte an Theatervereinen in ländlichen Gegenden ist das Landschaftstheater eine fester und vertrauter Bestandteil der schweizerischen Theaterkultur. Das Selbstverständnis, in der Stadt und auf dem Land selbst Theater zu machen und ebenso selbstverständlich seinen Nachbarn, Bekannten und Verwandten zuzuschauen, wenn sie sich auf einer Bühne als ganz andere präsentieren (und dabei immer noch ein bisschen Fleischer, Bauer oder Lehrer sind), ist durch das rege Treiben der Laienspielgruppen etabliert. Die besonderen Ereignisse des Spiels unter freiem Himmel, zur Geschichte eines Dorfes und seiner Umgebung oder zu historischen Auswirkungen eines politischen Ereignisses auf ein geographisches Gebiet, eingebettet in Landschaftsteile und diese mit dem Publikum durchstreifend, gehören zu den mit Spannung und Vorfreude erwarteten Ereignissen eines Jahres. Der Weg nach draußen ist in der Schweiz naheliegender als in Deutschland. Dennoch ist bei den theaterpädagogischen Projekten keine affirmative Haltung zu erkennen. Sie nutzen die reizvollen Elemente der Umgebung, verführen Laien zu Spielanlässen, die nahe an ihrer biographischen und geographischen Positionierung im Kontext der Gesellschaft liegen. Die Studierenden ziehen selbstverständlich gewonnenes Wissen aus der Ausbildung und eigenes Wollen als künstlerisch Tätige hinzu. Allesamt lassen sie sich nicht in ein Raster bestehender Spielformen zwingen, suchen vielmehr Wege jenseits des Bekannten. Genauso wenig, wie ihre Ideen und Projekte von der Versuchung, Straßentheater machen zu wollen, beeinflusst sind oder ein Nachvollzug Boalscher Theaterformen sein wollen, sind sie Abbilder des bestehenden schweizerischen Theaterlebens. Originär politische oder pädagogische Intentionen sind den sie treibenden Motiven ebenso fremd wie das Theaterspiel als gesellschaftlicher Anlass zur Unterhaltung des alljährlich wiederkehrenden Stammpublikums. Ihre ersten Ideen, ihr eigenes Anliegen speist sich aus der Suche einer Antwort auf die Fragen „Wie stelle ich mir künstlerisches Schaffen für und mit Menschen idealerweise vor?“, „Was macht mich aus?“, „Wie verbinde ich eigene Interessen, Phantasie, Biographie und eigene Neugier mit einer Aufgabe, die herausfordert, Neues in Erfahrung bringt und allen verbrauchten Ideen



„ECHO“

Eine Sage. Ein Frachtkahn. Der Vierwaldstätter See.

Die Vorstellung beginnt mit der Ankunft der Reisenden auf einer „Aue“, einem alten Frachtschiff, an der Anlegestelle in einem kleinen Dorf am Vierwaldstätter See. Eine Reise über das Wasser beginnt, in die Dämmerung, zu einer Schlucht. Der Frachter geht nahe einer Felswand vor Anker, die Motoren ruhen, absolute Stille. Erstes Rufen, vielfaches Echo hallt von den steilen Felswänden zurück. Drei Musiker, ein alter Mann und ein Mädchen spielen eine Sage, die von Armut und Einsamkeit, Verlassenheit und Tod handelt. 60 Passagiere Fracht, rechts und links auf Bänken entlang der Reling. Dazwischen spielt das Kind, herrscht der alternde Kapitän. Sparsam, reduziert in den Mitteln, einprägsam in der stillen Kraft und der dialogischen Wiederholung des Zwiegesprächs zwischen Vater und Tochter. Den Wolken und Winden, dem nahenden Gewitter ausgeliefert. Das Schicksal der beiden, ihr existentielles Miteinander, wird in sorgfältig ausgewählte Zeichen und dem selbstverständliche Spiel des Kindes zu Füßen der erwachsenen Betrachter in großer Ruhe erzählt. Bis das Mädchen über Bord geht, zu viel ausgelöst hat in seinem Fragen nach der Mutter, seinen Ängsten in der Nacht, seinem Bitten um ein Stück Brot. Der Kindsmord als point of no return. Wir aber fahren zurück, ins Dunkel hinein, bis das Schiff langsam auf die Lichter des Dorfes zu schaukelt. Herausgerissen aus der Weite des Sees, widerwillig festen Boden unter die Füße nehmend, verlassen die Reisenden die schwimmende Insel und streifen einsam durchs Dorf, zum Bahnhof und viel zu schnell zurück in die Stadt.

trotzt?“. Dass dann auch pädagogische und politische Überlegungen in der Frage nach dem Wie und Wo der Umsetzung eine Rolle spielen und die Projekte sich ansiedeln auf dem „freien Feld“, am „anderen Ort“, für eine „neue Öffentlichkeit“, ist wertvolle Innovation für das theaterpädagogische Denken und Handeln.

Stadt – Land – Fluss

Drei theaterpädagogische Diplomprojekte an der Hochschule für Musik und Theater Zürich

Ansporn

Möglich, dass die Ausbildung an der Hochschule für Musik und Theater Zürich in ihrer Besonderheit etwas dazu beiträgt. Das Studium der Theaterpädagogen gemeinsam mit Schauspiel- und Regiestudierenden in einem Klassenverband, lässt alle die ersten Hürden in Improvisation, Bewegung, Sprechen, Akrobatik und ersten Szenen-

„SIE MACHEN INNEN DEN HOF“

Ein gelber Luftballon. 45 Balkonbewohner. Ein Innenhof.

16. Januar: ein großer gelber Luftballon hängt am Ballkongeländer eines Wohnquartiers in Luzern, gut sichtbar für 224 weitere Balkone, die alle auf den gleichen Innenhof zeigen. Nachts wird der gelbe Ballon beleuchtet.

17. Januar: Ein großes Plakat neben dem Balkon trägt die Aufschrift: „Was soll dieser Ballon?“

18. Januar: eine zweites Plakat mit der Aufschrift: „Die Antwort liegt in Ihrem Briefkasten“, hängt neben dem ersten.

Am 19. Januar öffnen 225 Anwohner neugierig ihre Briefkästen und finden dort ein Couvert, das einen gelben Ballon, ein Stück Schmurr und einen gelben Brief beinhaltet.

Am 24. Januar, also einige Tage später, hängen über 100 Ballons an diversen Ballkongeländern und Fenstern: der Beginn einer theatralen Aktion im Innenhof des Quartiers. Am 2. Februar findet die erste Probe statt. Per Brief haben alle interessierten Anwohner u.a. folgende Regieanweisung erhalten: „Stellen Sie ihre Uhr möglichst sekundengenau nach einem der Sender von Radio DRS oder nach der telefonischen Zeitansage. Legen Sie die Uhr und ein Kissen bereit. Stellen sie sich kurz vor 17 Uhr hinter Ihr (Balkon-) Fenster zum Hof. Punkt 17 Uhr öffnen alle teilnehmenden Anwohner das (Balkon-)Fenster, treten mit dem Kissen hinaus und klopfen es aus. Klopfen Sie 20 Mal gegen das Kissen und kehren Sie dann wieder in die Wohnung zurück. Fenster wieder schließen.“ Und tatsächlich, genau um 17 Uhr beginnen sich ringsum Balkontüren zu öffnen und ein eindruckliches Ereignis hinterlässt seine Spuren im Innenhof und bei den Anwohnern. In den folgenden Proben kommen mehr und mehr Alltagshandlungen hinzu, mal agiert nur eine Fassadenfront, mal eine andere. Die Regieführung während der Proben ist problematisch. Eine Radiofrequenz wird dem Projekt von der Stadt Luzern zur Verfügung gestellt. Christof Wolfsberg, Initiator des Projektes, hat eine Sendestation in seiner Wohnung und gibt vom Innenhof aus Regieanweisungen per Rundfunk in die beteiligten Haushalte. Nach und nach entsteht ein choreographiertes Ballett aus Alltagshandlungen auf 45 Balkonen. Einzelne treten mit ihren besonderen Qualitäten (Fastnachtstüme, Gesangsstück etc.) in Dialog mit den Anwohnern gegenüber. Die Zuschauer bestaunen im Mai ein Spektakel, das die Lebendigkeit einer ganz gewöhnlichen Nachbarschaft hinter den Fensterfronten hervorholt.

studien gemeinsam nehmen. Dann folgt aber auch die Suche nach der Abgrenzung und Schärfung des eignen Profils im Verlauf von vier Jahren. Im Zweiten Jahr überwiegt noch der „Schulterschluss“ mit den Regiestudierenden, Aufgaben werden zum großen Teil gemeinsam gelöst, erst in der konkreten Umsetzung fließen hier und da anderen Rahmenbedingungen ein.

Vielleicht spielt auch die Nähe zum produzierenden Theaterbetrieb (Theater an der Sihl) eine Rolle, dessen Spielplan nicht einer einzigen künstlerischen Idee folgt, sondern sich gerade dadurch hervor tut, dass es unterschiedliche Projekte verwirklicht, junge Regisseure engagiert, neue theatrale Formen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene sucht. Regier Kontakt wird ins In- und Ausland gepflegt, im Sinne von Theaterreisen, Studienaufenthalten, Hospitanzen und Mitarbeiten über kürzeren und längeren Zeitraum, insbesondere auch der Studierenden der Theaterpädagogik, die in ihrem 3. und 4. Ausbildungsjahr festes Ensemblemitglied des Theater sind. Als diese erleben sie die realen Auseinandersetzungen um Spielplanpositionen, die Diskussionen mit Regisseuren und Bühnenbildnern um Konzeptionen und Erzählanliegen einer Inszenierung, die Wichtigkeit des guten Publikumskontaktes und bringen sich ein mit Spielraum für eigene Versuche in konstruktiver Zusammenarbeit. Die Vorbereitungen im zweiten und dritten Jahr der Ausbildung sind geprägt von der Ausarbeitung eines Inszenierungskonzeptes, der exemplarischen Umsetzung einer Szene daraus mit nichtprofessionellen Akteuren, der Bearbeitung eines Prosatextes hin zu einer dramatischen Spielfassung und deren Realisation mit Studierenden, der auf thematischer Recherche basierenden Entwicklung einer theatralen Skizze mit Kindern und Jugendlichen und einem Auftrag, an theaterfernen Institutionen mit erwachsenen Laien zu arbeiten. In den Zwischenzeiten schwärmen die Studierenden zweimal aus und sammeln in selbstgewählten Hospitanzen und Praktika Erfahrungen im In- und Ausland. Die individuelle Begleitung und persönliche Förderung der Studierenden unterstützt letztlich auch ihren Eigensinn, ihr Selbst- und bei all den realisierten Projekten in Stadt und Land – möglicherweise gar ihr Weltvertrauen.

Einzigartigkeit

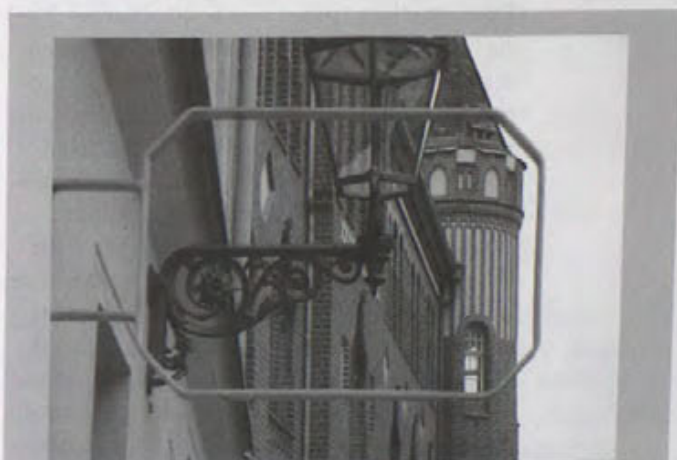
In der Theaterpädagogik stellt sich immer wieder die Frage nach der besonderen Qualität des theatralen Ausdrucks von Laien. Ihr Mangel an schauspielerischem Handwerk wird nicht als Manko, sondern als Chance gesehen. Das kann deutlicher hervortreten, wenn sie an Orte und in Räume

Drei theaterpädagogische Diplomprojekte an der Hochschule für Musik und Theater Zürich

entführt werden, die nach anderen Gesetzmäßigkeiten funktionieren als die nach drei Seiten geschlossene Bühnenform der Schauspielhäuser. Das professionelle bühnenspezifische Können bleibt außerhalb des Guckkastens schnell in sich selbst gefangen. Erobert man mit Theaterneulingen ein Terrain, das die Konventionen sprengt, sind auch die vermeintlichen Vorstellungen über das Was und Wie des Schauspiels viel einfacher aufzulösen. Nachahmung von Bühnenkunst kann über Bord geworfen werden, was zählt ist das Ausloten des Raumes auf seiner immanenten Spielangebote, der Umgang mit realen Wegstrecken und Zeitmaßen und das Ausloten des Kommunikationsverhältnis zwischen Darstellern und Publikum. Die Nähe der Akteure zu ihrem Publikum, ihr „Dazwischensein“ sowohl räumlich als auch gesellschaftlich, lässt sich ohne Rampe und künstliche Beleuchtung viel einfacher vermitteln.

Auffällig ist auch, dass die Darsteller nicht auf die Straße gejagt werden, um sich Raum und Öffentlichkeit zu verschaffen, als im Herzen bühnengeile Aktionisten, die ihr Recht auf Theater behaupten wollen, sondern eine Suche nach Heimat, nach dem eigenen Ort stattfindet. Die Eindrücklichkeit, mit der gerade sie einen Ort bespielen, resul-

tiert aus dem Umstand, dass sie in diesen Räumen zuhause sind, Experten sind über das Leben vor Ort, über das Phantasieren und Erfinden von Begebenheiten innerhalb ihrer Wirklichkeit. Die Eroberung der ‚heimlichen Bühnen‘ öffnet viele Türen und Tore, sich in dem Feld von Kunst- und Kulturvermittlung bemerkbar zu machen. Wesentliches Kriterium, Projekte in diesem ungerodeten Gebiet zu realisieren, scheint mir das starke und unumstößliche Vertrauen darauf, dass dies an diesem Ort mit seinen Menschen möglich ist.



Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich? Neue Darstellungsformen in der Theaterpädagogik

Einführung: Ferienkurse an der Universität der Künste 2003

Kristin Wardetzky

Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich? Neue Darstellungsformen und Theaterpädagogik – Zu dieser Themenstellung fanden vom 6.-10. Oktober 2003 die Ferienkurse am theaterpädagogischen Institut der Universität der Künste Berlin statt. Ausgangspunkt der Fragestellung ist die Entwicklung eines neuen Selbstbewusstseins im Bereich des Schul- und Amateurtheaters, das die Bedeutung des subventionierten Theaters als Orientierungsgröße deutlich geschwächt hat. Die Streitfrage, ob die Theaterarbeit mit Laien eine (blasse) Imitation des „Stadttheaters“ oder besser als dieses sei, verliert mehr und mehr an Relevanz. Stattdessen entwickelt sich insbesondere das Jugendtheater zu einem „Anderen“ Theater, das seine Inhalte und Formenvielfalt aus der Lebenswelt der Spieler und Spielerinnen bezieht. Es sind die körperliche und gestische Sprache der Jugendlichen und ihr Blick auf die Kultur der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die in das Zentrum der Arbeit rücken. In diesem Zuge verliert das methodische Repertoire des traditionellen Theaters an Bedeutung und wird ersetzt durch die Suche nach dem, was mit dem oszillierenden Begriff des „Authentischen“ markiert wird. Was sich nun aber genau hinter dem viel beschworenen Begriff der „Authentizität“ verbirgt, vermögen weder Praktiker

noch Theoretiker genau zu beantworten. Nichts desto trotz schwebt er wie eine magische Beschwörungsformel über der praktischen Theaterarbeit wie auch über deren Reflexion.

Kristin Wardetzky formulierte das Untersuchungsinteresse der Ferienkurse mit folgenden Fragestellungen: Bin ich beim Spiel auf der Bühne ich oder Rolle? Bin ich in der Rolle ich? Bin ich die Rolle? Kann ich mich spielen oder kann ich nur sein? Wessen Haut trägt der Spieler zu Markte? Ist die Bühne der Ort, narzisstische Affekte ungehemmt ausleben zu können? Ist die Selbstdarstellung die Ästhetik der Zukunft? Was stelle ich in der Selbstdarstellung dar? Welchen Stereotypen bin ich unterworfen, ohne von ihnen zu wissen? Welcher Konventionen bedarf es, um Individuelles kommunizierbar zu machen, es anderen zumuten zu können? Wie gelingt es dem Spielleiter, kreative Potentiale der Spieler freizuschäufeln, sie von kulturell tradierten Überformungen zu entschlacken und eine eigenständige, dem jeweiligen Spielensemble erwachsene Ästhetik zu entwickeln? Wo sind Grenzüberschreitungen zu anderen Künsten sinnvoll und innovativ, wo nur Marotte? Diese fast ein wenig paradox klingenden Fragen umkreisen die Suche nach dem originären, unverklemmten, unverstellten, unverbildeten, also „authentischen“ Ausdruck im Theaterspiel der Amateure.

Der Ferienkurs verstand sich als ein Laboratorium, in dem diese und andere Fragen nach Selbst- und Rollendarstellung im Zentrum stehen sollten. Zwei Eröffnungsreferate von Ulrike Hentschel und Geesche Wartemann (beide Referate sind auf den folgenden Seiten dieses Heftes abgedruckt) führten in die Thematik ein und entfalteten den Problemhorizont historisch-systematisch. In fünf Kleingruppen wurde dann spielend, experimentierend und reflektierend der Frage nach dem Nicht-Ich und/oder nicht Nicht-Ich nachgegangen. Erlebtes und Erfahrenes aus dieser Woche wurde am letzten Tag im Plenum zusammengetragen und beispielhaft anhand von Übungen oder kleinen Szenen erläutert.



Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld

Vortrag im Rahmen des Ferienkurses „Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“
an der UdK Berlin, 6.-10. Oktober 2003¹

Geesche Wartemann

„Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“ – Gegenstand dieses Ferienkurses sind Darstellungen im „Theater, das seine Inhalte und Formenvielfalt aus der Lebenswelt der Spieler bezieht“, wie es im Ankündigungstext heißt. Der Begriff der Selbstdarstellung wird aber vermieden. Vielleicht wird er vermieden, weil Selbstdarstellung im theaterpädagogischen Kontext negativ konnotiert wird. Selbstdarstellung sei affirmativ. Nur wenn an einer Differenz zwischen Alltag und Theater festgehalten werde, könne das Theaterpiel erkenntnistiftend wirken. Exemplarisch ist deshalb die Forderung von Florian Vaßen, Selbstdarstellungen in der theaterpädagogischen Arbeit zu überschreiten (siehe rechts):

Doch nicht nur aus bildungstheoretischer Perspektive, sondern auch aus Sicht der Zuschauer wird in der Selbstdarstellung seit den Anfängen theaterpädagogischer Arbeit in den 70er Jahren ein charakteristischer Mangel dieser Theaterform gesehen. Der Theaterkritiker Hartmut Krug stellt dazu fest (siehe rechts):

So erscheint es folgerichtig, dass sich in der Theaterpädagogik seit den 70er Jahren bis heute ein Paradigmenwechsel vollzogen hat, ein Wechsel vom „Primat des Sozialbezugs zum Primat der Ästhetik“, wie Jürgen Weintz formuliert.

Das neue Selbstbewusstsein, von dem Kristin Wardetzky im Ausschreibungstext dieser Veranstaltung spricht, könnte aber bereits eine neue Phase der Theaterpädagogik markieren: Sie weist darauf hin, dass das traditionelle Theater „immer weniger als Maßstab oder Orientierungsgröße“ gilt. Darstellungstheoretisch bedeutet dies, dass die traditionelle Rollendarstellung, die ‚Verkörperung‘ einer Figur auf der Grundlage literarischer Texte im theaterpädagogischen Kontext fragwürdig ist.

1. Zum problematischen Begriff der Selbstdarstellung

So stehen wir vor einem Dilemma: Weder Selbst- noch Rollendarstellung erscheinen nach dem bisher Gesagten als geeignete darstellungstheoretische Kategorien, um Darstellungen zu beschreiben, die inhaltlich und formal bei den Erfahrungen der Akteure ansetzen. Die im Titel dieses Ferienkurses

Sicherlich werden die verschiedensten Alltagserfahrungen der nicht-professionellen Spielerinnen und Spieler und damit natürlich auch Alltagstheatralisierungen in die Theater-Arbeit mit einbezogen; und natürlich ist es sinnvoll, im Spielprozess von den Erfahrungen der Spielenden auszugehen, sie sozusagen dort abzuholen, wo sie sich befinden. Ebenso notwendig ist es aber, über diese Ebene hinaus zu gehen, etwas Besonderes, Künstliches und das heißt eben auch Künstlerisches herzustellen und damit möglicherweise das oft erstarrte und deformierte Alltagsbewusstsein der Beteiligten aufzubrechen
(Vaßen 1997, S. 62).

Dieses Selberspieltheater [...] setzt auf naturalistisch abbildendes Darstellen, auf Authentizität von Inhalt und Haltung. Dieses unbefangene Sich-Selber-Spielen verkennt die Notwendigkeit, für das Publikum eine Darstellungsform auf der Bühne zu finden, die über eine Identifizierung der Spieler als Privatperson hinaus zu fesseln vermag
(Krug 1983, S. 11).



gestellte Alternative zwischen Nicht-Ich (Rolle) oder nicht-Nicht Ich (Selbst) muss in jedem Fall unbefriedigend bleiben. Die Frage – ebenfalls dem Ausschreibungstext entnommen – „Bin ich beim Spiel auf der Bühne ich oder Rolle?“ führt in eine

Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld Vortrag im Rahmen des Ferienkurses „Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“ an der UdK Berlin

Sackgasse. Angesichts aktueller Darstellungsformen im theaterpädagogischen Kontext und durch den „performative turn“ in der darstellenden Kunst allgemein wird das tradierte dualistische Modell der Selbst- und Rollendarstellung problematisch.

Anhand der Authentizitätsforderungen und so genannter authentischer Darstellungsformen im Theater mit nicht-professionellen Akteuren lässt sich diese Problematik anschaulich machen und lassen sich erste Lösungsansätze aufzeigen; denn der Authentizitätsdiskurs ist hervorragend geeignet, um die Problematik der Selbstdarstellung und

damit verbundener Unmittelbarkeitsfantasien aufzuzeigen. Gleichzeitig wird deutlich werden, dass Authentizität nicht immer in einem naiven oder programmatischen Sinn verstanden wird. Authentizität geht in diesem Fall nicht der Darstellung voraus, sondern wird über die Darstellung, über bestimmte Inszenierungsstrategien und Darstellungskontexte konstituiert. Authentizität ist ein Effekt der Darstellung. Diese Analyse und Unterscheidung zweier Authentizitätsbegriffe kann dann für die darstellungstheoretische Frage produktiv werden, insofern unterschiedliche Selbstdarstellungskonzepte sichtbar werden.

2. Authentizität der Autorität – Das Versprechen der Unmittelbarkeit

Was wir da machten, war politisches Theater in dem Sinne, dass Leute, die normalerweise weder ins Theater gehen, geschweige denn selber Theater machen, plötzlich zu Akteuren wurden und so gut waren, wie es sich kein Schauspieler vorstellen konnte. Die Theaterleute anerkannten ihre nicht-professionellen Kollegen neidlos, weil die auf der Bühne einfach authentisch waren.
(Praml 1993, S. 15).

Dieses Zitat ist ein rückblickender Kommentar des Theaterpädagogen Willy Praml, in dem er schildert, welchen Eindruck sein Lehrlingstheater bei einem Gastspiel im Frankfurter Theater am Turm auf Theaterleute und Publikum in den 70er Jahren hinterließ: „Einfach authentisch“ – auf diese simple Formel wird das Spiel der nicht-professionellen Akteure gebracht. Neuere Beispiele, die in gleicher Weise eine Unmittelbarkeit nicht-professioneller Akteure behaupten, lassen sich ohne Schwierigkeiten finden: Besonders betroffen von derartigen Unmittelbarkeitsfiktionen ist das Theater mit Darstellerinnen mit geistigen Behinderungen. Immer wieder wird ein Darstellungsproblem aufgrund einer vermeintlichen Ursprünglichkeit geleugnet. Gisela Höhne, Gründerin und Regisseurin vom Berliner Theater „Ramba Zamba“, behauptet programmatisch:

Ihr Zugang zum Unbewussten liegt näher, ist durchlässiger. Und an bestimmten, nicht bekannten Nahtstellen bricht es hervor: Träume, Erinnerungen, archaisches, mythisches Material. Und auf unglaubliche Weise erfinden sie Metaphern und Symbole.
(Hartmann 1996, S. 55).

Auch im so genannten „Reality-Theater“ eines Jeremy Weller wird Unmittelbarkeit behauptet: Mit Obdachlosen, psychisch kranken Menschen oder jugendlichen Underdogs entwickelt der schottische Regisseur seit ca. 15 Jahren Inszenierungen, die auf den Lebensgeschichten und Erfahrungen der Darsteller basieren. Seinen dramaturgischen

und inszenatorischen Anteil an den so entstandenen Theaterproduktionen hält er dabei für unerheblich. Im Interview von „Theater heute“ bekennt Weller: „Ich gehöre nicht zu diesen göttlichen Schöpfern. ... Ich ordne und bringe in eine äußere Form, was mir Jungs wie Sascha oder Kemal aus ihrem Leben erzählen“ (Becker 1994, S. 18). Wie wir es von den Dokumentarfilmern kennen, behauptet Weller hier eine Autorlosigkeit und auch er leugnet damit ein Darstellungsproblem. Ihn interessiert eben nicht die Kunst, sondern das Leben, sagt Weller und verspricht seinem Publikum, unmittelbare soziale Realität auf der Theaterbühne zu erleben. So werden im Programmheft der Inszenierung „Der dumme Junge“, aufgeführt 1994 an den Münchner Kammerspielen, anstelle einer Inhaltsübersicht zum Stück oder Informationen zur Stückentwicklung ausschließlich die Biographien einiger Darsteller skizziert. Zum Ensemble der Inszenierung zählen neben vier professionellen Schauspielern ein chinesischer Dissident, zwei afrikanische Asylbewerber sowie elf Jugendliche verschiedener Nationalitäten eines Münchner Streetworker-Projekts. Ein Theaterstück scheint nicht zu existieren. Allein die Lebensgeschichten „ohne Kunstfilter“, wie Weller formuliert, seien relevant und aussagekräftig. Diese vermitteln sich nicht primär über Sprache und Text, sondern über die Körperlichkeit der Darsteller: „Deshalb glaube ich nicht nur das, was mir die Protagonisten ihres Lebens erzählen, ich brauche auch noch ihre physische Präsenz“, betont Weller. Über Statur und Körpersprache, im Habitus der Person, ihrem „Klassenkörper“, um einen Begriff Bourdieus zu gebrauchen, manifestierten und teilten sich die Erfahrung der Akteure mit. Die Körperlichkeit der nicht-professionellen Darsteller, hier der jugendlichen Underdogs, ist immer wieder zentral für eine postulierte Unmittelbarkeit.

Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld

Vortrag im Rahmen des Ferienkurses „Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“ an der UdK Berlin

Sind Regisseurinnen und Dramaturgen im *Theater der Erfahrung* also entbehrlich? Sprechen die Geschichten und die Körperlichkeit der Darsteller für sich selbst? Jeremy Wellers Theaterpraxis zeugt im Unterschied zu seiner programmatischen Authentizitätsforderung ‚Leben statt Kunst‘ von einem kalkulierten dramaturgischen Arrangement. Auf verschiedenen Ebenen werden Kontraste hergestellt, die konstitutiv für die Sinnproduktion und Authentizitätszuschreibungen der Zuschauer sind. Zwar ist „Der dumme Junge“ auf der Basis von Improvisationen entstanden, doch gibt es eine fiktive Grundsituation im Stück, die Weller hinzu erfunden hat. Der Philosophiestudent Thomas beginnt ein praktisches Experiment. Er öffnet seine Wohnung einer Gruppe gesellschaftlicher Außenseiter und möchte so mehr erfahren über das ‚wahre Leben‘. Im Gegensatz zu Wellers programmatisch behaupteter Unmittelbarkeit führt erst dieser fiktive Rahmen und die Figurenkonstellation Student vs. ‚underdogs‘ dazu, dass die Jugendlichen ihre Vorstellungen vom Leben, Ansichten zu Gewalt, Drogen, Arbeitslosigkeit usw. formulieren. Dem Gegenüber von Philosophiestudent und ‚underdogs‘ entspricht auf der Ebene der Besetzung der Kontrast von ausgebildeten Schauspielern und Laien. Auf realer sozialer Ebene besteht eine Differenz zwischen Asylbewerbern, kriminellen Jugendlichen und Publikum der Münchner Kammerspiele. Zur Darstellungsqualität können die spezifischen Darstellungsformen der nicht-professionellen Akteure erst im Arrangement verschiedener in einer Inszenierung wirkenden Faktoren werden. Nicht eine ‚Unmittelbarkeit‘ der nicht-professionellen Akteure und ihrer Körperlichkeit, sondern die Differenz zur Körperbeherrschung und Sprechtechnik ausgebildeter Schauspieler und

ihre Exotik im Kammerspielkontext lässt sie authentisch wirken. Authentizität ist keine absolute, sondern eine relative Kategorie. Authentizität wird über eine Differenz unterschiedlicher Darstellungsformen und verschiedener Darstellungsebenen konstituiert. Die Differenz zwischen nicht-professionellen zu ebenfalls in einer Inszenierung mitwirkenden professionellen Schauspielern, dramatisches Rollenkonstrukt vs. Habitus der Darsteller oder soziale und kulturelle Differenzen zwischen Darstellern bzw. zwischen Darstellern und Publikum sind Möglichkeiten, einen solchen Authentizitätseffekt zu erzielen.

3. Instrumentelle Authentizität – die „theatralisch ungesicherte Situation“

Nicht alle Theaterpraktiker leugnen, dass Authentizität ein Effekt der Darstellung ist. Ganz im Gegenteil sucht zum Beispiel Barbara Neureiter in ihren Inszenierungen mit ‚Verrückten‘, wie sie die Bewohner der Alsterdorfer Anstalten in Hamburg nennt, ganz bewusst einen Kontrapunkt zur Normalität einer – wie sie meint – uniformierten Gesellschaft. Das dialektische Verhältnis von Authentizität und Normalität wird dabei nicht versteckt, sondern zum Angelpunkt im dramaturgischen Konzept ihres „Sommernachtstraums“ auf Kampnagel: „Einer kulturell verabredeten Form der Inszenierung wird eine andere gegenübergestellt“, erläutert Neureiter ihr szenisches Verfahren. Das heißt, die Regisseurin bekennt sich zwar zu einer „Sehnsucht nach Authentizität“. Doch sie vermeidet gleichzeitig jeden Essentialismus. Auf der Folie von Shakespeares Komödie der Verwirrungen, in der verschiedene Regelsysteme durcheinander geraten, wird Authentizität konstruiert



Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld
 Vortrag im Rahmen des Ferienkurses „Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“ an der UdK Berlin



(Behinderte als Elfen und Waldbewohner vs. Schauspieler als Hofgesellschaft), aber auch dekonstruiert, so dass ein Spiel mit Konventionen und stereotypen Rollenerwartungen entsteht. In einer Rezension der Aufführung heißt es:

In den schönsten Momenten der Inszenierung verschwimmen die Grenzen: Die ganze Gesellschaft auf der Bühne ist verrückt, aus der Normalität herausgekippt, alles schreit, tobt, torkelt, fällt übereinander her – da stehen dann die Behinderten etwas ratlos und blicken auf die verrückt Gewordenen, die sich normal nennen (Diedrich 1996).

Authentizitätszuschreibungen wirken hier nicht als Diskursstopper, da uns die Inszenierung nicht auf bestimmte Deutungen festlegt, sondern eher befragt. Sobald die Authentizitätsforderungen nicht in naiver oder programmatischer Weise Unmittelbarkeit behaupten, intensivieren sie sogar die Bedeutungsproduktion der Zuschauer. Die Inszenierung „Woyzeck. Bin ich ein Mensch?“ des Obdachlosentheaters Ratten 07 an der Berliner Volksbühne von 1995 ist hierfür ein besonders gutes Beispiel. Indem sich einige der obdachlosen Akteure vor Beginn der Aufführung in den Zuschauerraum begeben, sich auf den Schoß einzelner Zuschauer setzen und diese halb belustigt, halb fragend in die Augen sehen, wird die hermetische Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufgehoben. Es entsteht, was Thomas Oberender einmal eine „theatralisch ungesicherte Situation“ genannt hat². Es entsteht ein Spiel auf und mit dem Theater, so dass die Grenze zwischen ästhetischem und sozialem Kontext aufgeweicht, nicht aber aufgelöst wird. Diese unscharfe Grenzlinie bestimmt und irritiert die Sinnproduktion der Zuschauer in der gesamten folgenden Aufführung: Was sehen, was erleben die Zuschauer in der Aufführung? Die Darstellung des Büchnerschen Woyzeck? Oder die Selbstdarstellung Obdachloser? Wer sind „Monster“, „Hunni“, „Lenin“? Schon die Namen sind potentielle Legenden und verweigern vorschnelle Eindrücke und Festlegungen. Die Seherfahrungen der Zuschauer werden nicht funktionalisiert – weder im Dienst eines ästhetisch legitimierten Voyeurismus (spektakuläre Besetzungsidee), noch in einer kalkulierten Betroffenheitswirkung (Engagement für die Randgruppe). Stattdessen kollidieren und reiben sich bestimmte Bezugsebenen, führen Divergenzen und Konvergenzen zu einer intensivierten Bedeutungsproduktion.

Ich habe Ihnen zwei unterschiedliche Authentizitätskonzepte skizziert: Forderung und Ziel einer „Authentizität der Autorität“ ist immer Unmittelbarkeit. Als unmittelbar gilt der Eindruck ungebrochener sozialer Realität auf dem Theater oder vermeintlich archetypische Darstellungsformen, die physische Präsenz der Darsteller und eine von Rollen befreite Selbstdarstellung. Hier findet sich also der anfangs problematisierte Selbstdarstellungsbegriff wieder. Darstellungsmittel, Darstellungsstrategien und Inszenierungskontexte werden unbewusst oder bewusst ignoriert. Es gibt kein Darstellungsproblem im Konzept „Authentizität der Autorität“. Die Authentizitätsforderungen und -behauptungen fungieren als Argumentations- und Diskursstopper.

Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld

Vortrag im Rahmen des Ferienkurses „Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“ an der UdK Berlin

Die Erörterung der Authentizitätsforderungen und Authentizitätszuschreibungen erschöpft sich jedoch nicht in einer Kritik der verschiedenen Unmittelbarkeitspostulate, da die Authentizität nicht-professioneller Akteure nicht zwingend an deren Unmittelbarkeit gebunden wird. Auch Senioren, die Beckett oder – wie erwähnt – Obdachlose, die Woyzeck spielen, gelten als authentisch. Damit wird ein zweites Authentizitätskonzept deutlich, das keinen substantziellen Authentizitätsbegriff zu Grunde legt, und das ich als „instrumentelle Authentizität“ bezeichnen möchte. Die „Instrumentelle Authentizität“ versteht den Authentizitätseindruck als Effekt der Darstellung. Das bedeutet, dass Authentizität nicht länger als Gegensatz zu Darstellung verstanden wird. Darstellungsmittel, Darstellungsstrategien und Inszenierungskontexte müssen analysiert und in der Produktion berücksichtigt werden. Eine Gestaltung im Medium Theater wird nicht geleugnet, sondern ihre Bedingungen zu reflektieren, wird zur *conditio sine qua non*, um einen Authentizitätseffekt herstellen zu können. Dieser wird immer über eine Differenz verschiedener Darstellungsebenen oder Darstellungsformen hervorgerufen: Dramatisches Rollenkonstrukt vs. Habitus der Darsteller, die Differenz zwischen nicht-professionellen Akteuren zu ebenfalls in einer Inszenierung mitwirkenden professionellen Schauspielern ebenso wie kulturelle Differenzen der Beteiligten, der Dualismus von Behinderten und Nicht-Behinderten, von alten und jungen Akteuren oder Zuschauern – all dies sind unterschiedliche Möglichkeiten Kontrastrelationen zu stiften. Ein bestimmter Text, bestimmte sprachliche oder körperliche Darstellungsformen oder ein Spielort sind nicht authentisch, sondern werden im Vergleich zu anderen Darstellungsformen und -konventionen als unmittelbar wahrgenommen. Authentisch ist hier keine absolute, sondern eine relative Kategorie. Und so ist auch die Selbstdarstellung nichts grundsätzlich anderes, sie ist vielmehr eine Variante der Rollendarstellung. Auch das „Selbst“ ist nicht von der Darstellung unabhängig, sondern wird im performativen Akt hervorgebracht, es ist das „zur Wahrnehmung bringen eines Selbstverhältnisses“ (Matzke 2004, S. 31), wie Annemarie Matzke in ihrer Untersuchung zu Formen szenischer Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater formuliert.

4. Selbstdarstellung im theaterpädagogischen Kontext

Analog zu den zwei vorgestellten Authentizitätskonzepten gibt es also zwei Konzepte der Selbst-

darstellung. Im Kontext einer „Authentizität der Autorität“ wird die vermeintliche Unmittelbarkeit nicht-professioneller Schauspieler in Abgrenzung zur Darstellung von Profis als authentisch bezeichnet. Selbst- und Rollendarstellung werden kategorisch unterschieden. Im Authentizitätsdiskurs wird eine solche, vermeintlich unmittelbare Selbstdarstellung allerdings nicht negativ bewertet. Gerade an die Unmittelbarkeit der Darstellung wird ein innovatives Potenzial geknüpft. So soll die ‚unmittelbare‘ Selbstdarstellung kompensatorisch zu Rollenzwängen und Rollenstereotypen im sozialen Kontext wirken. Menschen mit geistiger Behinderung durchbrechen diese Rollenkonformität durch unkonventionelles Verhalten schon im Alltag. Es wird im Theater als Ausweis besonderer Individualität anerkannt, unabhängig davon, dass die behinderten Akteure dieses Verhalten nur bedingt kontrollieren, es unter Umständen sogar zwanghaft ist. Die vermeintliche Unmittelbarkeit vermittelt so vor allem den nicht behinderten Rezipienten eine neue (Selbst-) Wahrnehmung und Sinnkonstitution, die dann als positives ‚feedback‘ auf die Darsteller zurückwirken können. In diesem Sinn konzipiert auch Jeremy Weller sein „Reality-Theater“ (Theater heute): Nicht die „Alltagstheatralisierungen“ der Jugendlichen, sondern die Wahrnehmung der Zuschauer soll verändert werden:

Der allgemeine Konsens ist: Du weißt genug über den Kriminellen, wenn du weißt, dass er dieses oder jenes Verbrechen begangen hat. [...] Aber so lernt man nichts über sie als Individuen, und ich suche das Individuum hinter der Geschichte. Das ist mein Hauptinteresse (Becker, 1994).

Über die Begegnung von bildungsbürgerlichem Publikum und Randgruppen im Theater wird eine Individualität der Darsteller vermittelt, die auch zu neuen Werturteilen führen kann.

Der ‚instrumentellen Authentizität‘ liegt dagegen ein anderes Subjektkonzept zugrunde, das wir auch aus der soziologischen Rollentheorie Helmut Plessners kennen. Um mit Plessner zu sprechen, wird der Mensch immer erst mit der Verdopplung zu einer Rollenfigur er selbst und Individualität ist nicht unmittelbar und jenseits von Rollen, sondern nur in Auseinandersetzung mit Rollen möglich. Überträgt man Plessners Rollenkonzept als Kritik eines deterministischen soziologischen Rollenbegriffs und substantziellen Selbstkonzepts auf die Selbstdarstellung nicht-professioneller Akteure, so kann man diese Selbstdarstellung als Rollenspiel beschreiben. Die kategorische Unterscheidung von Selbst- und Rollendarstellung würde damit hinfällig. Die Begriffe markieren vielmehr unterschiedliche Aspektierungen einer Darstel-

Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld Vortrag im Rahmen des Ferienkurses „Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“ an der UdK Berlin

lung. „Einerseits gibt es implizite Formen von Selbstdarstellung, die Teil einer Kommunikationssituation sind, während dagegen in der expliziten Selbstdarstellung die Selbstkonzepte des Darstellers zum Thema der Darstellung werden.“, schreibt Annemarie Matzke (Matzke 2004, S. 23). Jede Rollendarstellung beinhaltet Anteile einer Selbstdarstellung (implizite SD). Wird aber das Selbstkonzept und das Verhältnis des Darstellers zu seiner Darstellung thematisiert, dann liegt es nahe in einem engeren Sinn von Selbstdarstellung zu sprechen (explizite SD). Hinzu kommt, dass ein spezifischer Rezeptionsprozess vorhanden ist, dass auch die Zuschauer dieses Selbstverhältnis der Darsteller wahrnehmen und thematisieren. Da nun gerade dieses Selbstverhältnis ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, scheint eine solche Form der Selbstdarstellung alles andere als affirmativ zu sein. Ein wichtiger Aspekt, der vor allem im theaterpädagogischen Kontext hinterfragt und diskutiert werden muss, ist allerdings die Intentionalität und Reflexivität der Darsteller.

Welchen Anteil haben nicht-professionellen Akteure an der Gestaltung ihrer Selbstdarstellung? Intentionalität und Reflexivität, wie sie Plessner für seinen Rollenträger voraussetzt, der nur ist „wozu er sich macht und versteht“ (Plessner 1974, S. 35) und die wir bei avancierten Künstlerinnen der Performance Art annehmen dürfen, sind Selbstdarstellern im theaterpädagogischen Kontext nur selten zu Eigen. Selbstdarstellung erscheint deshalb nicht so sehr als Rollenspiel oder Selbstinszenierung, denn als Selbstdarbietung und Selbsterfahrung. Ist diese eingeschränkte Verfügbarkeit der Akteure nicht in jedem Fall ein Mangel? Für die Zuschauer sicher nicht. Sie schätzen die Lebendigkeit eines nicht exakt wiederholbaren Spiels und die durch Lebensart und Lebenszeit geformten Körper, an denen „Erbtes, Gewachsenes und langfristig Entwickeltes“ (Kurzenberger 1999, S. 42) sichtbar wird. Und die Akteure selbst? Droht ihnen nicht neben der unfreiwilligen Entblößung ein Verharren in Alltagsstereotypen? Die Gefahr besteht ohne Zweifel. Doch wird meiner Meinung nach zu wenig zur Kenntnis genommen, dass neue (Selbst-) Wahrnehmungen nicht nur kognitiv, sondern vor allem mimetisch gewonnen werden können, als ein „nichtbegriffliches Wissen im Medium körperlicher Handlungen“ (Gebauer/Wulf 1998, S. 65). Unterscheiden sich die Ausdrucksformen der Akteure in einer als ästhetisch definierten Situation auch nicht von denen der Lebenswelt, stiften doch Produktionsprozess und Aufführungen soziale und ästhetische Erfahrungen. So fordert und bietet das Theater als soziale Kunst-

form eine körperliche und sprachliche Interaktion der Beteiligten, sowohl zwischen Produzierenden als auch zwischen Darstellern und Zuschauern. In Zeiten, da eine zunehmende Entkörperlichung sozialer Beziehungen konstatiert wird, behauptet das Theater damit einen spezifischen Ort, es ist „anthropologisch im besten Sinne konservativ“ (Vaßen 1997, S. 63). Die Langsamkeit des Produzierens und Transitorik der Produkte, die immer wieder neu herzustellen sind, wirken dabei intensivierend.

Ich fasse meinen Gedankengang abschließend noch einmal zusammen: Ausgangspunkt war die auffällige Skepsis, mit der im theaterpädagogischen Feld dem Begriff der Selbstdarstellung begegnet wird. Dies hat vor allem bildungstheoretische Ursachen. Unmittelbarkeit wird als kontraproduktiv bewertet. Anhand des Authentizitätsdiskurses habe ich dann aufgezeigt, dass diese vermeintliche Unmittelbarkeit immer programmatisch, darstellungstheoretisch aber nicht haltbar ist. Selbst- und Rollendarstellung sind nicht grundsätzlich verschieden, sondern thematisieren auf unterschiedliche Weise immer das Verhältnis von Rollenträger und Rolle. Selbstdarstellung verliert damit ihren affirmativen Charakter und wird im Gegenteil ein „zur Wahrnehmung bringen eines Selbstverhältnisses“ (Matzke 2004, S. 31). Dieses Modell scheint für den theaterpädagogischen Kontext verlockend und formale Anleihen bei zeitgenössischer Performance Art und Selbstinszenierung naheliegend. Doch setzen sowohl soziologische als auch aktuelle theaterwissenschaftliche Konzepte der Rollen- bzw. Selbstdarstellung immer einen starken Rollenträger voraus. Auf den theaterpädagogischen Kontext können diese Konzepte deshalb nicht ohne weiteres übertragen werden.

In den Werkstätten der Ferienkurse interessiert mich deshalb, folgende Fragen zu untersuchen:

1. Wann bezeichne ich eine Darstellung als Selbstdarstellung?
2. Gibt es unter den Zuschauerinnen einen Konsens über diese Kategorisierung?
3. Stimmen Zuschauer und Darsteller in ihrer Wahrnehmung überein?
4. Kann vielleicht ein Repertoire der Darstellungsmittel und -strategien beschrieben werden, die eine solche Einordnung hervorrufen?
5. Wie könnte das Spektrum dessen, was ich als Selbstdarstellung bezeichne, noch genauer differenziert werden?
6. Was interessiert mich als Zuschauerin an den Selbstdarstellungen?
7. Wie wirkt die Selbstdarstellung auf die Akteure?

Selbstdarstellungen im theaterpädagogischen Feld
Vortrag im Rahmen des Ferienkurses „Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich?“ an der UdK Berlin

Literatur

- Becker, Peter v. (1994) Wie ein Schrei aus den Eingeweiden. Jeremy Weller im Gespräch über sein Reality-Theater und ‚Der dumme Junge‘ an den Münchner Kammerspielen. In: Theater heute. 9.94. S.14-21.
- Diedrich, Annegret (14.09.1996) Verrücktes Liebestreiben auf Kampnagel. In: Hamburger Abendblatt.
- Gebauer, Gunter/ Wulf, Christoph (1998) Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hartmann, Gerd (1996) Das selbstverständliche Recht auf Kunst. Theater mit Behinderten. In: Theater der Zeit 3/ 4, S. 40-45.
- Krug, Hartmut (1983) Zielgruppentheater in der BRD. Eine Entwicklungsgeschichte. In: TheaterZeitschrift. 4, S. 6-20.
- Kurzenberger, Hajo (1999) Authentizität am Rande. In: Fetting, Friederike/ Matzke, Frank (Hg.) Auf Geschäft – Klimt – Erinnerungen eines deutschen Sinto. Theater Fahrenheit Dokumentation 1995 – 1998. Hildesheim: Gerstenberg.
- Matzke, Annemarie (2004) Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen der Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater. Diss. Hildesheim (Unveröffentlicht).
- Plessner, Helmuth (1974) Soziale Rolle und menschliche Natur. In: Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie. Ed. By ders.. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 205-219.
- Praml, Willy (1993) Mission oder Vision? Das soziale Engagement der Theaterkunst, In: Theater und Jugendschutz. Aids, Sucht, Gewalt als Themen auf der Bühne. Ed. By Wolfgang Schneider, Weinheim, München: Juventa, S. 9-23.
- Vaßen, Florian (1997) Verkehrte Welt? Der Stellenwert von Ästhetik in Theaterwissenschaft und Theaterpädagogik. In: Ästhetik des Schul- und d Amateurtheaters. Ed.by Jürgen Belgrad. Baltmannsweiler: Schneider.

Anmerkungen

1 Grundlage dieses Vortrags ist meine Dissertation „Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform“. Ich habe dieser Arbeit für den hier abgedruckten Vortrag einige Beispiele entnommen, die nun zum Teil schon zehn Jahre alt sind, die aber ihren exemplarischen Charakter nicht verloren haben. Die grundlegenden Gedanken können problemlos auf aktuelle Beispiele übertragen werden.

2 Thomas Oberender: Analyse der Störungen; Vortrag auf dem Internationalen Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft: „Theaterwissenschaft und Theaterpraxis“, 1.11.2002 Universität Hildesheim



Ich ist etwas Anderes Differenzerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens

Ulrike Hentschel

Das Theater hat gegenwärtig einige Probleme, seine Position in der Gesellschaft zu bestimmen. Seit mit dem ausgehenden 20. Jh. allenthalben von einer Gesellschaft des Spektakels geredet wird, von allgegenwärtigen Inszenierungen in allen Gesellschaftsbereichen, von Inszenierung der Kultur und Kultur der Inszenierung (Fischer-Lichte), steht die Kunst des Theaters vor der Schwierigkeit, innerhalb einer theatraleisierten Umwelt ihr spezifisches Tätigkeitsfeld zu behaupten.

So definiert beispielsweise, vor dem Hintergrund eines erweiterten kulturwissenschaftlich orientierten Theaterbegriffs, die Berliner Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte:

„Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonderen Ort zu einer bestimmten Zeit, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit“ (Fischer-Lichte 1998, S. 14).

Angesichts möglicher Nivellierungen und Entdifferenzierungen, die ein solch weit gefasster Theaterbegriff mit sich zu bringen droht, gibt es unterschiedliche ‚Rettungsversuche‘, theoretische wie praktische Bemühungen um eine spezifischere Bestimmung der Kunst des Theaters.

Neben dem Versuch, sich wieder auf das Kunstwerk als Ganzes zu besinnen und eine möglichst getreue Präsentation der dramatischen Kunst auf dem Theater zu versuchen – wie es beispielsweise Peter Stein in seinem Faust-Projekt unternommen hat, gibt es zahlreiche Experimente, die Grenzen des künstlerischen Mediums Theater auszuloten. Dies geschieht zum Beispiel durch die Integration verschiedener Künste (Tanz, Performance, Musik) und Medien in die Theaterkunst oder durch Experimente mit neuen Formen, wie z.B. Theater-Installationen, um so die Grenzen zwischen Realität und Theater sowie die Konstituenten der Theaterkunst radikal zu befragen.

Die Reihe ließe sich sicher noch fortsetzen. Eine immer wiederkehrende Argumentation zur Rettung des Theaterspezifischen, mit der ich mich im Folgenden näher befassen und kritisch auseinandersetzen will, tritt in vielen sehr unterschiedlichen praktischen und theoretischen, pädagogischen, soziologischen, theaterwissenschaftlichen

Argumentationen auf. Es handelt sich dabei um den Versuch, die Besonderheit von Theater durch seinen Charakter von ‚liveness‘ (Auslander), von Präsenz, vom Original, von durch lebendige Körper hervorgebrachte Unmittelbarkeit zu bestimmen. Da ist dann die Rede von ‚Präsenzöffentlichkeit‘, die das Theater einer verschwindenden politischen Öffentlichkeit entgegenzusetzen vermöge (Ekkart Krippendorf), von der Überwindung des semantischen Körpers zugunsten einer „sinnfernen Eigenrealität der körperlichen Spannung“, wie Hans-Thies Lehmann den Gegensatz von Sinn und Sinnlichkeit im von ihm so genannten postdramatischen Theater (Lehmann 1999) bestimmt. In diesem Zusammenhang werden auch die Versprechen von Unmittelbarkeit der Erfahrung und essentialistische Bestimmungen von Authentizität immer wieder bemüht.

Diese Argumentation beruht auf der zunächst unbestreitbaren und für das Theater konstitutiven Tatsache, dass ein Akteur zur selben Zeit, am selben Ort mit dem Publikum körperlich anwesend ist, dass seine ‚Figur‘ nicht von ihm als Spieler zu trennen ist, er damit gleichzeitig Subjekt, Objekt und Material seiner Gestaltung ist.

Ich möchte nun in einem ersten Schritt die Besonderheit des darauf beruhenden Verhältnisses von Spieler und Figur befragen und gleichzeitig die zentrale Funktion, die dieses Doppel für theaterpädagogische Arbeit hat, die ästhetische Bildung anstrebt, darstellen.

Damit gehe ich auf einige Fragen ein, die als leitende Untersuchungsfragen der diesjährigen Ferienkurse am Institut für Theaterpädagogik formuliert wurden:

Bin ich beim Spiel auf der Bühne ich oder Rolle? Bin ich in der Rolle ich? Bin ich die Rolle?

In einem zweiten Schritt will ich untersuchen, inwieweit für die Darstellungsformen des Gegenwartstheaters, das Verfahren anderer Künste, insbesondere der Performancekunst in sich aufgenommen hat, die Rede vom Doppel von Spieler und Figur weiterhin tragfähig ist oder ob sich in diesen künstlerischen Verfahren – wie es in der Diskussion um Performancekunst und in der oben angeführten Argumentation häufig unterstellt wird – die Spannung zur Seite der Präsenz des

Differenzerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens

Akteurs hin auflöst, im Extremfall sogar: Spieler und Figur, Darsteller und Dargestelltes identisch werden.

Hier beziehe ich mich auf weitere Fragestellungen der Ferienkurse:

Kann ich mich spielen oder kann ich nur sein? Ist die Bühne der Ort narzisstische Affekte ungehemmt ausleben zu können? Ist die Selbstdarstellung die Ästhetik der Zukunft? Was stelle ich in der Selbstdarstellung dar?

Die Fragen sind provokant gestellt, verraten schon einen rhetorischen Duktus. Ich nehme also nichts vorweg, wenn ich meine Position dazu vorab deutlich herausstelle, der Titel meines Artikels tut das ohnehin:

Ich sehe die Wahrnehmung der *Differenz* von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich sowohl in der Rezeption als auch in der Produktion von Theater als zentrale Voraussetzung für ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik an. Es geht mir damit im Folgenden auch weniger darum zu fragen, ob diese Differenz aufrechtzuerhalten ist, sondern wie, durch welche Modi der Darstellung, sie aufrechterhalten werden kann.

Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich als zentrale Kategorie einer ästhetischen Bildung in der Theaterpädagogik

In meiner Untersuchung „Theaterspielen als ästhetische Bildung“ (Hentschel 1996) habe ich herausgearbeitet, welches die Bedingungen ästhetischer Bildung innerhalb von theaterpädagogischer Arbeit sein können. In Abgrenzung zu jeder Form von Instrumentalisierung des Theaters zum Zwecke der Erziehung oder Sozialisation oder als Transportmittel zur Wissensvermittlung sind die Orientierungspunkte einer *ästhetischen* Bildung innerhalb der Theaterpädagogik zum einen die besonderen Gegebenheiten der Produktion von Theater, zum anderen die spezifischen Modi der Erfahrung, die die nicht-professionellen Akteure im Prozess theatraler Gestaltung machen können.

Ich habe diese Erfahrungsmodi an verschiedenen Produktionstheorien des Theaters aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht, also an den Konzeptionen von Stanislawski, Brecht, Michail Tschechow, Strasberg u.a. Dabei hat sich das Phänomen der Uneindeutigkeit, des Oszillierens zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsebenen im Spiel als ein zentrales Kennzeichen der gestaltenden Erfahrung der Akteure, so wie sie von den genannten Produktionstheorien beschrieben wird, herausgestellt.

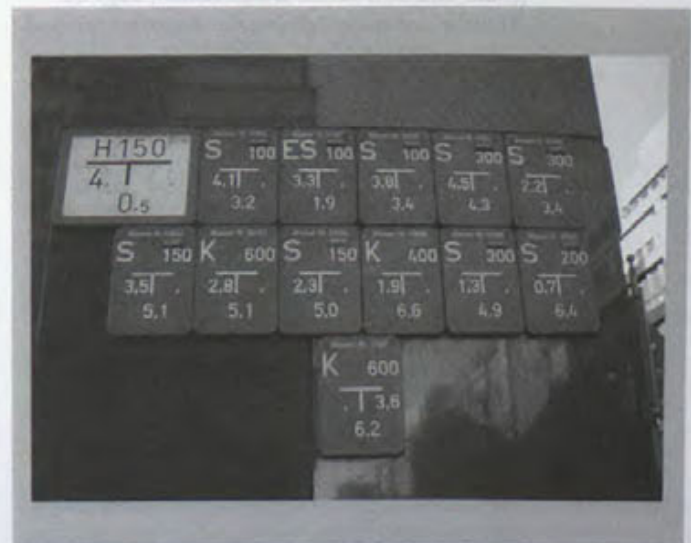
Die Akteure erfahren sich im Prozess der theatralen Gestaltung immer in doppelter Weise, als Spieler und Figur, als Material, Produzenten und Produkte ihres Gestaltungsprozesses. Wesentlich dabei ist, dass das gleichzeitige Vorhandensein sowohl des einen als auch des anderen für die Akteure immer bewusst sein muss, mit anderen Worten, dass es nicht nur um die Wahrnehmung der doppelten Existenz, sondern auch und vor allem um die Wahrnehmung der Differenz zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen geht.

Ich erinnere noch einmal an die Fragestellung: Bin ich auf der Bühne Ich oder Rolle?

Sie ist offensichtlich nicht so eindeutig zu beantworten, zunächst muss man wohl sagen ‚sowohl-als-auch‘ oder ‚weder-noch‘?

Der amerikanische Theateranthropologe Richard Schechner spricht in diesem Fall von einer doppelten Negation, die die Eigenheit des Spielens kennzeichnet. Im Moment der Aufführung ist der Akteur nicht er selbst und nicht nicht er selbst (vgl. Schechner 1990, S. 10).

„Alle wirklichen Performer besitzen diese Qualität des nicht und nicht-nicht Seins ihrer selbst und ihrer Figuren: Olivier ist nicht Hamlet und genauso aber nicht-nicht Hamlet. Seine Darstellung liegt zwischen der Leugnung, ein anderer zu sein (Ich bin Ich), und der Leugnung kein anderer zu sein (Ich bin Hamlet). Schauspieltraining richtet seinen Ehrgeiz nicht darauf, die Schüler in andere Personen zu verwandeln, sondern darauf, ihnen die Möglichkeit zu eröffnen, sich zwischen den Identitäten zu bewegen“ (Schechner 1990, S. 233).



Ich ist etwas Anderes Differenzerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens

Darin liegt die ‚paradoxe‘ Grundvereinbarung oder der grundsätzliche Doppelcharakter des Theaterspielens: Es gibt einen Rahmen, innerhalb dessen etwas als wahr gilt, wirkliche Handlungen ausgeführt werden, die aber nicht dasselbe bedeuten, was sie außerhalb dieses Rahmens bedeuten würden (vgl. Bateson zum Spiel).¹

Im Wahrnehmen der Differenz zwischen Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich, zwischen Rahmen und Gerahmtem liegt nach meinem Verständnis eine wesentliche Eigenheit ästhetischer Erfahrung, die Akteure bei der Produktion und Zuschauende bei der Rezeption theatraler Gestaltung machen können und die damit das zentrale Bildungserlebnis des Theaterspielens und -schauens darstellt. Diese Einsicht in den Doppelcharakter von Spieler und Figur ermöglicht es nämlich, Darstellung *als* Darstellung zu erfahren und bei der Suche nach geeigneten Gestaltungsmitteln bewusst diejenigen zu wählen, die eine bestimmte Wirkung erzielen. Damit verbunden ist die Einsicht und Erfahrung der (körperlichen) Konstruktion von Wirklichkeiten. Das bedeutet, dass auch die ästhetische Kompetenz der Akteure im Umgang mit unterschiedlichen Darstellungsformen, -absichten und -medien erweitert wird.

Ich möchte noch einen Schritt weitergehen und unterstellen, dass mit der Fähigkeit zur Wahrnehmung dieser Differenz, die Fähigkeit zur ästhetischen Wahrnehmung und zur Kunstwahrnehmung als ihrem Spezialfall überhaupt einhergeht. Sie kann – und das ist eine Besonderheit theaterpädagogischer Arbeit – im Prozess der produktiven theatralen Gestaltung am eigenen Körper erlebt werden. In diesem Zwischenraum, nämlich zwischen Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich, zwischen Spieler und Figur, aber auch zwischen dem Bildgrund und dem darauf Dargestellten, zeigt der Künstler *wie* er darstellt, was er darstellt (vgl. Seel 2003, S. 271f).²

Zur Beantwortung der weiteren aufgeworfenen Fragen: *Kann ich auf der Bühne nur sein? Ist Selbstdarstellung möglich?*, gehe ich noch einmal zu Schechner zurück.

Schechner wählt zwar zur Erklärung des Doppels von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich ein Beispiel hochartifizialen Schauspiels, den Schauspieler Lawrence Olivier in der Rolle des Hamlet, führt jedoch weiter aus, dass jede Form von Aufführung, Performance (wie es im amerikanischen Original heißt) rekodiertes Verhalten ist. Performance – ob nun im Ritual oder im Literaturtheater der abendländischen Tradition – schließt immer ein, dass es nicht nur um das bloße Ausführen, sondern auch um das Aufführen von Handlungen,

das Hervorheben für andere (ein Publikum, eine Gemeinde) geht. Die aufgeführte Handlung ist also immer *über* etwas, sie ist *als* etwas zu verstehen (Olivier *als* Hamlet), sie verweist auf etwas. Damit befinden wir uns von vornherein im Reich der Zeichen. Unmittelbarkeit oder Einmaligkeit, Präsenz ohne Repräsentation sind in diesem kommunikativen Feld nicht möglich.

Nebenbei bemerkt: Mit dieser Auffassung grenzt sich Schechner auch von der in den 60er und 70er Jahren in der Aktions- und Performancekunst verbreiteten Körper- und Authentizitätsemphase ab. Im Bemühen, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzulösen, haben sich zahlreiche Aktionskünstler dieser Jahre auf Unmittelbarkeit und die essentialistische Argumentation einer durch reale Anwesenheit ihres Körpers verbürgte Echtheit ihrer Aktion berufen. Zahlreiche selbstverletzende Aktionen der body art bzw. die autobiografischen Performances in den 70er Jahren zeugen von dieser Haltung. Nicht zuletzt wandten sie sich damit gegen ein Theater, das ihnen als eine rein reproduktive Kunst erschien. Seit Ende der 70er Jahre ist diese Auffassung jedoch – auch unter dem Eindruck der poststrukturalistischen Philosophie und der cultural sciences – einem Bewusstsein für die Zeichenhaftigkeit des Körpers, für seine kulturelle und historische Prägung, auf welcher Bühne auch immer, gewichen. Auch die so genannte ‚Natürlichkeit‘ erscheint nun als eine kulturelle Konvention unter anderen, was durch den Blick auf andere Kulturen und ihre Vorstellungen von Natürlichkeit evident wird. Authentizität ist aus dieser Sicht eine Darstellungskonvention unter anderen, die als Effekt bestimmter medialer Strategien, z.B. Inszenierungsstrategien des Theaters, gilt. Dies führt in der avancierten Performance Kunst und im performancenahen Theater dazu, den Körper als Konstrukt, als Material von Einschreibungen und als Gegenstand von Inszenierung und Selbstinszenierung zu präsentieren.

In diesem Zusammenhang ist auch Schechners Rede vom recodierten Verhalten zu verstehen: In seinen Worten: „Aufführung bedeutet: nie zum ersten Mal. Es heißt: vom zweiten bis zum x-ten Mal, heißt Verdopplung von Verhalten“ (Schechner, 1990, S. 160) und an anderer Stelle: „Wenn ich für den Begriff rekodiertes Verhalten eine persönliche Formulierung wählen würde, bedeutet dieser Ausdruck soviel wie ‚ich verhalte mich, als wäre ich jemand anders‘...“ (ebd., S. 161).

Der zweite oben angesprochene Fragenkomplex lässt sich also offensichtlich eindeutig beantworten. Ein Akteur kann – auf der Bühne – nicht

Differenzerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens

einfach ‚sein‘ (ob er/sie sonst, im alltäglichen Leben, einfach nur ‚sein‘ kann ist ein subjektphilosophische, soziologische, eventuell auch religiöse Frage, die hier nicht diskutiert werden soll). Für alle Formen von Aufführungen gilt jedenfalls: es gibt keine unmittelbare Darstellung, sie sind immer Formen symbolischer Kommunikation und über Zeichen vermittelt.

Eine entscheidende Bedingung ästhetischer Bildung innerhalb der theaterpädagogischen Arbeit liegt darin, dass die Akteure die Differenz von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich erfahren und damit die Modi theatraler Darstellung als Darstellung erleben. Der Anspruch einer authentischen Darstellung, die geradezu das Gegenteil der paradoxen theatralen Konvention von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich ist, lässt diese Chance ästhetischer Bildung ungenutzt.³

Darstellungskonventionen im zeitgenössischen Theater

Im folgenden möchte ich die Darstellungsformen des zeitgenössischen Theaters daraufhin befragen, inwieweit sie Anregungen für eine theaterpädagogische Arbeit bieten, die an der Differenz von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich, von Bezeichnendem und Bezeichnetem interessiert ist. Dabei geht es mir nicht mehr darum zu fragen, ob die Differenz von Darstellendem und Dargestellten auch im zeitgenössischen performancorientierten Theater aufrechterhalten wird, sondern darum, in welcher Art und Weise mit ihr verfahren wird.

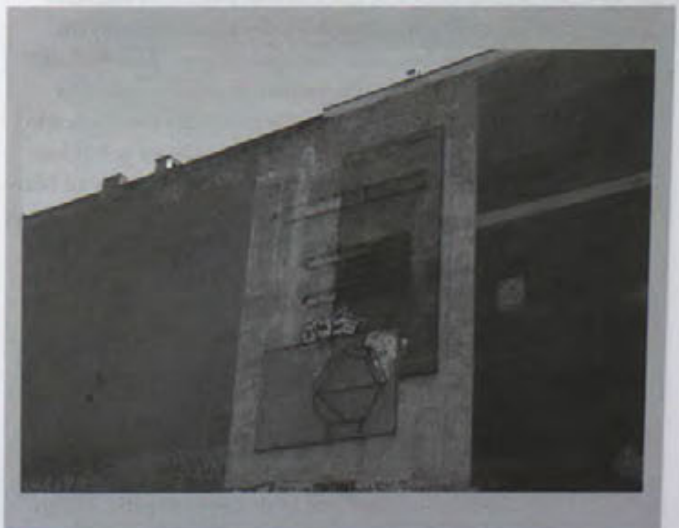
Dazu möchte ich noch einmal auf die bereits angesprochenen Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts zurückkommen. Zwar stimmen die oben genannten Konzeptionen auf der Ebene der Produktion in der Beschreibung des Doppels von Spieler und Figur weitgehend überein. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch in der wirkungsästhetischen Frage, ob Methoden entwickelt werden, diese Differenz dem Publikum gegenüber zu verbergen, damit die Darstellung wahrscheinlich ist (wie es durch Stanislawskis Methode der Psychotechnik angestrebt wird), oder ob das Doppel von Spieler/Figur an seinen Nahtstellen für die Rezipienten sichtbar gemacht werden soll (wie es z.B. bei Brecht der Fall ist). Im letzten Fall ist die Differenzerfahrung durch verfremdende Darstellungsmittel wirkungsästhetisch beabsichtigt. Die Wahrnehmung der Differenz wird dadurch erleichtert, dass der Spieler zeigt wie er zeigt, was er zeigt.

Viele Inszenierungen des Gegenwartstheaters zeichnen sich nun dadurch aus, dass sie mit dem Raum

zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten spielen, ihn vergrößern, ihn beweglich halten, ihn häufiger (oder sogar immer) sichtbar ausstellen und dadurch die Differenzerfahrung für die Produzenten und Rezipienten radikalieren. Und sie rücken damit gleichzeitig von der Vorstellung ab, Spieler und Figur seien Individuen – im Sinne unteilbarer Einheiten – die ausschließlich aufeinander bezogen sind. Dies geschieht unter anderem durch Verfahren wie Rollensplitting, Vermischung von Rollentext mit improvisiertem Text oder anderen Textsorten, Trennung von Sprechen und Handeln u.ä.⁴

Neben zahlreichen anderen Kennzeichen, wie: der nicht-narrativen und anti-mimetischen Struktur, dem Verlassen der drei Einheiten, der Simultaneität der Vorgänge, Intermedialität, kollektive Produktionsweise u.v.m., umschreibt Hans-Thies Lehmann in seiner schon erwähnten Untersuchung zum Postdramatischen Theater den hier zu beobachtenden Umgang mit dem Doppelcharakter des Theaterspielens als „Einbruch des Realen“ in die theatrale Fiktion.

Dieser „Einbruch des Realen“ kann auf allen Ebenen der theatralen Fiktion erfolgen, z.B. auf der Ebene des Raumes, indem ein städtischer Raum bespielt wird. Auf der Ebene der schauspielerischen Darstellungskonventionen bedeutet der Einbruch des Realen, dass der Modus des Als-Ob durchbrochen wird, um den Vorgang des Herstellens zu zeigen, beispielsweise die körperliche Anstrengung, derer eine Präsentation bedarf. Das geschieht z.B. durch extreme Verlangsamung oder Beschleunigung von Vorgängen, durch die Wiederholung körperlich intensiver Vorgänge bis zur Erschöpfung (Jan Fabre, Einar Schleef) oder auch



Ich ist etwas Anderes Differenzerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens

durch riskante Aktionen, die die körperliche Unversehrtheit gefährden.

Allerdings bedient Lehmann wiederum die eingangs dargelegte essentialistische Argumentation der Unmittelbarkeit und Echtheit, wenn er annimmt, durch diese Darstellungsmodi werde die Verweisfunktion des Theaters ausgeblendet, „(...) zugunsten einer sinnfernen Faszination, einer schauspielerischen Präsenz. (...) Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst“ (Lehmann 1999, S. 163).

Hier klingt abermals die Vorstellung des unmittelbaren Darstellens, das Versprechen von der reinen, von jeder referentiellen Funktion gereinigten Präsenz auf der Bühne an, in der der Körper zum Träger dieser unvermittelten Darstellung wird. Dem möchte ich noch einmal ausdrücklich widersprechen: Nicht das Verschwinden der Differenz, ihr Aufgehen in einer wie auch immer gearbeteten Identität von Spieler und Figur, sondern das Spiel mit der Differenz, ist die Herausforderung des zeitgenössischen Theaters für seine Akteure und Zuschauer und stellt gleichzeitig ein Potential für theaterpädagogische Arbeitsformen dar. Performance Kunst und performative Verfahren im Theater verzichten zwar auf ein Als-Ob, sie tun nicht so, als ob das Dargestellte anwesend wäre, das geschieht aber nicht, um echtes, reales Leben zu präsentieren, sondern um den tatsächlich anwesenden Akteur von seiner Darstellung zu differenzieren, zu verdeutlichen, dass er in der Realität des Spiels, mit den Ausdrucksmitteln seines lebendigen Körpers *etwas* zur Darstellung bringt.

Um präsentistische Missverständnisse zu vermeiden, scheint es mir deshalb angemessener, statt vom ‚Realen‘ innerhalb der theatralen Fiktion, vom Rohen, oder vom gefundenen Material zu reden, das im zeitgenössischen Theater in den theatralen Gestaltungsprozess aufgenommen wird (vgl. Schechner 1990, S. 166). Dieses gefundene Rohmaterial (im Sinne des *objet trouvé* von Marcel Duchamps) kann ein vorgefundener Raum, ein gefundener Gegenstand, eine Tonaufnahme oder auch eine gefundene Handlung sein. Eine wichtige Grundlage dieser Arbeit ist die Recherche, das Finden dieses Materials und – im Rahmen theaterpädagogischer Arbeit – die kollektive Arbeit in dieser Recherchephase.

In bewusster Abgrenzung zu den Simulationen, die durch Reality- und Talkshows hervorgebracht werden können und in denen Authentizität Pro-

gramm ist, kann theaterpädagogische Arbeit durch die Verwendung ‚rohen‘ Materials die Mechanismen des Oszillierens von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich thematisieren und transparent machen. Diese Arbeitsweise kommt auch den Ressourcen (was Raum, Zeit, Budgets angeht) theaterpädagogischer Arbeit entgegen und wird in besonderem Maße den Fähigkeiten der nicht-professionellen Spieler gerecht.

Der amerikanische Performer und Performance-theoretiker Michael Kirby hat diese Form der Darstellung als ‚simple acting‘ bezeichnet. Simple acting steht nicht in einem hierarchischen Verhältnis zum ‚complex acting‘, sondern ist einem anderen Kunstverständnis verpflichtet. Kunst erhebt nicht hier mehr den Anspruch auf das Hehre, Wahre und Schöne, sie verzichtet auf den Gestus des Autoritativen, des Belehrenden oder Erbauenden, ist gekennzeichnet durch bewusste ‚Verarmung‘, ein Spiel mit dem nicht Perfekten, eine Präsentation des Alltäglichen in neuen Zusammenhängen gegen den perfekten „Schein des Alltäglichen“, wie er in TV-Soaps und Shows präsentiert wird (vgl. Brandstetter 1998, S. 128f).

Kirby charakterisiert diese Darstellungsform unter anderen folgendermaßen:

- Übungen werden mit in die Aufführungen eingebracht,
- die Anzahl der gespielten, imaginären Elemente wird reduziert,
- das Tun-als-ob wird immer wieder durchbrochen oder vollständig aufgelöst
- es wird mit ‚Spiel‘ oder Aufgabenorientierung gearbeitet,
- es gibt Übungen, die scheinbar privat ausgeführt werden können,
- der private Name der Spieler und persönliches (anekdotisches) Material werden benutzt,
- es wird mit gefundenem Material, auch mit ‚gefundenen‘ Spielern („untrained performer oder found person/actor“) gearbeitet.

An dieser Stelle werden die konkreten Darstellungsformen thematisiert, die Untersuchungsgegenstand der Werkstätten in den Ferienkursen sein sollen. Hier soll nun das bloße Nachdenken über diese Formen abrechnen und einem praktizierenden Nachdenken weichen, das jenes erweitert, modifiziert. Das jedenfalls ist das Programm der diesjährigen Ferienkurse, die sich als ein Laboratorium zu den hier in aller Kürze nur angerissenen komplexen Fragen verstehen. Allein die Tatsache, ein solches Untersuchungsfeld zu installieren und interessierte Forschende in diesem Feld zu finden, kann als Zeichen der Absage an die bloße

Ich ist etwas Anderes Differenzerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens

Selbstdarstellung als „Ästhetik der Zukunft“ gewertet werden.

Um meine These abschließend noch einmal zusammenzufassen: Es geht immer darum, dass die Akteure ihren Alltag transzendieren, das tun sie, indem sie sich zeitweise neben (über, zwischen) sich stellen. Ohne dieses Transzendieren des Alltags verlöre die Tätigkeit des Theaterspielens ihre Verweisfunktion.

Literatur

- Bateson, Gregory (1992), *Ökologie des Geistes*. Frankfurt/Main, 4. Aufl.
- Brandstetter, Gabriele (1998), *Selbst-Beschreibung, Performance im Bild*. In: Fischer-Lichte/ Kreuder/ Pflug (Hg.)
- Fischer-Lichte, Erika (1998), *Grenzgänge und Tauschhandel*. In: Fischer-Lichte/ Kreuder/ Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*. Tübingen und Basel
- Hentschel, Ulrike (1996), *Theaterspielen als ästhetische Bildung*. Weinheim
- Kirby, Michael (1984), *On Acting and Not-Acting*. In: Battcock/Nickas (ed.), *The Art of Performance*. New York
- Lehmann, Hans-Thies (1999), *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main
- Seel, Martin (2003), *Ästhetik des Erscheinens*. München und Wien
- Schechner, Richard (1990), *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg

Anmerkungen

1 „Diese Handlungen, in die wir jetzt verwickelt sind, bezeichnen nicht, was jene Handlungen, die sie bezeichnen, bezeichnen würden (Bateson 1981, S. 244) Bateson erläutert diese meta-kommunikative Annahme am Beispiel des spielerischen Kampfes junger Tiere: „Das spielerische Zwicken bezeichnet den Biss, aber es bezeichnet nicht, was durch den Biss bezeichnet würde“ (ebd.). Durch die meta-kommunikative Vereinbarung werden die Spielhandlungen in einen Rahmen gestellt, der sie als eigengesetzliche Welt ausweist.

2 „Das künstlerische Bild zeigt, wie es zeigt, was es zeigt. In allem, was ein Kunst-Bild zeigt, macht es den Prozeß der Differenzierung zwischen Bild-Objekt und Bild-Darbietung spürbar (oder theamtisiert ihn oder macht ihn sogar zum primären Subjekt“ [Seel 2003, S. 271].) Nach Seel besteht die in Frage stehende Differenzierungsfähigkeit in der Fähigkeit zu erkennen, „daß die eine Erscheinung (etwa die eines Regenschirms) im Medium der anderen Erscheinung (der Bildoberfläche) zur Erscheinung gebracht wird“ (Seel, ebd., S. 286).

3 Ich halte diesen Anspruch auf Authentizität (oder auch das Bedienen der Authentizitäts-Sehnsucht) deshalb innerhalb der theaterpädagogischen Arbeit für kontraproduktiv. Das spricht vor allem gegen solche Auffassungen, die Authentizität ontologischen Sinne als Seinsqualität beschrei-

ben wollen. An anderer Stelle (vgl. *Korrespondenzen*, Heft 33) habe ich deshalb auch für die ‚Abschaffung‘ des Wortes Authentizität plädiert, da dieser Begriff innerhalb der Theaterpädagogik zu belastet sei mit Heilerwartungen vom ‚ganzen‘ Menschen und Vorstellungen vom substantiellen Ich.

4 Das ist – nebenbei bemerkt – nicht eine Entwicklung, die vom Theater ausgeht, oder allein dort stattfindet, sondern reflektiert auf eine gesellschaftlich zu beobachtende Erscheinung, die von Soziologen und Kulturwissenschaftlern unterschiedlicher Provenienz als *Bastelbiografien*, *Patchworkidentitäten* beschrieben wurde, Begriffe die längst in die Alltagssprache aufgenommen sind. Im Gefolge postmodernen Philosophierens werden ganzheitlicher Gewisheiten in Frage gestellt, das betrifft auch die von Individuum oder die Rede vom ganzen Menschen.



Erzählen als Not-Wendigkeit Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

Ute Pinkert

Wenn man sich die urbanen Zentren unserer Kultur vergegenwärtigt, dann visualisiert man meist Szenarien postmoderner Architektur – Projektionsflächen und Bühnen –, die den Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen der Gegenwart die entsprechenden Spielräume zur Verfügung stellen. Für die folgenden Betrachtungen aber soll es weniger um die durch die Lebensform der Städte ermöglichten „szenischen Imaginationen“ (Hentschel) gehen, als um eine orale Form der Verarbeitung der postmodernen Lebenswelt. Ich meine damit die „stories“, die erzählten Geschichten, mit denen wir uns ‚einen Reim machen‘ auf die uns umgebende Wirklichkeit, und mit deren Hilfe wir uns als „narrative Subjekte“ (vgl. Kraus) immer wieder neu bestätigen und erfinden.

Der Weg dieser Betrachtung führt mich dabei über das zeitgenössische Theater. Dies begründet sich aus der These, dass hier, wie in der Kunst insgesamt, Verfahren erprobt werden, welche mit im Alltag gebräuchlichen Verarbeitungsprinzipien der Zeichenflut des „medialen Rauschens“ korrespondieren und produktiv umgehen. Ziel einer solchen Betrachtung ist die Beschreibung dieser Verfahren und ihre Befragung in Bezug auf eine Nutzung im theaterpädagogischen Zusammenhang.

I) Ausgangssituation

„Bewegen wir uns also durch ein Kontinuum von Konstrukten, Maschinen und Erfindungen. Durchqueren wir Meldungen von Kriegen, Katastrophen & sportlichen Großereignissen; nutzen Transportsysteme für Bild- & Klangzeichen, Körper, frische Lebensmittel; goutieren rhetorisch aufphilosophierte Texte, Plakate für neue Filialen, Speichermedien, Filme für neu zu etablierende Produktlinien. Das alles vibriert durch uns hindurch.“

In dieser Weise beschreibt Holger Schulze, seit längerer Zeit mit der wissenschaftlichen Erkundung künstlerischer Schaffensprozesse befasst, eine bestimmte Art von Wirklichkeitserfahrung. In dieser ist es selbstverständlich, die Flut der Sinnestriebe ob symbolischer oder realer¹ Natur, nicht nur hinzunehmen, sondern bewusst als Ausgangsmaterial für selbst produzierte Zeichen anzusehen. Der Einzelne erscheint dabei quasi als eine ‚Schaltstelle‘, die das Material der Reize aufnimmt, verarbeitet (...) und (...) es wieder hinaus (schickt), verändert“ (ebd.). Interessant an dieser aufschlussreichen, verblüffend optimistischen Beschreibung einer Strategie zeitgenössischer Kunst ist das Fehlen einer kritischen Distanz gegenüber der Alltagsrealität. Die hier angewendete ästhetische Strategie erscheint damit im Hinblick auf die Wechselbeziehung mit dem kulturellen Kontext zunächst einmal affirmativ.

„Unsere Aufgabe also: einen Weg zu finden, durch diese Produkte hindurch. Dieses Meer von künstlichen Gegenständen, aus dem Wellen immer wieder heranbranden, davonrollen, Tag für Tag. Unsere Entscheidung allein, sie über uns zusammenschlagen zu lassen; darin zu ersaufen mit Leidensmiene; (...) wir können aber von den Wellen auch was lernen: Wie wir uns fortbewegen mit ihnen; sie nutzen und ihre Kraft umlenken in die eigene Arbeit.“

Mit dieser „Arbeit“ sind künstlerische Verfahren gemeint, wie sie z.B. in zeitgenössischer Videokunst begegnen, als rätselhafte, mit der Wahrnehmung spielende, fragmentarische Zeugnisse von „Reisenden“². Wie sieht es aber aus, besser: wie hört es sich an, wenn ein solches ästhetisches Konzept auf das Theater angewendet wird, konkreter, auf das Erzählen auf dem Theater?

Wenn ich mich im Folgenden dieser Frage zuwende, soll nicht vergessen werden, dass das Zitat von Holger Schulze eine interessante Wendung enthält, die keineswegs in der Affirmation aufgeht. Der Frage, was mit dem „Umlenken der Kraft“ gemeint sein könnte, werde ich im zweiten Teil nachgehen.

II) Was ist Performatives Erzählen?

Die Erzählform, die hier betrachtet werden soll, ist auf deutschen Bühnen meiner Kenntnis nach erst seit ungefähr zehn Jahren zu erleben. Sie findet sich in den verschiedensten Beispielen postdramatischen Theaters. So z.B. in Form einer „Unterbrechung“, wenn beispielsweise in Inszenierungen Frank Castorfs die Schauspieler ihre Handlung unterbrechen und an die Zuschauer gewandt, darüber reden, wie sie das, was gerade passiert als Schauspieler finden. Sie kann aber auch zum tragenden Prinzip einer ganzen Inszenierung werden, wie in der so genannten „Life-Art“, auf die ich mich hier vornehmlich beziehe. Diese wurde in den 80er und 90er Jahren in England bzw. in Deutschland unter Beteiligung englischsprachiger Performer

Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

entwickelt. Repräsentative Vertreter sind Forced Entertainment und Gob Squad, eng verbunden mit den alternativen Spielstätten Podewil in Berlin³ und Moussonturm in Frankfurt. Seit etwa Mitte der 90er haben verschiedene Gruppen in Deutschland Life-Art Performances produziert, am bekanntesten ist hier vielleicht die Gruppe She She Pop.

Aber auch im theaterpädagogischen Kontext wurden diese Erzählformen angewendet, so z.B. in Projekten des Jugendklubs an der Volksbühne Berlin P 14 und in der theatralen Forschungsarbeit von drei Absolventinnen des Instituts für Theaterpädagogik „Ex defekt – wir holen ab“. Im Rahmen meiner Beschäftigungen mit den Arbeiten der englischen Performancegruppe Forced Entertainment habe ich Verfahren des performativen Erzählens auch an der Fachhochschule Potsdam erprobt⁴. Die Erfahrungen, die wir dabei vornehmlich in der Arbeit an der Produktion „Weil wir schön schön sind“ (Premiere Juni 2001) machen konnten, bilden den praktischen Hintergrund dieser Betrachtungen und werden in Form von Reflexionen der teilnehmenden Studentinnen auch explizit Eingang finden.

Das erste grundlegende Merkmal dieser Form des Erzählens auf der Bühne, die im Folgenden als performatives Erzählen bezeichnet werden soll, lässt sich über eine Unterscheidung beschreiben: Performatives Theater ist kein Erzähltheater. Mit letzterem meine ich eine Theaterform, in der das Erzählen „zum zentralen Mittel der Darstellung“ (Wardetzky 2003a: 90) wird. Wie Kristin Wardetzky, die gegenwärtig diese Form an der UdK Berlin praktisch erforscht, beschreibt, ist das Erzähltheater gekennzeichnet, durch eine „Verschränkung von Erzählrede (in der dritten Person Singular und im epischen Präteritum), Figurenrede (Selbstaussagen der dramatis personae) und szenischer Darstellung, wobei es „zwischen Erzählen und Spielen keinen hierarchischen Unterschied macht“. (ebd.) Im Erzähltheater begegnet uns ein Schauspieler, der erzählt, das heißt, der „durch sekundenschnellen Wechsel (...) in unterschiedlichste Figuren Rhapsode und Mime in einem (ist)“ (Wardetzky: 91).

Im Performativen Erzählen gibt es keinen Rhapsoden und keinen Mimen mehr. Im Gegensatz zum Erzähltheater ist performatives Erzählen, wie es hier beleuchtet werden soll, gerade dadurch gekennzeichnet, dass die im Theater geltenden Darstellungs-konventionen des Schauspielers, der Autorschaft und des Rahmens in Frage gestellt sind. Dies bedeutet zunächst einmal folgendes:

Performatives Erzählen ist die Reduzierung der dramatischen Situation auf die *Begegnung* zweier Menschen bzw. Menschengruppen: denen, die etwas sehen bzw. hören wollen und denen, die etwas zeigen wollen. Dabei sei hier vorausgesetzt, dass sich in dieser Begegnung Menschen gegenüber treten, die, wie im obigen Zitat beschrieben, aufgeschlossen durch die gegenwärtige Wirklichkeit „reisen“; und die eine Gemengelage aus tausenden Geschichten-Bildern und Sprach-Geräuschketzen aus Fernsehen, Kino und Computer im Kopf haben, wobei die Sekundärerfahrung dieser Bilder die biografisch prägende Erfahrung geworden ist.

Die oben erwähnte affirmative Komponente dieser Form der zeitgenössischen Kunst drückt sich vor allem im äußeren Erscheinungsbild der Theaterform aus: einer weitestgehenden Angleichung der Wirklichkeit der Bühne an die Wirklichkeit der Zuschauenden.

Bedingung für diese Annäherung ist in entscheidendem Maße die Aufgabe der Fiktionalität der Bühnensituation, die mit einem Verzicht auf dramatische Figuren und einen autorisierten Text einhergeht.

Performatives Erzählen heißt demnach konkreter, im Hier und Jetzt als private Person, mit nichts anderem als den eigenen individuellen Geschichten-Bildern und Sprach-Geräuschketzen im Kopf auf eine wie auch immer geartete ‚Bühne‘ öffentlich vor andere zu treten. Indem sich die Präsentierenden damit den Zuschauenden buchstäblich *aussetzen*, brauchen sie ein Mittel, um die Not dieser Preisgabe zu wenden:

Erzählen als Notwendigkeit.



Erzählen als Not-Wendigkeit Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

Unter theaterwissenschaftlicher Perspektive lassen sich die Merkmale des Performativen Erzählens im Zusammenhang mit der im Gegenwartstheater Westeuropas insgesamt zu beobachtenden Aufwertung der performativen gegenüber der referentiellen Funktion (Fischer-Lichte) in Zusammenhang bringen. Einen anderen Aspekt dieser Entwicklung nennt Peter M. Boenisch, wenn er von Performance als „vierter Sparte des westeuropäischen Theaterbetriebs“ spricht (Boenisch: 461). In dieser Art von Theater rückt statt der Re-Präsentation von Wirklichkeit, wie sie mit Hilfe von Mimesis und Fiktion hergestellt wird, die Präsenz eines realen Tuns in den Vordergrund. Das heißt, es geht in diesen Theaterformen weniger um eine Suche nach einem Bild der Welt, das man sich darstellerisch vergegenwärtigen kann, als um die Konstruktion einer eigenen Welt im temporären Ereignis, das sich durch eine besondere Intensität und Unmittelbarkeit auszeichnet.

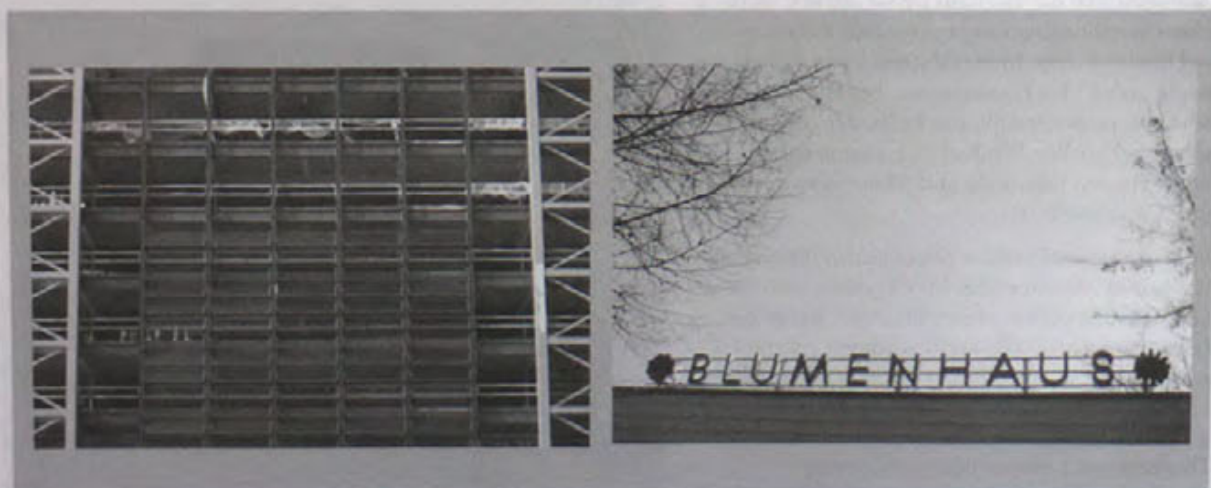
Die dramatischen Formen, die aus dem Verzicht auf die Fiktionalität von Situation und Figur auf der Bühne entstehen, sind aus der Perspektive der Theaterwissenschaft an verschiedenen Stellen beschrieben worden. Kurz skizziert ist das Folgende:

Wenn im Performativen Erzählen Menschen als Schauspieler wahrgenommen werden und werden wollen und wenn diese Menschen emotional beteiligt sind an dem, was sie tun und sich mitteilen wollen, dann bezeichnet man dieses Schauspiel als „simple acting“ (vgl. Lehmann: 243). Es ist ein Schauspiel ohne Fiktion, das heißt unter ganzlichem Verzicht auf eine Arbeit an der Rolle. Anstelle der Verkörperung einer Figur tritt hier die (provokante) Präsenz des Spielenden in den Vordergrund. Es geht damit nicht um schauspieleri-

ches Talent oder um handwerkliche Präzision einer angewandten Schauspielmethode, sondern eher um die Spannung, wie sie sich aus der Begegnung selbst und den Möglichkeiten, diese zu gestalten, ergibt.

Wie Hans-Thies Lehmann angemerkt hat, ist derzeit noch wenig erforscht, welche Kompetenzen Schauspieler haben bzw. erlangen müssen, wenn sie – gut – performativ erzählen wollen. Wenn es nicht mehr auf die Kunstfertigkeit einer Rollengestaltung ankommt, geht es wahrscheinlich eher darum, sich zu präsentieren, innerhalb einer Gruppe flexibel zu agieren, frei zu assoziieren, immer wieder neue Denk- und Handlungsstrategien anwenden zu können, Wirkungen aufzubauen, etc.

Die Geschichten, die innerhalb des Performativen Erzählens produziert werden, hat Gabriele Brandstetter beschrieben als stories, die „nicht den Überblick über ein (Lebens-)Ganzes“ fingieren, sondern (...) ihre eigene Unordnung als immer nur anekdotische Erzählbarkeit der Erzählung (thematizieren und zeigen)“ (Brandstetter: 38). Das heißt, hier sind die „kleinen Erzählungen“ gefragt, eben jene persönlichen Erinnerungs-Bilder von real oder medial erlebten Ereignissen, die junge Menschen heute im Kopf haben. Dabei geht es um die Präsenz dieser Geschichten, nicht um eine bestimmte Form (z.B. mit Anfang, Mitte und Ende) und auch nicht darum, mit oder in diesen Erzählungen „Deutungen und Sinnangebote zu vermitteln, [oder] Maskeraden zu durchleuchten“ (ebd.). Die Herausforderung an Spieler und Spielerinnen besteht damit weniger darin, eine Form auszufüllen, als buchstäblich ‚in Form zu kommen‘. Das heißt, es geht im performativen Erzäh-



Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

len vor allem um die Generierung geeigneter Spielanlässe, geeigneter Spielregeln, die den Prozess des Erzählens in Fluss bringen.⁹

In Bezug auf die Art und Weise der Präsentation dieser stories lässt sich feststellen, dass es hier gerade auf das Unfertige, das Unterbrochene, das Nicht-Beherrschte ankommt. Das Dilettantische ist im Performativen Erzählen kein Fehler, sondern vielmehr eine „Darstellungstrategie“ (vgl. Brandstetter: 37). Dies unterscheidet diese Form des Erzählens von den Darstellungsmustern der Soap-Opera und der Reality Show, auf die es (natürlich!) Bezug nimmt. Die bewusste Absage an eine Be-Herrschaft der Medien ist im Kontext dieser Theaterform auch als Versuch zu werten, mit dem Thema Macht, wie es der Theatersituation inneohnt, anders umzugehen. Es geht um die Verringerung der Distanz zwischen Präsentierenden und Zuschauenden durch die Demonstration, dass auch diejenigen auf der Bühne keiner Geschichte und der Medien ihrer Vermittlung mehr *habhaft* sind.

III) Was hat die Theaterpädagogik damit zu tun?

Ich halte diese Theaterform für die Theaterpädagogik interessant, vor allem für die theaterpädagogische Arbeit mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen.

Dies begründet sich für mich aus der Nähe der Ausdrucksformen des performativen Erzählens zu Ausdrucksformen unserer Kultur, wie sie vor allem Jugendliche praktizieren. Da dieses Thema meiner Kenntnis nach noch wenig erforscht ist, kann ich hier nur in Anknüpfung an das oben Gesagte behaupten, dass die Ausdrucksformen des postdramatischen Theaters, besonders des performativen Erzählens, unmittelbar mit gegenwärtigen Alltagserfahrungen besonders Jugendlicher korrespondieren. Die Stichworte sind bereits gefallen. Noch einmal zusammengefasst sei die Struktur der erinnerten und erzählten Ereignisse: Es handelt sich hier nicht um Neuschöpfungen, sondern um Wiederholungen, Varianten und *Umdeutungen* massenhaft vorhandener und allgemein bekannter Zeichen und Symbole. Das allgemeine Prinzip, das dieses Vorgehen beschreibt, ist dasjenige der Bricolage, das Levy Strauss als Strukturprinzip des mythischen Denkens gekennzeichnet hat. Es ist bezeichnend, dass die Bricolage in der sozialwissenschaftlichen Literatur als dasjenige Prinzip auftaucht, das „jugendliche Stil-schöpfung“ als Bedingung für die Entwicklung von Jugendkulturen organisiert (vgl. u.a. Kursbuch Jugendkultur, S. 35).

In meinem Anliegen, ausgewählte Formen des postdramatischen Theaters für die Theaterpädagogik zu erschließen, sehe ich mich unterstützt z.B. durch Ulrike Hentschel, die vor einigen Wochen die These aufgestellt hat, die neuen Ausdrucksformen des zeitgenössischen Theaters würden „eine hohe Affinität zu theaterpädagogischen Ausdrucksformen und zu den Ausdrucksmodi nicht professionell Spielender“ aufweisen (Hentschel 2004: 1). Unabhängig von den pädagogischen Konsequenzen auf der Ebene der einzelnen Spielerinnen sehe ich hier zwei Tendenzen, die für die Theaterpädagogik bedeutsam werden.

Da ist zum einen die Möglichkeit, mit theaterpädagogischer Arbeit eher auch diejenigen jungen Menschen zu erreichen, die, wie man früher gesagt hätte, „bildungsfernen Schichten“ angehören. Wenn Theaterpädagogik Prinzipien aufgreift, wie sie aus dem Konsum bzw. Gebrauch der elektronischen Medien bekannt sind, verringert sich die „Schwelle“ zwischen dem Raum des Alltags und dem der Kunst bzw. kunstpädagogischen Arbeit. Ich meine, angesichts der immer größer werdenden Kluft zwischen denen, die die Gesellschaft aktiv gestalten und denjenigen, die von den relevanten Informationen und Entscheidungsmöglichkeiten ausgeschlossen sind, ist diese Annäherung eine Frage von gesellschaftlicher Verantwortung. Ein Insistieren auf der Autonomie der Kunst und Kunstpädagogik im Sinne ihrer strikten Abgrenzung vom Alltagsleben, vor allem seinem hedonistischen Potential (vgl. Göschel: 49), erscheint mir vor diesem Hintergrund nicht mehr zeitgemäß.

Zum anderen sehe ich in der Korrespondenz zwischen den Ausdrucksformen des zeitgenössischen Theaters und denen der Theaterpädagogik ein Zeichen dafür, dass endlich auch in Deutschland die starren Grenzen zwischen professionellem und nicht-professionellem Theater durchlässig werden und dass es mehr und mehr zu einem Kriterium von Wirksamkeit und damit kultureller Relevanz wird, ob jemand etwas sagen *will*, ob er seine Sprache findet, dies auszudrücken und ob er *Lust* daran hat.

Also performatives Erzählen als Notwendigkeit?

IV) Welche pädagogischen Potentiale bieten die Verfahren des performativen Erzählens?

Unter der Perspektive dieser Frage erscheint die bisher so gepriesene Nähe zwischen dem Theater und der Alltagserfahrung der Spielenden in einem

Erzählen als Not-Wendigkeit Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

kritischen Licht. Was sollen diejenigen davon haben, die sich innerhalb theaterpädagogischer Prozesse mit den Formen z.B. des performativen Erzählens auseinandersetzen? Ist da über die mögliche kurzzeitige gesellschaftliche Anerkennung und Wirkung noch etwas zu „lernen“, was „nachhaltig“⁶ zu einer Erweiterung individueller Kompetenzen führt?

Ohne diese Qualität ist in meinen Augen die Erprobung von Formen des zeitgenössischen Theaters im Allgemeinen und des performativen Erzählens im speziellen in der Theaterpädagogik nicht gerechtfertigt.

Es kann und soll hier nicht zum Thema gemacht werden, warum und unter welchen Bedingungen ästhetische Verfahren pädagogische Wirkungen haben und worauf diese abzielt.

Um trotzdem einen Fixpunkt zu haben, von dem die Erkundungen zu dieser Fragestellung im Folgenden ausgehen können, soll folgende Prämisse gesetzt werden: Ästhetische Bildung, wie sie gegenwärtig relevant ist, steht immer im Zusammenhang mit einer Differenzenerfahrung. Das heißt es geht hier nicht um die „schöne“ Verpackung bzw. „Verschönerung“ des privaten, alltäglichen Daseins, sondern immer um eine Auseinandersetzung mit etwas, was mehr bzw. anders ist als das Eigene – dem Fremden.⁷

Es ist leicht, dieser Prämisse zuzustimmen, wenn man an die theaterpädagogische Arbeit mit literarischen Texten oder mit bestimmten schauspielerischen Verfahren denkt, z.B. also an das oben erwähnte Erzähltheater. Aber wie wird innerhalb des performativen Erzählens eine Differenzenerfahrung ermöglicht?

Die entscheidenden Momente, die das performative Erzählen als Form des zeitgenössischen Theaters vom Erzählen im Alltag unterscheiden, sind zum einen die Heraushebung dieses Erzählvorgangs als eigene Wirklichkeit durch die Nutzung der Grundkonstellation von Theater und die dadurch ermöglichte bewusste Anwendung von bestimmten Spielregeln.

Wenn man diese These unter dem Aspekt von Bildungsprozessen befragt und damit auf eine individualpsychologische Ebene überträgt, dann bedeutet das folgendes:

Das performative Erzählen thematisiert die in der Sozialpsychologie erforschte Tatsache, dass das (postmoderne) Selbst in Geschichten konstruiert wird (vgl. Kraus: 168). So wird in der narrativen Psychologie davon ausgegangen, dass „wir uns nicht nur in der alltäglichen Interaktion in Geschichten, Erzählungen darstellen, sondern dass wir unser

ganzes Leben und unsere Beziehung zur Welt als Narrationen gestalten“ (Kraus nach Mancuso: 170). Ausgehend von der Tatsache, dass diese Narrationen an soziales Handeln gebunden sind, wird in der theoretischen Beschreibung dieses Identitätskonzeptes dabei vorausgesetzt, dass die so vor sich gehende Ausbildung von Identität ein „relationales Geschehen“ (ebd. 169) darstellt, das an Aushandlungsprozesse in der sozialen Interaktion gebunden und deshalb nie abgeschlossen ist.

Im Alltag unterliegen diese Narrationen allerdings bestimmten Gesetzmäßigkeiten. Diese ergeben sich aus dem gesellschaftlich begründeten Bedürfnis des Individuums nach Kohärenz, d.h. nach einer sinnvollen Verbindung zwischen einzelnen Lebensereignissen.⁸ Das heißt, Individuen produzieren ständig so genannte „Selbst-Narrationen“, die aus der Verbindung bestimmter selbst-relevanter Ereignisse bestehen. Diese werden in der gesellschaftlichen Kommunikation als „linguistische Werkzeuge“ (ebd. 171) eingesetzt, um eigenes Handeln oder Nicht-Handeln zu begründen und vermittelbar zu machen. Letztenendes dienen diese Selbst-Narrationen damit der gesellschaftlichen Verortung des Individuums, also der Sicherung von Zugehörigkeit und Abgrenzung. Um diese Funktion erfüllen zu können, müssen Selbst-Narrationen allerdings bestimmten gesellschaftlichen (oder besser: schichten- bzw. lebensstil-spezifischen) Konventionen folgen. „Wie eine Selbst-Narration sozial bewertet wird (z.B. als wahr, plausibel (...)) hängt wesentlich von ihrer Konstruktion ab, d.h. davon, ob sie die sozialen Konventionen über die Konstruktion ‚plausibler Geschichten‘ berücksichtigt. Wenn wir nicht unverständlich sein wollen, können wir die Regeln für ‚richtige Geschichten‘ nicht brechen“ (Kraus: 171).

Vor dem Hintergrund der praktischen Erfahrungen des performativen Erzählens sind die Charakteristika einer „wohlgeformten Narration“ in der westlichen Kultur, wie sie Wolfgang Kraus nach Gergen und Gergen beschrieben hat, sehr aufschlussreich:

„Wohlgeformte“, also u.a. als wahr empfundene Erzählungen zeichnen sich demnach dadurch aus, dass sie

- a) einen sinnstiftenden Endpunkt besitzen, wie er sich aus einem bestimmten die Interaktionspartner verbindenden, allgemeinen Wert ergibt
- b) auf relevante Ereignisse eingengt werden,
- c) einer bestimmten Ordnung folgen, die meist als zeitliche Linearität, d.h. als ‚eins nach dem anderen‘ begriffen wird,
- d) Ursache- Wirkungszusammenhänge beschreiben,
- e) Anfang und Ende besitzen.

Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

In diesen Konventionen zeigt sich deutlich, worin der entscheidende Unterschied zwischen dem Erzählen im Alltag und dem Performativen Erzählen als einer Form zeitgenössischen Theaters begründet ist: In unmittelbarer Weise auf der Selbst-Narration des Alltags aufbauend, werden innerhalb der Kunstform die Konventionen der „wohlgeformten Erzählung“ unterwandert und in Frage gestellt. Zur Beschreibung der Strategie dieses Umgangs ist es hilfreich, sich der Metapher von Holger Schulze, die zu Beginn dieser Überlegungen zitiert wurde, zu erinnern, in der von „Wellen“ und einem „Umlenken der Kräfte“ die Rede war. Das heißt, Performatives Erzählen ist ein Erzählen, indem die Alltagskonventionen verändert werden, indem sie benutzt werden. Die Erzähler halten sich an die Regeln, und arbeiten gegen sie: winden sich, unterbrechen sich, drehen und verschieben solange, bis etwas „Anderes“, etwas Fremdes daraus wird. In dieser Arbeit besteht der eigentliche schöpferische Akt. Die dafür entscheidende Spielregel ist die der bewusst produzierten „Lüge“, das Nutzen fiktionaler Elemente.

In der Arbeit an dem Projekt „Frauenerzählcafé“, in dem es um die Thematisierung eigener und fremder Bilder von Frau-Sein ging, war die Einführung der Möglichkeit des Erfindens ein bedeutender Schritt. Hatten wir zuerst nur auf bewusste Erfahrungen, (Selbst-Narrationen) zurückgegriffen und waren teilweise in Schwere und Schmerz buchstäblich, stecken geblieben, so brachte die Option auf erfundene Geschichten(teile) die Arbeit wieder in Fluss, und ermöglichte lustvolle, neue Entdeckungen. Auf der anderen Seite wurde den Spielen im Erproben dieser Regel auch bewusst, wie

schwer es ist, spontan zu erfinden, wie stark eine jede in Konventionen und persönlichen Strategien befangen ist:

„Es ist auf jeden Fall eine Entlastung, lügen zu können oder [zu wissen] dass die anderen glauben, man lügt. Aber trotzdem ist es gar nicht so einfach zu lügen, weil, auch die Lüge muss man sich erst ausdenken. (...) Entweder erzählt man total das Gegenteil oder [etwas], was total absurd ist. Aber (...) auch wenn das eine Lüge ist, hat das ja was mit mir zu tun.“ (...) Also, ich würde sagen, in dem Moment, wo wir diese Option hatten, hab ich mehr von mir erzählt als vorher.“
(Interviewmitschrift, S.1)

Es ist also ganz entscheidend, in welcher Weise im Performativen Erzählen mit den Konventionen der Alltagsnarrationen umgegangen wird: Was hier passiert, ist weder ein Reproduzieren oder „Abilden“ der Alltagskonventionen, noch die Etablierung einer völlig anderen rein fiktionalen Welt der Phantasie oder der Kunst. Hier findet eine Vermischung statt, indem sowohl die Konventionen des Alltags Gültigkeit haben als auch diejenigen der Fiktion.

In dieser Vermischung zweier wesentlicher kultureller Prinzipien besteht die wesentliche ästhetische Strategie dieser Form von Theater, die auch als „Irrealitätsprinzip“ bezeichnet wird. Es geht dabei um eine „essentielle Ent-Grenzung“, die „die traditionell geltende, klare Demarkation von alltäglicher Realität und ästhetischer Fiktion“ aufhebt (Boenisch: 460) und damit einen „liminoiden“ (Turner) Raum eröffnet, in dem die Grenzen zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen verschwimmen.

In der Umsetzung dieser Strategie im Performativen Erzählen durch nicht professionelle Spielende



Erzählen als Not-Wendigkeit Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

verdeutlicht sich dieses darin, dass das bekannte Selbst unbekannt wird. Die Konstruktion der eigenen Identität wird als solche erfahrbar, das „Eigene“ zeigt sich als Potential von Möglichkeiten, das Bestreben, es zu finden, läuft ins Leere. Das Bild des Selbst wird hier nicht verdeutlicht, sondern im Gegenteil: im liminoiden Raum zwischen Spiel und Realität kommen die Selbst-Narrationen in Fluss und machen ein „Sich-Haben“ unmöglich. Diese Situation wirkt beunruhigend auf die Spielenden. Indem sie zwei gleichwertigen Prinzipien und damit zwei Wirklichkeiten gleichzeitig Geltung verschaffen, müssen sie deren Grenzen ‚leibhaftig‘ internalisieren. Insofern kann man davon sprechen, dass das performative Erzählen wie das szenische Spiel eine Ambiguitäts- bzw. Differenzerfahrung ermöglicht (vgl. Hentschel 1996: 244). Die Herausforderung besteht hier darin, die Balance zu halten zwischen dem Überlassen an ein noch Unbekanntes (Eigenes) und der Bewahrung (und Kontrolle) des eigenen Selbstbildes.

Eine Studentin aus dem Projekt „Weil wir schön schön sind“ hat die Problematik dieses Prozesses so formuliert:

„Das war ja genau der Punkt, warum die Sachen so schwer fielen, weil, das war das, was sich so widersprochen hat, auf der einen Seite soll das Biografie sein und auf der anderen Seite soll das Spielen sein. Das konnte ich dann teilweise nie trennen, weil ich ja dann etwas vermische, was überhaupt nichts miteinander zu tun hat. Also dieses Spielen von Etwas, meinetwegen von etwas sehr Starkem, was man gar nie ist, ist einfach unmöglich, weil, da spielt so viel Denken mit ne‘ Rolle, dass die anderen dann eben denken... (...) Man kann das nicht beschreiben, das ist so ein Gefühl, was einen so teilt“
 (Diskussion mit den Teilnehmerinnen am Projekt „Weil wir schön schön sind“, S.5).

Das Fremde oder Andere, das oben als Voraussetzung für eine ästhetische Praxis im pädagogischen Kontext gefordert wurde, ist damit in dieser Theaterform nicht *außerhalb* des Spielenden zu suchen, sondern findet sich im spielenden Individuum selbst.⁹ Der Zugang zu ‚anderen‘, noch unbekanntem Möglichkeiten des eigenen Selbst, die unserem hierarchisch geprägten Verständnis nach für gewöhnlich in der „Tiefe“ oder im „Dunklen“ verortet werden, ermöglicht sich hierbei durch den Eintritt in ein Spiel, das Richard Schechner als „dark play“ bezeichnet hat. „Dark play occurs when contradictory realities coexist, each seemingly capable of canceling the other out, as in the double cross“ (Schechner nach Boenisch: 463). Dieser Prozess ist lust- und schmerzvoll zugleich. Performatives Erzählen heißt für die Spielenden, sich mit den Grenzen ihrer eigenen Wahrneh-



Erzählen als Not-Wendigkeit

Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters



mung, ihrer eigenen Selbst-Narrationen und damit transportierten Identitätskonzepte auseinanderzusetzen. Um nochmals die Performerinnen aus dem Projekt zu Wort kommen zu lassen:

„Also ich mach das einfach gerne. (...) Weil, ich kann ja alles denken, ich kann ja alles sagen, ich könnte alles sein in dem Moment, wenn ich da oben stehe, und die Leute, die da unten sind, die kenne ich ja auch nicht“

(Interviewmitschrift, S.4.)

„Man redet immer, man redet vielleicht auch ganz Wirres und ganz Falsches, was man gar nicht sagen will, was man überhaupt nicht damit so ausdrücken will und dann fängt es schon wieder an, dieses Rattern, wie sagt man das, dass es so ankommt, wie man's meint, also so diese Sachen...“ (ebd. S.9).

Indem die Erzählung individueller, ja privater Geschichten in einen Kontext von Öffentlichkeit gestellt wird, entsteht auch auf dieser Ebene eine Verschränkung zweier Wirklichkeitsbereiche. Erzählende wie Zuschauende treten dabei in ein gemeinsames Spiel ein, das von einer gesteigerten Wahrnehmung charakterisiert ist. Es ist ein Möglichkeitsraum, in dem neben der Lust an der Veröffentlichung des Noch-Nicht-Veröffentlichten auch ein Spiel um Tarnung und Entlarvung, um Machtübernahme und Machtabgabe stattfindet. In der permanenten Auseinandersetzung mit den Grenzen von Langeweile, Verrücktheit und Peinlichkeit kommen die sozialen und ethischen Komponenten unserer Selbst-Narrationen im Sinne von verwirklichten Wahrnehmungen ins Spiel. Anders als in den Reality Shows der modernen Medien, so meine Behauptung, werden im Performativen Erzählen diese Grenzüberschreitungen von den Spielenden bewusst erprobt und vorgeführt.

Damit ergäbe sich eine letzte Nuancierung des Titels, die nicht auf die performative Situation, und nicht auf den zeitgenössischen kulturellen Kontext der Theaterpädagogik verweist, sondern einen spezifischen Kompetenzerwerb in den Blick nimmt, den man umschreiben könnte als:

Performatives Erzählen als Not-Wendigkeit.

Literatur:

- Brandstetter, Gabriele (1999): Geschichte(n) erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Theater der Zeit, Berlin
- Boenisch, Peter M. (2003): Realität-Fiktion-Alientation. Hygiene Heute und die Politik der Grenzverschiebung im Performancetheater. In: Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Katharina Keim u.a., München

Erzählen als Not-Wendigkeit Theaterpädagogische Überlegungen zu einer Form postdramatischen Theaters

- Fischer-Lichte, Erika (1998): Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7 (1998) (1)
- Göschel, Albrecht (1994): Kulturelle Praxis als Kontemplation, Aktion und Erkenntnis. In: Gerd Selle u.a. (Hrsg.) Anstöße zum Ästhetischen Projekt. Hagen/Loccum
- Hentschel, Ulrike, Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung, Weinheim 1996
- Hentschel, Ulrike (2003): Stadt als Bühne. Thesen zum Verhältnis Theater und öffentlicher Raum, unv. Typuskript 2003 (vgl. Beitrag in diesem Heft)
- Hirdina, Karin (1994): Perspektiven des Ästhetischen. Zur Ortsbestimmung der Kunst- und Kulturpädagogik. In: Gert Selle u.a. (Hrsg.): Anstöße zum ästhetischen Projekt. Hagen/Loccum
- Kraus, Wolfgang (2000): Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne. Herbolzheim
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main
- Maset, Pierangelo (1995): Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter. Stuttgart
- Schulze, Holger: Leichtes Handgepäck. Für eine Theorie der Werkgenese. Vorlesung im Rahmen der Ringvorlesung des Graduiertenkollegs „Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“, HdK Berlin Juni 1999, veröffentlicht unter http://new.edithispage.com/stories_storyReader§19, Zugriff 11/2003
- SPoKK(Hrsg.)(1997): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim
- Wardetzky, Kristin (2003): Erzähltheater. In: Koch, Gerd, Marianne Streisand (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin Milow
- Diskussion mit den Spielerinnen der Performance „Weil wir schön schön sind“. 2001 FH Potsdam, Leitung Ute Pinkert, (unv. Typuskript)

Anmerkungen

- 1 Der Begriff bezieht sich hier alltagsprachlich auf von Schulze genannte Tätigkeiten, die unmittelbar an Körperfunktionen gebunden sind, wie Bewegung und Essen.
- 2 Dieses nomadische Lebensgefühl äußert sich bei Holger Schulze in der Formulierung, dass „jeder Tag in dieser Welt (...) eine Reise (sei).“ (vgl. ebd.)
- 3 Erst im Oktober 2003 war im Podewil wieder eine explizit als Life Art Performance gekennzeichnete Arbeit von zwei unter dem Label „plan b“ in Berlin arbeitenden Londoner Performern zu sehen. Ihre Arbeit trug den bezeichnenden Titel: „Me and the city“ und beschäftigte sich mit der Erforschung eines bestimmten Areals der Berliner Innenstadt.
- 4 Es handelt sich hier um zwei Projekte. Zum einen das „Frauenerzählcafé“, ein Projekt zum Thema Frau-Sein

heute, das im Sommersemester 2000 begonnen wurde und im Sommersemester 2001 unter dem Titel „Weil wir schön schön sind“ mehrere Aufführungen erlebte und zum anderen ein Blockseminar, das ich im Wintersemester 2002/03 gemeinsam mit Robin Arthur, Forced Entertainment, durchführte und als dessen Ergebnis wir im Sommer 2003 im Rahmenprogramm von Unidram eine Präsentation unter dem Titel „Hoffentlich habt ihr den Herd ausgestellt und könnt uns in Ruhe zuschauen“ erarbeiteten.

5 Selbstverständlich gibt es auch im Performativen Erzählen verschiedene Qualitäten, gelungenere und weniger gelungenere Äußerungen. Ein Merkmal einer gelungenen Erzählung besteht m.E. in ihrer „anekdotischen“ Wirkung. Ich meine damit nach Brandstetter Geschichten, die eine Korrespondenz herstellen zwischen der ‚großen‘ Geschichte im Sinne übergeordneter gesellschaftlicher Weltdeutungen (history) und den ‚kleinen‘ Weltdeutungen einer individuellen Biografie (story). Wie Gabriele Brandstetter beschreibt, stellt sich diese Korrespondenz nicht über einen bewusst konstruierten Sinnzusammenhang her. Sie geschieht vielmehr als das Ergebnis der „anekdotischen Operation“, die die Geschichte unterbricht, indem sie sie erzählt und „das Zeitliche der Zeit“ (Hegel) hineinträgt, d.h. einen „Effekt des Realen“ produziert (vgl. Brandstetter: 31).

6 Dieser Begriff spielt in der aktuellen kulturpädagogischen Diskussion eine große Rolle (vgl. kulturpolitische Mitteilungen Nr. 97 II/2002).

7 Diese in extremer Weise verdichtete und verkürzte Prämisse begründet sich selbstverständlich in ästhetischen bzw. kunstpädagogischen Theorien. Stellvertretend seien hier Karin Hirdina und Pierangelo Maset genannt, die in ihren Kategorien den Sachverhalt folgendermaßen ausgedrückt haben: „Ich halte es da mit Umberto Eco und allen, für die der Umgang mit Kunstgegenständen mehr ist als die Projektion einer Befindlichkeit in diese Gegenstände, Vorherrschaft der *intentio lectoris*. Die Reibung am Text, das Abarbeiten am Gegenstand, ihm auf die Spur zu kommen, ihn auszuhalten, sich ihm und ihm sich zu vergleichen, ihm eben als Gegenstand zu nehmen und nicht als beliebig austauschbare Projektionsfläche, das erst heißt [ästhetische] Aneignung. (Hirdina: 17) „Die ästhetische Bildung der Differenz ist ein Werkzeug zur Entfaltung der Potentiale differierender Subjekte. Das Fremde, die Alterität, das Andere, die Differenz, sind keine synonymen Begriffe, sie bedingen aber einander, und in der Sphäre des Ästhetischen wirken sie als Ensemble. (...) Die Differenz konstituiert das, was sowohl an der Fremdheit als fremd als auch an der Andersartigkeit als andersartig wahrgenommen werden kann und was diese erst hervorbringt. Sie bringt Fremdes und Andersartiges hervor, und das Ästhetische konstituiert sich aus der Mannigfaltigkeit des Differenten“ (Maset: 122).

8 Und psychische Gesundheit wird in ihrer subjektiven Empfindung und damit nicht immer übereinstimmenden gesellschaftlichen Definierung entscheidend an das Gelingen dieser Kohärenzproduktion geknüpft.

9 Dies korrespondiert mit einem vor allem durch neurophysiologische Erkenntnisse und konstruktivistische Denkmodelle angestoßenen, derzeit vor sich gehenden Paradigmenwechsel in Bezug auf das Verständnis von Wahrnehmung insgesamt (vgl. u.a. Maset: 111).

Zum Beispiel Lesartfindung

Eine methodische Reflexion zur Frage: Wie arbeite ich?

Dorothea Hilliger

„... hier war plötzlich das, was mit nichts vergleichbar war von allem, was ich bis jetzt gesehen, gehört und erlebt hatte. Denn hier entdeckte ich eine ganz andere, eine mir unbekannt, eine neue Welt.“¹⁾

Alexander Granach

Im vorangegangenen Heft der „Korrespondenzen“ wurde unter dem Titel „Ästhetischen Sozialisationsprozessen auf der Spur – Gedanken und Interpretationen zum ‚Gewinnfaktor‘ theaterspielender Menschen“ darüber nachgedacht, was Jugendliche mitnehmen können aus ein, zwei, drei Jahren Theaterarbeit, zu der sie inzwischen an vielen Schulen in fast allen Teilen des Landes und im Rahmen zahlreicher anderer Institutionen Gelegenheit haben.

Das Zitat des Reinhard Schauspielers Alexander Granach vermittelt atmosphärisch genau, in welchem Maße die Welt des Theaters, auf die er ebenso zufällig und unvorbereitet gestoßen ist wie viele junge Menschen heute auch, von ihm aufgesogen wurde, wie er sie sich buchstäblich einverleibt hat. Eine neue Welt hat sich ihm eröffnet, weil er sie aktiv ergriffen hat.

Geht man nicht von einer in diesem Fall per se begeisterungsfähigen Schauspielerpersönlichkeit aus, sondern einer Gruppe von Jugendlichen, die bunt zusammengewürfelt, mit verschiedensten Vorerfahrungen, Erwartungen, Hoffnungen, Träumen und vielleicht auch Ängsten ausgestattet, sich neu auf Theaterarbeit einlässt, so hängt es ganz wesentlich von dem beschrittenen methodischen Weg ab, ob sich Welten öffnen können, die aktiv zu ergreifen sind.

Was gelernt wird, ist eine neue Sprache: die der theatralen Zeichen und der theatralen Kommunikation. Auf Basis dieser Sprache, die Regeln und Gesetzmäßigkeiten kennt und der doch für jede Erfahrung und jede Aussage immer neue und je spezifische Ausdrucksformen abgerungen werden müssen, hat jeder Spieler die Chance, sich im Prozess der Formgebung neu und anders zu erfahren und sich außerhalb seiner Person Liegendes gestalterisch anzueignen.

Damit dies möglich wird, muss die neue Sprache gleichzeitig erlernt und experimentell benutzt werden. Es hängt also viel davon ab, welche Gestaltungsimpulse auf welche Weise in eine Gruppe

hineingegeben werden und wie hieraus resultierende Gestaltungsvorschläge aufgenommen, modifiziert und weitergetrieben werden können. Dieser spannende, hoch komplexe und schwierige Vorgang scheint mir die eigentliche Kunst der Theaterpädagogik zu sein.

Zum Beispiel Lesartfindung

Das Beispiel der Lesartfindung macht besonders deutlich, wie Aspekte der „Sprachvermittlung“ mit Ausdrucks- bzw. Formexperimenten gekoppelt werden können, die von der ersten Probe an der Entwicklung eines Stückverständnisses dienen und sogleich auf die theatrale Umsetzung zulaufen. Doch zunächst einmal soll geklärt werden, was im Rahmen der Theaterpädagogik „Lesart“ eigentlich bedeuten kann.



Zum Beispiel Lesartfindung

Eine methodische Reflexion zur Frage: Wie arbeite ich?

„Lesart“ – Was ist das eigentlich?

Der Begriff der Lesart kennzeichnet die theaterpraktische Interpretation eines Stückes, beinhaltet also auch dessen künstlerische Umsetzung. Jede Realisierung einer Textvorlage kann in der spezifischen Verwendung der theatereigenen künstlerischen Mittel wie Körper- und Stimm Ausdruck, Kostüm, Bühnenbild, Licht u.a.m. ganz eigene Bedeutungsebenen eines Textes offen legen. Die spezifische Textdeutung ist das Ergebnis eines aktiven Aneignungsprozesses durch einen Regisseur oder eine Gruppe. Bezogen auf die Theaterpädagogik enthält der Begriff der Lesart geradezu die *Aufforderung*, nach einem gruppenadäquaten Zugriff auf ein Stück zu suchen.

Historisch relevant wurde die Frage nach der Lesart mit der Entstehung des Regietheaters, das sich von dem Anspruch auf eine werkgetreue Inszenierung mit dem Hinweis auf die vielen Leerstellen einer Textvorlage verabschiedete. Damit wurde auch der Weg frei für zeitadäquate Deutungen älterer Texte. Entsprechend äußert sich Bertolt Brecht: „Kann die Geschichte, wenn sie aus einer anderen Epoche stammt, ganz und gar im Sinne ihres Verfassers dargestellt werden? – Nein. Der Spielleiter hat eine Lesart zu wählen, die seine eigene Zeit interessiert.“²

Was den Begriff der Lesart für die Theaterpädagogik so relevant macht, ist die mit ihm verbundene Möglichkeit zu einer *gruppenspezifischen Textdeutung* zu finden. Brecht wäre also folgendermaßen zu ergänzen: „Der Theaterpädagoge³ hat nach einem Ansatzpunkt in der Stückerarbeitung zu suchen, der ihn und die Gruppe interessieren kann und der in eine gemeinsam entwickelte Lesart münden soll.“

Dabei ist der Begriff der Lesart nicht ausschließlich auf Textvorlagen anzuwenden, sondern kann auch als theaterpraktische Umsetzung eines Themas in der Entwicklung eigener Stücke Anwendung finden.

Der Weg der Lesartfindung

Im Gegensatz zur germanistischen Analyse geschieht die theatrale Annäherung an ein Stück und an die in ihm enthaltenen Figuren über die Verkörperung und die gestaltende Inbesitznahme. Ein professioneller Schauspieler wird in einer der Erarbeitung vorangestellten Leseprobe theateradäquate innere Bilder entwickeln, was von einem Amateur nicht unbedingt erwartet werden kann. Geht es also noch um die *Vermittlung einer neuen, der theatereigenen Sprache* und ihrer Zeichen, muss die erste Begegnung zwischen Text und Spieler auf jeden Fall die Heranführung an die gestalterische

Komponente beinhalten, so dass sogleich Bilder entstehen, die der Gruppe eine Vorstellung von den Möglichkeiten einer theaterspezifischen Textdeutung geben können.

Aus der Beschäftigung mit einem Stück und dem Wissen um die theater eigene Sprache und die theater eigenen künstlerischen Mittel entwickelt der Theaterpädagoge eigene Bildern oder konzeptionelle Vorstellungen, die eine Grundidee zu dessen Umsetzung beinhalten. Diese gehen ein in ein vorbereitendes Körpertraining und erste, der Annäherung dienende Improvisationen. Solche vorgeschalteten Proben führen auch bei noch ungeübten Spielern zu einem bildhaften oder konzeptionellen Lesen von Theater texten, entweder in Fortführung und Differenzierung der vom Theaterpädagogen vorgeschlagenen Lesart oder in Abgrenzung dazu. Auf dieser Basis lassen sich dann auch – gemeinsam mit einer Gruppe – fundierte Entscheidungen für oder gegen die Arbeit an einem Stück treffen.

Die Ansatzpunkte zur Stückdeutung, die mit der Gruppe weiterentwickelt werden müssen, können körperliche und stimmliche Ausdrucksformen ebenso betreffen wie das Experimentieren mit Kostümen, Requisiten, Raum, Licht und anderem mehr.

Zur Veranschaulichung einige Beispiele aus meiner Arbeit:

- Die Annäherung an Aristophanes' „Die Vögel“ geschah über Stimmexperimente und Isolationsübungen zur Gestaltung der Vögel und Improvisationen zu chorischem Arbeiten. Erst *anschließend* erfolgte ein Besuch im Zoo, der dann zu neuen Ideen in der *bühnenadäquaten* Umsetzung und zu Kostümiddeen verhelfen konnte.
- Der Einstieg in Jewgeni Schwarz' Komödie „Der nackte König“ erfolgte mit einem Körpertraining zu eckigen und runden Formen und hieraus entwickelten theatralen Figuren, das in Improvisationen zu Begegnungen dieser beiden Figurengruppen mündete. Aus ihnen wurden die beiden gegensätzlichen höfischen Gesellschaften wie auch später dann die Kostümiddee entwickelt: Plastik und „Wegwerfstoffe“ für den einen Hof, raue, unverwüstliche Kostüme aus naturnahen Stoffen für den anderen Hof.
- Shakespeares „Sommernachtstraum“ sollte im Kostümfundus eines Theaters angesiedelt werden, in dem eine Gruppe von Jugendlichen unerlaubter Weise die dort aufbewahrten Kostüme aus einer abgespielten Inszenierung anprobiert, merkt, dass mit dem Anlegen der Kostüme Texte in ihnen entstehen, die offensichtlich alle aus einem Stück stammen. Als nochmaliges Spiel im Spiel reimen sie sich das Geschehen nach und nach

Zum Beispiel Lesartfindung Eine methodische Reflexion zur Frage: Wie arbeite ich?

zusammen, was in der endgültigen Fassung Rollenwechsel und alle möglichen „Abkürzungen“ im Stück erlaubte, die dieses komplexe Werk für eine Amateurgruppe spielbar werden ließen. Der Einstieg erfolgte über Verwandlungsexperimente mit Kostümen, Erarbeitung der Rollen der Jugendlichen und eine Führung durch ein Theater und seinen Fundus in diesen Rollen.

- Die Arbeit an Hofmannsthals „Jedermann“ begann mit Improvisationen zur Aktualisierung und Vervielfältigung der Hauptfigur, die auf mehrere Spieler verteilt wurde. Es gab in unserer Spielfassung dann einen Schönheitschirurgen, eine Prominentenanwältin, einen Börsenmakler, einen reichen Erben und einen TV-Star. Außerdem mit Bühnensexperimenten à la Grotowski: Das ganze Stück spielte an und auf der Festtafel des Jedermann, an der auch die Zuschauer Platz fanden, die so Teil des Spiels wurden.
- Der Ansatzpunkt zur Entwicklung eines eigenen Stückes über Menschen in der Psychiatrie bildete die improvisatorische Auseinandersetzung mit Biographien von Menschen, oft Künstlern, die eine Zeit ihres Lebens in psychiatrischen Anstalten verbrachten. Reichhaltiges Spielmaterial bildeten „Anstaltsgegenstände“ wie ein Bett, ein Nachttisch, ein Infusionsständer etc., oft auf Rollen, und eine Raumidee, in der die Zuschauer rund um die Spielfläche sitzen, und somit jeden Ausbruch der Spieler aus diesem geschlossenen Raum symbolisch verunmöglichen.⁴

Es ist immer wieder frappierend und in hohem Maße beglückend zu sehen (die altmodisch anmutende Formulierung ist hier durch eine zeitgemäße nicht adäquat zu ersetzen), in welchem hohem Maße solche ersten Improvisationen den ihnen zugrunde liegenden Lesartansatz verdeutlichen können.

Dabei entstehen aber völlig neue, auch vom Theaterpädagogen so noch nie gedachte Bilder, was zum Ausdruck bringt, wie eine Gruppe sich die Grundidee sofort *modifizierend aneignet* und damit ihrerseits die Lesartentwicklung vorantreibt. Es lässt sich leicht denken, wie viele wichtige Gespräche zur Text- und in letzter Konsequenz auch Weltdeutung aus solchen Übungen und Improvisationen zur Lesartentwicklung entstehen können. Die Vorgabe einer ersten Lesartidee schränkt die Gestaltungsfreiheit einer Gruppe nicht etwa unzulässig ein, sondern ermöglicht sie überhaupt erst. Allerdings nur dann, wenn es dem Theaterpädagogen tatsächlich gelingt, seine eigene erste Lesart beständig zu modifizieren, gegebenenfalls sogar unter Berücksichtigung der Vorschläge, die ihm die Gruppe auf Basis seiner eigenen Gestaltungs-

aufgaben anbietet, zu verändern. Die Findung einer Lesart *begleitet* also den theaterpädagogischen Prozess. Im äußersten, vielleicht sogar spannendsten Fall muss der Pädagoge in der Lage sein, Gestaltungsvorschläge aufzunehmen, die bisher außerhalb seines künstlerischen Vorstellungsvermögens lagen, wenn sie innerhalb einer Gesamtkonzeption plausibel und machbar erscheinen. Die Chance zur „Spracherweiterung“ hat also im Idealfall auch der Theaterlehrer selbst, nämlich dann, wenn die Gruppe ihm auf der Grundlage eines qualifizierten Trainings und gestaltungsorientierter, dabei raumgebender Improvisationsaufgaben Darstellungsformen anbietet, die dazu angetan sind, ihm selbst neue Blickwinkel zu eröffnen.

Und noch eine Fortsetzung

Der Prozess der Impulsgebung und -aufnahme durch den Theaterpädagogen soll im nächsten Heft der „Korrespondenzen“ anhand der Darstellung und Reflexion einer Probensequenz noch weiter konkretisiert werden.

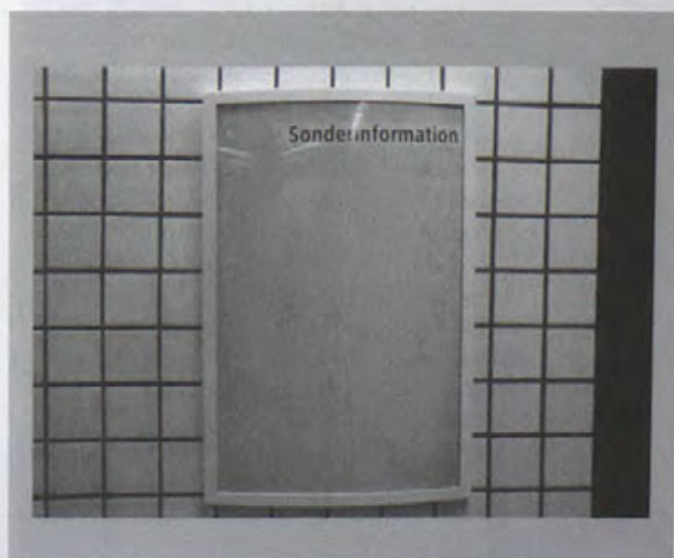
Anmerkungen

1 Alexander Granach: *Da geht ein Mensch*. München 1999, S. 177.

2 Bertolt Brecht: *Neue Technik der Schauspielkunst*. In *Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 2, Gesammelte Werke Bd. 16*. Frankfurt/Main 1967, S. 755.

3 Aus Gründen der Lesbarkeit wird hier durchgängig die männliche Form benutzt.

4 Weitere Inszenierungsideen und exemplarische Proben-einheiten finden sich in: Dorothea Hilliger: *Theaterpädagogische Inszenierung*, das im Herbst 2004 im Schibri-Verlag erscheinen wird.



Kindheit, Kunst und Schauspielausbildung

Gabi dan Droste

„Die Kindheit müsste eigentlich Pflichtfach an allen Kunsthochschulen sein, und ich meine damit ein Fach, mit dem man sich soziologisch, historisch und ideengeschichtlich zur Kindheit verhält. Man muss über einen wesentlichen Teil unseres Lebens lernen, den Teil, der den Grund für Kreativität legt.“¹

(Suzanne Osten)

„How to study children and youth theatre?“

Die deutsche Sektion der ASSITEJ startete im Jahr 2000 die bundesweite Ausbildungsinitiative für das Kinder- und Jugendtheater *How to study children and youth theatre?* Seitdem werden unter dieser Fragestellung zahlreiche Projekte zusammengefasst, die in den unterschiedlichsten Ausbildungszweigen dieser Frage nachgehen. Ziel ist, Aspekte einer qualifizierten Aus- und Weiterbildung für das Kinder- und Jugendtheater zu erforschen, zu benennen und in Ausbildungssysteme einzubringen, um so die Ausbildung in diesem Kontext allgemein zu befördern, aber auch neue Felder zu initiieren.² Der Grund für diesen Vorstoß ist schnell zu benennen: Kinder- und Jugendtheater ist in der Bundesrepublik kein etablierter Lern- und Lehrgegenstand in – vor allem künstlerischen – Ausbildungseinrichtungen, auch wenn hier und da einzelne Lehrveranstaltungen abgehalten werden.³

Spielen im Theater für Kinder – Kann man das lernen? Soll man das lernen?

Die Frage hat im Kontext der Ausbildung von Darstellern und Darstellerinnen eine lange, umstrittene Geschichte, in der es selten um das „Wie“, sondern häufig um „Soll man überhaupt? Kann man überhaupt?“ ging.

Eine zusätzliche Ausbildung für das Kinder- und Jugendtheater wurde vielfach diskutiert und es gab Anregungen zu Aufbau- und Zusatzstudiengängen, die im additiven Sinn Ausbildungslücken schließen sollten. Ihr Sinn wurde aber auch grundsätzlich in Frage gestellt; die Schauspielkunst sei unteilbar und es gäbe keine speziellen Spielweisen im Kinder- und Jugendtheater, so lauteten die Kernargumente. Dem wurde die Erfahrung aus der Praxis gegenübergestellt, die oft von der Überforderung von Schauspielabsolventen im Umgang mit dem kindlichen Publikum zu berichten wusste.

Dieser Widerstreit führte weder zur tatsächlichen Ausarbeitung von Ausbildungsinhalten noch von Strukturentwürfen; letztendlich bewirkte er für die Ausbildung nichts – vielleicht hat er die Gräben nur noch vertieft. Vorschläge zu Zusatz- und Aufbaustudienzweigen blieben ohne Resonanz und Konsequenz.

So ist es nicht verwunderlich, dass für die derzeitige Situation an deutschen Schauspielschulen auch noch im Kern das zutrifft, was die bereits vor zehn Jahren entstandene Studie *Berufsperspektive: Theaterspielen für junge Zuschauer*⁴ von Klaus Doderer im Ergebnis zusammenfasst: Kinder und Jugendliche sowie Aspekte des Kinder- und Jugendtheaters spielen weder thematisch noch strukturell eine Rolle an Schulen in Deutschland, die Missachtung des Kindes als Publikum wirkt in der Folge auf die Ausbildung zurück.⁵

Spielen im Theater für Kinder, wie kann man das lernen? – Ein Perspektivwechsel

Unter dieser Überschrift fand im Juni 2003 ein zweitägiges Symposium an der Universität der Künste in Berlin statt, zu dem das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik in Zusammenarbeit mit der Universität der Künste Berlin und der deutschen Sektion der ASSITEJ 35 Fachleute aus Theorie, Praxis und Ausbildung eingeladen hatte.

Die Besonderheit dieser Fachtagung war – einmal abgesehen davon, dass sich eine staatliche Schauspielschule diesem Thema öffnete und sich Fachkräfte aus den verschiedenen Feldern der Praxis, Theorie und der Ausbildung an einem Tisch zusammensetzten, um gemeinsam über Ausbildungsinhalte zu debattieren – folgender Gesichtspunkt: Es gelang eine Verschiebung des Blickwinkels, die über die bisherigen Vorschläge hinausgeht und auf entscheidende Potentiale des Ausbildungsgegenstandes Kindertheater in der Ausbildung von Darstellern und Darstellerinnen verweist. Übersehen wurde bei der bisherigen Debatte, dass der elementare Zusammenhang von Kindheit und

Kunst als Lern- und Forschungsgegenstand im Kontext der Schauspielausbildung die dem Kinder- und Jugendtheater zugrunde liegenden Potentiale für das Theater im Ganzen fruchtbar machen kann. Unter diesem Aspekt war zuvor die Ausbildungsfrage leider noch nie betrachtet worden. Ein so verstandener Ausbildungsansatz bügelt nicht einen Mangel in der Ausbildung aus, indem er lediglich Schauspielstudierende befähigt, bei ihrem ersten Engagement vor Kindern zu bestehen. Vielmehr stellt er die Besonderheiten dieses fruchtbaren Zusammenhanges heraus und macht ihn gleichzeitig zu seinem Gegenstand. Daher gilt es im Folgenden, die neu entstandenen Aspekte darzustellen.⁶

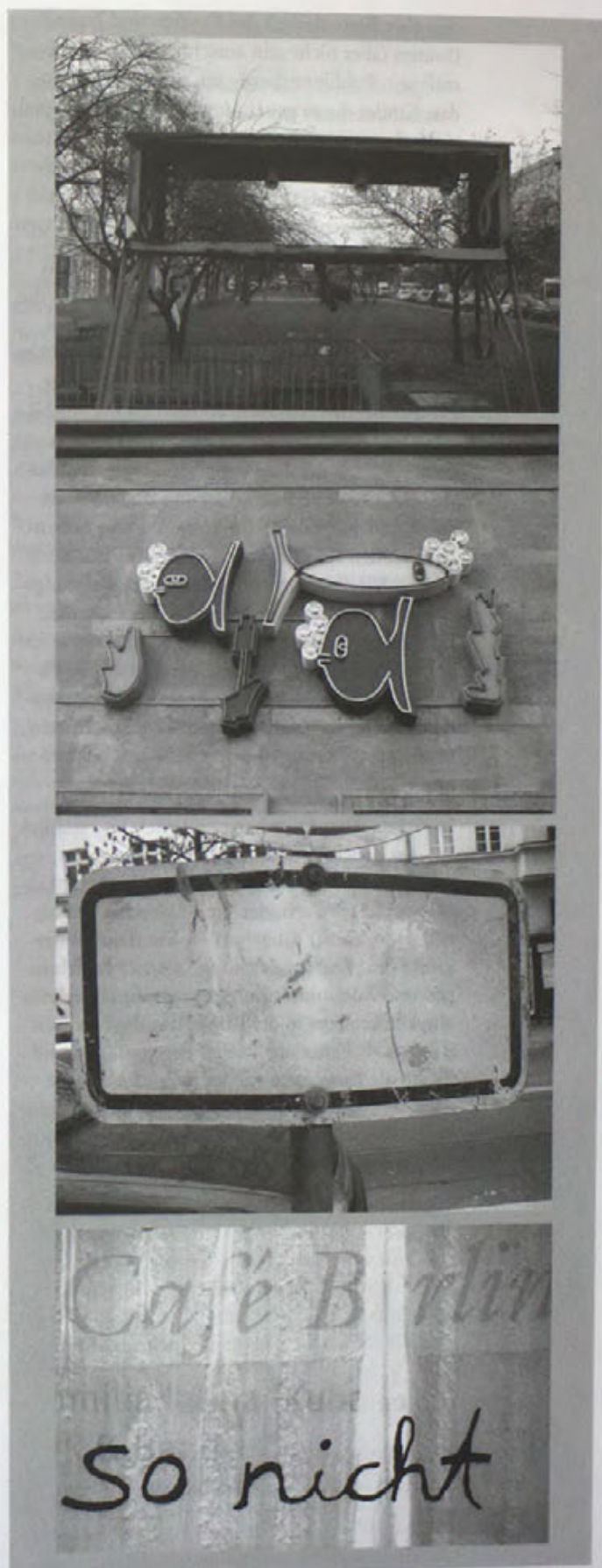
Praxis und Ausbildung diskutieren – Kinder- und Jugendtheater als Vorreiter

Mit der Zielsetzung, die Notwendigkeit einer möglichen Spezialausbildung kritisch zu beleuchten und aus dem Blickwinkel der verschiedenen Felder denkbare elementare Inhalte zu benennen, beschäftigten sich die Teilnehmer und Teilnehmerinnen im ersten Teil der Tagung mit der Frage „Was bisher geschah“ und debattierten im zweiten Teil entlang der Fragen „Was braucht die Praxis?“ und „Was leistet die Ausbildung?“.

Als Ausbildungsziel wurden verschiedene Schauspieler-Konzeptionen und damit unterschiedliche, zu schulende Fähigkeiten reflektiert: der politisch, pädagogisch und ästhetisch reflektierende Schauspieler, der eine eigene Haltung entwickelt und weiß, was er wie spielt, die emanzipatorische Künstlerpersönlichkeit und der improvisatorisch geschulte Schauspieler, der einerseits flexibel ist, um andere Spielformen auszuprobieren, und der andererseits seine Fähigkeit zur Improvisation auch zur permanenten Regeneration zu nützen weiß. Ebenso gefordert wurden soziale Kompetenzen, die den Schauspieler befähigen, Mitverantwortung zu tragen und Teil eines Ensembles zu sein.

Innerhalb des Reflexionsprozesses kristallisierte sich heraus, dass grundsätzlich zwischen den Anforderungen im Kinder und Jugendtheater und im Erwachsenentheater keine Unterschiede gemacht werden müssen. Vielmehr treffen die Konzeptionen für das Erwachsenentheater auch für ein Theaterspielen vor Kindern und Jugendlichen zu. Damit ist die Forderung nach einer Spezialausbildung hinfällig.

Auf allgemeinen Konsens – besonders bei den Kindertheatermachern – stieß jedoch die Ansicht,



Kindheit, Kunst und Schauspielausbildung

dass eine Besonderheit des Kinder- und Jugendtheaters (aber nicht sein ausschließliches Merkmal) sein Publikumsbezug sei, und die Tatsache, dass Kinder die so genannte vierte Wand im Spiel nicht akzeptieren, indem sie diese durch direkte, spontane Reaktionen einreißen. Für die Ausbildung stellt sich die Frage, ob die Studierenden hierauf genügend vorbereitet werden.

Vor allem von Seiten der Theatermacher/innen wurde die Forderung an die Schulen erhoben, die Ausbildungsinstitutionen zu öffnen, und einen engeren Austausch zwischen diesen und den Theatern zu ermöglichen. Abgesehen von der damit einhergehenden stärkeren Vernetzung der Ausbildung und deren Verwurzelung im praktischen Erfahrungsfeld wird sie vor allem für das Kindertheater bedeutsam und langfristig fruchtbar, da auf diese Weise der Publikumsbezug und die unerwartenden Reaktionsweisen des „unbekannten Wesens Kind“ schon in der Zeit der Ausbildung erlebt, eingeübt und reflektiert werden können. Erfahrungen in und mit dem Kindertheater könnten so aber auch grundsätzlich eine wichtige Fähigkeit des Darstellers trainieren, der den „lebendigen Atem“ zwischen ihm und den Zuschauern in einer Aufführung immer wieder neu beleben muss.

In diesem Zusammenhang und auch im Hinblick auf den Aspekt der Ensemblebildung sprach Geesche Wartemann in ihrer Auswertung der Diskussionsrunde vom „Kinder- und Jugendtheater als eine(r) soziale(n) Kunstform“⁷. Vor dem Hintergrund der „Entkörperlichung“ sozialer Beziehungen und Kommunikation gäbe es eine allgemeine aktuelle Tendenz in der Kunst, das alte Medium Theater als Refugium solcher Begegnungen und als soziale Kunstform wieder zu entdecken. Sie verwies darauf, dass das Kinder- und Jugendtheater mit seinen kleinen Ensembles und der Spontaneität hier eine Vorreiterrolle einnehmen könne.

Der hier virulente Gedanke des spezifischen Publikumsbezuges wird auch von Kristin Wardetzky im dritten Teil der Tagung, der der Entwicklung möglicher Modelle gewidmet war, aufgegriffen und konkret auf die Situation der Ausbildung an der Universität der Künste Berlin ausgeführt.

Zukunftsfähige Modelle

1. Ausbildungsinhalte eines integrierten Modells Kinder- und Jugendtheater

Kristin Wardetzky unterbreitete einen Vorschlag für eine mögliche Integration von Aspekten des

Kinder- und Jugendtheaters in das bereits bestehende Ausbildungskonzept an der Universität der Künste. Geschichte und Theorie des Kindertheaters, Stückemarkt, Aufführungsanalyse und Kinder- und Jugendkultur sollen Fächer des theoretischen Unterrichts sein, wohingegen der praktische Unterricht sich auf die Bestandteile Erzählen, Szenenstudium, Aufführungen vor Kindern und Jugendlichen und der Erarbeitung einer Vorsprechrolle aus dem Kinder- und Jugendtheaterrepertoire beziehen soll.

Die Theaterpädagogin sieht im Kontakt zwischen Publikum und Darstellern im Kindertheater das eigentliche Bewährungsfeld für den Schauspieler. Daher schlägt sie vor, dem Fach Erzählen eine besondere Gewichtung zu geben, denn „nirgends sonst erfährt der Schauspieler so nachhaltig und direkt, ob sich die Beziehung zum Publikum einstellt oder nicht.“⁸ „Kinder sind der beste Lehrer. Sie steigen aus, sobald sie spüren, dass sie nicht wirklich gemeint sind; sie geben sich weltvergessen der Geschichte hin, sobald sie an der Nabelschnur des Erzählvorgangs angeschlossen sind.“⁹ Erzählen avanciert in diesem Modell zu einem Erfahrungsfeld für Schauspieler, die hier die für sie grundlegend wichtige „kommunikativ spielerische Fähigkeit“ (weiter) entwickeln und trainieren können.

Folgerichtig hebt sie auch die Wichtigkeit von Aufführungen vor Publikum verschiedenster Altersklassen hervor, so dass die Studierenden substantielle Erfahrungen mit dem jungen Publikum sammeln können. Diese sollen aber von Theaterpädagogen begleitet und ausgewertet werden, so dass eigene Erfahrungen und Beobachtungen von außen ins Gespräch gebracht werden können und die Reaktionen der Kinder ein weiteres Beschreibungsfeld erhalten.

2. Kindheit und Kunst als Lern- und Forschungsgegenstand

Idee ist es, einen 1 1/2-jährigen Aufbaustudiengang für insgesamt sechs Darsteller/innen aus Schauspiel, Musical, Oper, Puppenspiel und Tanz mit abgeschlossener Ausbildung als dreijährigen Pilotversuch an der Fakultät Darstellende Künste an der Universität der Künste Berlin zu etablieren. Die Studierenden sollen hier die Möglichkeit erhalten, ein Theater für Kinder¹⁰ sowohl praktisch wie auch theoretisch zu erforschen. Das forschende Interesse gilt dabei sowohl dem Darsteller, dessen Mittel dem Blick der Kinder ausgesetzt werden und noch einmal auf den Prüfstand gestellt werden sollen, wie auch dem kindlichen Zuschauer als „unbekanntem Wesen“. Es soll also nach der

Spezifik des Spielens im Kindertheater im Beziehungsgeflecht Kind (als Kind und als Zuschauer) – Erwachsener (als Erwachsener und als erwachsener Spieler) gefragt werden: „Wie gehen Kinder mit Zeit, Raum und dem Angebot an Verwandlung um? Wie spielen Kinder? Wie bilden sich ihre Vorstellungen von Welt? (...) Wie überprüfe ich die eigenen (Kindheits-) Bilder? Wie überbrücke ich die Distanz Erwachsener (Schauspieler) und Kind (Zuschauer)?“¹¹

In diesem Forschungslabor soll der Rhythmus des Studiums von einem Wechsel von Produktion, Hospitation und Reflexion bestimmt werden. Die von den Studierenden entwickelten Produktionen sollen direkt vor Kindern ausprobiert und weiterentwickelt werden. Die Studierenden sollen an Berliner Theatern wie auch an exemplarischen Kindertheatern im Ausland hospitieren, die als Stätten der eigenen Beobachtung dienen. Diese Erfahrungen und vor allem das Spiel vor Kindern selbst sollen nicht nur der eigenen Erweiterung des Wissens und der Fertigkeiten dienen, sondern auch von wissenschaftlichen Fachkräften und Theaterpädagogen begleitet, dokumentiert und ausgewertet werden.

Die hier zusammengetragenen Ergebnisse sollen sowohl in das Feld der Ausbildung als auch der Forschung und der Praxis, also den Kindertheatermachern, weitergegeben werden; der Austausch von Ausbildung, Theorie und Praxis ist in diesem Gedankenansatz verankert.

Der sich in diesen Ansätzen andeutende Perspektivwechsel trägt ein Entwicklungspotential, das die im Laufe der langen Diskussion um eine Ausbildung entstandenen tiefen Gräben hoffentlich zu überwinden vermag.

Innerhalb der Forschungsstätte könnte sich das Studienfeld für die drei genannten Felder Ausbildung, Theorie und Praxis zu einem wichtigen, zentralen Plattform für Information, Gespräch und Austausch entwickeln. Der Forschungsschwerpunkt Kinder- und Jugendtheater würde einen für die Bundesrepublik bislang einzigartigen Ansatz verfolgen, und das Thema Kindheit zu einem elementaren Gegenstand innerhalb einer künstlerischen Ausbildung machen.

Anmerkungen

1 Suzanne Osten. *Alle Kinder können zwischen Theater und Wirklichkeit unterscheiden* – Pia Huss im Gespräch mit Suzanne Osten. In: Wolfgang Schneider (Hg.), *Kinder- und Jugendtheater in Schweden*, Tübingen 2003, S. 74.

2 2001 fand in Zürich die internationale Konferenz *How to study theatre for children and young people?* statt.

Ergebnisse des Treffens sind nachzulesen unter www.assitej.org (newsletter 30).

3 Als jüngstes „Erfolgsereignis“ ist hier die Etablierung einer Juniorprofessur für Theorie und Praxis des Kinder- und Jugendtheaters im letzten Jahr in Hildesheim zu nennen, die derzeit von Geesche Wartemann bekleidet wird.

4 Klaus Doderer, *Berufsperspektive: Theaterspielen für junge Zuschauer*. Köln 1993.

5 Die Studie diskutiert nach Erfassung und Analyse des Status quo von Kindertheater in der Schauspielausbildung Ausbildungsansätze in Y-Form, als duales Modell, als Nebenfach und als Zusatzausbildung. Die hier gemachten Überlegungen blieben erfolglos. Vgl. Doderer, a. a. O.

6 Das Symposium ist umfassend dokumentiert in einer Beilage vom *Fundevogel* – Kritisches Kinder-Medien-Magazin, Frankfurt a. M. September 2003, im Folgenden ‚Doku‘ gekennzeichnet. Ein zusammenfassender Bericht von Martin Linzer ist abgedruckt in *Theater der Zeit*, Sept. 2003, S. 87 f. und von Manfred Jahnke in: *Das andere Theater*, Heft 52, S. 33f.

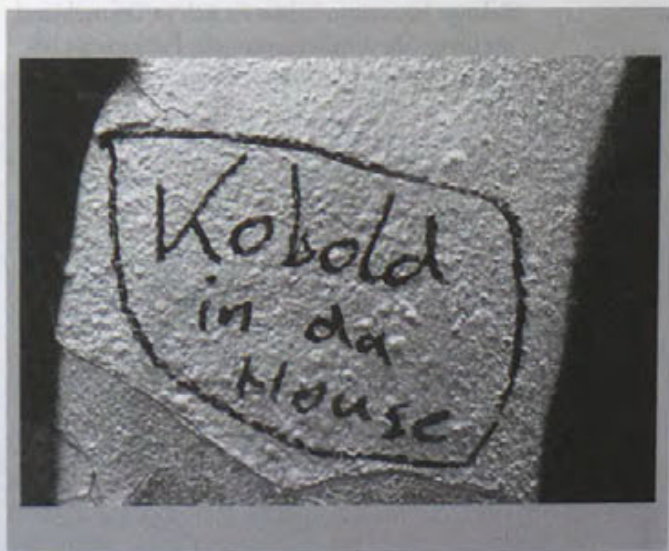
7 vgl. Geesche Wartemann, *Das Kinder- und Jugendtheater als soziale Kunstform*. In: *Doku*, S. 16 ff. (siehe Anm. 6).

8 Kristin Wardetzky, *Kommunikativ-spielerische Fähigkeiten erlernen*. In: *Doku*, S. 23 (siehe Anm. 6).

9 ebd. a. a. O.

10 Der Modellversuch soll sich im ersten Schritt auf Kinder im Alter bis zu neun Jahren beziehen. Bei einer Weiterführung würden die sogenannten Lückekinder den Schwerpunkt bilden.

11 Kristin Wardetzky, Andreas Wirth, Gabi dan Droste, *Alles was der Schauspieler gelernt hat, muss auf den Prüfstand*. In: *Doku*, S. 30 (siehe Anm. 6).



„Schule des Lebens“: Alt und Jung beim Theaterworkshop Zum zivilgesellschaftlichen Potential von generationsübergreifendem Theaterspiel in der Schule

Ursula Kohler

Frage einer Studentin der Sozialpädagogik: „Was hat dir denn gut an dem Theaterspielen mit alten Menschen gefallen?“
Antwort einer 14-jährigen Schülerin: „Dass die uns auch so ihre Erfahrungen weiter gegeben haben. Zum Beispiel, wenn wir Angst hatten, dann haben die uns gesagt: Es passiert nichts ... Und die haben uns beruhigt, wenn wir jetzt ... ich hab' ja auch einen Satz vergessen, ... dann haben die auch gesagt: Ist ja nicht so schlimm, weil das passiert jedem mal... Die haben einfach uns das schlechte Gewissen auch genommen – nach und vor der Aufführung.“

Die drei Altentheatergruppen vom „Theater der Erfahrungen“ (einer Einrichtung des Nachbarschaftsheim Schöneberg e.V.) haben jeweils an einer Berliner Gesamtschule die Patenschaft für Theaterspiel übernommen. In einer ausgiebigen Workshop-Phase werden Improvisationen mit den Schülern ausprobiert und zu Szenen ausgearbeitet. Die Szenen der letzten Workshoprunde wurden vor großem Publikum im Saalbau Neukölln gezeigt.

Seit dem Pisa-Schock geht es neben der Diskussion um den Inhalt der Lehrpläne auch um die Frage nach sozialkultureller Bildung, bzw. darum, wie man Jugendliche im Ort Schule besser gesellschaftlich integrieren kann. Eine von der Bosch-Stiftung beauftragte Studie widmet sich dem Schuleschwänzen. In Berlin hatten innerhalb von 100 Tagen 3,5% aller Schüler zwischen 20 und 40 Tagen blaugemacht – und so bald die Hälfte des Stoffes versäumt. Die Studie versteht Schwänzen als Hilferuf und diagnostiziert das Nebeneinander von Jugendhilfe und Schule als das Problem. „Während sich die Schulen in angelsächsischen und skandinavischen Ländern traditionell auch um soziale Belange kümmern, haben sie sich in Deutschland ihr Image als obrigkeitstaatliche Paukanstalt bewahrt. Was die Kinder nachmittags treiben, geht die Lehrer nichts an, für Gespräche haben sie sowieso keine Zeit.“

Nach dem vereitelten Anschlag rechtsradikaler Gruppen auf das geplante Jüdische Zentrum in München im vergangenen September ging ein Aufschrei auch durch die Bildungspolitik: „Was nützt es uns, dass wir uns mit Mathematik auskennen, wenn wir nicht miteinander umgehen können.“, so die Vorsitzende RichterIn der Großen Jugendstraf- und Jugendschutzkammer Cottbus, Sigrun von Hasseln. Sie hat beobachtet, dass Jugendliche, die rechtsradikal motivierte Straftaten begehen, sich nicht oder kaum in andere Menschen einfühlen können und nur wenig von de-

mokratischem Handeln und den Grundwerten der Gesellschaft wissen.

Im Klitzekleinen hat das Berliner Seniorentheater „Theater der Erfahrungen“ in den vergangenen Jahren Großes bewirken können, geht es darum, die Schule als Ort der Integration für Schüler zu stärken und Jugendliche in zivilgesellschaftlichem Umgang zu schulen. Denn der theatrale Austausch zwischen Alt und Jung trainiert nachhaltig die Soft Skills der Teenager.

Schon seit Anfang der Neunziger machen die Senioren vom „Theater der Erfahrungen“ mit Jugendlichen Theater, bereits drei generationsübergreifende Produktionen sind entstanden. Seit dem vergangenen Jahr ziehen die einzelnen Altentheatergruppen in Berliner Schulen aus, um in regelmäßigen Workshops gemeinsam mit Schülern der siebten bis neunten Klassen Szenen zu erarbeiten. Die Themen geben die Schüler vor. Eine sehr gelungene Zusammenarbeit mit einem „Patentkind“ beschäftigte sich mit (Un)Gerechtigkeit und entwickelte beeindruckende Improvisationen zum Thema „Ohnmacht“. Der Name des intergenerativen Programmes ist logischerweise „Schule des Lebens“. Die Finanzierung kommt von der Stiftung CIVITAS – einem Aktionsprogramm vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, für Maßnahmen gegen Gewalt und Rechtsextremismus.

Warum muten sich Senioren zwischen Mitte 50 und Anfang 80 pubertierende Kids zu? Sie wollen Kontakt zu Jugendlichen bekommen und sie möchten mit allen Altersgruppen zusammen sein können. Und gerade weil sie mit Schule schon seit Jahrzehnten nichts mehr am Hut haben, möchten sie sich an diesem Ort einbringen – weil dort eine fundamentale gesellschaftspolitische Grundsteinlegung passiert. Nicht nur alt und jung, sondern auch die Paarbildung ‚deutsche Rentner und Kinder von Migranten‘ zeigt Brisanz – und birgt viel kreatives Potential in sich.

„Schule des Lebens“: Alt und Jung beim Theaterworkshop Zum zivilgesellschaftlichen Potential von generationsübergreifendem Theaterspiel in der Schule

Sind alte Menschen mit im Spiel, gibt es für die Jugendlichen zunächst ein großes Problem: „Na, am Anfang, wo unsere Lehrerin gesagt hat, mit älteren Leuten, da dachten alle gleich: ja, die sind doch alt und so verschrumpelt, und die riechen immer nicht so gut und die können gar nichts, die haben nichts drauf und so.“ Aber dann treffen die Kids auf Theaterprofis, und genau mit dieser Energie können die Alten die Jungen aus der Reserve locken. Die Auseinandersetzung, die Jugendliche mit sich und ihresgleichen beim Theaterspielen eingehen, potenziert sich, wenn alte Leute mit von der Partie sind. Denn die Senioren bieten von Anfang an eine Reibungsfläche, sie haben völlig andere Erfahrungen und nicht zu vergessen: völlig andere Körper. Schließlich kann man zwischen Alt und Jung einen wunderbaren Rollentausch organisieren: „Ja, zum Beispiel, dass die Karla das Baby gespielt hat. Dies konnte ich mir am Anfang gar nicht vorstellen, dass sie jetzt so was spielen kann. Ich dachte, die spielen jetzt nur die Oma oder die Mutter oder so was.“

Mit dem aufgrund eines Ausländeranteils von 65% nicht ganz unkomplizierten „Patenkind“, einer Weddinger Gesamtschule, funktionierte die Zusammenarbeit am besten. Das war in erster Linie dem Lehrer zu danken, der als sehr zuverlässiger Kooperationspartner unterstützte, dass ein außerschulischer Träger an seine Einrichtung herantritt. Stichwort „Community Education“: Durch die Öffnung der Schule für alle Generationen und für außerschulische Kooperationen gewinnt die Schu-

le an Identifikationspotential für ihre Schüler, sie wird ein Ort der Integration im jeweiligen Bezirk. Das gilt vor allem für Schulen in sozial schwachen Bezirken, die nur spärliche Freizeitangebote für Jugendliche bereithalten.

In erster Linie hängt die Qualität der Zusammenarbeit zwischen den Rentnern und Schülern sehr stark davon ab, inwiefern die beteiligten Lehrer die Theaterarbeit gegenüber ihrem Kollegium bzw. innerhalb des Schulalltages vergegenwärtigen. Das „Theater der Erfahrungen“ hat auch schon Lehrer erlebt, die während einer Projektwoche vor allem durch Abwesenheit glänzten und ihre Arbeit bereitwillig den Theaterpädagogen überließen. Das ist natürlich nicht Sinn der Sache: Es geht nicht darum, Schülern für ein paar Stunden ein neues Hobby zu beschenken, sondern das theaterpädagogische Anliegen zwischen Alt und Jung möchte eine Struktur entfalten, angefangen bei der Einrichtung Schule bis hin zu den Ausdrucksmöglichkeiten der theaterspielenden Jugendlichen.

„Hat sich durch das Theaterprojekt deine Einstellung zu alten Menschen geändert?“ Antwort einer 14-jährigen Schülerin: „Also, ja, die haben sich verändert. Weil ich denke, da man sich jetzt besser kennt, also mit älteren Menschen, auch egal jetzt, wer es ist, dann, wenn man sich zum Beispiel irgendwo auf der Straße trifft, ...früher war es so, dass dann, wenn irgendwas passiert ist, ist man dann weiter gelaufen und jetzt kann man ja helfen.“ Noch Fragen?



Rezensionen

Spiel- und Theaterpädagogik. Interaktive multimediale CDROM von Elinor Lippert (Projektleitung) u.a. Ein Projekt der Bund-Länder-Kommission für Bildungsplanung und Forschungsförderung im Rahmen des Programms „Kulturelle Bildung im Medienzeitalter“

Seit 2001 liegt eine CD-ROM-Serie vor, entstanden unter der Leitung von Elinor Lippert, in der Arbeitsweisen und Methoden der Spiel- und Theaterpädagogik mit Hilfe von Texten, Fotos und Videos präsentiert werden. Als Nutzung digitaler Technologie für die Veranschaulichung theatraler Vorgänge reiht sich das Projekt „Spiel- und Theaterpädagogik multimedial“ in eine Vorgeschichte der Verbindung von Live-Performances und elektronischen und digitalen Speichermedien ein und beschreibt als solche eine gewinnbringende Auslegung dieser Beziehung. Diese Qualität erschließt sich am besten aus eben dieser Vorgeschichte und deshalb soll die CD-ROM-Serie mit einer Kontextualisierung in diese vorgestellt und analysiert werden. Im Mittelpunkt der Verbindung von Live-Performances und elektronischen bzw. digitalen Speichermedien steht die Problematik, wozu und wie ein Vorgang, der im physikalischen, dreidimensionalen Raum-Zeit-Gefüge existiert und mit seinem Vollzug bereits wieder verschwindet (Live-Performances), auf ein reproduzierendes, zweidimensionales Medium übertragen werden sollte. Anders als Film und Video, mit denen oftmals versucht wird, die transitorische Performance zu archivieren, kann gerade das Trägermedium CD-ROM einen eigenen Beitrag zur genannten Performativität des Mediums Theater leisten. Wie dieser aussehen könnte und inwieweit dies der Serie „Spiel- und Theaterpädagogik multimedial“ gelingt, soll im Folgenden geklärt werden.

Theater und elektronische sowie digitale Speichermedien stehen seit Beginn des 20. Jahrhunderts in einem ambivalenten Verhältnis zu-

einander. Sie wurden und werden teils vehement voneinander abgegrenzt, da sich die jeweilige mediale Spezifität nicht im anderen Medium realisieren lasse. Zugleich ziehen sich Theater und die genannten Speichermedien regelrecht magisch an und es werden immer wieder Versuche unternommen, das eine ins andere zu übertragen. Als zentrales Problem bei der Übertragung von Live-Performances in Film, Video, Fernsehen, Internet oder eben CD-ROM kann die Liveness der Performance angesehen werden. Das Beisammensein von Akteuren und Zuschauern zur gleichen Zeit an einem Ort ist das, was sich im Zeitalter von Fernsehen, Computer und Internet als Besonderheit der Live-Performance herauskristallisiert hat, und was sich von diesen nur schwer einfangen lässt. Es gibt nun zwei Lösungen, mit diesem Problem umzugehen. Im zeitgenössischen Verhältnis von Theater und digitalen Medien wird zum einen versucht, in digitalen Speichern Liveness zu simulieren oder gar zu toppen, wie etwa im TV-Projekt „Big Brother“ oder in den jüngsten Produktionen von Frank Castorf an der Berliner Volksbühne, in denen die Zuschauer die Akteure kaum mehr live zu Gesicht bekommen. Eine andere Reaktionsweise ist, die Problemzone „Liveness“ zu ignorieren und statt dessen die Möglichkeiten der *digitalen Speicherung und Ver- und Bearbeitung* für die Live-Performance nutzbar zu machen. Austragungsort für diese Art von Beziehung ist z.B. das digitale Speichermedium CD-ROM bzw. DVD. Seit den 1990er Jahren ist es für die Theaterarbeit entdeckt und genutzt worden. Paradigmatisch ist die CD-ROM „Improvisation Technologies“, die – programmiert von Christian Ziegler – das Trägermedium als *Lernsoftware* über die Arbeit der Choreografen William Forsythe nutzt. Das digitale Trägermedium wird zum Experimentierfeld im kulturellen Archiv Tanz, Körper und Bewegung und ist nicht länger Mittel von dessen Dokumentation oder Simulation.

In dieser Tradition steht auch die CD-ROM-Serie „Spiel- und Theaterpädagogik multimedial“. In vier CD-ROMs werden Themen der Arbeit

in der Spiel- und Theaterpädagogik abgehandelt. Die Themengebiete sind: Bewegungstheater, Rolle im Alltag, Rolle im Theater, Improvisation. Auch hier wird nicht versucht, das theatrale (Live-)Ereignis medial einzuholen. Der Fokus liegt vielmehr darauf, Bedingungen, Verfahrensweisen und Methoden der Theaterarbeit zu veranschaulichen. Genutzt werden dabei zum einen die Möglichkeiten der digitalen Technologie, unterschiedliche Medien miteinander zu verbinden (Multimedia). So können geschriebene und gesprochene Texte, Fotos und Videos auf der CD-ROM gespeichert werden. Zum anderen macht sich die CD-ROM-Serie die nicht chronologische Ordnung des digitalen Speichermediums zu nutze. Anders als im Buch sind die Daten so abgelegt, dass sie vom Benutzer nach dessen eigener Manier aufgerufen werden können (Hypertextualität). Zur Orientierung der eigenen Navigation oder Interaktion dient die von den Machern vorgegebene Ordnung der Daten nach Themen und Begriffen. Vorgestellt werden in den einzelnen CD-ROMs je zum vorgestellten Bereich gehörende Definitionen, Fragen und Arbeitsweisen. In der CD-ROM „Bewegungstheater“ etwa wird zunächst über gesprochene Textenspielerungen im „Auftritt“ in Form eines Frage-Antwort-Dialoges geklärt, wieso Körper und Bewegung im Theater von Bedeutung sind. Aufhänger der CD-ROM ist dann eine Performance aus dem Bereich des „Bewegungstheaters“, d.h. einer Inszenierung, die aus den theatralen und szenischen Möglichkeiten von Körper und Bewegung im Raum entsteht. In den dazugehörigen Ordnungspunkten werden entsprechend anhand von grafischen Darstellungen oder Videoclips sowie gesprochenen Erläuterungen Übungen so vorgestellt, dass man sie, den Rechner betrachtend und hörend, gleich ausprobieren könnte. Behandelt werden Übungen zum sogenannten „Warm up“, Übungen zum Training von Körper und Wahrnehmung wie z.B. aus dem Yoga, Übungen aus der Akrobatik und solche zur Organisation von Körper und Bewegung im Raum. In der CD-ROM „Rollen im Theater“ werden als Einstieg Unterschiede von Rollen

im Alltag und im Theater geklärt und schließlich in weiteren Icons, d.h. anklickbaren Überschriften, Übungen und Methoden zum Finden und Gestalten einer theatralen Rolle/ Figur vorgestellt und mit kurzen Videoclips zu szenischen Übungen veranschaulicht. Auch die CD-ROM „Rollen im Alltag“ beginnt mit dem gleichen Modul zur Klärung von Rollen. Inhalt der CD-ROM zu „Rollen im Alltag“ ist dann die Theaterarbeit von Augusto Boal. Einführend wird die inhaltliche und methodische Struktur von Boals „szenischer Verhaltensforschung“ vorgestellt. Nach Vorübungen zu dieser Theaterform, die sich zum Ziel gesetzt hat, Unterdrückungsmechanismen im Rollenhandeln des Alltags in szenischen Arbeiten aufzudecken und aufzulösen, werden „Forumtheater“ und „Cop in the head“ vorgeführt. Während in Ersterem gesellschaftliche Formen der Unterdrückung im Zentrum stehen und szenisch Weisen des Konfliktverhaltens erprobt werden sollen, sollen in „Cop in the Head“ Mechanismen der Selbstunterdrückung erkannt und bearbeitet werden. In Videoclips mit Übungen und szenischen Arbeiten sowie in schriftlichen und gesprochenen Erläuterungen werden unter jedem Icon Ziele und Methoden der einzelnen Form anschaulich und prägnant vorgeführt. Die vierte CD-ROM „Improvisation“ zeigt unterschiedliche Formen der Improvisation wie „Theatersport“ oder „Harold“, einer von Del Close in Chicago entwickelten Form der Improvisationcollage. Beide Arbeitsmethoden können als eigene Theaterform oder als Übung für ein Projekt eingesetzt werden. Auf der CD-ROM werden wieder mit Hilfe von Videos zu szenischen Übungen und Versuchen sowie mit Texten Körperübungen und spielerische Trainingseinheiten vorgestellt, die methodisch an die Fähigkeiten heranzuführen, die im Improvisationstheater gebraucht werden. „Theatersport“ und „Harold“ werden in Performances veranschaulicht.

Jede CD-ROM der Serie verfügt über ein Icon „Glossar“, in dem zentrale Begriffe der vier Bereiche noch einmal aufgerufen und nachgelesen werden können. Ebenso gibt es ein immer wieder kehrendes Icon „Bibliografie“ mit einer kommentierten Literaturliste zu den in den CD-ROMs abgehandelten Bereichen der Spiel- und Theaterpädagogik. Über die Icons „Notizbuch“ und „Lesezeichen“ kann der Benutzer seinen eigenen Gebrauch der CD-ROM speichern und aufrufbar machen.

Die CD-ROM-Serie dürfte sowohl von Einsteigern in die Spiel- und Theaterpädagogik als auch von Fortgeschrittenen sinn-

voll genutzt werden können. Da die einzelnen Teile in sich streng inhaltlich chronologisch gegliedert sind, kann sich der Anfänger, folgt er dieser Ordnung, über die Einführungen, die vorbereitenden Übungen bis zur Performance, den methodischen und didaktischen Aufbau einer Arbeitsform erschließen. Für die Benutzer, die mit Inhalten, Methoden und Zielen der Spiel- und Theaterpädagogik bereits vertraut sind, stellt die CD-ROM-Serie zum einen ein anschauliches Arbeitsmaterial für den Unterricht zur Verfügung und ermöglicht es dem Lehrenden zum anderen, sein Wissen aufzufrischen sowie die didaktischen Ordnungen seiner Arbeit zu überdenken.

Im Begleitheft zur CD-ROM betonen die Autoren immer wieder, dass die Verbindung von Theater und Technik sicher auf viel Ressentiment und Ablehnung stoßen wird. Mir scheint allerdings, dass die Zeiten der kategorialen Ablehnung dieser Verbindung vorbei sind und es nunmehr möglich ist, auf deren Inhalte zu schauen. Im Rahmen theaterpädagogischer Arbeit ist eine CD-ROM-Serie, wie die von Lippert vorgelegte, auf jeden Fall von großem Nutzen und von Wichtigkeit, ermöglicht sie doch zum einen die Veranschaulichung von Vorgängen und Arbeitsformen, die im Buch nicht in vergleichbarer Form hergestellt werden kann. Zum anderen könnte die hypertextuelle Struktur zum Zwecke einer individuellen Navigation durch Daten und Wissen programmiert werden, durch die diese zugleich als temporäre und kulturell fundierte Ordnungen markiert werden könnten. Dieser Vorgang ist sicher gerade in der theaterpädagogischen Arbeit von Interesse, erlaubt er es doch, auf die immer wieder in der Methodendiskussion in der Theaterpädagogik eingeforderten demokratischen Verfahrensweisen zu pochen. Wenn ich mir im folgenden abschließend einige kritische Bemerkungen gerade zum letzt genannten Punkt erlaube, so beziehen sich diese keineswegs auf die Nutzung einer digitalen Speichertechnologie im Bereich der Live-Performances. Sie beziehen sich vielmehr auf inhaltliche Überlegungen zu der vorliegenden Arbeit und möchten einen Ausblick für die weitere Auseinandersetzung im Bereich Theater/ Live-Performance auf CD-ROM bzw. DVD geben.

Die besondere Leistungsfähigkeit des Speichermediums CD-ROM liegt in der Möglichkeit, die eingegebenen Daten miteinander zu vernetzen. Auf diese Weise lässt sich die lineare und hierarchische Organisation von Wissen in Printmedien auflösen. Diese Möglichkeit kommt aber erst dann zum

Tragen, wenn die Macher selbst sich von einer hierarchischen Gliederung des von ihnen präsentierten Wissens lösen und damit eine Neuordnung bzw. eine Reflexion von Wissensbeständen und Traditionen zulassen. Einen radikalen Weg in diese Richtung geht z.B. die Klasse „Interaktive Narration“ von Willem Velthoven an der Universität der Künste in Berlin mit der vom Medienkünstler Florian Thalhofer entwickelten Software „Korsakow“ (vgl.: <http://www.korsakow.com/ksy/>). Das gespeicherte Material kann in unterschiedlichster Komposition erscheinen, so dass je neue Erzählungen entstehen. Damit wird das Trägermedium CD-ROM zugleich zu einer Reflexion von Strukturen und Mustern von Narration und Wissensordnungen..

In den CD-ROMs von „Spiel- und Theaterpädagogik multimedial“ wird dagegen eine streng hierarchische Ordnung des Materials nach Begriffen aufrechterhalten (die einzelnen Ordnungspunkte heißen beziehungsweise „Kapitel“), die mit Videos und Texten gefüllt werden. Es ist, als navigierte man durch ein multimediales Buch. Das ist als anschauliches Handbuch effektiv, insbesondere – wie schon weiter oben ausgeführt – für den Gebrauch der CD-ROMs von Einsteigern in die Spiel- und Theaterpädagogik hilfreich, lässt aber die durch die Technologie der CD-ROM möglich werdende Reflexion theaterpädagogischen Wissens oder theatraler Medialität und Wirksamkeit vermissen. Vielmehr scheint die Idee der *Modularisierung von Wissen*, d.h. seine Aufspaltung in kleine, benutzerfreundliche und leicht zugängliche Häppchen, bei der Sequenzierung und Einteilung der Daten Pate gestanden zu haben. Die hierarchische und an der Vermittlung von (vermeintlich) feststehendem Wissen orientierte Art der Ordnung manifestiert sich in der Art der Struktur und Gestaltung der Navigation. Der Benutzer muss die Logik der Navigation, die durch den Programmierer vorgegeben ist, entschlüsseln und folgt dann eben dieser einen Logik. Vermindert werden durch diese Art der Verlinkung von Daten eigene Entdeckungen des Benutzers, mit denen etwa Zusammenhänge aufgedeckt oder Diskurse entlarvt und entziffert werden könnten.

Weitere Punkte für eine furchtbare inhaltliche Diskussion, die in diesem Text, der auf die Auseinandersetzung mit der Live-Performance auf einem digitalen Speichermedium fokussierte, nur angeregt werden können, sind theaterpädagogische Fachfragen. So ist die Einteilung der Serie in „Bewegungstheater“, „Rollen im Alltag bzw. im Theater“

Rezensionen

sowie in „Improvisation“ sicher Anlass zum Austausch unter Fachkollegen. Diese Einteilung folgt *einem* Ansatz in der Spiel- und Theaterpädagogik und andere Konzepte zu diesem Arbeitsgebiet würden andere Themen und andere Ordnungen innerhalb eines Themas bedingen. Möglich wäre es, noch deutlicher herauszustellen, dass dieses „multimediale Handbuch“ die Arbeitsweisen *einer* „Schule“ vorgestellt und nicht den Anspruch erhebt, für die Spiel- und Theaterpädagogik allgemein verbindlich sein zu wollen.

Schließlich wäre für die künftige Speicherung von Live-Performances auf CD-ROM eine elaboriertere Kamera- und Videoarbeit wünschenswert, mit der das, was veranschaulicht werden soll, mit den Mitteln von Film/ Video noch mehr greifbar wird. Ein Grundproblem bei der Übertragung von Live-Performances in Film ist z.B. die Herstellung von Raum und Zeit mittels Montage. Wie kann man etwa die Wirkung von Auftritten der Akteure auf die Bühne von der linken oder der rechten Seite so visualisieren, dass sie mit den Mitteln der Filmsprache zur Geltung kommt?

Es ist das Verdienst der CD-ROM-Serie „Spiel- und Theaterpädagogik multimedial“, eine richtungweisende Anwendung digitaler Technik für die Theaterpädagogik aufgezeigt zu haben. Ihre Kontextualisierung und meine Überlegungen sollen Hinweise für weitere Arbeiten dieser Art sein.

Martina Leeker

Wolfgang Schneider (Hg.): Kinder und Jugendtheater in Schweden. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003. (ISBN: 3-8233-5941-X)

Im Herbst vergangenen Jahres hat der Präsident der ASSITEJ, Wolfgang Schneider, ein neues Buch aus der Reihe „Kinder- und Jugendtheater der Welt“ herausgegeben. Der mittlerweile 10. Band beschäftigt sich mit den Besonderheiten des Kinder- und Jugendtheaters in Schweden. In einem Land, wo so wundervolle Bücher wie der Klassiker „Pippi Langstrumpf“ von Astrid Lindgren, aber auch die Geschichten von dem alten Pettersson mit seinem Kater Findus von Sven Nordquist entstanden sind, wird auch dem Kindertheater besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Im Gegensatz zu vielen anderen Ländern werden Kinderfilm- und Theaterschaffende in Schweden nicht marginalisiert, sondern genießen hohes Ansehen und werden mit öffentlichen Mitteln gefördert, wie Schneider schreibt.

Zu Wort kommen in dem Buch Autoren aus unterschiedlichen Bereichen wie Theaterschaffende, Pädagogen, Journalisten, Übersetzer von Kindertheaterstücken etc. Die Verschiedenheit der Perspektiven weckt neues Interesse an den Themen und macht das Buch lesenswert.

Es beginnt mit einem ausführlichen Beitrag über die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Schweden und dessen Beeinflussung durch die Literatur. Die Autorin Karin Helander beendet ihren historischen Ausblick mit einem Appell an die Theaterschaffenden, den kleinen Zuschauern nicht nur Pädagogik und Zerstreuung zu bieten, sondern auch künstlerisch wertvolle Darstellungen. Gutes künstlerisches Kindertheater, so Helander, muss geprägt sein von „ästhetischem Bewusstsein“ und einer „Kunstfertigkeit im Zusammenspiel von Form und Inhalt“.

Zur derzeitigen Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Schweden schreibt die Theaterkritikerin Ylva Gislén. Sie beschreibt, inwieweit die Aufnahme neuer szenischer Ausdrucksmittel in das Repertoire des Kindertheaters dazu führte, es als Erneuerer für das gesamte schwedische Theaterschaffen zu begreifen.

Mit der Regisseurin und Leiterin des städtischen Kinder- und Jugendtheaters „Unga Klara“ in Stockholm, Frau Professor Suzanne Osten, sprach die Journalistin Pia Huss. Suzanne Osten stellt darin nicht nur die Erfahrungen dar, die sie als Ausbilderin mit Studenten des Theaterinstituts machte, sondern auch die vielfältigen Auseinandersetzungen mit dem jungen Publikum, mit dessen Eltern und Lehrern. Auch hier wird deutlich: gutes Kindertheater wird nicht nur für Kinder gemacht.

Mikael Löfgren geht in seinem Beitrag der Frage nach, ob das zeitgenössische Kindertheater in Schweden für die oft rauhe Wirklichkeit der Kinder und Jugendlichen überhaupt relevant ist oder ob es an ihren Bedürfnissen vorbei inszeniert wird. Dabei plädiert er für ein lebendiges Theater, das nicht ständig nach Tricks und Techniken aus den neuesten Medien schießt, sondern auf die Lebensbedingungen der Kinder eingeht und sie als Individuen begreift.

Wie in vielen Inszenierungen für Kinder das einfache Modell des „Sprechtheaters“ oftmals zu einem am Modell des „Gesamtkunstwerkes“ orientierten Theater, das mit den verschiedensten künstlerischen Mitteln arbeitet, aufgebrochen wird, beschreibt die Tanz- und Theaterkritikerin Margareta Sörenson.

Aus der Innenperspektive berichtet der kenntnisreiche Artikel des Übersetzers vieler

schwedischer Kinder- und Jugendstücke Dirk H. Fröse. Lesenswert ist er auch gerade für Leute, die sich für die Anfänge des modernen schwedischen Kinder- und Jugendtheaters interessieren.

Über die Rezeption schwedischer Kinder- und Jugendtheaterstücke auf deutschen Bühnen, angeregt durch ein Treffen deutscher und schwedischer Kindertheatermacher am 29. März 1984 in Kiel, berichtet Manfred Jahnke. Ein kritischer Artikel, der sich für das in Schweden oftmals übliche Schauspielertheater – im Gegensatz zum deutschen Modell des Regietheaters – stark machen will: Zurück zu einer „Ästhetik der Einfachheit“, in der es nicht mehr um vorgetäuschte Bedeutungen gehen soll. Der Herausgeber Wolfgang Schneider berichtet von seinem Aufenthalt in Schweden Ende März 1998 anlässlich einer UNESCO Konferenz. Kurzweilig lesen sich die Beschreibung eines Museums, das Astrid Lindgren gewidmet ist und der Theaterbesuch im renommierten „Unga Klara“ in Stockholm, wo Susanne Osten das Stück „Mädchen, Mama und Müll“ mit großem Erfolg inszeniert hat. Auch hier wird wieder deutlich, wie viel sich am Beispiel Schweden lernen ließe.

Am Schluss des Buches gibt der Autor Eckhard Mittelstädt einen Einblick in die nur schleppend anlaufende Zusammenarbeit zwischen deutschen und schwedischen Kindertheatermachern.

Entstanden ist ein sehr lesenswertes und interessantes Buch, ein Plädoyer gegen erstarrte Kinderzimmerästhetik und konventionelles langweiliges Theater, das sich an Pädagogen, Theaterschaffende und Theaterinteressierte gleichermaßen richtet.

Kathrin Meß

Friedrich Rost: Lern- und Arbeitstechniken für das Studium mit zahlreichen Abbildungen, Beispielen, Checklisten. 3., vollständig aktualisierte und erweiterte Auflage. Opladen 2003, 333 S.

Das Buch ist nicht nur für die gedacht, die „erfolgreich studieren“ und „die neuen Lernchancen nutzen wollen“, wie es am Anfang heißt. Nein, es ist für alle die wichtig, die recherchieren müssen im Internet (S. 132 ff.), die PC und Laptop am Arbeitsplatz nutzen (S. 85 ff.), die „wissenschaftliche Texte lesen, verstehen und verarbeiten“ (S. 181 ff.) und eben solche Texte schreiben (213 ff.) sowie „die Vorbereitung und Durchführung eines größeren schriftlichen Projekts“ (S. 275 ff.) bewältigen müssen. Also:

Ein Buch für die vielen Sparten der theaterpädagogischen Tätigkeit; denn immer mehr müssen Anträge, Evaluationen, Berichtswesen, Konzepte ausführlicher Art erstellt werden. Immer mehr wird konkurriert mit anderen Anbietern und man muss sich in die Lage der schriftlichen und präzisen Darstellung versetzen – sei es als Person, als Anbietergruppe oder als jemand, der ein Projekt so verschriftlichen kann, dass es akzeptiert wird vom Geldgeber.

Das Buch des erfahrenen Hochschullehrers und Zeitschriftenmachers ist sachlich gelungen, und es redet den Leser, die Leserin auch an: Es gibt Ratschläge („Als Erstes lernen Sie die drei Typen von Informationsbedarfssituationen kennen: ...“). Und dieses Buch hat, um auf dem Laufenden zu bleiben, zwei Internet-Anbindungen: URL <http://friedrichrost.de/luat/start.htm>. Und unter der Adresse www.fu-berlin.de/ewif findet man weitere Tips, z. B. wenn man den Zusatz „Zeitschriften“ anhängt den Hinweis auf weitere „spezielle, für Pädagogen interessante Zeitschriften“. Liebe Leserin, lieber Leser, auch die Zeitschrift, die sie gerade lesen, wird angegeben: „Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik“. Das hätten Sie dort nicht nachlesen müssen, da Sie die Zeitschrift gerade in Händen haben. Aber Sie finden darüber hinaus für Ihren Beruf Nützliches. Wie im Übrigen das ganze Buch von Friedrich Rost nützlich ist – auch Dank eines ausführlichen Stichwortverzeichnisses und Abbildungen etwa für die Arbeit am Bildschirm.

Gerd Koch

Hans Hoppe: Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit. Münster 2003, 240 S. Mit diesem Buch beginnt der LIT-Verlag eine neue Publikationsreihe „Forum Spiel-Theaterpädagogik“ – herausgegeben von Hans Hoppe und André Barz. Buch und Buchreihe sind Ausdruck einer Erweiterung des Selbstbewusstseins von Spiel-Theaterpädagogik; denn dieses Unternehmen hat immer mehr um Anerkennung kämpfen müssen als andere künstlerische, ästhetische Fächer und Disziplinen, weshalb es deshalb auch erfreulich ist, dass Hans Hoppe den „Mutmaßungen über die Nicht-Einführung eines Schulfaches ‚Theater‘“ (S. 156 ff.) nachgeht.

Vorab ein persönliches Statement zu diesem gelungenen Buch von Hans Hoppe: Ich habe es – auch – als theater-interessierter

Zeitgenosse gelesen. Hoppe hat die Szene des neuen Kinder- und Jugendtheaters im Westdeutschland der 70er und 80er Jahre sehr gut im Blick. Da wurde Staub weggeschwemmt und damit aufgewirbelt. Erziehen, Bilden, Sozialisieren, pädagogisches Arbeiten in Gruppen wurde als szenischer, als Spiel- und/oder Theaterprozess möglich – gewissermaßen Bildungsreform-Impulse vonseiten eines Feldes, was etwas außerhalb der verwalteten Lehr-Lernprozesse lag. Ich erinnere mich gerne an solchen Aufbruch – davon habe ich viel für meinen pädagogischen Alltag gelernt – und Hoppe macht zu Recht deutlich, dass Theater eine sehr menschliche und kommunikative Kunst ist (wobei er ein Brecht-Motiv aufgreift). Und Hoppe ist einschlägiger Fachmann für „Theatrale Kleinformen“ (S. 184 ff.) und fürs Kabarett (S. 101 ff.). Zur vielleicht nötigen Erinnerung: Das GRIPS-Theater entstand nicht zum geringsten Teil aus dem Westberliner Reichskabarett.

Und dann zeigt sich Hoppe als Mensch, der „Theaterpädagogische Handlungsmodelle“ (S. 167 ff.) plastisch aus weiter Praxis seit mindestens 30 Jahren vorstellen kann, so dass man Spaß hat, sie selber auszuprobieren. Es sind in der Regel solche Vorschläge, die Theater als Schauplatz (was ja nicht die schlechteste Übersetzung des Theater-Begriffs ist) verstehen und gestalten: Publikumstheater (S. 198 ff.), Mitspieltheater (S. 83 ff.), „Harlekins Erben – Bausteine für ein satirisches Stegreiftheater“ (S. 211 ff.), „Politische Bildung durch Theater“ (S. 122 ff.) und „Grundzüge eines Studienelements ‚Spiel und Theater‘ in der Deutschlehrerausbildung“ (S. 142 ff.) – seine „theaterpädagogische(n) Ausblick(e)“ aufs Kabarett nannten wir schon.

Lassen wir den Autor Hans Hoppe zum Schluss selbst zu Worte kommen: „Zusammenfassend kann ... festgestellt werden, dass die Begriffe ‚Darstellendes Spiel‘ und ‚Theater‘ nicht einfach als Synonyme zu betrachten sind. Zwar lassen sich unter den Begriff Darstellendes Spiel problemlos alle Arten von Theateraktivitäten subsumieren, aber er umfasst darüber hinaus noch andere Formen darstellerischer Aktivität, die ... nicht mehr oder noch nicht als Theater zu bezeichnen sind“ (S. 15) Und: „Wenn hier von theaterpädagogischer Praxis die Rede ist, so ist damit die theaterpraktische Arbeit mit pädagogischem Anspruch gemeint, wie sie vorzugsweise im schulischen und teilweise auch im außerschulischen Bereich mit verschiedenen Altersgruppen betrieben wird ... (Sie) beinhaltet zum einen die Vermitt-

lung von Kenntnissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten, die für die persönliche theaterpraktische Betätigung erforderlich sind, also Erziehung *zum* (Hv. gk) Theater. Zum anderen beinhaltet sie die damit einhergehende oder dadurch zu bewirkende Ausbildung personaler, sozialer und/oder politischer Handlungs- und Verhaltenspotentiale der Akteure, also Erziehung *durch* (Hv. gk) Theater.“ (S. 184)

PS. Hans Hoppe ist verschiedentlich Autor der KORRESPONDENZEN gewesen.

Gerd Koch

Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik
Ulrike Hentschel/ Hans Martin Ritter (Hg.)

In Heft 32 der KORRESPONDENZEN schreibt Hans Martin Ritter unter dem Titel „Hans-Wolfgang Nickel und die Spiel- und Theaterpädagogik“ (S. 58 f.), dass Hans-Wolfgang Nickel „heimlich 65 geworden“ sei. Nun ist wieder an einen ehrenvollen Geburtstag von Hans-Wolfgang Nickel zu erinnern. Es geschieht diesmal öffentlich mit einem Buch, in dem die Autorinnen und Autoren solchen fachspezifischen Fragen nachgehen: Wo steht das Fach augenblicklich? Wie ist es dahin gekommen? Wohin weisen gegenwärtig diskutierte Tendenzen? Ein sehr nützliches Buch – nicht zuletzt wegen der ausführlichen Bibliographie der weit gestreuten Publizistik von Hans-Wolfgang Nickel (entdeckt und zusammengestellt von Antonios Lenakakis). Das Buch heißt **Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik** – und wurde 2003 herausgegeben von **Ulrike Hentschel und Hans Martin Ritter** im SCHIBRI-Verlag Berlin/Milow, 332 S., 20 Euro (ISBN 3-933978-83-1).

Veranstaltungen, Termine, Hinweise

Nachtrag: Wildwux Theater Aktion

Im letzten Heft der KORRESPONDENZEN (Nr. 43, S. 46 f.) stellten wir das norddeutsche „Wildwux Theater“ vor. Über ihre Europatour 2001 mit „Monkeywings“ hat es eine CD-ROM produziert, die für 4 Euro (einschl. Versand) zu haben ist www.wildwux.org

Grabstein:

theater im zentrum 1974 - 2003

Nach 29 Jahren Theater und theaterpädagogischer Arbeit ist das „theater im zentrum“ (Stuttgart) zu Grabe getragen worden. Es verabschiedet sich mit einer wunderbaren Dokumentation, die zugleich eine schreckliche ist: ein Grabstein – aber mit dem munteren Titel: „Der Wunsch nach süßem Vergnügen verfolgt mich selbst im Schlaf“. Aber: Was ist ein Buch gegen ein ganzes Theater?! Die Redaktion des Buchs haben Jutta Schubert und Peter Galka gehabt, die wissen, wovon sie berichten. Zukünftig findet man das einstige „theater im zentrum“ unter dieser Adresse: Junges Ensemble Stuttgart, Eberhardstr. 61, 70173 Stuttgart www.jes-stuttgart.de

Nützlich: Werner Hecht macht Brecht

Der langjährige Leiter des Brecht-Zentrums der DDR, Werner Hecht, bietet Workshops zur praktischen Theaterarbeit Bertolt Brechts an. Und das geschieht unter dem Motto von Helene Weigel, die Werner Hecht (damals in Dramaturgie und Regie tätig; ab 1970 Chefdramaturg) noch als Prinzipal des Berliner Ensembles kannte: „Spielen ist eigentlich ein allgemeines menschliches Laster, und es macht Spaß.“ Hechts Workshops sind erprobt in Berlin, Stockholm Norwich und an deutschen Universitäten. Sie dauern in der Kurzfassung 3 Tage (sonst 6 Tage), und es wird gespielt, es werden verschiedene Filmausschnitte, an die man nicht immer leicht heran kommt, gezeigt (Hecht ist auch Filmemacher und Drehbuchschreiber), es gibt geschichtliche inputs – und Werner Hecht ist in der Tat ein lebendes Gedächtnis und ein begnadeter Erzähler. Im Suhrkamp-Verlag sind zahlreiche Schriften von ihm erschienen und ohne seine Brecht-Chronik kommt man als Interessierter gar nicht aus. Für TheaterpädagogInnen nicht ganz unwichtig: Hecht war von 1946 – 54 als Lehrer tätig, und er hat viele Materialien-Bände zu Brecht-Stücken herausgegeben, mit denen viele als SchülerInnen und StudentInnen ins Brechtsche Werk eingeführt wurden. Nun kann man direkt bei und mit Werner Hecht aus seinem großen, anschaulichen und reflektierten Erfahrungsschatz lernen: Dr. Werner Hecht, Beifußweg 52 A, 12 357 Berlin <Werhecht@aol.com>

Auf unsichtbaren Bühnen Forschendes Theater im Stadtteil

Forschendes Theater ist angesiedelt an der Schnittstelle zwischen Stadtforschung, urbaner Bildung und Theater. Es untersucht das Alltags-theater und die unsichtbaren Bühnen der Stadt, macht sie auf experimentelle Weise sichtbar und bietet neue Einblicke in die städtische Wirklichkeit. Forschendes Theater mutet dem Stadtteil etwas zu, macht Zuschauer zu Akteuren (und umgekehrt) und eröffnet den Dialog zwischen Städtern, Künstlern und Forschenden. In diesem Heft stellt das Bremer Projekt „Bildung und Stadt“ Arbeitsweise und Ergebnisse seiner theatralen Forschung vor. Dabei geht es um die Stadt als Bühne, um Alltagstheatralität und urbane Bildung, um eine theatrale Stadtrundfahrt, die Stadtforscher-AG und weitere Interventionen im öffentlichen Raum (vgl. Beitrag in diesem Heft).

Band 3 der **StadtRandNotizen: Bildung-Gesellschaft-Urbanität** (Hrsg. von Johannes Beck, Anne Kehl, Lutz Liffers) erscheint im Frühjahr 2004 in der Edition Temmen, Bremen.

Die Tagung „Theater in der Lehre“ III findet in diesem Jahr von 20. - 22. Mai an der Universität Oldenburg statt.

Angesprochen sind Interessierte aus den Bereichen Theater und Theaterpädagogik wie Lehrende anderer Disziplinen, die sich für Theater, Pädagogik und (Hochschul-)Didaktik interessieren. Neben Einzelvorträgen, werden in verschiedenen Workshops Lehrprojekte, unterschiedliche Verfahren und Methoden vorgestellt. Darüber findet ein intensiver Austausch statt. Informationen können ab dem 20. Februar abgerufen werden unter: www.uni-oldenburg.de
<<http://www.uni-oldenburg.de>>
Mailkontakt: beatrix.wildt@uni-oldenburg.de

Der diesjährige Themenschwerpunkt der Mitgliederversammlung der Bundesarbeitsgemeinschaft (BAG) **Spiel & Theater** befasst sich mit den aktuellen Entwicklungen im Bereich der „Ganztagsschule“. Am 07. + 08.05.2004 steht in Hannover die Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Auswirkungen bei der Umsetzung des Investitionsprogramms „Zukunft, Bildung und Betreuung“, mit dem der Bund 4 Milliarden Euro zum Aufbau von Ganztagsschulen zur Verfügung stellt, auf der Tagesordnung.

Den Mittelpunkt der Veranstaltung bildet die Diskussion um Anforderungen, Prozesse und Strukturen, die das zu entwickelnde Profil einer ganztägigen und kooperativen Schulbildung maßgeblich prägen müssen, damit die Bildungsreform nicht als ein bloßes Nebeneinander der beiden Systeme Schule und Jugendhilfe in den Kinderschuhen stecken bleibt.

Geplant ist u.a., dass eine Vertretung der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (BKJ) im Rahmen dieses Treffens ihre Servicestelle „Kultur macht Schule“ ausführlich vorstellen wird.

Weitere Informationen:

BAG Spiel & Theater, Simrockstr. 8, 30171 Hannover (neue Anschrift!)

Tel (0511) 458 17 99,

E-Mail: handwerg@bag-online.de

Wir laden Schul-, Jugend- und Amateurtheatergruppen aus der Region Hannover ein, sich mit einer eigenen Produktion zum Thema „Stadt“ am Festival

Die Städte sind für dich gebaut

23. – 25. Juni 2004

zu beteiligen. An drei Vormittagen und Abenden wollen wir Produktionen zum Thema „Stadt“ auf der Bühne präsentieren. Die einzelnen Stücke sollen nicht länger als 30 Minuten dauern.

(Der Aufführungsort ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht entschieden.)

Neben Theaterproduktionen bieten wir auch die Möglichkeit der Präsentation von Beiträgen aus den Bereichen Comic, Graffiti, Fotografie, Film, Video, Musik, Malerei, Installation ...

Haben Sie Interesse? Dann melden Sie sich bei uns!

Theaterpädagogisches Zentrum Hannover
Mühlenberger Markt 1

30457 Hannover

Tel.: 0511-16849551

Fax: 0511-16849567

e-mail: tpz.hannover@hannover-stadt.de

Auch für Rückfragen und weitere Informationen stehen wir gerne zur Verfügung.

Anmeldungen können bis zum 10.12.03 eingereicht werden.

Die Produktionen müssen zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig sein.

Falls zu viele Anmeldungen eingehen muss eine Auswahl der Stücke getroffen werden.

Über das eventuell notwendige Auswahlverfahren informieren wir Sie nach Eingang der Anmeldungen.

Wir freuen uns über Ihr Interesse und Ihre Vorschläge!

„Zauberwald“ und „MusikKillerVirus“

Zwei Theaterstücke für Kinder

mit Anregungen für eine

theaterpädagogische Werkstatt in der Schule

von Annetta Meißner, Markus Ponick



Neuerscheinung September 2003

Zauberwald macht Kinder froh und Erwachsene ebenso?

Der Fernseher geht kaputt. Drei Kinder denken sich eine Geschichte aus. In einem Zauberwald verzaubert Zwerg und Riese Kinder in Alte und Alte in Kinder. Um wieder nach Hause zu kommen, müssen sie gemeinsam drei Rätsel lösen.
– ein Theaterstück von und für Jung und Alt –

Schibri-Verlag

ISBN 3-933978-66-1
2003, 80 Seiten
9,- Euro

MusikKillerVirus

Ein geheimnisvolles Virus geht im Königreich um. Es raubt die Musik. Die Reporter Star und Ritter nehmen seine Spur auf.

– eine spektakuläre Verwechslungskomödie von und für Kinder –

Neben zwei Theaterstücken sind in diesem Buch Spiele und Übungen für Ihre Probenarbeit und Anregungen für die Entwicklung von eigenen Theaterstücken im Unterricht enthalten.

Die Erfahrungen von Annetta Meißner und Markus Ponick aus der Arbeit mit verschiedenen Theatergruppen und in der Grundschule geben diesem Band dabei einen ganz praktischen Bezug.

Fotonachweise

Videostills: Sandra Klaus, Jeremias Boettcher
(Universität der Künste Berlin)

Frank Pusch (zum Artikel von Anne Kehl)

Hanne Seitz (Titelfoto)

N.N. (zum Artikel von Dorothea Hilliger und Julia Naunin)

Alle weiteren Fotos: urban dialogues e.V.,
Stadtkunstverein, Wrangelstraße 64, 10997 Berlin
www.urbandialogues.de

Adressen der Autorinnen und Autoren

Gabi dan Droste,
Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik
Deutschland, Berliner Büro, Am Stadtpark 2-3, 10367 Berlin

Ulrike Hentschel,
Cheruskerstr. 23, 10829 Berlin
uhen@udk-berlin.de

Dorothea Hilliger,
Rotdornstr. 5, 12161 Berlin

Anne Kehl,
Universität Bremen, FB 12, Postfach 330440, 28334 Bremen

Sandra Klaus,
Hermannstr. 48, 12049 Berlin

Gerd Koch,
Sieglindestr. 5, 12159 Berlin
Koch@asfh-berlin.de

Martina Leeker,
Goebenstr. 8, 10829 Berlin

Barbara Loreck,
Marienburgerstrasse 34, 10405 Berlin

Kathrin Meß,
Weserstr.34, 12045 Berlin

Julia Naunin,
Hebbel am Ufer, Stresemannstr. 29, 10963 Berlin

Ute Pinkert,
Fachhochschule Potsdam, Friedrich-Ebert-Str. 4, 14469 Potsdam

Maren Schmidt,
Friedelstr. 13, 12047 Berlin

Mira Sack,
Hochschule für Musik und Theater Zürich, Gessnerallee11,
CH-8001 Zürich

Hanne Seitz,
Fachhochschule Potsdam, Friedrich-Ebert-Str. 4, 14469 Potsdam

Geesche Wartemann,
Universität Hildesheim, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim

Peer Wiechmann,
Fachhochschule Potsdam, Friedrich-Ebert-Str. 4, 14469 Potsdam

Gerd Koch u. a. **Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen**



ISBN 3-928878-28-x
1995
250 Seiten
Euro 9,80

*Buch und
Videokassette
zusammen nur
22,- EURO*

Videokassette
**DIE KUNST
ZU LEBEN**
Theatralisierung
von Lehr- und
Lernprozessen



Gerd Koch im Gespräch.
Idee und Realisation: Laszlo Kornitzer

Die KUNST zu LEBEN

Eine ASFH Produktion 2001
Euro 14,90

Das Buch und die dazu gehörende Video-
kassette geben praktisch-theoretische
Anregungen, Theater (und Spiel) als
mögliches Gestaltungselement der Hoch-
schuldidaktik beim Lehren-Lernen
an der Hochschule einzusetzen.

Lutz von Werder

Mystik für Gipfelstürmer



Die Suche nach geistigem Lebenssinn ist für alle Menschen eine ständige Aufgabe. Heute wird dieses Thema zum zentralen Lebensproblem. Das geistige Sinnproblem lässt sich nur auf den Wegen der philosophischen Mystik angehen. Die philosophische Mystik führt das Denken zur Erfahrung der grundsätzlichen Einheit von ich und Weltgrund.

Dieses Buch erhellt, jenseits der Esoterik, alle Aspekte des Selber-Denkens des Ur-Grundes. Es stellt für dieses Denken viele Übungen bereit, die die größten Mystiker des Abendlandes entwickelt haben. Dabei berücksichtigt das Buch besonders die Denküben der gottlosen Mystik der Moderne. Das Buch benennt alle Hauptprobleme der Mystik und bietet philosophische Lösungen an. Dabei verfolgt das Buch die Antworten der mystischen Philosophie auf folgende Fragen:

Wie gelange ich zur Erkenntnis des Urgrundes?
Mit welchen Methoden überwinde ich die Angst um mein endliches Ich?

Wie verbinde ich mein Anhaften an die Welt mit der Überwindung der Welt?

Wie wird aus mystischen Denkerfahrungen politischer Widerstand?


Das ist ein Buch für alle, die sich der Frage nach dem geistigen Lebenssinn mit philosophischen Übungen zum Selberdenken stellen wollen.

Es vertieft den mystischen Hintergrund der eigenen Lebensphilosophie.

Zum Autor: Lutz von Werder, Prof. Dr., Jahrgang 1939,

Hauptvertreter der philosophischen Lebenskunst, leitet „Philosophische Cafés“ mit 60 - 300 Personen seit 7 Jahren und das „Philosophische Radio“ auf WDR 5,

Verfasser des „Lehrbuches der philosophischen Lebenskunst für das 21. Jahrhundert“ und der „Einführung in die philosophische Lebenskunst Asiens: China, Indien, Arabien“.

Schibri-Verlag 

ISBN 3-933978-82-3, 250 Seiten, 15 Euro

PAEDAGOGUS LUDENS

Neuerscheinung

von Antonios Lenakakis

im Schibri-Verlag

Tel. 039753/22757

Fax 039753/22583

e-mail Schibri@t-online.de

Vorbestellung möglich



erschient März 2004
Format: 148 x 210 mm,
250 Seiten
ISBN: 3-933978-90-4,
Preis: 13,50 Euro

Bitte lesen Sie dazu den Beitrag „Zur Wirkung der Spiel- und Theaterpädagogik auf Lehrer(innen)“ auf S. 25 im Heft 43 der KORRESPONDENZEN.

Paedagogus ludens. Erweiterte Handlungskompetenz der Lehrerpersönlichkeit durch Spiel- und Theaterpädagogik. Eine qualitativ-empirische Untersuchung. A. Lenakakis

Hrsg.: Heiko Kleve, Gerd Koch,
Matthias Müller

Differenz und Soziale Arbeit

Sensibilität im Umgang mit dem
Unterschiedlichen

ISBN 3-933978-80-7, 2003,
192 Seiten, € 16,80

Hrsg.: Andreas Brüning, Gudrun
Piechotta

Zeit des Sterbens

ISBN 3-933978-85-8, 2004
250 Seiten, € 16,80

Praxis • Theorie • Innovation Band 1
Sechste Beiträge zur Sozialen Arbeit und Pflege

Herausgegeben
von Heiko Kleve • Gerd Koch • Matthias Müller

Differenz und soziale Arbeit

Sensibilität im Umgang
mit dem Unterschiedlichen

Praxis • Theorie • Innovation Band 2
Sechste Beiträge zur Sozialen Arbeit und Pflege

Herausgegeben
von Andreas Brüning • Gudrun Piechotta

Zeit des Sterbens

Der erste Band der ASH-Schriftenreihe thematisiert den **Umgang mit dem Unterschiedlichen** in dieser Gesellschaft. Klassische Leitorientierungen in der Sozialarbeit werden immer problematischer. Eine solche Leitorientierung ist die **Differenz** von Norm und Abweichung. Inzwischen ist es mehr als fraglich geworden, ob Soziale Arbeit die Funktion hat, soziale Abweichungen von gesellschaftlichen Normvorstellungen zu re-normalisieren. Soziale Pluralisierungs- und Differenzierungsprozesse auf den unterschiedlichen Ebenen der Gesellschaft verunmöglichen das Bezugnehmen auf einheitliche und klare normative Vorstellungen. Pluralitäts- und Differenzenerfahrungen scheinen inzwischen auch den sozialarbeiterischen Alltag zu bestimmen. Das Buch gibt Studierenden und PraktikertInnen eine Folie zur Diskussion ihrer Themen und Fragestellungen; es möchte **Differenzsensibilität** als Teil der Professionalität Sozialer Arbeit motivieren.

Am Ende des Lebens steht der Tod. Niemand weiß, wie diese letzte Phase des Lebens, die Zeit des Sterbens und schließlich der Tod, sein wird, was er oder sie fühlen und denken wird, ob es ein Leben nach dem Tod gibt. Doch die **Zeit des Sterbens** ist nicht nur persönliches Schicksal und individueller Akt, vielmehr ist Sterben und Tod ein gesellschaftliches Ereignis, eingebettet in soziale, kulturelle, religiöse Vorstellungen, in philosophische Überlegungen und ethische Grundsätze. Der Umgang mit Sterbenden und Verstorbenen ist Ausdruck gesellschaftlichen Lebens. **Namhafte Autorinnen und Autoren** haben die vielfältigen und vielschichtigen Facetten des Sterbens und des Todes beleuchtet. So ist ein Buch entstanden, das zwar auch nicht die Frage beantworten kann, wie es ist, zu sterben und tot zu sein, aber es lädt zu **Diskussionen** darüber ein, wie die Zeit des Sterbens für den Einzelnen bzw. für die Einzelne in der Gesellschaft menschenwürdig gestaltet werden kann.

Archiv der Zeichen – Inventur einer Großstadt

600 Fotografien und 12 Großplakate machten den Berliner U-Bahnhof Jannowitzbrücke zum temporären Kulturbahnhof. Die Ausstellung des Stadtkunstprojektes ‚urban dialogues‘ mit digitalen Fotografien von Jugendlichen und Berliner Künstlern fand vom 16.1. bis 8. 2. 2004 jeweils während der Betriebszeiten der U-Bahn statt.

Die Ausstellung ist das Ergebnis einer digitalen Fotorecherche durch ganz Berlin. Auf der Suche nach den Zeichen des öffentlichen Raums inventarisierten und kategorisierten Jugendliche unter Anleitung mehrerer Künstler drei Wochen lang Orte wie z.B. den Alexanderplatz, aber auch stillere Winkel, Werbeflächen, Piktogramme, Wappen, Schilder, Pfeile... und unterzogen das Ergebnis ihrer Recherche einer künstlerischen Transformation. Kontakt: urban dialogues e.V., Stadtkunstverein, Wrangelstraße 64, 10997 Berlin www.urbandialogues.de, Einzelheiten zu den Fotografien und ihren Arbeiten unter www.archiv-der-zeichen.de

„Archiv der Zeichen - Inventur einer Großstadt“ wird in Kooperation mit dem Berliner Jugendbildungsträger „Die Wille“ und dem Kulturverbund „WrangelNetz“ durchgeführt. Finanziert wird es vom Fonds Soziokultur in Bonn und der Jugend- und Familienstiftung des Landes Berlin. Weitere Förderer sind die Siemens AG und die Berliner Verkehrsbetriebe BVG. Der Fonds Soziokultur in Bonn hat das Projekt für den Deutschen Innovationspreis Soziokultur nominiert.

nicht entleihbar



ENDE