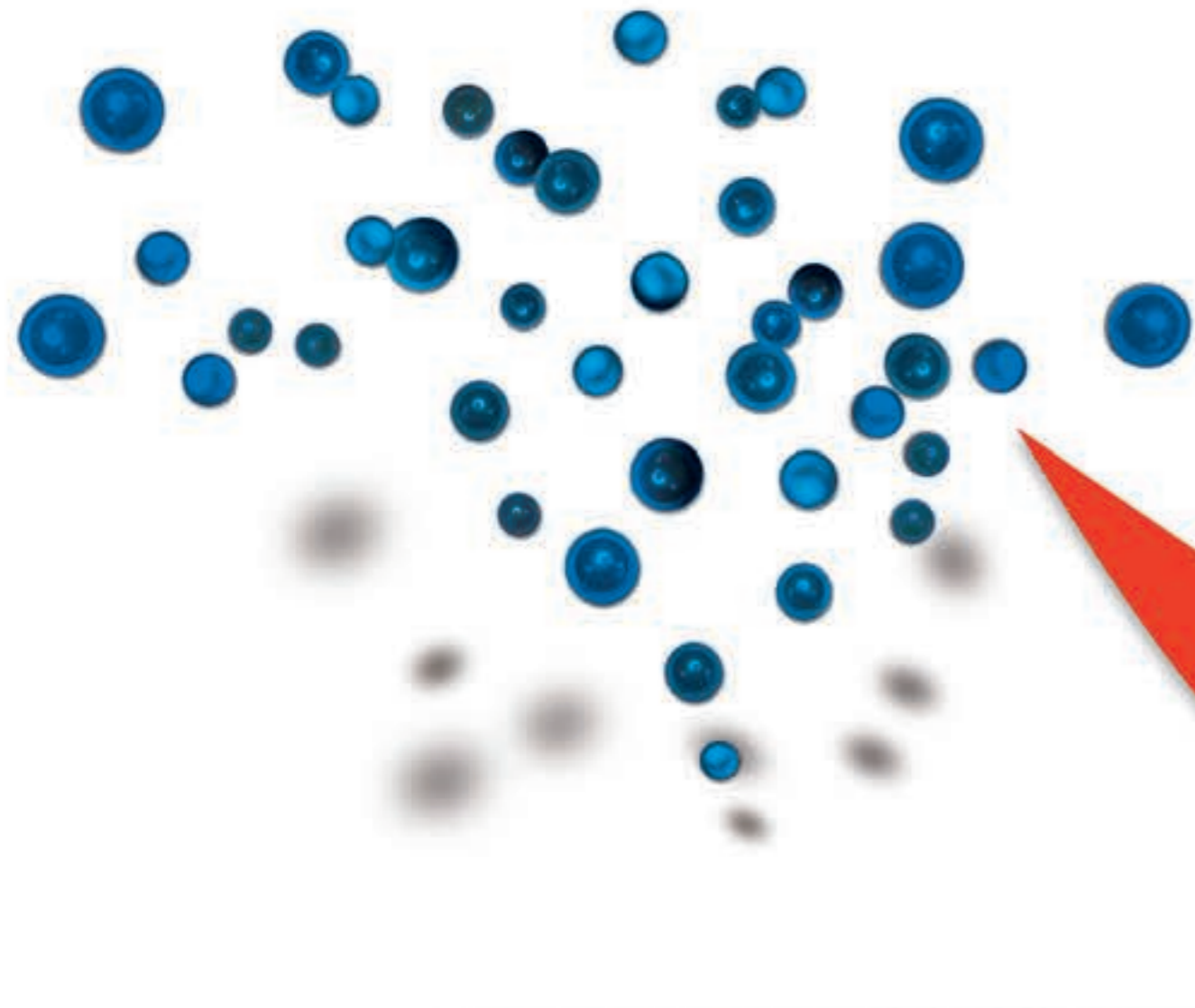


Zeitschrift für Theaterpädagogik

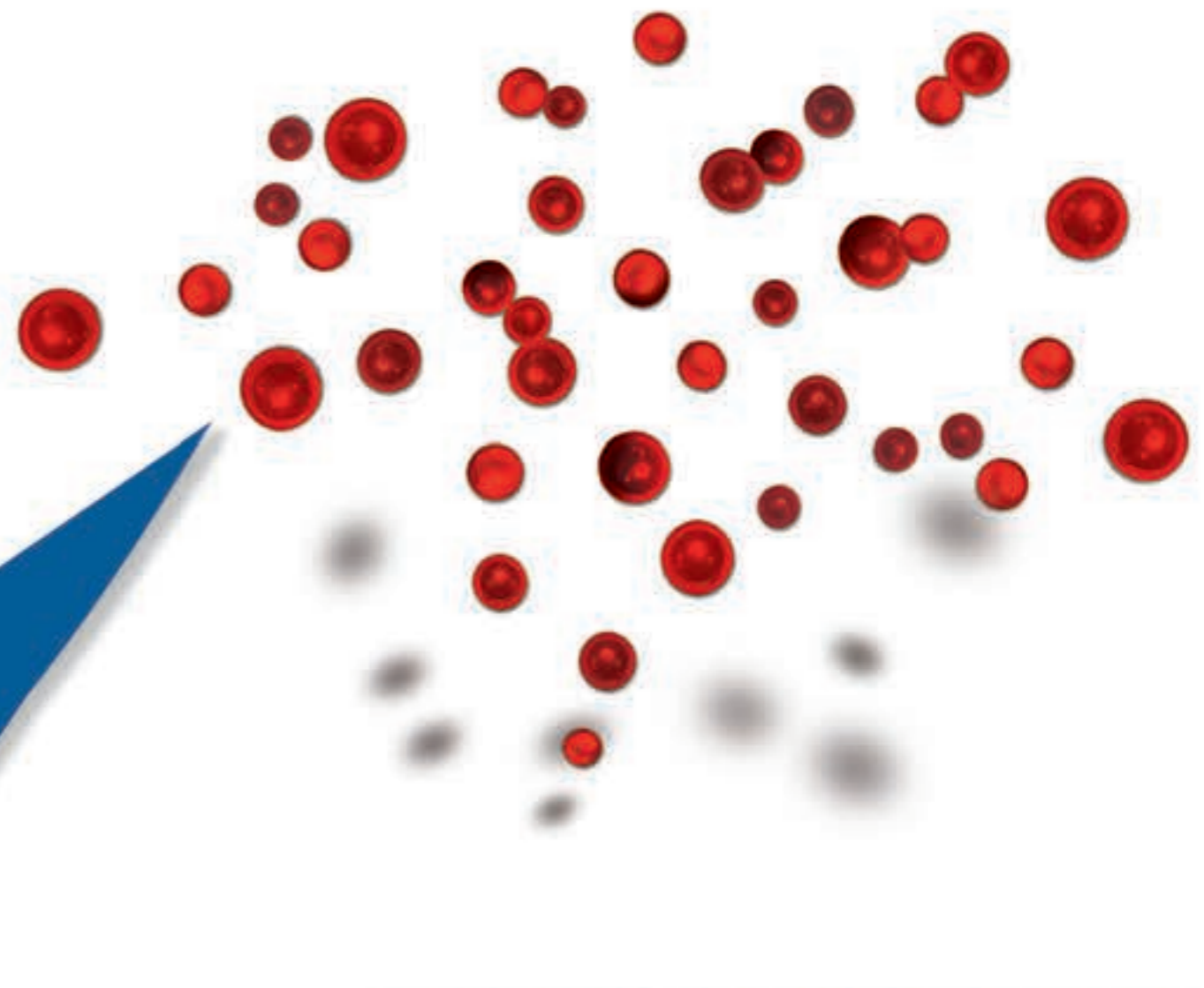
24. Jahrgang • Korrespondenzen • Heft 53



TheaterPädagogik
PolitikTheater
TheaterPolitik
PädagogikTheater

Zeitschrift für Theaterpädagogik

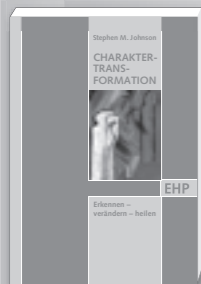
24. Jahrgang • Korrespondenzen • Heft 53



TheaterPädagogik
PolitikTheater
TheaterPolitik
PädagogikTheater

»Erziehung für Körper, Geist und Seele«

EHP®



Stephen M. Johnson
CHARAKTER-TRANSFORMATION

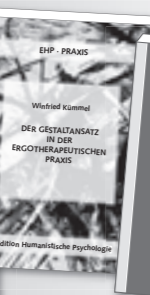
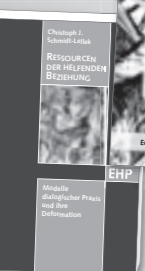
275 S., 12 Abb. · 978-3-89797-042-7
EUR 28,00 / CHF 49,00

»Grundlagen für die körperorientierte Arbeit«



Winfried Pohl, Gisela Sämam
EFFEKTIVE KOMMUNIKATION
Die Kunst der Beziehungsgestaltung im beruflichen Alltag

180 S., zahlr. Abb. · 978-3-89797-051-9
EUR 22,00 / CHF 39,00



EHP - Verlag Andreas Kohlhage
www.ehp.biz
Tel. 02202-981236
Postfach 200222
51432 Bergisch Gladbach



Fortbildung Theaterpädagoge/in
- berufsbegleitend -
07.03.2009 (Start Kurs 27): 12.09.2009 (Start Kurs 28)
Aufbau Fortbildung Theaterpädagoge/in BuT
- berufsbegleitend -
Beginn 22.11.2008 (Kurs 5)
Vollzeit-Fortbildung Theaterpädagoge/in BuT
Beginn: 03.03.2009
Fortbildung Kulturmanagement
Beginn 22./23.11.2008 (Kurs 4)
Rhythmik-Fortbildung "Groove and Move"
Beginn: 14.03.2009

KONTAKT: Off-Theater nrw e.V., Salzstr. 55, 41460 Neuss
Tel: 02131/83319 - Fax 02131/83391, info@off-theater.de
www.off-theater.de



Spielleitung
Theaterpädagogik / BuT

Die Weiterbildung Spielleitung / Theaterpädagogik (anerkannt vom Bundesverband für Theaterpädagogik) richtet sich an Personen aus künstlerischen, pädagogischen, soziokulturellen und anderen, auch ungewöhnlichen Bereichen.

Die Schwerpunkte liegen im Bereich Schauspiel und Improvisation, Stückentwicklung und Regie, spiel- und theaterpädagogische Projekte.

Start: November 2008

Leitung: Felicitas Jacobs, Ricarda Schuh & Dozententeam
in Kooperation mit dem Theater Hebbel am Ufer Berlin / HAU

Stiftung SPI
030-2511208
www.stiftung-spi.de

Stiftung SPI

Praxis · Theorie · Innovation
Berliner Beiträge zu Bildung, Gesundheit und Sozialer Arbeit

Die Schriftenreihe der Alice Salomon Hochschule Berlin thematisiert aktuelle Erkenntnisse und wichtige Positionen mit dem Ziel, fruchtbare Diskussionen auf den Weg zu bringen und den wechselseitigen Transfer zwischen Wissenschaft und Praxis im Bildungs-, Gesundheits- und Sozialbereich zu initiieren und zu intensivieren.

- **Band 1 · Differenz und Soziale Arbeit – Sensibilität im Umgang mit dem Unterschiedlichen**
von Heiko Kleve, Gerd Koch und Matthias Müller
192 Seiten, 2003, 16,80 €, ISBN 3-933978-80-7
- **Band 2 · Die Zeit des Sterbens – Diskussionen über das Lebensende des Menschen in der Gesellschaft**
von Andreas Brüning und Gudrun Piechotta
250 Seiten, 2003, 16,80 €, ISBN 3-933978-85-8
- **Band 3 · Ganzheitlichkeit im Pflege und Gesundheitsbereich – Anspruch – Mythos – Umsetzung**
von Gudrun Piechotta und Norbert von Kampen
250 Seiten, 2006, 16,80 €, ISBN 3-933978-86-6
- **Band 4 · Case Management als Brücke**
von Matthias Müller, und Corinna Ehlers
192 Seiten, 2008, 14,80 €, ISBN 978-3-933978-88-2
- **Band 5 · Szeneorientierte Jugendkulturarbeit – Unkonventionelle Wege der Qualifizierung Jugendlicher und junger Erwachsener**
von Elke Josties
136 Seiten, 2008, 14,80 €, ISBN 978-3-937895-80-2
- **Band 6 · Soziale Arbeit und Ökonomisierung – Analysen und Handlungsstrategien**
von Christian Spatscheck, Manuel Arnegger, Sibylle Kraus, Astrid Mattner und Beate Schneider
180 Seiten, 2008, 16,80 €, ISBN 978-3-937895-83-3
- **Band 7 · Von der ErzieherInnen-Ausbildung zum Bachelor-Abschluss – Mit beruflichen Kompetenzen ins Studium**
von Hilde von Balluseck, Elke Kruse, Anke Pannier und Pia Schnadt
ca. 259 Seiten, 2008, 16,80 €, ISBN 978-3-86863-010-7

VorSchein Nr. 30
Jahrbuch 2008 der
Ernst-Bloch-Assoziation
Polyphone Dialektik



Herausgegeben von
Doris Zeilinger

ISBN 978-3-938286-36-4
246 Seiten, 22 x 14 cm, Pb., € 22,00

Ernst Bloch war ein dialektischer Denker, der allerdings das traditionelle Verständnis von Dialektik erweitert hat. Das Thema *Polyphone Dialektik* knüpft an seine mehrzeitliche und mehrräumige Dialektik an, beleuchtet eine Dialektikkonzeption, die als »unsauber«, als »widerständig« bezeichnet wurde.

Die in diesem Band versammelten Beiträge widmen sich einer vielstimmigen Auffassung von Dialektik, wobei Einigkeit darüber besteht, dass der Weltprozess nur dialektisch adäquat begriffen werden kann.

Nicht nur Blochsche Philosopheme im engeren Sinn werden diskutiert, wie sein »spekulativer Materialismus«, sondern auch die Dialektik gesellschaftlicher Praxis, (natur)wissenschaftliche Aspekte und Fragen des gegenwärtigen Informations- und Medienzeitalters.

Mit Beiträgen von Stavros Arabatzis, Martin Blumentritt, Christian Fuchs, Klaus Fuchs-Kittowski, Herbert Hörz, Hans Heinz Holz, Silvia Mazzini, Klaus Robra, Marisol Sandoval, Annette Schlemm, Volker Schneider, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann.

ANTOGO Verlag Nürnberg

Postfach 210227, 90120 Nürnberg
Tel. 0911 53 90 50 00, Fax 0911 55 92 41
eMail: bestellung@antogo-verlag.de
www.antogo-verlag.de

TBV TheaterBuchVersand



Besuchen Sie uns unter: www.theaterbuch-versand.de

Über 1000 Titel zur Theorie und Praxis des Theaters und der Theaterpädagogik.

Fordern Sie auch unseren kostenlosen Gesamtkatalog an!

TheaterBuchVersand
c/o Schultheater-Studio

Hammarskjöldring 17a 60439 Frankfurt am Main
Tel. (069) 212-30608 Fax. (069) 212-70752
e-mail: info@theaterbuch-versand.de

Ab einem Bestellwert von 60,- € liefern wir versandkostenfrei.



Inhalt

PolitikTheaterPädagogik – Versuch über das Politische in Theater und Pädagogik <i>Gerd Koch, Florian Vaßen</i>	3	Gedanken nach einem Gastspiel des Living Theatre <i>Thomas Rothschild</i>	54
TheaterPolitik		Zum politischen Theater <i>Ingrid Koudela</i>	57
Von der Bühne aufs Spargelfeld – Musik- und Theater-schaffende in Zeiten von Hartz IV <i>Barbara Stein</i>	9	PolitikTheaterPädagogik	
Künstlersozialkasse und Kunstpädagogik <i>Gerd Hunger</i>	11	Medium und Ereignis – Acht Gründe warum Kinder und Jugendliche Theater brauchen, zwei Forderungen und zwei weitere Gedanken zum Schluss <i>Ingrid Hentschel</i>	58
Das Theaterpublikum von morgen – Ist-Stand und Potenziale <i>Susanne Keuchel</i>	13	Laboratorium der sozialen Fantasie – Die Theaterarbeit des jungen schauspielhannover <i>Barbara Kantel</i>	62
Kulturelle Bildung im Aufwind? – Beobachtungen und Innenansichten <i>Ute Handwerg</i>	17	Jugendclub Theater Konstanz – „Der Glaube daran, dass eine andere Welt möglich ist!“ – Fausto Paravidinos „Genua 01“ in der Inszenierung von Felix Strasser und Wulf Twiehaus: Ein Blick in die Abgründe unserer Demokratie <i>Felix Strasser</i>	66
Was tue ich hier und warum? – Überlegungen zur Theaterpädagogikausbildung heute <i>Ulrike Hentschel, Ute Pinkert</i>	19	Das GRIPS Theater und die Politik: heute, nach 40 Jahren <i>Gerhard Fischer</i>	68
Theaterpädagogik und ihr Verständnis von Pädagogik heute – Gesellschaftliche Entwicklungen und professionelle Perspektiven <i>Gitta Martens</i>	23	„Hier Geblieben!“ Für das ganze Bleiberecht! Für die UNO Kinderrechte! <i>Philipp Harpain</i>	70
Zur derzeitigen Situation der selbstständigen Theater-pädagogen in Deutschland <i>Andreas Poppe</i>	27	Theater Macht Politik <i>Dietlinde Gipsier</i>	73
Plädoyer für die Umbenennung des Schulfachs „Darstellendes Spiel“ in „Theater“ <i>Gunter Mieruch</i>	28	Stichwort: Empowerment <i>Sinah Marx</i>	75
Aufgewacht aus dem Dornröschenschlaf – In Nieder-sachsen formiert und positioniert sich ein Netzwerk für Theaterpädagogik <i>Anja Krüger, Juliane Steinmann</i>	30	Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken! Ein aktuelles Beispiel für politisch partizipative Theater-arbeit <i>Michael Wrentschur</i>	76
Politics and Theatre Pedagogy in the US <i>Manon van de Water</i>	32	Obdachlosentheater: K/Eine Tüte Mitleid! <i>Abel vom Acker</i>	80
TheaterpädagogikPolitik in Irland <i>Manfred Schewe</i>	32	Corporate Volunteering – Das Zauberwort für neue Ressourcen in der Kulturarbeit <i>Uwe Schäfer-Remmele</i>	81
Holland und Deutschland – ein theaterpädagogi-scher Kontakt <i>Gudrun Beckmann</i>	33	Auf Schatzsuche im Theater – Großprojekt der Diakonie Himmelsthür und des Theaterpädagogischen Zen-trums Hildesheim für geistig behinderte Menschen <i>Johanna Kusche, Ralf Neite</i>	83
Schenken Sie Theater! – Der Sozialfonds am Theater an der Parkaue (Berlin) <i>Theater an der Parkaue</i>	35	Magazin	
PolitikTheater		Nachruf auf Prof. Dr. Rudolf Münz <i>Marianne Streisand</i>	85
Auf der Suche nach dem „wirklichen“ Leben – Politisches Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts <i>Richard Weber</i>	41	Ständige Konferenz Spiel und Theater an deutschen Hochschulen 2008 in Görlitz – Wechselspiel Theorie und Praxis – Einblicke in ästhetische Bildungsprozesse – Entwicklung, Erprobung und Reflexion neuer Wege und Methoden <i>Daniela Fichte, Norma Köhler, Martina Pfeil, Maren Schmidt</i>	85
Die politischen Künste des Gegenwartstheaters – Das antike Modell des politischen Theaters und Schillers Diagnose für das politische Theater der Moderne <i>Hajo Kurzenberger</i>	46	Weg von den Modellprojekten und hin zur flächen-deckenden Kulturellen Bildung für Kinder und Jugend-liche! – Eindrücke von der bundesweiten Fachtagung „10 Jahre TUSCH – Theater und Schule Berlin“ <i>Stephan Weßeling</i>	87
Theater/Theorie/„Fatzler“ – Anmerkungen zu einer alten Frage <i>Hans-Thies Lehmann</i>	50		

„... dass wir doch nicht so hoffnungslos sind, wie viele Erwachsene denken ...“ <i>Luise Dusatko</i>	90	Kontakt Autorinnen und Autoren	8
„Das ist sinnvoll vertane Freizeit!“ – Eine Tagung in Wolfenbüttel über die Bildungsarbeit Freier Theater <i>Ole Hruschka</i>	91	Hinweise für Autorinnen und Autoren	8
„Mehr als die Summe zweier Teile“ – Zum Selbstverständnis der Theaterpädagogik – Anmerkungen zur BuT-Frühjahrstagung 2008 <i>Raimund Finke</i>	92	Anzeigenschluss Heft 54	16
Popcorn im Panoptikum – Neuere Entwicklungen, Konzepte und Chancen im Zusammenspiel von Theaterpädagogik und Theater <i>Verena Meyer</i>	93	Bildnachweise	57
Neuer Lehrgang für Schauspiel- und Theaterpädagogik in Österreich	95	In letzter Minute	100
Ach du liebe Zeit! – Das Thema Zeit in der Theaterpädagogik für Kinder und Jugendliche (Sichten X)	95		
„Guck ma, was ich schon kanne!“ – 1. Europäisches Theaterfestival für ganz kleine Zuschauer und Familien <i>Armes Theater</i>	95		
Rezensionen	96		

Redaktionsschluss für das Heft 54
ist der 13. Januar 2009.
Das Heft wird am 24.04.2009 erscheinen.
Die Redaktion hat Ulrike Hentschel
< uhen@udk-berlin.de > .
Thematischer Schwerpunkt des Heftes:
Theaterpädagogik – zwischen den Künsten

Impressum

Herausgeber:	Prof. Dr. Ulrike Hentschel, e-mail: uhen@udk-berlin.de , Fax: 030-78717974, Prof. Dr. Gerd Koch, e-mail: koch@asfh-berlin.de , Fax: 030-8516153 Dieter Linck, e-mail: tina.dieter@gmx.de Prof. Dr. Bernd Ruping, e-mail: B.Ruping@fh-osnabrueck.de , Fax: 0591-80098-492 Prof. Dr. Florian Vaßen, e-mail: florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de , Fax: 0511-76219050
In Kooperation mit	BAG Spiel + Theater e.V. (gefördert durch das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend) (Ute Handweg, Ulrike Hentschel) Bundesverband Darstellendes Spiel (BV DS) (Dieter Linck, Volker Jurké: volju@t-online.de) Bundesverband Theaterpädagogik e.V. (Andreas Poppe) Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V. (Gerd Koch, Florian Vaßen)
Heftredaktion:	Gerd Koch, Florian Vaßen
Verlag:	Schibri-Verlag, Dorfstraße 60, 17337 Uckerland, OT Milow
Postanschrift:	Schibri-Verlag, Am Markt 22, 17335 Strasburg/Um. Tel. 039753/22757, Fax 039753/22583, http://www.schibri.de E-mail: Schibri-Verlag@t-online.de
Grafische Gestaltung:	Arite Nowak. Cover – Arite Nowak nach einer Idee von Gerd Koch und Florian Vaßen
Copyright:	Alle Rechte bei den Autoren/all rights reserved
Preis:	Euro 7,50 plus Porto Jahresabonnement/2 issues a year: Euro 13,- plus postage/Porto Abonnement 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; Schibri-Verlag; Gerd Koch; Florian Vaßen; Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel & Theater e.V., Simrockstr. 8, 30171 Hannover, Tel.: 0511-4581799, Fax: 0511-4583105, e-mail: info@bag-online.de; BV DS, Bundesverband Darstellendes Spiel; Bundesverband Theaterpädagogik e. V., Genter Str. 23, D-50672 Köln, Tel.: 0221-9521093, Fax: 0221-9521095, e-mail: mail@butinfo.de

ISSN 1865-9756

PolitikTheaterPädagogik – Versuch über das Politische in Theater und Pädagogik

Gerd Koch, Florian Vaßen

Das war lange überfällig – ein Heft der „Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen“ zum politischen Theater oder besser zu: Politik und Theater, nein, genauer: zu Politik, Theater und Theaterpädagogik, sprich **PolitikTheaterPädagogik**. Die Schwierigkeiten, diese riesigen gesellschaftlichen Felder darzustellen und zu diskutieren, waren uns wohl bewusst, gleichwohl merkten wir erst bei der Realisierung, auf welch ‚unübersichtliches Gelände‘ wir uns begeben hatten und welch kompliziertes ‚Netz‘ von Bezügen, aber auch Verwicklungen wir ‚ausgeworfen‘ hatten. Dennoch war die Arbeit lustvoll und produktiv – bei der Lektüre mancher Texte wegen ihrer Thematik gelegentlich auch irritierend und bedrückend. Das Ergebnis scheint uns sehr ergiebig, aber darüber müssen natürlich die LeserInnen entscheiden.

1 Theater und Pädagogik in der Gesellschaft

Theater und Pädagogik wirken gesellschaftlich, geben dem amorphen Phänomen Gesellschaft Gestalt, Konturen, Dynamik. Sie sind Einflussfelder, kommunikative Vektoren, dialogische Akteure. Sie wirken bei der politischen Willensbildung mit, und dies alles geschieht in Form nicht-staatlicher Interventionen und damit in einer besonderen politischen Form. Theater und Pädagogik sind im Bereich gesellschaftlicher, kultureller und symbolischer Politik tätig und nicht in staatlicher oder verstaatlichter Politik. Vonseiten des Theaters und der Pädagogik gilt es interessegeleitet das theatrale und pädagogische Feld zu stärken und ihm einen eigenen Akteursstatus zu geben – insofern sind Theater und Pädagogik gleichsam und in einem weiten Verständnis *non governmental organisations (NGOs)*.

Sie müssen sich innerhalb einer pluralen Gesellschaft verständlich machen, ihr Terrain sichern, müssen interagierend, eingreifend und ergreifend denken und das heißt auch, „in andern Köpfen“ weiterer gesellschaftlicher Akteure (und Formationen) denken, denn dann denken andere „auch in ihrem Kopf“. Bertolt Brecht nennt solche interaktionistische Beteiligung: „das richtige Denken“ (Werke, Bd. 21, S. 420) und zeigt diese Haltung bei Herrn Keuner (Werke Bd. 18, S. 39) und anhand von „Arbeitsweisen zweier Theaterleute“ (ebd., S. 42). Theater, Theaterpädagogik und ihre Institutionalisierungen müssen mit staatlichen, ökonomischen, militärischen und ideologischen Institutionen konkurrieren, und zwar – wie man flapsig sagt – auf Augenhöhe und nicht in Abhängigkeit. Das Eigenrecht von Theater und Pädagogik muss erarbeitet, ausgearbeitet und strategisch wie taktisch ins Getümmel gebracht werden, ohne seine Spezifik zu verlieren: Zu handeln wäre *in its own right*. Das geht nicht konfliktfrei – und ist damit demokratisch, denn Demokratie ist *government by discussion* unter Gleichen, und es ist konsens-orientiert; aber Konsens kann erst entstehen, wenn die Kontrahenten sich respektieren und keine Unterordnung besteht, sondern ein Gleichheitsvorschuss gegeben wird.

Die Theaterkunst – aber auch die Erziehungskunst, sprich Pädagogik – besitzt etwas sehr Wichtiges in diesem ‚Geschäft‘ des politisch-gesellschaftlichen Handelns: Beide weisen Handlungs-

strukturen auf bzw. beide sind interventionistische Praktiken in ihrem ureigenen Feld *und* zielen zugleich über eine allzu enge Feldbeschränkung hinaus. Sie folgen einer Logik der Praxis und einer Entwicklungslogik von menschlichen Subjekten bzw. konstituieren erst das intensiv, was gesellschaftliches Subjekt genannt werden kann. Solches Denken hat dazu geführt, Theater und Pädagogik als eigene ‚Provinzen‘ zu bezeichnen (vgl. den von Goethe geprägten Begriff ‚Pädagogische Provinz‘ und die Erziehungsutopie in „Wilhelm Meister“), in denen, so könnte man sagen, Probehandeln stattfindet. Da werden Menschen schon als das wertgeschätzt, was sie erst durch theatrale und pädagogische Prozesse werden sollen/können: Man nimmt die Utopie ihrer Möglichkeiten schon ganz konkret ins Jetzige, schafft Möglichkeitsräume.

Theatrale bzw. pädagogisch-kommunikative Wirkungsweisen hat der pädagogische Theaterenthusiast George Tabori polemisch so gefasst:

„Das Theater ist weder Klinik noch Leichenschauhaus. Es kann einige Dinge ganz gut und gewiß besser als, sagen wir, die Medizin oder die Soziologie, ganz zu schweigen von der Ganoventkunst der Politik. Verständlich, daß diese Disziplinen aus der Zauberkiste unserer Kunst stibitzen. Wenn Schwachköpfe und Spießer die Impotenz des Theaters beweisen, nur weil seine Wirkung nicht gemessen werden kann wie die von Gewehren oder Abführpillen, tun mir diese blinden armen Schweine leid. Selbstverständlich können wir die Welt ändern, haben es immer getan, was nicht viel heißt, denn sie ist änderbar zum Guten wie zum Schlechten. Und wenn man uns als so harmlos hinstellt, wie kommt es dann, daß die Geschichte der Kunst auch die Geschichte der Verfolgung der Künstler ist?“ (George Tabori: Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte. München, Wien 1991, S. 21 f.)

Pädagogik und Theater stehen für Kultivierung, Formation und Instruktion, aber auch für Grenzüberschreitung, Innovation und Risiko.

Alexander Kluge hat das Wort vom „Politische(n) als Intensität alltäglicher Gefühle“ (Freibeuter 1979, H. 1, S. 56) er-/gefunden – es passt in unseren Zusammenhang. Politik ist nicht nur bzw. nicht primär das ‚Bohren dicker Bretter‘, so der Soziologe Max Weber, oder Macht-Ausübung, -Kontrolle und -Beschränkung – das alles ist sie auch. Wir aber meinen mit Kluge: Politik ist kein „Sachgebiet, das andere für uns besorgen“, sondern „ein *besonderer Intensitätsgrad*“ (S. 61) menschlicher, mentaler Ausstattung, der sich herausbildet, der herausgebildet werden kann in Theater und Pädagogik. Politik ist ein produktives Verhältnis des Menschen zu sich selbst, zu anderen, zu Dingen, zu ästhetischen, moralischen, historischen, sozialen, (trans-)kulturellen, psychischen und kognitiven Dimensionen. In seiner Laudatio auf Josef Bierbichler sagte B. K. Tragelehn 2008 mit Bezug auf Bertolt Brecht, so wie sich Max Frisch erinnerte: „Ein Schauspieler, sagte Brecht zögernd, das ist wahrscheinlich ein Mensch, der etwas mit besonderem Nachdruck tut (das entspricht Kluges Begriff von der Intensität, Anm. d. Red.), zum Beispiel ein Glas Wasser austrinken oder so.“

PolitikTheaterPädagogik – Versuch über das Politische in Theater und Pädagogik

Jemand, der wirklich, der tatsächlich handelt, im gegenwärtigen Augenblick handelt, ein actor [...] Und der Begriff player schließt das Gefährliche und das Gefährdete ein, ein Risiko allen Spielens [...].“ (Theater der Zeit, Juni 2008, S. 28) Wir sehen hier eine Strukturähnlichkeit bzw. -nähe von Pädagogik, Theater und gesellschaftlich-politischem Akteursstatus bzw. der dort gepflegten Handlungsformen. In diesem Verständnis geht es nicht nur um Kultivierung von *Außenverhältnissen* (sie werden ja gemeinhin und schnell mit dem Politischen verbunden), sondern es geht – auch und zugleich – um die Ausprägung von eigensinnigen, intensiven menschlichen *Innenausstattungen*, die ‚äußerliches‘ gesellschaftliches, politisches Handeln fundieren.

Die von Hannah Arendt als *vita activa* bezeichnete Weise des Agierens findet in Öffentlichkeit statt und zugleich stiftet sie erst Öffentlichkeit, Kultur und ein Gemeinwesen, eine *community*. Pädagogik und Theater sind darin wiederum in doppelter Weise aktiv: Sie agieren im kleinen, vielleicht gar intimen (vgl. Marianne Streisand: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der ‚Intimität‘ auf dem Theater um 1900, München 2001), häuslichen Feld, im Nahraum des Hauses (*oikos*). Das sog. eigentlich Politische aber findet intensiv und nachdrücklich auf der *agora*, dem (Markt-)Platz statt. Auch Pädagogik und Theater kennen diese beiden Formen von Räumen, privat und öffentlich, und bilden daraus ein Ganzes, mithin *oikos* und *agora* verbindend.

Der Sozialpsychologe Harald Welzer, fasste in einem Rundfunk-Essay seine Erkenntnisse, die unseren Kontext berühren, obwohl er sie aus Reflexionen zum „Klimawandel als kulturelle(m) Wandel“ gewonnen hat, so zusammen:

„Im Zeitalter von dichter Kommunikation braucht politische Teilhabe keineswegs am Zyklus der Wahlen orientiert zu bleiben, es lassen sich neue Formen außerparlamentarischer Debatten und Demokratie entwickeln. Die Erhöhung der Kommunikations- und Teilhabechancen erhöht automatisch auch die Identifikation der Bürgerinnen und Bürger mit der Gesellschaft, die sie bilden, und somit die Chancen für bürgerschaftliches Engagement [...] das kulturelle Projekt einer guten Gesellschaft [bedeutet] die Abkehr von der Illusion, Menschen würden anders mit der Welt umgehen, wenn man ihnen sagt, dass diese irgendwann einmal weniger gefährdet ist als jetzt. [...] So etwas funktioniert psychologisch nicht, weil die greifbaren Belohnungen für die eigenen Anstrengungen ausbleiben, und letztlich nur die Erfahrung des Verzichts bleibt. Das Konzept einer guten Gesellschaft favorisiert nicht Verzicht, sondern Teilhabe und Engagement für ein besseres Klima in der Gesellschaft, und eine Gesellschaft, die größere Teilhabe und höheres Engagement erlaubt, ist besser in der Lage, die dringenden Probleme zu lösen, als eine, die ihre Mitglieder gleichgültig lässt.“ (Harald Welzer, Deutschlandfunk, 16.6.2008, Typoskript, S. 7)

Theater und Pädagogik sind, Theaterpädagogik ist aktiv beteiligt im Veranlassen von Möglichkeiten der Intensitätssteigerung, der Aktivierung von Eigensinn und Respekt sowie der Vermeidung von Gleichgültigkeit. Sie sind in solchem Verständnis in besonderem Maße politisch.

Selten allerdings findet der Begriff Theaterpädagogik Eingang in die gängige politische Rede. Eine überraschende Ausnahme machte die Ansprache des Bundespräsidenten Horst Köhler im Herbst 2007 zum 50-jährigen Bestehen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Er sagte: „Aber auch Einrichtungen außerhalb der Schulen sind

wichtig und förderungswürdig: Theaterpädagogik, Museumspädagogik, Musikschulen, öffentliche Bibliotheken.“ Diesen Appell sollten wir nicht gering schätzen, zumal er fortfährt:

„Nur so kann es nachwachsendes Publikum geben für die glanzvollen Einrichtungen unseres kulturellen Lebens, ob für Theater, Orchester oder Museen. Darum freue ich mich, dass die Stiftung im Rahmen ihrer Initiative ‚Kinder ins Museum‘ ganz gezielt die Jungen und Jüngsten anspricht – und ihnen freien Eintritt in ihre Museen gewährt.“

Schon im Mai 2006 hatte der Bundespräsident in seinem Grußwort zum Internationalen PEN-Kongress zustimmend Heinrich Böll zitiert und ästhetisch-gesellschaftliche Wirkmechanismen skizziert, die auch das Theater und die Pädagogik haben (sollen/können):

„Jeder, der eine Zeitungsnachricht verfasst oder eine Gedichtzeile zu Papier bringt, solle wissen, dass er Welten in Bewegung setzt [...] was den einen trösten mag, kann den anderen zu Tode verletzen. [...] Literatur (und wir dürfen wohl hinzufügen: Theater, Pädagogik, Anm. d. Red.) ergreift Partei für eine individuelle Geschichte, nicht für das Große und Ganze, sie sieht das Kostbare im Alltäglichen, sie hält Erinnerung wach an Vergessenes, sie klopft die herrschenden Sprachspiele ab auf Lüge, Verschleierung und Täuschung. So verweigert sie sich totalitären Ansprüchen aller Systeme [...] diese Art von Parteilichkeit [...] ist es, die die Literatur [...] mit der Politik in Konflikt bringen lässt.“

Und noch früher, 2005, in einer Rede anlässlich einer Schillermatinee im Berliner Ensemble, die zumeist als kultur-konservativ rezipiert wurde, formuliert der Bundespräsidenten einen Gedanken, der nahe an die soziale und ästhetische Situation heutiger Theaterarbeit und -pädagogik herankommt:

„Wie bekommt ein Stadttheater der Zukunft ein Publikum – in einer Stadt, in der die Hälfte der jungen Leute, die ja auch älter werden, einen Migrationshintergrund hat? Was heißt im Zuge dieser neuen Entwicklungen Weitergabe unseres kulturellen Erbes? Wie fruchtbar können Klassiker sein für gesellschaftliche Integration? Für Identitätsfindung in einer kulturell gemischten Gesellschaft? Wie müssen sie gespielt werden, damit sie in ihren Problemkonstellationen als aktuell angesehen werden?“

Es geht hier nicht darum, den Bundespräsidenten als Experten für Theater/Pädagogik vorzustellen oder sich gar an die politisch Mächtigen anzubiedern. Bewusst ist uns auch, dass er nur die repräsentative Seite der Politik vertritt, während Regierungen und eben auch Lobbyisten die eigentlichen Entscheidungen treffen. Es geht lediglich darum zu zeigen, wie von der Seite, die traditionell als die der Politik bezeichnet wird, Argumentationslinien gezogen werden, die z. T. gleichlaufen können mit denen, die vonseiten der theaterpädagogischen ExpertInnen gezeichnet werden.

In dieses Diskursfeld müssen sich TheaterpädagogInnen hineinbegeben – häufig durch beschwerliche Einzelaktionen, ferner durch kollektive, kollegiale, Synergie-Effekte nutzende Zusammenschlüsse und Netzwerke auf verschiedenen Ebenen (finanziell, organisatorisch, ökonomisch, in der Fort- und Weiterbildung, arbeitsmarkt-orientiert, wissenschaftlich, methodisch, publizistisch, dokumentierend, national wie international, gewerkschaftlich, berufsfeld-erweiternd). Neuere Formen des politischen Handelns haben sich herausgebildet, die sich von festen Organisations-

weisen traditioneller Politik unterscheiden. Sie sind eher dem Muster von flexiblen Schwärmen nachgebildet. (Aufzupassen ist dabei allerdings, dass man nicht ins ‚Schwärmen‘ kommt oder zu „Schwarm- und Rottengeistern“ [Martin Luther] wird.) Nationale und internationale Netzwerke, transkulturelle Festivals, Kongresse zur ästhetisch-kollegialen Selbstverständigung, Zeitschriften und Publizistik sollten genutzt werden – zu berücksichtigen wäre übrigens auch das Skandalisieren und der Effekt, der im Unterhaltamen steckt –, all das kann als Methodik von Öffentlichkeitsarbeit mitverwendet werden.

So wie das Politische Theater zum Theater gehört, so gehört die Politische Bildung zur Pädagogik, ja, Theater und Pädagogik reflektieren sich in ihrem Medium selbst – und liefern damit ein neues, selbstreflexives Politik-Modell, das nachhaltig sein kann.

2 Korrespondenzen – PolitikTheaterPädagogik

Wir haben uns – entsprechend unserem Anspruch der „Korrespondenzen“ und gemäß unserem theaterpädagogischen Schwerpunkt – bei dem Thema **PolitikTheaterPädagogik** nicht auf das Politische Theater konzentriert, obwohl es ohne Zweifel ein wichtiger Bereich ist. Statt dessen fassen wir den Begriff des Politischen sehr weit und setzen unter dem Titel **TheaterPolitik** die soziale Situation einerseits der KünstlerInnen, TheaterpädagogInnen, TheaterlehrerInnen und andererseits der am Spiel- und Theaterprozess Beteiligten, insbesondere der Jugendlichen, das Verhältnis von Politik und Kultureller Bildung, also die Institutionen und die dort Arbeitenden, pointiert an den Anfang unsres Themenheftes.

Erst dann folgt zweitens unter der Überschrift **PolitikTheater** die Beschäftigung mit dem **Politischen Theater**, dem Politischen im Theater, ein Bereich, von dem wir, wie beim ersten Aspekt, nur Ausschnitte und wichtige Entwicklungslinien vorstellen können.

Unter dem Stichwort „Politisches Theater“ des „Metzler Lexikon Theatertheorie“ (Stuttgart/Weimar 2005, S. 242-245) werden dazu vier verschiedene Sichtweisen aufgeführt: Politisch ist 1. Theater grundsätzlich als öffentliche Veranstaltung und Kommunikation („strukturelle Politizität“), 2. Theater, das Wirkung ausüben will („Anthropologische Wirkungsansprüche“), 3. Theater mit bestimmter gesellschaftlicher und politischer Thematik („Thematische Politizität“), 4. Theater mit einer Ästhetik, die das Zusammenspiel von Schauspielern und Zuschauer neu konstituiert („Neue Politizität des Ästhetischen“).

Historisch findet sich das politische Theater, eine Bezeichnung die von Erwin Piscator geprägt und in seinen Aufführungen mit neuen Themen, Dramaturgien, Inszenierungskonzeptionen und Raumkonzepten realisiert wurde, vor allem im sowjetischen Theater (Meyerhold), es setzt sich fort bei Brecht, im kritischen Volksstück, im Dokumentartheater der frühen 1960er-Jahren, in der Folge von 1968 und seit den 1990er-Jahren z. B. bei Schlegel und Castorf, Heiner Müller und Elfriede Jelinek bis zu Schlingensiefel, Pollesch und Rimini Protokoll.

Der dritte große Bereich, den wir **PolitikTheaterPädagogik** nennen, beschäftigt sich mit den verschiedenen Ansätzen der **Theaterpädagogik**, die nicht nur als politischer ‚Kampfbegriff‘ gegen ein erstarrtes und verspießertes Stadttheater entstanden ist, sondern auch heute wichtige Impulse, auch politische, in der Verbindung von professionellem ‚Kunsttheater‘ und sozialen Theaterprozessen von sog. Laien für die Entwicklung des Theaters und darüber hinaus für die kulturelle Bildung und die politische Emanzipation in unserer Gesellschaft liefert.

Nicht nur das Theater bewegt sich in einem vielfach politisch geprägten Raum, auch die **Theaterwissenschaft**, als Gesellschafts- und Kulturwissenschaft verstanden, untersucht aus politischer Perspektive ihren Gegenstand, das Theater. Dabei lassen sich nach Matthias Warstat drei verschiedene Richtungen akzentuieren: Theater erstens als „gesellschaftlicher Ort“, zweitens „als Modell für Gesellschaft“ und drittens „als Ausnahme“, „in seiner Differenz zur Gesellschaft“ (Matthias Warstat: Ausnahme von der Regel, in: Strahlkräfte Berlin 2008, S. 116).

1. **Theater als gesellschaftlicher Ort** bedeutet, dass sich Menschen versammeln, in besonderer Weise zueinander in Beziehung treten und sich dementsprechend gesellig und gesellschaftlich verhalten. Es stellt sich deshalb die Frage nach der Situation der Zuschauer sowie vor allem nach der Situation der in diesem Bereich praktisch Tätigen und Arbeitenden, also aller Theaterpraktiker, inklusive der TheaterpädagogInnen (vgl. in diesem Heft *Stein, Hunger, U. Hentschel/Pinkert, Martens, Poppe, Krüger*). Weiterhin verweist es – nach Jacques Rancière – auf das Streben nach der „Teilhabe an den Bühnen der Sichtbarkeit“, um so „Anteil an den umkämpften Ressourcen Sichtbarkeit und Sinnlichkeit für sich reklamieren“. Schließlich realisiert es sich in bekannten Projekten und Arbeiten des Gegenwartstheaters (Pollesch, Schlingensiefel, Rimini Protokoll – *Weber, Kurzenberger*), in Methoden wie Forumtheater oder Empowerment (*Gipser, Marx*) sowie in besonders politisch engagierten Theaterprojekten mit Laien, wie z. B. das Theaterstück „Hier geblieben!“ des Grips Theater (*Harpain*), die Inszenierung des Jugendclub Theater Konstanz „Der Glaube daran, dass eine andere Welt möglich ist!“ (*Strasser*) oder die partizipative Theaterarbeit gegen neue Armut (*Wrentschur*).

Offensichtlich besteht ein signifikanter Zusammenhang zwischen dem eigenen aktiven Theaterspiel und der Theaterrezeption. Jugendliche haben zudem „verstärkt Interesse, sich speziell mit Profis und in einer professionellen Infrastruktur selbst zum künstlerisch-kreativen Akteur zu wandeln.“ Dabei treten positive Entwicklungen im Rahmen der kulturellen Bildung übrigens „besonders signifikant bei den jungen Leuten mit bildungsfernem Hintergrund auf, die mit Kunst und Kultur in Berührung kamen.“ (*Keuchel*, in diesem Heft, S. 16; vgl. auch *Strasser, Harpain, Kantel, vom Acker*).

2. **Theater als Modell** ist im Gegensatz zur alten marxistischen Widerspiegelungstheorie zu verstehen als Handlungsmuster lieferndes und zur Praxis anleitendes Laboratorium, wie es in besonderem Maße im theaterpädagogischen Kontext zu finden ist (*Kantel, Lehmann*). Darüber hinaus ist das Theater Modell für Inszenierung, Theatralität und Präsentation als Teil der Alltagstheatralität, wie sie – zunehmend, verstärkt insbesondere durch die Dominanz der neuen elektronischen Medien – alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens durchdringen, und zugleich deren kritischer Widerspruch.

3. **Theater als ästhetische Differenz** stellt mit seiner besonderen Konstitution, mit seiner Diskursivität und seinen Zeit- und Raumkonzepten, mit den Schwellen-Erfahrung der Zuschauer und dem veränderten Verhältnis von Zuschauer und Bühne eine Ausnahme im gesellschaftlichen Kontext dar (*Lehmann, Koudela, I. Henschel*). Es unterbricht das gesellschaftlich Regelhafte und öffnet sich für das Fremde, Abweichende und Ausgegrenzte (vgl. Hans-Thies Lehmann: Wie politisch ist das postdramatische Theater? In: Theater der Zeit 2001, H. 10, S. 10-14).

PolitikTheaterPädagogik – Versuch über das Politische in Theater und Pädagogik

Diese – wie wir finden – heuristisch sehr fruchtbare Aufteilung von Warstat findet sich allerdings selten in Reinform; zumeist lassen sich gerade im theaterpädagogischen Kontext Mischverhältnisse feststellen: Alltagstheatralität, die soziale Lage der Akteure und die Bemühungen um Teilnahme und Teilhabe finden ihren Ausdruck in einem „Laboratorium der sozialen Phantasie“ (nach Wolfgang Heise / Heiner Müller, vgl. *Kantel*); es entwickeln sich Modellsituationen und Handlungsmodelle, fundiert auf ästhetischer Differenz, oft mit dem Ergebnis eines brisanten politischen Theaterereignisses. Es sei die These gewagt, dass eine sich in einem **ästhetischen Transformationsprozess** befindende und zugleich **partizipativ in sozialen Feldern** agierende Theaterpädagogik zurzeit die entscheidende politische Aktivierung darstellt.

3 TheaterPolitik – PolitikTheater – PolitikTheaterPädagogik

Wir wollen Korrespondenzen zwischen Politik, Theater, Pädagogik aufzeigen, entsprechend dem programmatischen Titel dieser Zeitschrift, d. h. wir haben – um ein viel gebrauchtes Bild doch noch mal zu verwenden – ein Netz geknüpft zwischen den verschiedensten Aspekten dieser drei Felder. Dabei gibt es, um im Bild zu bleiben, weite und enge Maschen, es gibt vor allem Knoten und ganz sicherlich auch Löcher.

Im ersten Abschnitt dieses Heftes mit dem Titel „**TheaterPolitik**“ ist ein Schwerpunkt im Sinne von ‚Knoten‘ z. B. die soziale und Arbeits-Situation von (Theater-)Künstlern, es geht also um Hartz IV, Künstlersozialkasse und die **Berufsprobleme** insbesondere der ‚freien‘ TheaterpädagogInnen (siehe die Texte von *Stein, Hunger, Martens, Poppe, Krüger*), vielfältige Probleme, die von uns als sehr politisch angesehen werden und in dieser Zeitschrift wohl zum ersten mal thematisiert werden. Die Situation ist ernst und eigentlich ein Skandal, auch wenn die TheaterpädagogInnen als KunstvermittlerInnen durchaus neue Perspektiven anvisieren. Diese Offensive aber ist genau zu beobachten, denn wie *U. Hentschel* und *Pinkert* aufzeigen, das Subversive des Theatralen, das Widerständige von Körper, Bewegung und Raum, sind – wie könnte es anders sein – längst vom Kapitalismus mit seinen „Technologien der Subjektivierung“ im Sinne von Foucaults „Gouvernementalität“ vereinnahmt und adaptiert worden. Eine der großen Fähigkeiten des Kapitalismus, die auch Marx unterschätzt hat, ist seine ungeheure Anpassungsfähigkeit, er ‚schluckt‘ fast alles, auch subversives Körpertheater, aggressiv konzentrierte Performance und kritische Theaterpädagogik. Also Achtung – und genaue Beobachtung der sich offenbarenden **Ambivalenz** des ursprünglich kritischen Potentials der Theaterpädagogik, auch in Bezug auf das politisch Theatrale!

Ein weiterer politischer ‚Knoten‘ ist das **Rezeptionsverhalten von Jugendlichen** – wer geht wann, warum ins Theater oder eben nicht? Die extrem wichtige und lesenswerte Untersuchung des *Jugend-KulturBarometers* zeigt, mit gutem statistischen Material, wie die Situation ist: nämlich schwierig, aber nicht hoffnungslos. Wenn die Politik den Untersuchungen, u. a. auch von PISA, folgen und entsprechend Geld zur Verfügung stellen würde, hätte Kultur und damit auch das Theater (in allen Bereichen) endlich eine Bedeutung und Relevanz gerade auch für Jugendliche aus sog. bildungsfernen Familien: „Mehr kompetente Laienschauspieler garantieren auch in Zukunft ein quantitatives und qualitativ hochwertiges Theaterpublikum“ – so eine der wichtigen Schluss-

folgerungen in *Keuchels* Text. Zugleich wirkt sich aber auch die Jugendarmut zunehmend im kulturellen Sektor negativ aus (*Theater an der Parkaue*).

Eine wichtige ‚Masche im Netz‘ stellt das **Schul-Theater-Kooperationsmodell TUSCH** (*Weßeling, Dusatko*) dar, das in Berlin sein 10-jähriges Jubiläum feierte. **Theater an der Schule**, Theater als Unterrichtsfach (bisher heißt es Darstellendes Spiel, siehe *Mieruch*), Schule im Theater – oder wie immer die ‚Verknüpfungen‘ heißen mögen – sind ein wichtiger kulturpolitischer Aspekt in der gegenwärtigen Situation. Ergänzende ‚Maschen‘ bilden die interessanten ‚Blicke über den Tellerrand‘ nach Irland, in die Niederlande und in die USA, wobei die dortige Entwicklung uns ahnen lässt, wie Theater und Theaterpädagogik funktionalisiert und kontrolliert werden können.

Der zweite Block, „**PolitikTheater**“ überschrieben, wird manchen LeserInnen vielleicht zu theoretisch, zu literatur- oder theaterwissenschaftlich sein. Aber die Lektüre lohnt sich! Hier wird von bekannten Theaterwissenschaftlern (*Weber, Kurzenberger, Lehmann, Rothschild, Koudela*) die aktuelle Diskussion um das **Politische im Theater**, um das **Politische Theater** vorgestellt. Dabei ist die **historische Dimension**, also die antike Tragödie und die griechische Polis sowie Schiller (*Kurzenberger*), Piscator und Brechts Lehrstück-Konzeption (*Lehmann*) und – inzwischen auch historisch – das Living Theatre (*Rothschild*) durchaus von Bedeutung. Heute aber muss man zunächst die **theatrale Vielfalt und große Heterogenität des Politischen** im Theater feststellen, ehe man Trends aufspüren und nach dem Politischen fragen kann angesichts von Pollesch, Rimini Protokoll – mit dem Eindringen der Realität ins Theater und den ‚Experten des Alltags‘ – sowie dem „Theater der sozialen Aufmerksamkeit“ (*Weber*). Auch der Bericht von der Ständigen Konferenz Spiel und Theater in Görtitz 2008 (siehe den Beitrag von *Fichte* u. a. im „Magazin“ dieses Hefts) thematisiert diese Entwicklung.

Das postdramatische Theater ist keineswegs unpolitisch oder gar beliebig – wie bisweilen behauptet –, das Politische ist, nachdem es von der Oberfläche in die „Funktionale“ gerutscht war (Brecht 1931), in das sog. Formale oder genauer: in das Spielen, das Performative gewandert und zeigt sich dort in der Öffnung des Theatralen, in der Überschreitung, der Schwellensituation von Bühne und Zuschauerraum, in der Koproduktion der Zuschauer und der Überwindung von ‚falscher Aufklärung‘; Adorno spricht nicht zufällig von deren Dialektik. *Das Theater repräsentiert nicht mehr politisches Denken, sondern konstituiert es im Spiel.*

Im sog. Kunst-Theater zeigen sich Tendenzen, die einerseits von der Theaterpädagogik beeinflusst sind, ohne die andererseits aber diese sich auch nicht weiter entwickeln würde. Hier findet eine ‚Vernetzung‘ statt, die ganz neue Möglichkeiten aufzeigt und alte Dualismen wie Prozess und Produkt, Produktion und Rezeption, Selber-Spielen und Zuschaukunst, Experte und sog. Laie aufhebt, sprich den Gegensatz von Ästhetik und Sozialem relativiert.

Und schließlich ein dritter thematischer Block, unter der Überschrift „**PolitikTheaterPädagogik**“. *Ingrid Hentschel* und mit ihr *Meyer* betonen die Notwendigkeit von Kunst in Gesellschaft und Schule und zeigen eine gewisse problematische Entwicklung auf: „Die Schulen nehmen – wenn sie überhaupt auf das Medium Theater zugehen – vorwiegend theaterpädagogische Angebote in Anspruch, während der Theaterbesuch in den professionellen Theatern auf der Strecke bleibt.“ (*I. Hentschel*)

Kantel, Strasser und Harpain (ergänzt um die historische Komponente des Grips Theaters bei Fischer) zeigen mit ihren sehr unterschiedlichen **Jugendtheater-Produktionen**, wie sich Theaterpädagogik und professionelles Theater in besonderer Weise verbinden oder sogar vermischen können und wie politisch diese Arbeit sein kann – als Laboratorium oder sogar ganz direkt als Auseinandersetzung mit dem G8-Gipfel in Genua und den „Abgründen unserer Demokratie“ (Strasser) bzw. mit dem Bleiberecht für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, insbesondere mit den UNO-Kinderrechten in dem Grips-Theaterstück „Hier Geblieden!“ als Teil eines kämpferischen und zum Teil sogar erfolgreichen Aktionsprogramms (Harpain).

Schließlich gibt es einen besonders großen ‚Knoten‘ um **Augusto Boal** (Gipser) und sein Forumtheater (Wrentschur), fortgesetzt in ‚Empowerment‘ (Marx). Die Texte zum Theater mit Behinderten (Kuschel/Neite) und zu Corporate Volunteering (Schäfer-Remmele), der Zusammenarbeit von TheaterpädagogInnen mit Firmen und Unternehmen als neue Ressourcen in der Kulturarbeit, ergänzen diesen Schwerpunkt. Hier sind die ‚Maschen‘ allerdings besonders groß und es gibt durchaus ‚Löcher‘, denn die Darstellungen und Berichte ließen sich um viele andere wichtige theatrale Methoden, Arbeitsschwerpunkte und Zielgruppen ergänzen.

Das **Magazin** versammelt Informationen und Berichte von wichtigen **Tagungen und Konferenzen** (Nürnberg, Wolfenbüttel, Görlitz, Remscheid) und verweist auf kommende Veranstaltungen. Es beinhaltet aber auch einen Nachruf auf Rudolf Münz (Streisand), einen der wichtigsten Theaterwissenschaftler der DDR, der mit seinem **Theatralitätsmodell**, jenseits von gesellschaftsfernen Konstruktionen ein politisches Modell entworfen hat, das die Stellung des Theaters in der Gesellschaft differenziert beschreibt. Von ihm stammt auch der legendäre Ausspruch: „*Mir scheint, die Theaterpädagogik geht auf und die Theaterwissenschaft geht unter.*“

Und selbst in den **Rezensionen** verfolgen wir weiter und konsequent unsere Frage nach dem Politischen im Zusammendenken von Theater,



Theaterwissenschaft und Theaterpädagogik, sprich das ‚Netz‘ von Kulturpolitik, Theater und Szene-Orientierung, von Wirksamkeitsdialogen in der Jugendarbeit, von Theaterpädagogik, Theatertherapie, Playback Theater, Entwicklung des Forschungstheaters sowie Komödie auf der Bühne.

Dieses ‚Netz‘ hat nicht nur einige ‚Löcher‘, es ‚verknotet‘ sich auch zu besonders produktiven Konstellationen, dort wo es mehr oder weniger deutliche **Widersprüche** gibt, etwa bei Hentschell/Pinkert und Martens bzw. Schäfer-Remmele, Weber und Lehmann, Wrentschur und vom Acker. Die drei Felder **Politik, Theater und Pädagogik** verbinden sich in nahezu unerschöpflichen Variationen und konstituieren derart eine Vielfalt gesellschaftlicher Prozesse. Im Mittelpunkt aber steht auch beim Politischen Theater das eigentliche Theater-Ereignis im – um in der Metaphorik von ‚Knoten‘ und ‚Netz‘ zu bleiben – Geflecht von Spiel, Erfahrung und Wahrnehmung.

Wir haben uns sehr gefreut über die vielen Beiträge. Leider wurde dieses Heft jedoch so umfangreich, dass wir einige Texte leicht kürzen mussten und andere auf das nächste Heft verschoben haben.

Erzählen, was ich nicht weiß

Reiner Steinweg • Gerd Koch

ISBN 978-3-937895-14-7, 230 Seiten, 2005, 15,- €

Erzählen, was ich nicht weiß wird den Wert des mündlichen Erzählens, die Feststellung: Erzählen (k)eine Kunst – auch in

Traditionsbezug dokumentieren. Spontanes Erfinden von Geschichten in Gruppen, Erzählen im Kontext von Methoden der Konfliktbehandlung, ErzählCafés und ErzähltheaterCafés bilden inhaltliche Schwerpunkte des Buches. Es geht um das Entdecken der eigenen inneren reichen Bilderwelt, um Fantasiereisen zur Angstbewältigung beim Erzählen. So werden Therapieprotokoll, Projekt, Geschichtenkurs Hilfsmittel der Praxis und der Selbsterkundung aufgegriffen.



Schibri-Verlag

Kontakt Autorinnen und Autoren

*Abel vom Acker abel-vom-acker@gmx.de	*Barbara Kantel Barbara.kantel@schuaspielhaus-hannover.de	*Andreas Poppe a.poppe@fh-osnabrueck.de
*Reinhard Alff RALff67360@aol.com	*Susanne Keuchel keuchel@kulturforschung.de	*Thomas Rothschild thomas.rothschild@ilw.uni-stuttgart.de
*Gudrun Beckmann g.beckmann@iec.nhl.nl	*Norma Köhler normakoehler@msn.com	*Uwe Schäfer-Remmele uwe.schaefer@netcologne.de
Luise Dusatko dusatko89@yahoo.de	*Ingrid Koudela idormien@usp.br	*Manfred Schewe manfredschewe@eircom.net
*Daniela Fichte daniela.fichte@zhdk.ch	*Anja Krüger *Juliane Steinmann a.krueger@lkinds.de	*Maren Schmidt Maren.Schmidt2@gmx.de
*Raimund Finke mail@butinfo.de	*Hajo Kurzenberger kurzenbe@uni-hildesheim.de	*Barbara Stein bara.stein@freenet.de
*Gerhard Fischer g.fischer@unsw.edu.au	*Hans-Thies Lehmann h.t.lehmann@tfm.uni-frankfurt.de	*Felix Strasser strasserF@stadt.konstanz.de
Dietlinde Gipser d.gipser@t-online.de	*Gitta Martens Gitta.Martens@gmx.de	*Marianne Streisand M.Streisand@fh-osnabrueck.de
*Ute Handweg ute.handweg@gmx.de	*Jule Marx julemarx@gmx.de	*Manon van de Water m vandewa@wisc.edu
*Philipp Harpain philipp.harpain@grips-theater.de	*Sinah Marx sinahmarx@web.de	*Richard Weber weber@planb-kulturprojekte.de
*Ingrid Hentschel Ingrid.hentschel@fh-bielefeld.de	*Verena Meyer info@the-o-online.de	*Stephan Weißeling postmaster@theater-daktylus.de
*Ulrike Hentschel uhen@udk-berlin.de	*Gunter Mieruch g.mieruch@t-online.de	*Michael Wrentschur michael.wrentschur@uni-graz.at
*Hans Hoppe Hoppe@Lit-Wiss.UNI-Siegen.de	*Ralf Neite r.neite@kultundkom.de	Im letzten Heft fehlte die Mail-Adresse unser Autorin Dorothea Hilliger: d.hilliger@hbk-bs.de
*Ole Hruschka hrusch@uni-hildesheim.de	*Martina Pfeil pfeil@fh-potsdam.de	
*Gerd Hunger http://www.gerdhunger.de/	*Ute Pinkert ute.pinkert@tp-udk-berlin.de	

Hinweise für Autorinnen und Autoren der Zeitschrift für Theaterpädagogik – KORRESPONDENZEN –

- * 1 Seite einschließlich der Leerzeichen enthält ca. 3.800 Zeichen bei Verwendung der Schriftart Times New Roman mit Schriftgrad 12 und eineinhalbfachem Zeilenabstand.
- * Entsprechend der Anzahl eingesandter Fotos muss die Summe der Zeichen reduziert werden.
- * Bitte nichts layouts!
- * Wir bitten keinen Blocksatz sondern Flattersatz zu verwenden und keine festen Worttrennungen vorzunehmen.
- * Zuerst kommt der Titel (evtl. mit Untertitel); darunter der Name von Verfasserin bzw. Verfasser. Bitte die Titel möglichst kurz fassen!
- * Zwischenüberschriften sollen nicht besonders hervorgehoben sondern frei eingesetzt werden (die Schriftgröße wählt der Verlag).
- * Fußnoten und Unterstreichungen sollten vermieden werden.
- * Anmerkungen und Literaturangaben kommen an den Schluss des Beitrags.
- * Es wird gebeten, den Artikel als word-Datei zu schicken.
- * Fotos können als attachment oder per gelber Post an die jeweilige Redakteurin/den jeweiligen Redakteur geschickt werden, und bitte den Namen des Fotografen/der Fotografin angeben (evtl. im Text und auf dem Bild angeben, falls Fotos dem Text zugeordnet werden sollen).
- * Extra sollen genannt werden: Autor/in-Name, Post-Adresse für den Versand des Belegexemplars und/oder e-mail-Adresse für das Autorinnen-/Autorenverzeichnis, was in jedem Heft erscheint.
- * Honorar können wir leider nicht zahlen. Pro Beitrag wird ein Heft an die Autorin/den Autor als ein bescheidenes Dankeschön gesandt. Weitere Exemplare dieses Heftes können mit 30 % Preisnachlass bezogen werden.

Von der Bühne aufs Spargelfeld Musik- und Theaterschaffende in Zeiten von Hartz IV

Barbara Stein

Man hat doch für teures Geld hier Institute hingestellt und hat sie über Jahrzehnte hinweg finanziert. Und plötzlich dreht man ihnen den Hahn zu und sagt: seht mal zu, wie ihr damit weiterkommt. So kann man doch mit öffentlichem Eigentum nicht umgehen.
(Hans Herdlein)

Naja, für die Kreativität ist es eigentlich super. Also, man spricht: als Künstler muss man hungrig sein.
(Ein Musiker)

Ich denke, dass das nicht für die Künstler gemacht ist, da sind die in die Betrachtung nicht mit einbezogen worden, sondern das war halt mit der heißen Nadel gestrickt, und dann waren die Künstler egal, da hat man sich nicht die Mühe gemacht, genauer hinzuschauen.
(Kerstin Holdt)

Zu beklagen sind im Kulturbereich Etatkürzungen erheblichen Ausmaßes

Abbau von Orchestern in öffentlicher Trägerschaft, Fusionen, Stellenstreichungen an Theatern und Musiktheatern – das Geld ist knapp, der Rotstift wird geschwungen, wo es nur geht. Kurzzeitengagements und Haustarifverträge mit der Folge enormer Einbußen für die Künstler sind an vielen Häusern bereits zur Regel geworden. Hans Herdlein ist Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, eine der Gewerkschaften für unter anderem Tänzer, Sänger und Schauspieler. Er diagnostiziert besonderen Spareifer im Osten mit und wegen seiner einst reichen Kulturlandschaft. Heute brennt es in Thüringen, morgen vielleicht in Mecklenburg-Vorpommern, wo eine Fusion der Theater Schwerin und Rostock zur Diskussion steht.

Tänzer, Sänger, Schauspieler sind von der Sparwut betroffen – und, wie Kerstin Holdt, Bereichsleiterin der Künstlerfachvermittlung der Bundesagentur für Arbeit, weiß, auch die einst gut abgesicherten Orchestermusiker.

Die Deutsche Orchestervereinigung (DOV), Gewerkschaft und Berufsverband, berichtet von 35 Orchestern, die in den letzten 15 Jahren durch Fusion oder Auflösung aus der deutschen Musiklandschaft verschwunden sind. Bleibt ein Rest von 133 Orchestern, die noch von der öffentlichen Hand und den ARD-Rundfunkanstalten finanziert werden – Tendenz fallend. 2.100 Orchesterstellen waren laut Andreas Masopust, Justitiar der DOV, vom Abbau betroffen. 2.100 Menschen. Personal, das viel Geld kostet.

Der Abbau der Kultur in Deutschland, Sparzwang und Sparwut – das ist die eine Seite der Medaille. Die „Agenda 2010“, die „Umgestaltung der sozialen Sicherungssysteme“, vorbereitet von der „Hartz-Kommission“ und seit 2005 beziehungsweise 2006 in Kraft

– das ist die andere. Die allgemeinen Auswirkungen des 3. und des 4. „Gesetzes für moderne Dienstleistungen am Arbeitsmarkt“,

kurz Hartz III und Hartz IV, sind hinlänglich bekannt. Für Künstler, wie etwa Schauspieler, Sänger und Tänzer, gelten dieselben Bedingungen wie für alle anderen Bürger. Allerdings, und das ist weniger bekannt, fällt es vielen Künstlern viel schwerer, wie alle anderen Bürger die Bedingungen des Gesetzgebers nun noch zu erfüllen. Seit dem 1. Februar 2006 gilt: Innerhalb von zwei – statt bisher drei – Jahren muss man 360 sozialversicherungspflichtige Beschäftigungstage nachweisen, um einen Anspruch auf Arbeitslosengeld I zu erwerben. Diese Verkürzung der so genannten Rahmenfrist aber wird für viele Künstler zur Falle.

Während es sich die einen mit gesundem Gemüse gutgehen lassen, damit sie nicht noch dicker werden, gehen die Hungrigen hin und ernten. Statt Applaus heute mal Spargel. Die Gesetze, deren Namensgeber mittlerweile vorbestraft ist, machen es möglich. Und weil uns unsere Kultur heute nur noch so wenig bedeutet, hat man im Zuge der „Verhartung“ die Künstler offenbar einfach vergessen.

Künstlerische Arbeit funktioniert ein bisschen anders als andere Arbeit

Langjährige Betriebszugehörigkeit, geregelte Arbeitszeiten oder Gleitzeit sind Begriffe, die im Künstlerdasein nicht auftauchen. Wenn er nicht das Glück hat, noch irgendwo eine Festanstellung ergattert zu haben, „hüpft“ ein durchschnittlicher Künstler von Engagement zu Engagement, mal arbeitet er kurzfristig sozialversicherungspflichtig, mal nicht. Und ein wesentlicher Teil künstlerischer Arbeit bleibt vor den Augen des geschätzten Betrachters verborgen.

Andreas Masopust von der DOV würde sich wünschen, dass sich nach der Arbeits- auch die Sozialrechtsprechung mit diesem Thema befasst und das Üben als Arbeit bewertet. Hans Herdlein wünscht sich obendrein endlich verlässliche Zahlen über den gesamten Bereich, der immerhin einen großen Wirtschaftsfaktor darstellt.

Von der Bühne aufs Spargelfeld

In den fetten Jahren rückte man dem „Künstler-Elend“ in Deutschland zu Leibe. Man schuf die Künstlersozialkasse, die selbstständigen Angehörigen vieler künstlerischer Berufssparten, etwa auch dem Großteil der im U-Musik-Bereich Tätigen, wenn auch nicht den Zugang zur Arbeitslosen-, so doch zur Kranken-, Renten- und Pflegeversicherung verschafft. Man schuf einen eigenständigen Bereich der Bundesagentur für Arbeit, der sich ausschließlich um Künstler kümmert, die Zentrale Bühnen-, Fernseh- und Filmvermittlung und die Künstlerdienste, die jetzt zusammen unter dem Namen Künstlerfachvermittlung firmieren. Zwei Institutionen, ins Leben gerufen ob der Erkenntnis, dass künstlerische Berufe eben nicht in geläufige Schubladen passen. Und nun macht man diese Bemühungen im Zuge der Hartz-Gesetze unter dem Titel „Modernisierung“ wieder zunichte? Fest steht: Wer die Anspruchsvoraussetzungen fürs Arbeitslosengeld I nicht erfüllt, rutscht, mit allen Konsequenzen, ab aufs Niveau von Hartz IV.

Ein Auszug aus der Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Grünen zu den „Auswirkungen der Hartz-Gesetze auf Künstler und Kulturschaffende“ vom Mai 2006: *„Ob und inwieweit sich die Arbeitsmarktreformen, insbesondere die Verkürzung der Rahmenfrist in der Arbeitslosenversicherung, tatsächlich auf die soziale Sicherung der in der Kultur- und Filmbranche Tätigen auswirken oder die Rechtsänderungen lediglich Anlass für die Betroffenen und ihre Interessenvertreter sind, auf die besonders schwierige Situation in den Kulturberufen hinzuweisen, lässt sich aufgrund der Vielschichtigkeit der Tätigkeiten dieses Personenkreises und mangels Daten, die derartige konkrete Auswirkungen belegen könnten, nicht feststellen.“*

Mit dem Unterton eines Vorwurfs räumt man ein, gesicherte Daten bezüglich „dieses Personenkreises“ stünden nicht zur Verfügung. Und daran hat sich offenbar nichts geändert. Jedenfalls wurde eine Anfrage der Links-Fraktion über die generellen Auswirkungen der Hartz-Gesetze auf die Bürger im März 2007 mit ähnlich ausweichenden Formulierungen beantwortet.

Konkrete Aussagen und Zahlen sind also ein großes Problem. Fest steht: Seit der Umgestaltung des Sozialgesetzbuches III und der Schaffung des SGB II, besser bekannt unter Hartz III und Hartz IV, häufen sich überall die Fälle der Künstler, die von den negativen Auswirkungen der Gesetze bedroht oder betroffen sind.

Das System treibt seltsame Blüten. Der Kuriosa sind einige, die mit dem Inkrafttreten der Hartz-Gesetze einhergehen. Manch braver Bürger mit gesundem Menschenverstand mag sich angesichts der Geschichten, die man sich in eingeweihten Kreisen erzählt, das Kinn reiben und glauben, er befinde sich im falschen Theater. Aber nein. All das passiert im Sozialstaat Bundesrepublik Deutschland. Da gründen Dirigenten eine Firma, nur um ihre Musiker anstellen zu können. Da kann man sich in Bochum vom 1-Euro-Orchester Mozart und Vivaldi vorspielen lassen.

Aber das ist nicht alles. In der Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Grünen vom 2006 zu den Auswirkungen der Hartz-Gesetze auf Kulturschaffende heißt es auf die Frage, wie denn mit Arbeits- und Produktionsmitteln des Künstlers umzugehen sei, diese seien zwar grundsätzlich geschützt: *„Es gilt jedoch die Einschränkung, dass es ... zur Vermeidung von Missbrauchstendenzen möglich ist, bei mangelnder Tragfähigkeit der künstlerischen Tätigkeit vom Leistungsbezieher ... die Aufnahme einer anderweitigen Erwerbstätigkeit ... zu verlangen. In diesem Fall würden auch die Arbeits- und Produktionsmittel von der Privilegierung ausgenommen und als Vermögen anzurechnen sein.“*

Im Klartext: Ein Geiger mit Stradivari, aber ohne Anspruch auf Arbeitslosengeld I müsste, um den Anspruch auf Arbeitslosengeld II zu erwerben, erst einmal sein „Vermögen“, die Violine „aufessen“. Und hätte ohne Instrument vermutlich nie wieder eine Chance auf einen Job. So beinahe geschehen in einer ostdeutschen Stadt. Ein US-amerikanischer Geiger, der aus guten Gründen anonym bleiben möchte, jedoch ausgestattet ist mit einer unbegrenzten Aufenthaltsgenehmigung für unser Land, hatte es gewagt, Hartz IV zu beantragen: „Es hieß gleich: Sie werden abgelehnt. Zu ihrem Vermögen gehört ihre Geige. Man muss dazu sagen, ich hab eine recht billige Geige ... Wenn man ein Vermögen um die 14.000 Euro haben darf, ist man bei einer modernen Geige sehr schnell über diesen Wert hinaus und ich wurde deswegen abgelehnt. Ich habe selber vorgeschlagen, als es abgelehnt worden ist: Gehen Sie mal zum Geigenbauer und fragen sie, was ist denn eine zu teure Geige ... mir wurde gesagt: Wir haben nicht so viel Zeit, so etwas zu recherchieren. Sie müssen sich vorstellen, wir haben soundsoviel Minuten pro Fall. Mein Anwalt hat all das gemacht, was der Arbeitsamt aus sich hätte machen können, wenn die einfach diese Funktion hätten. Ich glaube, ab jetzt sie wissen Bescheid.“

Der Musiker musste keinen Prozess führen, und auch mit seiner etwas günstigeren Violin-Variante fand er vor kurzem eine Festanstellung in einem Orchester. Jetzt kann er gelassener auf das Erlebte zurückblicken. Er ist nach wie vor überzeugt davon, den richtigen Weg beschritten zu haben, wenngleich ihm das Besondere der Künstler-Seele bewusst ist.

Experten wie Hans Herdlein und Kerstin Holdt sind sich einig darüber, dass besonders Künstler Arbeitslosigkeit generell und schon gar den Bezug von Hartz IV als Makel empfinden. Anders als in anderen Berufen identifizieren sich Künstler zu 100 Prozent mit ihrem Produkt. Hartz IV und Kreativität scheinen nicht zueinander zu passen. Kerstin Holdt: *„Das Tragische daran ist ja, dass die dann gleich diesen Stempel Langzeitarbeitslosigkeit auf die Stirn gedrückt kriegen und sind aber ja gar nicht arbeitslos, sondern die beschäftigen sich. Man muss ja immer dranbleiben als Künstler. Als Tänzer muss ich trainieren, als Orchestermusiker muss ich üben. Ist egal, ob ich arbeitslos bin oder nicht. Im Grunde bin ich nicht arbeitslos und im Grunde stehe ich dem Arbeitsmarkt als auch für Spargelstechen oder An-die-Pförtnerloge-gehen nicht so richtig zur Verfügung, weil, wenn ich in meinem Beruf, der teuer war in der Ausbildung, der als die Gesellschaft richtig was gekostet hat, weiter permanent arbeiten will, muss ich natürlich das, was meine Kompetenz, entweder mein Körper als Sänger oder mein Instrument, das muss ich natürlich auch pflegen.“*

Das sind die Gründe, weshalb Künstler in aller Regel den Gang zur Arbeitsagentur scheuen. Vor allem die vielen Kurzzeitverträger, denen man seit der Verkürzung der Rahmenfrist von drei auf zwei Jahre die Möglichkeit nahm, beschäftigungslose Zeiten mit Arbeitslosengeld I zu überbrücken. Und so entstehen immer mehr Patchwork-Biografien – man unterrichtet ein bisschen, dann fährt man Taxi oder man kellnert, dann ist mal wieder ein Konzert an der Reihe. Es liegt in der Natur der Sache, dass Gewerkschaftsvertreter den Zahlen der anderen Seite, so denn überhaupt welche vorliegen, misstrauen. Allerdings räumt sogar die Vertreterin der Bundesagentur für Arbeit Ungenauigkeiten ein, die auf eine hohe Dunkelziffer schließen lassen, was die tatsächliche Anzahl arbeitsloser Künstler betrifft. Und so sehen die Statistiken, sagen wir es mal so, ein wenig schöner aus, als sie eigentlich sind.

Wenn man auf der einen Seite Künstler systematisch aus ihrem Metier, der Kultur, per Gesetzgebung vertreibt, wenn man auf der anderen Seite per Fusion, Schließung und dergleichen den Kulturabbau in diesem Land ungebremst fortsetzt – wieviel Kultur wird dann eines Tages noch da sein? Und auf welchem Niveau? Die Öffentlichkeit nimmt die Kunst wahr – nicht aber die schwierige Situation, in der sich die Künstler heute befinden. Weil die Künstler mit ihrer Kunst in die Öffentlichkeit wollen – nicht mit ihren Problemen. Ein Grund dafür, weshalb sich die Medien dieses Themas kaum annehmen? Oder ist es vielleicht zu brisant? Oder eben doch einfach zu unwichtig?

Weitsicht ist gefordert, nicht nur kurzfristiges Denken. Was einmal zerstört ist, lässt sich schwer wieder aufbauen. Das gilt für Theater und Orchester gleichermaßen wie für Kreativität und Selbstwertgefühl, für Institutionen genauso wie für die Psyche und die Phantasie des Menschen.

Gewerkschaftsvertreter wie Andreas Masopust von der DOV und Hans Herdlein setzen darauf, dass die Kultur- und Sozialpolitiker Deutschlands sich ihrer Verantwortung bewusst werden.

Andreas Masopust: *„Zunächst sollten wir insgesamt alle erreichen, dass ein Umdenkungsprozess stattfindet, dass das Investieren in Kultur ein echtes Investieren ist, dass Investitionen in Kultur keine Almosen darstellen und nicht lediglich sozusagen materiellen Interessen dienen, sondern dass Kultur eine Bereicherung unseres täglichen Lebens darstellt, dass Kultur ein Wirtschaftsfaktor, ein Standortfaktor ist und dass ohne die Kultur ein Stückweit auch das Leben in der Umgebung stirbt. Und wenn das erreicht wird, denk ich, dann wären wir schon 'n Großteil weiter.“*

Künstlersozialkasse und Kunstpädagogik

Hans Herdlein: *„Der Weg ist ein wahrscheinlich doppelgleisiger. Einmal muss man die Institute wieder in die Lage versetzen, Arbeitsbedingungen für die dort Beschäftigten zu schaffen, die ihnen ein Existieren außerhalb von Hartz IV ermöglichen. Und zum anderen muss die Hartz-Gesetzgebung in den Punkten überarbeitet und verbessert oder nachgebessert werden, in denen sie sich als kulturfeindlich und kulturschädigend auswirkt.“*

Wirtschaftlicher Aufschwung, unerwartet sprudelnde Steuereinnahmen, sinkende Arbeitslosenzahlen. Geht es uns doch wieder besser? Sollten wir Anlass haben zur Hoffnung, dass uns die Kultur doch nicht ganz so egal ist? Dass wir uns vom Volk der Drückeburger, Dummen und Dicken zurückentwickeln zum Volk der Dichter und Denker? Wir könnten stolz auf uns sein.

Anmerkung der Redaktion

Wir danken der Autorin Barbara Stein sehr für die freundliche Überlassung ihres Rundfunkmanuskripts „Von der Bühne aufs Spargelfeld. Musik- und Theaterschaffende in Zeiten von Hartz IV“. Ihr mit zahlreichen O-Tönen versehenes, umfangreich recherchiertes Feature wurde am 8.6.2007 ab 19.15 Uhr im Deutschlandfunk in der Redaktion von Frank Kämpfer gesendet. Auch ihm gilt unser Dank. Der hier gedruckte Auszug aus dem gesendeten Text wurde von der Autorin Barbara Stein autorisiert. Wir versuchten, die Lebhaftigkeit, die dem ästhetisch-politischen, performativen Radio-Format „Feature“ eigen ist, wenigstens etwas in die Print-Fassung zu übernehmen – doch Papier und Buchstaben kommen nur schwer an die gesendete Fassung der Arbeit der Autorin Barbara Stein heran!

Künstlersozialkasse und Kunstpädagogik

Gerd Hunger

Wer als im weiten Feld der pädagogischen Tätigkeit mit Kunst Schaffender noch nichts mit der Künstlersozialkasse zu tun, hat sich sicherlich einiges erspart. Wer schon damit zu tun hatte, wird einiges zu erzählen haben und vieles davon ist eher unerfreulich. Nun ist es nicht in die Beliebigkeit dieser Menschen gestellt, sich mit dieser Institution beschäftigen zu müssen. Es ist nicht nur mir bekannt, dass TheaterpädagogInnen, auch allgemein KunstpädagogInnen, nicht zu den Spitzenverdienern zählen. Die Honorarsätze in diesem Bereich sind in der Regel lächerlich gering, manchmal eher menschenunwürdig. Und die Krankenkassenbeiträge für Selbstständige sind immens, egal ob bei gesetzlichen oder privaten Kassen. Von der Rentenversicherung will ich hier erst gar nicht anfangen zu sprechen ...

Die einstige sozialliberale Bundesregierung hat das Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auch erkennen müssen und beschloss 1982 das Künstlersozialversicherungsgesetz (KSVG). Und weil ein Gesetz eine Behörde braucht, schuf sie in Wilhelmshaven die Künstlersozialkasse (KSK). Vereinfacht hat diese KSK die Aufgabe, selbstständigen KünstlerInnen und PublizistInnen finanziell die Möglichkeit zu geben, sich in der Kranken-, Pflege- und Rentenversicherung (KV, PV, RV) zu zahlbaren Beiträgen zu versichern. Sie zahlen über die KSK 50 % ihrer Beiträge selbst, die anderen 50 % werden aufgebracht durch einen Bundeszuschuss und

die Erhebung der Künstlersozialabgabe (KSA) bei Vermarktern, d. h. bei Unternehmen oder Institutionen, die regelmäßig bzw. mehr als gelegentlich KünstlerInnen gegen Honorar beschäftigen. *Das KSVG gilt also nicht für die, die ihr Geld abhängig, also auf Lohnsteuerkarte, verdienen!*

Besondere Bedeutung erlangt die KSK dadurch, dass seit der letzten Stufe der „Gesundheitsreform“ ab dem 1. April 2007 in Deutschland die allgemeine Krankenversicherungspflicht gilt. Die KSK selbst ist keine Krankenkasse, man ist auch nicht bei ihr versichert; sie ist die Behörde, die die Versicherungspflicht (!) nach dem KSVG feststellt, die Beiträge der Versicherten einzieht und die Sozialversicherungsträger weiter leitet.

Zum KSVG wurde in einer „Durchführungsverordnung“ (KS-VGDV) ein Katalog aller selbstständigen künstlerischen und publizistischen Berufe erstellt, in dem sich auch der „Theaterpädagoge“ befindet. Also ist alles ganz einfach, man schreibt nach Wilhelmshaven und zahlt dann den günstigen Versicherungstarif. – So war es mal (gedacht), aber irgendwann in Zeiten der knappen öffentlichen Kassen hat irgendein Bundesfinanzminister festgestellt, dass 20 % (früher 25 %) Bundeszuschuss zu den Beiträgen keine „Peanuts“ mehr sind – bei steigenden Zahlen der Anspruchsberechtigten. Waren über die KSK Ende der 80er Jahre etwa 20.000 Menschen versichert, sind es aktuell um die 150.000.

Künstlersozialkasse und Kunstpädagogik

Um den Zuschuss in Grenzen zu halten bzw. zu reduzieren, wurden „die Zügel angezogen“, also strenger der Zugang zur KSK geprüft und nach und nach in einzelnen Bereichen die künstlerische Tätigkeit immer enger definiert. Dazu gehören insbesondere die – allgemein – kunstpädagogischen Berufe! Da der Kunst Katalog der KSK sehr unspezifiziert formuliert ist und die KSK selbst nach gängiger Rechtsprechung des Bundessozialgerichts (BSG) weder zu definieren hat, was Kunst ist oder ob Kunst gut oder schlecht ist, kommt Urteilen der Sozial-, Landessozial- und Bundessozialgerichte zunehmende Bedeutung zu.

Für kunstpädagogische Berufe geht es vor allem um die Abgrenzung zwischen einer künstlerischen gegenüber z. B. einer therapeutischen, „rein“ pädagogischen oder gar sportlichen Tätigkeit. Entscheidend ist hier nicht Ausbildung und/oder Selbsteinschätzung, sondern die Tätigkeitsbeschreibung.

Hat sich *mensch* durch den immerhin sechsseitigen Antrag durchgekämpft und hoffentlich alles richtig angekreuzt, kommt es entscheidend auf die einzureichenden Unterlagen an. Aus unserer langjährigen Beratungspraxis wissen wir zur Genüge, dass die meisten Ablehnungen auf „falsche“ Unterlagen zurück zu führen sind.

Es würde zu weit führen, hier alle eventuellen Fälle aufzuführen und auch nicht alle Definitionsgrenzungen sind inzwischen juristisch geklärt; es lassen sich aber aus Rechtsprechung und KSK-Praxis Richtungen erkennen: So gilt mittlerweile die Vor- bzw. Nachbereitung eines Theaterbesuchs als eher pädagogische Tätigkeit, ebenso die Gestaltung von Workshops mit dem Schwerpunkt Theaterspiel. Die Arbeit mit „sozial auffälligen“, kranken und/oder behinderten Menschen wird unter therapeutischer Tätigkeit geführt.

Kriterien *für* eine künstlerische Ausrichtung sind z. B. Entwicklung und Konzeption einer Inszenierung, die dann auch aufgeführt wird, die theaterpädagogische Mitwirkung an Theaterinszenierungen bzw. die Entwicklung eines eigenen Stücks, die Arbeit mit Menschen, die sich auf einen Bühnenberuf, ein Studium oder eine Ausbildung vorbereiten, sich in einem solchen weiterbilden wollen oder sich auf Vorsprechrollen, Castings etc. vorbereiten.

Wer bei der KSK einmal abgelehnt wurde, hat zwar die Möglichkeit, jederzeit einen neuen Antrag zu stellen, aber dieser wird sehr viel strenger geprüft als ein Erstantrag und dann müssen die Unterlagen (Verträge, Bescheinigungen, Tätigkeitsbeschreibungen etc.) absolut wasserdicht sein. Es kommt dabei auf bestimmte Formulierungen, mitunter einzelne Wörter an, die zwischen einem positiven und negativen Bescheid entscheiden. Wer sich damit nicht auskennt, steht auf verlorenem Posten.

Ich habe aber nicht vor, jemanden jegliche Hoffnung zu nehmen; ich will im Gegenteil dazu ermutigen, auf jeden Fall diese Prozedur durchzustehen.

- Vorrangig ist, sich mit Umsicht einen Menschen, eine Institution, Verein oder Verband zu suchen, deren Kompetenz in Sachen KSK bzw. KSVG nicht bloß aufs „Hörensagen“ beschränkt ist und *vor* der Antragstellung Hilfe in Anspruch zu nehmen.
- Vorsicht geboten ist bei bestimmten „kommerziellen“ Beratungsanbietern, die nicht nur teuer, also ihren Preis nicht wert sind, sondern oft auch die notwendige individuelle Betreuung vermissen lassen oder versuchen, Versicherungen aufzuschwatzen, die niemand braucht.
- Vorsicht ist auch geboten bei „Ich habe gehört, dass ...“-Sätzen. Es gibt kaum ein Thema, bei dem so viel Blödsinn herumgeistert wie zur KSK. Was für die eine, vielleicht noch vor Jahren, gegolten haben mag, muss noch lange nicht für heute gelten.
- Aus guten Gründen warnen wir auch davor, telefonisch Rat bei der KSK selbst zu suchen. Wenn die Auskünfte aus solch einem Telefonat auch nicht falsch sein müssen, klingen sie doch oft irreführend bzw. verwirrend, weil Sachbearbeiter eine andere Sprache sprechen als Künstler.
- Dasselbe gilt auch für die „Ausfüllhinweise“, die die KSK den Antragsunterlagen beifügt, die immerhin dreizehn Seiten lang und für Laien schwer verständlich sind (im Internet unter www.kuenstlersozialkasse.de).
- Wie auch immer die Antragstellung angegangen wird: Auf keinen Fall einschüchtern lassen! Das gilt vor allem, wenn eine heute obligatorische Nachfrage der KSK kommt, die einem jeden Mut nehmen kann, oder bei einem ablehnenden Bescheid. Auf jedem Fall Widerspruch – und zwar fristgerecht – einlegen. Rat und Hilfe suchen!
- In jeder Phase der Antragstellung auf telefonische Debatten mit der KSK verzichten! Erstens sind sie unverbindlich, zweitens könnte einem doch eine Information herausrutschen, die man lieber nicht gegeben hätte und drittens ist die KSK verpflichtet, alle sachlichen Belange schriftlich mitzuteilen.

Anmerkung der Redaktion

Der Autor ist Geschäftsführer von SPOTT Berlin e.V., einem Selbsthilfeprojekt von Berliner Off-Theatern (www.spott-berlin.de). SPOTT bietet individuelle Betreuung und Beratung bei KSK-Anträgen an.

Kontakt: buerou@spott-berlin.de.

Magazin

für Puppen-, Figuren- und Objekttheater

double

Thematische Schwerpunkte, Essays, Kritiken, Gespräche, Berichte. Informationen über aktuelle deutsche und internationale Inszenierungen, Festivals, Projekte, Werkstätten, Ausstellungen, Publikationen, Festivalagenda.

double erscheint dreimal pro Jahr.

double-abo (3 Ausgaben double + 3 Ausgaben Theater der Zeit) zum Preis von € 16,00 (Ausland zzgl. € 4,00 Versandkostenanteil) unter:

+49.30.2 42 36 88

abo-vertrieb@theaterderzeit.de
www.theaterderzeit.de

Abonnenten von Theater der Zeit erhalten double als kostenlose Beilage.

www.double-theatermagazin.de



Das Theaterpublikum von morgen – Ist-Stand und Potenziale

Susanne Keuchel

Dass es dem Theater an Nachwuchspublikum fehlt, belegen bereits einfache optische Bestandsaufnahmen¹, aber auch die (wenigen) Besucherumfragen in der Theaterlandschaft.² Und wo es an jungen Besuchern mangelt, schreckt nicht zuletzt das Alter des Publikums potenzielle junge Neubesucher ab. Es gibt einzelne Theaterhäuser – vor allem in Großstädten – die diesen Kreislauf tendenziell durchbrechen. Andere Theaterhäuser tun sich mit der Nachwuchspflege extrem schwer, vor allem in mittelstädtischen Kommunen. Das Jugend-Kultur Barometer³ ermöglicht hier erstmals eine gesamtperspektivische Betrachtung, da es nicht die Situation einzelner Theaterhäuser analysiert, sondern das allgemeine Kulturinteresse der jungen Leute im Alter von 14 bis 24 Jahren in Deutschland im Rahmen einer bundesweiten Repräsentativumfrage.

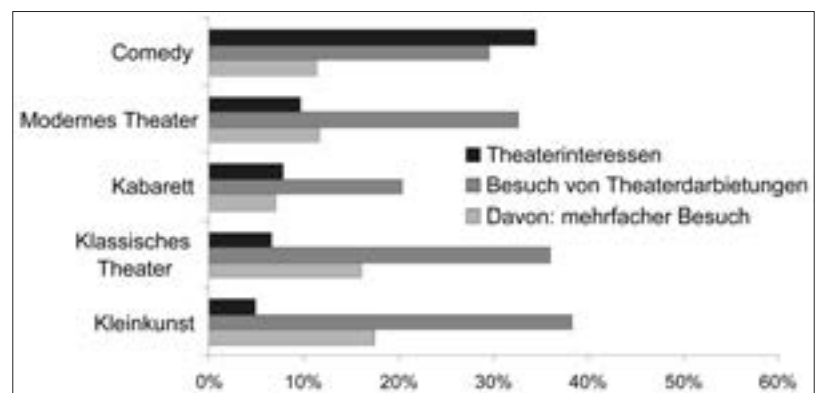
Um die jungen Leute für kulturelle Angebote zu gewinnen oder sie zu motivieren, selbst künstlerisch-kreativ aktiv zu werden, muss man diese Generation in ihren Wünschen und Einstellungen genauer ‚unter die Lupe‘ nehmen und diese in Verbindung setzen zur jeweiligen Kulturbio-graphie der jungen Akteure. Die Ergebnisse speziell zum Theaterinteresse und erfolgversprechenden Bindungsmodellen für junge Menschen werden im Folgenden auszugswise dargestellt.

Kulturinteresse ja, jedoch wenig für klassisches Theater und Konzert

Stellt man jungen Menschen die Frage, ob sie sich prinzipiell für das Kulturgesehen interessieren – gemeint sind außerhäusliche Aktivitäten im Sinne eines breiten Kulturbegriffs – so erlebt man entgegen der üblichen Annahme zunächst eine sehr positive Überraschung. Die jungen Leute sind tendenziell sogar etwas interessierter am Kulturgesehen in der Region als die erwachsene Bevölkerung, wie dies ein Vergleich mit einer bundesweiten Bevölkerungsumfrage belegt.⁴ Schlüsselst man nun dieses breite Kulturinteresse in die verschiedenen Sparten auf, so kann man sehen, dass generationsübergreifend Musik und Film das größte Interesse finden, wobei die Musikrichtungen, für die sich die jungen Leute interessieren, schwerpunktmäßig im Bereich Rock, Pop, HipHop, Techno und ähnlichem angesiedelt sind, wohingegen ältere Musikinteressenten – und hierbei speziell die 60-Jährigen und älteren – einen deutlich „klassischeren“ Musikgeschmack besitzen.⁵ Im Bereich der eher klassisch ausgelegten Kulturangebote können sich unter Jugendlichen am ehesten die Museen und Ausstellungshäuser behaupten. Erst danach kommen die Theaterinteressen – mit Ausnahme des ausgeprägten aktuellen Interesses für den Comedy-Bereich, welches jedoch seltener in einem tatsächlichen Kulturbesuch mündet, sondern vielmehr

medial befriedigt wird. Im Kontext des Angebots von Theaterhäusern interessieren sich die jungen Leute eher für Stücke und Inszenierungen im Bereich Modernes Theater als für das klassische Theaterangebot. Bei der erwachsenen Bevölkerung ab 25 Jahren ist das Theaterinteresse hingegen anders gelagert: Hier steht Kabarett an erster Stelle, gefolgt von klassischem Theater, während das moderne Theater das Schlusslicht bildet.

Nun ist bereits angeklungen, dass Theaterinteresse nicht gleichbedeutend ist mit dem Besuch einer Theaterinszenierung. Lediglich für das Genre Comedy lässt sich feststellen, dass Besuch und Interesse in etwa vergleichbar sind. Für alle anderen Theaterbereiche gilt, dass ein vergleichsweise geringes Interesse einer relativ hohen Zahl an Theaterbesuchen – und im Falle des klassischen Theaters sogar Mehrfachbesuchen – gegenüber stehen. Hier werden die elterlichen und vor allem schulischen Vermittlungsbemühungen deutlich, denn in der Wahrnehmung der Elterngeneration sowie innerhalb der kulturellen Bildung im Schulunterricht spielt das Theater nach wie vor eine große Rolle.

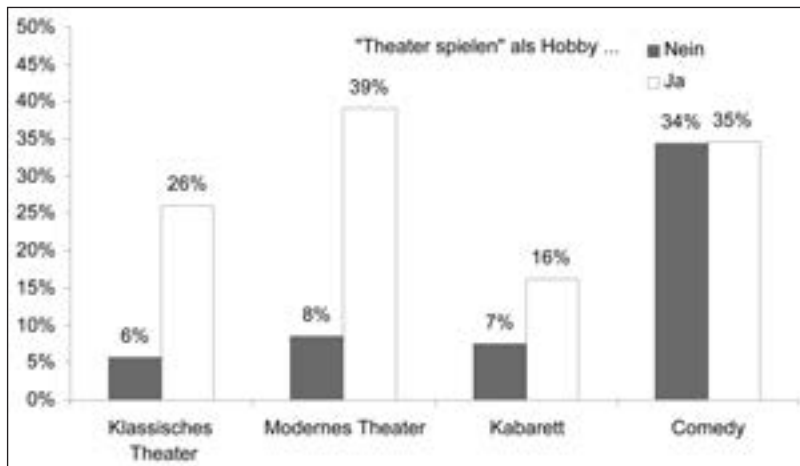


ZfKfjGfK 2006, Übersicht 1: Interesse und Besuch von Theaterangeboten bei jungen Leuten im Alter von 14 bis 24 Jahren

Künstlerisch-kreative Aktivitäten und selbst Theater spielen im Aufwärtstrend

Erfreulicherweise lässt sich feststellen, dass etwa die Hälfte der Jugendlichen bundesweit in ihrer Freizeit einem künstlerischen Hobby nachgeht – zumindest wenn man einen breiten Kulturbegriff anlegt, welcher auch Graffiti-sprayen, Break Dance oder Layoutarbeiten am Computer einschließt. Verengt man die Perspektive, gehen noch 34% einem klassischen künstlerischen Hobby nach und 22% haben schon einmal ein künstlerisches Bildungsangebot besucht, beispielsweise eine Musikschule, eine Jugendkunstschule. 4% aller befragten jungen Leute spielen in ihrer Freizeit Theater. 7% geben an, dass sie das früher einmal als Hobby getan haben. Wird das Groß der künstlerisch-kreativen Hobbys mit dem sozialen Umfeld, den Eltern, gleichaltrigen Freunden, einem Verein oder einer außerschulischen kulturellen Bildungseinrichtung gepflegt, so nimmt für das Theaterspielen als Hobbyaktivität vor allem die Schule eine sehr wesentliche Rolle ein. Allein 15% der jungen Leute geben an, sich schon einmal an einer Theater-AG in der Schule beteiligt zu haben. Dass es aber auch für die professionelle Theaterlandschaft von zentraler Bedeutung ist, jugendliche Theaterkünstler zu fördern, belegt folgende Übersicht:

Das Theaterpublikum von morgen – Ist-Stand und Potenziale



ZfKfGfK 2006, Übersicht 2: Interesse am Theater im Kontext des eigenen „Theaterspielens“ bei jungen Leuten im Alter von 14 bis 24 Jahren

In Übersicht 2 wird der ausgesprochen signifikante Zusammenhang zwischen dem eigenen aktiven Theaterspiel und der Theaterrezeption deutlich. Junge Leute, die selbst Theater spielen, interessieren sich auch deutlich stärker für das moderne oder das klassische Theater. Dies zeigt sich auch bei den realen Theaterbesuchen, wenn man diese in Beziehung setzt zum Hobby Theaterspielen. Hiermit hat man auch schon eine erste Maßnahme analysiert, wie man das Theaterpublikum von morgen stärken kann: Mehr junge kompetente Laientheaterspieler garantieren auch in der Zukunft ein quantitativ und qualitativ hochwertiges Theaterpublikum.

Einfluss von Elternhaus und Schule auf die Kulturpartizipation

Es wurde schon darauf verwiesen, dass Eltern und Schule wichtige Partner sind bei dem Heranführen junger Leute an das Theater. Dabei kann festgestellt werden, dass es einen hohen Deckungsgrad zwischen Schule und Elternhaus gibt, der vor allem auf das Bildungsniveau dieser Partner zurückzuführen ist. Kulturelle Bildung ist damit ebenso abhängig vom sozialen Umfeld der jungen Leute, wie die Schulbildung nach den Ergebnissen der PISA-Studie.⁶ Dieses Ergebnis ist auch übertragbar auf das aktive Ausüben eines künstlerischen Hobbys.

Auch das Geschlecht spielt eine große Rolle: Sowohl bezüglich der Kulturrezeption als auch hinsichtlich der Ausübung eines künstlerischen Hobbys dominieren die weiblichen Jugendlichen. Nicht nur die Schulbildung der Jugendlichen spielt eine große Rolle, sondern auch die der Eltern. Je höher deren Schulbildung ist, desto größer ist auch die Wahrscheinlichkeit, dass sie mit ihren Kindern zusammen kulturelle Angebote wahrnehmen. Dieser Einfluss zeigt sich auch bezüglich der eigenen künstlerischen Aktivität und hier insbesondere in der Vorbildfunktion der Eltern: Haben diese früher selbst ein künstlerisches Hobby ausgeübt und sind sogar immer noch künstlerisch-kreativ tätig, sind 70% der Kinder ebenfalls künstlerisch aktiv, jedoch nur etwa ein Drittel der Kinder bei Eltern, die kein künstlerisches Hobby hatten.

Damit stellt sich die Frage nach dem Einfluss der Schule: Kann diese die Defizite des Elternhauses in der kulturellen Bildung ausgleichen? Leider zeigen die aktuellen Ergebnisse, dass sie im Gegenteil zurzeit die bildungssegregierenden Effekte noch verstärkt. Im Jugend-Kultur Barometer gaben beispielsweise nur 15% der Hauptschüler bzw. Hauptschulabsolventen an, mit der weiterführenden Schule mindestens einmal ein Museum, Theater oder Konzert besucht zu haben. Bei den Gymnasiasten bzw.

Abiturienten lag der Anteil vergleichsweise bei 50%, insgesamt gesehen jedoch ebenfalls eine erschreckend niedrige Zahl, die ihren Ursprung sicherlich nicht zuletzt in der angespannten Lehrplansituation hat, insbesondere bei Kindern im achtjährigen Gymnasium. Es bleibt abzuwarten, wie neu eingeführte Maßnahmen – etwa das NRW-Landesprogramm „Kultur und Schule“⁷, „Jedem Kind ein Instrument“⁸ oder die punktuelle Einführung von Darstellendem Spiel als Unterrichtsfach – die Bildungslandschaft künftig beeinflussen werden und ob Schule als kultureller Vermittlungspartner künftig die ungleichen Chancen junger Menschen auf kulturelle Teilhabe etwas auszugleichen vermag.

Eine aktuelle empirische Untersuchung zum kulturellen Bildungsangebot von Ganztagschulen in vier Bundesländern⁹ bestätigt die eben beschriebenen Defizite in der Kooperation mit Kultureinrichtungen. Diese Kooperationen sind bisher noch eher punktuell und finden vor allem mit Museen, Theatern und Kinder-/Jugendtheatern statt. Dies liegt natürlich nicht zuletzt auch an den begrenzten Kapazitäten der Theaterhäuser und den anderen Kultureinrichtungen, die primär auf einen professionellen Theaterbetrieb ausgerichtet sind und nicht auf theaterpädagogische Arbeit.

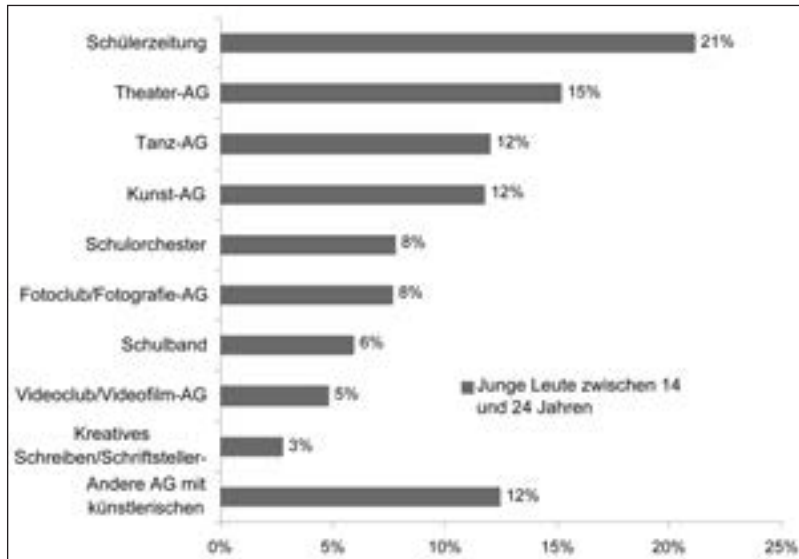
Dennoch kann bei der Analyse kultureller Bildungsangebote im schulischen Kontext sowohl bei der Ganztagschulstudie als auch bei dem Jugend-Kultur Barometer festgestellt werden, dass – nach der Mitgestaltung an einer Schülerzeitung – das Theaterspielen die verbreitetste künstlerisch-kreative Tätigkeit in den Schulen ist, wie die folgende Übersicht 3 veranschaulicht:

15% aller befragten jungen Leute geben an, schon einmal in einer Theater-AG in der Schule mitgewirkt zu haben – eine beeindruckende Zahl. Dennoch sollte man angesichts der eben zitierten Ergebnisse die kulturellen Bildungsaktivitäten in der Schule intensivieren, will man Chancengleichheit in der kulturellen Bildung gewährleisten. Zwar zeigen die Ergebnisse des Jugend-KulturBarometers, dass die aktive Unterstützung des Elternhauses eine intensivere Bindung zu Kunst und Kultur schafft, jedoch ist es in der Praxis schwer, speziell bildungsferne Elternhäuser für kulturelle Bildung zu motivieren. Daher sollten Theaterhäuser und -pädagogen, soweit ihre Tätigkeit dies zulässt, ganz konkret den Lernort Schule aufsuchen, wo sie alle jungen Leute für Theater begeistern können – auch diejenigen, die sie im Normalfall nicht in ihren Theatern antreffen werden.

Theaterhäuser sind ebenfalls in der Nachwuchspflege gefragt

Die vorausgehende Analyse hat verdeutlicht, dass es neben Kooperationen mit der Schule sehr wichtig ist, das Elternhaus in die kulturelle Bildungsarbeit einzubinden. Eltern spielen eine wichtige Vorbildfunktion gerade für junge Kinder. So wird als einer der Hauptgründe für fehlende künstlerische und kulturelle Interessen im

Das Theaterpublikum von morgen – Ist-Stand und Potenziale

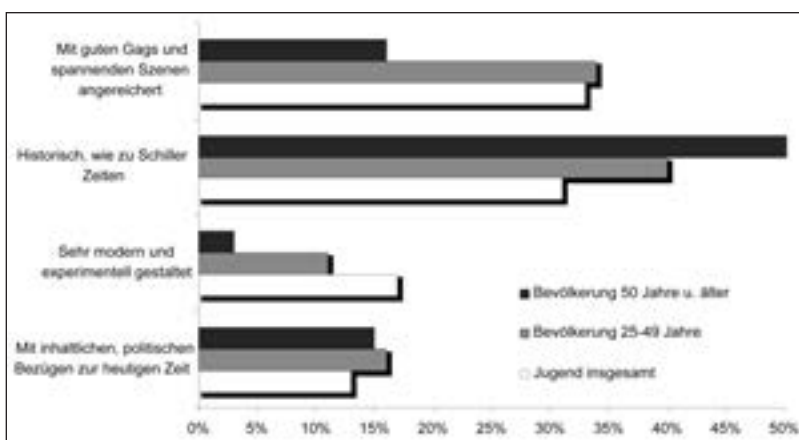


ZfKfj/GfK 2006, Übersicht 3: Schon besuchte künstlerische Schul-AGs bei den jungen Leuten im Alter von 14 bis 24 Jahren

Jugend-KulturBarometer die fehlende künstlerische Veranlagung in der Familie genannt. Daher ist es wichtig, für die Nachwuchspflege in den Theaterhäusern genügend Angebote für die ganze Familie zu schaffen.

Des Weiteren unterstreichen die Ergebnisse des Jugend-KulturBarometers, dass es wichtig ist, junge Leute möglichst früh mit Theater in Berührung zu bringen. Finden erste Kulturerebnisse schon im Vorschulalter statt, in dem Kinder vielfach noch keine kulturellen Vorbehalte aufgrund Medien und/oder Jugendszene ausgeprägt haben, sind sie im späteren Jugendalter deutlich kulturinteressierter als Kinder, die erst sehr spät entsprechende Erfahrungen sammeln konnten. Es ist jedoch weiterhin wichtig, dass nicht nur die Zielgruppe der Familien und jungen Kinder angesprochen wird, sondern auch die Zielgruppe der Jugendlichen und jungen Erwachsenen selbst. Diese fühlen sich oftmals nicht sehr wohl in Theaterhäusern und beklagen das Ambiente, das eher auf ältere Zielgruppen ausgerichtet ist. Eine angegliederte Szenegastronomie könnte dies ebenso auflockern wie alternative Aufführungsorte in Fabriken oder Open-Air, was viele Theaterhäuser auch schon erkannt haben und entsprechend gegensteuern.

Hinsichtlich der Einbindung Jugendlicher über künstlerisch-kreative Beteiligung ergibt sich zudem folgender interessanter Sachverhalt: Während das



ZfKfj/GfK 2006, Übersicht 4: Bevorzugte Inszenierung eines klassischen Theaterstücks nach Meinung der jungen Leute zwischen 14 und 24 Jahren und der erwachsenen Bevölkerung ab 25 Jahren¹⁰

Kulturinteresse abnimmt, je später der erste rezeptive Kulturkontakt zu Stande kam und Jugendliche daher mit rein rezeptiven Angeboten nur schwer zu erreichen sind, ergibt sich im Jugendalter eine Art „zweite Chance“ der Kulturteilnahme. Erreicht man in diesem selbstbestimmten Alter, in welchem Freizeitgestaltung zunehmend unabhängig von der elterlichen Beeinflussung organisiert wird, Jugendliche mit Kreativ-Angeboten, ist die Wahrscheinlichkeit, dass diese ein hohes oder sehr hohes Kulturinteresse ausbilden, vergleichsweise höher (45%).

Ein weiterer Hinderungsgrund für mehr Kulturpartizipation, der vor allem von den weniger kulturinteressierten jungen Leuten genannt wird, sind die Eintrittspreise. Auch das ist in der Theaterpraxis teilweise schon lange bekannt und es gibt deutliche Vergünstigungen für junge Leute. Die Analyse des Jugend-KulturBarometers belegt jedoch, dass dies gerade bei den eher kulturfernen jungen Leuten kaum bekannt ist, da hier auch das gesamte soziale Umfeld kaum Berührungspunkte mit dem Theater hat. Daher empfiehlt es sich, für diese Zielgruppe nicht nur günstige Eintrittspreise anzubieten, sondern diese auch sehr offensiv in der Außendarstellung zu bewerben und das nicht im Feuilleton, sondern in Medien, die junge Leute erreichen, wie Plakate, Radio oder Internet. Auch spezielle Ticketingformen, die junge Leute bevorzugen, wie Last-Minute-Kontingente, können diesen Prozess unterstützen.

Es gibt jedoch auch inhaltliche Aspekte bei der Gestaltung zielgruppenspezifischer Angebote für junge Leute. Jugendliche wollen neben authentischen Live-Erlebnissen, die speziell bei der Jugend heute eine wichtige Rolle spielen, bei Kulturbesuchen unterhalten werden. Letzteres ist auch für die ältere Generation der wichtigste Motivationsgrund für den Theaterbesuch. Der Unterschied zwischen Jung und Alt besteht jedoch darin, dass die jungen Leute Theater heute weniger mit Unterhaltung, sondern stärker mit Verbesserung der Allgemeinbildung assoziieren – nicht zuletzt vielleicht eine Konsequenz unserer starken Polarisierung von U- und E-Kultur, die vor allem der Abgrenzung des Anspruchs auf Fördermittel genügt. Hier sollte man für junge Zielgruppen stärkere Akzente in der Öffentlichkeitsarbeit setzen, was den Unterhaltungswert von Theater anbelangt. Im Jugend-KulturBarometer wird zudem deutlich, dass Jugendliche als Zielgruppe auch inhaltlich stärker direkt angesprochen werden wollen. Dies drückt sich aus in dem konkreten Wunsch nach mehr Jugendthemen, nach mehr jungen Künstlern auf der Bühne, mehr Jugendclubs und vielem mehr. Dass sich die Wünsche auch ganz konkret auf die Repertoireauswahl bzw. Inszenierung des Theaterbetriebs beziehen, zeigt Übersicht 4 (siehe links):

Neben dem Wunsch nach mehr Gags und spannenden Szenen, der nicht zuletzt auf die Medienerfahrung von Film und Fernsehen zurückzuführen und gleichermaßen bei den mittleren Altersgruppen anzutreffen ist, steht der Wunsch nach einer klassischen Inszenierung bei Jugendlichen im Fokus, wobei vor allem die 50-Jährigen und Älteren, dies anteilig viel nachdrücklicher bevorzugen. Bei

Das Theaterpublikum von morgen – Ist-Stand und Potenziale / Anzeigenschluss Heft 54

den jungen Leuten findet man dagegen am ehesten ein Potenzial für moderne und experimentell gestaltete Inszenierungen. Dies drückt sich auch bei der jungen Altersgruppe in einem höheren Interesse für Modernes Theater (10%) aus im Vergleich zu der erwachsenen Bevölkerungsgruppe ab 25 Jahren (8%).

Grundsätzlich kann zudem beobachtet werden, dass Jugendliche neben einer stärkeren Präsenz jugendlicher Erlebniswelten auch verstärkt Interesse daran zeigen, sich speziell mit Profis und in einer professionellen Infrastruktur selbst zum künstlerisch-kreativen Akteur zu wandeln. Auch hier können Jugendtheaterclubs oder Theaterworkshops von Theaterhäusern als attraktives Bildungsinstrumentarium für das Theaterpublikum von Morgen fungieren. Wichtig ist bei all den eben skizzierten Maßnahmen die Erkenntnis, dass die jungen Leute als Zielgruppe durchaus eigene Vorstellungen im Kontext von Service, Themenschwerpunkte, Öffentlichkeitsarbeit und Vermittlung haben und entsprechend als eigene Zielgruppe auch wahrgenommen werden wollen.

Theater und Kultur – ein Wohlfühlfaktor für mehr gesellschaftliche Partizipation

Es wurde dargestellt, dass viele Akteure helfen können, ein Theaterpublikum von morgen aufzubauen. Wichtige Akteure sind hierbei die Eltern, Kindergärten, Schulen aber auch die Theaterhäuser selbst. Die Ergebnisse des Jugend-KulturBarometers belegen, dass sich das Kulturinteresse umso stärker ausbildet, je mehr Multiplikatoren auf Kinder und Jugendliche einwirken.

Dabei stellt sich letztlich die nicht unwichtige Frage, ob es sich überhaupt lohnt, so viele Akteure für die Kultur- und Theatervermittlung zu aktivieren und entsprechend Zeit, Arbeit und Geld in die kulturelle Bildung zu investieren. Damit ist man bei der Frage nach der Wirkungsforschung kultureller Bildung bzw. möglicher Transferleistungen im Kontext von Schlüsselkompetenzen. Dies war kein explizites Forschungsthema des Jugend-KulturBarometers; dennoch konnten viele positive Wechselwirkungen aufgezeigt werden zwischen gesellschaftlichen, bildungsrelevanten Bereichen und Kunst und Kultur. So fördert Kultur den interkulturellen Dialog und gilt als gesellschaftlicher, familiärer und sozialer ‚Wohlfühlfaktor‘. Kulturinteressierte Jugendliche interessieren sich mehr für Politik und Zeitgeschichte und lesen mehr. Darüber hinaus sind sie in der Schule wesentlich engagierter und haben bereits früh eine Vorstellung davon, was sie später beruflich machen wollen. Diese Effekte traten übrigens besonders signifikant bei den jungen Leuten mit bildungsfernem Hintergrund auf, die mit Kunst und Kultur in Berührung kamen. Dies konnte auch schon in anderen Studien beobachtet werden.¹¹

Diese beobachteten Wechselwirkungen lassen erahnen, in welchem großen Zusammenhang kulturelle Bildung und ihre Bedeutung zu sehen ist und wie wichtig es ist, in diese zu investieren, gerade für sozial Benachteiligte, die, wie das Jugend-KulturBarometer oder andere Studien belegen, von positiven Wechselwirkungen der kulturellen Bildung besonders profitieren, jedoch ohne entsprechende kulturpolitische Konzepte kaum mehr Zugang zu Kunst und Kultur erhalten.

Anmerkungen

¹ Als das Zentrum für Kulturforschung 2006 mit dem 1. Jugend-KulturBarometer die erste umfassende, repräsentative Studie zum Verhältnis von

Jugend und Kultur veröffentlichte, titelte u. a. die Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) mit „Musik im Silbersee“ und reagierte damit auf das auffallend geringe Interesse der befragten 14- bis 24-Jährigen an klassischen Konzerten, Operninszenierungen und anderen klassischen Sparten.

² Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater. Eine Studie im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins. Hg.: Skopos, Institut für Marketing der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Düsseldorf. 2003.

³ Im Rahmen des 1. Jugend-KulturBarometers, einer bundesweiten repräsentativen Untersuchung zu Kulturverhalten, kulturellen Vorlieben und Biographien der deutschen Jugend, wurden 2.625 Personen im Alter von 14 bis 24 Jahren befragt. Die Studie wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) sowie der Kunststiftung NRW, der Stiftung Niedersachsen und dem Sparkassen-Kulturfond des Deutschen Sparkassen- und Giroverbandes unterstützt.

⁴ Tabellenband zum 8. KulturBarometer. Hg.: ZfKfJGfK. Bonn. 2005.

⁵ Keuchel, Susanne und Wiesand, Andreas Johannes (ZfKfJ): Das KulturBarometer 50+. „Zwischen Bach und Blues ...“ – Ergebnisse einer Bevölkerungsumfrage. Bonn. 2008.

⁶ PISA 2000. Basiskompetenzen von Schülerinnen und Schülern im internationalen Vergleich. Hg.: Deutsches PISA-Konsortium. Opladen. 2001.

⁷ Das NRW Landesprogramm „Kultur & Schule“ fördert und koordiniert kulturelle Bildungsvermittlung externer Künstler der unterschiedlichsten Kultursparten in Schulen.

⁸ „Jeki“ ist die Abkürzung des Modellprogramms „Jedem Kind ein Instrument“, welches seit 2007 in mittlerweile 40 von 52 Kommunen des Ruhrgebiets umgesetzt wird. Hierbei wird der Instrumentalunterricht in den schulischen Regelunterricht aller Erstklässler als Pflichtunterricht eingegliedert, bevor das Instrumentenspiel eines konkreten Wahl-Instruments in der zweiten Klassenstufe fakultativ fortgesetzt wird. Die derzeitige Rückmeldequote für den freiwilligen Instrumentenunterricht im zweiten Schuljahr liegt bei 89% – vermutlich nicht zuletzt aufgrund der Möglichkeit speziell für sozial schwächer gestellte Familien diesen (kostenpflichtigen) Unterricht über Fördergelder auch ohne Geldleistungen nutzen zu können.

⁹ Susanne Keuchel: Kulturelle Bildung in der Ganztagschule. Eine aktuelle empirische Bestandsaufnahme. Bonn. 2007.

¹⁰ Vgl. 8. KulturBarometer, a. a. O.

¹¹ Prieckarts, Marion: Forschungsprojekt „Kulturelle Bildung in Grundschulen“ der Universität Maastricht. Vorgestellt auf der Tagung „Kulturelle Bildung in Europa fördern. Ein Beitrag zu Partizipation, Innovation und Qualität“, 08.06. bis 10.06.2006 in Graz.

Anzeigenschluss für das Heft 54
ist der 06.03.2009.

Anzeigen-Annahme

< nowak@schibri.de > oder

< Schibri-Verlag@t-online.de >

Bei rechtzeitiger telefonischer Absprache
Ihrer geplanten Anzeigenschaltung
können Sie die Anzeigendatei ggf. später als
zum o. g. Anzeigenschlusstermin einsenden.

Kulturelle Bildung im Aufwind? Beobachtungen und Innenansichten

Ute Handwerg

In einer Pressemitteilung vom 2. Juli 2008 informierte der Deutsche Kulturrat über den anhaltenden Aufwärtstrend beim Kulturretat des Bundes. Zum vierten Mal in Folge sei es dem Kulturstaatsminister Bernd Neumann gelungen, seinen Etat zu erhöhen.

Die aktuell vorgelegte Publikation des Deutschen Kulturrates „Kulturpolitik der Parteien: Visionen, Programmatik, Geschichte, Differenzen“ macht mit zahlreichen Beiträgen nachdrücklich deutlich, dass Kulturpolitik in Deutschland mit der Ernennung von Michael Naumann zum ersten Staatsminister für Kultur und Medien im Bundeskanzleramt im Jahre 1998 sichtbar geworden ist.

Auch die Kulturelle Bildung erfährt derzeit in Politik und Gesellschaft hohe Aufmerksamkeit und ist bei der Frage nach der Lösung anstehender gesellschaftlicher Herausforderungen, wie etwa die einer zunehmend alternden und multiethnisch zusammengesetzten Gesellschaft, in vieler Munde. ‚Leuchtturmprojekte‘ wie z. B. das Education-Projekt der Berliner Philharmoniker „Rhythm is it“, das vom Land NRW, der Kulturstiftung des Bundes, der Zukunftsstiftung Bildung und weiteren Förderern aufgelegte Programm „Jedem Kind ein Instrument“ und die Initiative der Kulturstiftung der Länder „Kinder zum Olymp“ haben mit einer öffentlichkeitswirksamen Präsenz und ausgestattet mit umfangreichen finanziellen Mitteln zu einer veränderten Wahrnehmung von Kultureller Bildung in der gesellschaftlichen Diskussion beigetragen und sollen politischen Willen markieren.

Alles in bester Ordnung und auf gutem Wege?

Wie wird der gefühlte Aufwind der Kulturellen Bildung in den Verbänden, Organisationen und Einrichtungen erlebt? Kommt er in diesem Teil der kulturellen Infrastruktur an?

Infrastruktur umfasst in diesem Zusammenhang u. a. die Orte der Kulturellen Bildung wie etwa Theater, Museen, Bibliotheken, Musikschulen, Jugendkunstschulen, soziokulturelle Zentren, Kirchen, aber auch Wettbewerbe und Projekte. Wichtig ist anzumerken, dass diese Form der Infrastruktur immer weniger institutionell und zunehmend auf projektgestützter Basis gefördert wird. Die Träger der Kulturellen Jugendbildung beispielsweise werden auf Bundesebene durch den Kinder- und Jugendplan überwiegend projektgestützt gefördert, zählen aber wie die institutionell geförderten Einrichtungen, von denen es nur noch einzelne gibt, zur Infrastruktur. Die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ nimmt zu diesem Problem Stellung und vermerkt in ihrem Schlussbericht: „Eine Kulturförderpraxis, die tendenziell Projektförderung priorisiert, gefährdet eine Organisations- und Personalentwicklung über einen längeren Zeitraum. Innovationen durch Modellvorhaben und Projekte mögen zwar zur Weiterentwicklung der kulturellen Bildungslandschaft beitragen, gewähren aber kaum Planungssicherheit und Kontinuität, die gerade in der kulturellen Bildung gebraucht werden. Neben den Modellversuchen und Projektförderungen bedarf es daher im Sinne einer nachhaltigen Qualitätssicherung des Ausbaus der Infrastruktur insbesondere bei den Trägern der kulturellen Bildung.“

Kulturelle Bildung wird in unterschiedlichen Politikbereichen thematisiert. Neben der Jugend- und Bildungspolitik sind es die Bereiche der Kultur- und Seniorenpolitik. Bislang nicht etabliert ist die Kulturelle Bildung in den Feldern Sozial- und Familienpolitik, obgleich gerade diese Bereiche vor dem Hintergrund der zunehmenden Wichtigkeit von Integrationspolitik und Frühförderung von den Potentialen der bildungsorientierten Kunst- und Kulturarbeit profitieren könnten. Viele Infrastrukturen sind in mehreren der genannten Politikfelder aktiv und beziehen ihre finanzielle Unterstützung aus der Förderung unterschiedlicher Ressorts, aus Förderprogrammen, die fach- und zielgruppenspezifisch ausgerichtet sind.

Die Finanzierungszuständigkeit des Bundes bewegt sich in den Bereichen Kultur und Bildung auf Grund der föderalen Strukturen in der Bundesrepublik Deutschland in engen Bahnen und ist an bestimmte Voraussetzungen geknüpft. Wichtige Argumente für eine Zuständigkeit liegen dann vor, wenn der Bund ein erhebliches Interesse an der Wahrnehmung bestimmter Aufgaben sieht und keine eigene Verwaltungsstruktur zur Umsetzung vorhält bzw. eine neue einzurichten wäre (Stichwort: Gebot der Wirtschaftlichkeit), wenn aus Gründen der Staatsfreiheit der Bund die Aufgaben nicht wahrnehmen will (dieser Bereich trifft auch und in besonderer Weise auf die Förderung von Kunst und Kultur zu), wenn aus politischen Gründen die Aufgaben von Dritten wahrgenommen werden sollen (Stichwort: Auswärtige Kulturpolitik).

Förderkompetenz des Bundes

Die Förderkompetenz des Bundes sicher festzulegen ist ein schwieriges Unterfangen, vor allem aber dann, wenn das ‚erhebliche‘ Bundesinteresse zu definieren ist. Hier hat der Zuwendungsgeber viel Spielraum für eigene Interpretationen, wie überhaupt das Zuwendungs- und Haushaltsrecht den Bundesbehörden und den ihnen nachgelagerten Verwaltungsstrukturen weitreichende politische Gestaltungsmöglichkeiten, die z. B. auch die alleinige Entscheidung über die Zuwendungsform beinhalten, einräumt. Ein Grund dafür ist die Tatsache, dass das Zuwendungsrecht aus der Wahrnehmung der Zuwendungsempfänger ein Gebiet ist, in dem umfassend mit unklaren Rechtsbegriffen agiert wird. Häufig vermischen sich hier Aspekte der Bundeshaushaltsordnung mit fachlichen bzw. politischen Entscheidungen der jeweiligen Fachreferate zu einer unübersichtlichen Situation. Auch das Haushaltsrecht, das ein Binnenrecht der Verwaltung darstellt, verfügt kaum über eine Rechtssprechung. Zuwendungsempfängern fehlt es oft an personellen und finanziellen Ressourcen, um für eine klare Rechtssituation den Weg über die Gerichte zu gehen. Leugnen lässt sich nicht, dass auch das Interesse der Zuwendungsempfänger an weiterer Förderung durch die öffentliche Hand die gerichtliche Auseinandersetzung zum Einzelfall macht.

Um das ohnehin ungleiche Verhältnis zwischen Zuwendungsgebern und -empfängern, wie etwa im Fall von Rechtsunsicherheiten, auszubalancieren, ist eine unabhängige Ombuds- bzw. Schiedsstelle einzufordern, die im Fall eines Konfliktes vermittelt. Ein

Kulturelle Bildung im Aufwind?

solches Scharnier zwischen öffentlicher Hand und partizipativer bürgerschaftlicher Struktur stünde nach meiner Auffassung für eine Anerkennung zivilgesellschaftlicher Strukturen, wäre ein positives Signal und ließe politische ‚Sonntagsreden‘ und die Realität am ‚darauf folgenden Montag‘ näher zusammenrücken.

Ein erhebliches Bundesinteresse liegt dann vor, wenn es an konkrete Förderprogramme bzw. -richtlinien gebunden ist, wie beispielsweise im Fall des im Jahre 2000 neu erlassenen und auf dem Kinder- und Jugendhilfegesetz (SGB VIII) basierenden Kinder- und Jugendplan des Bundes (KJP).

Der KJP ressortiert im Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend.

Eine wichtige Aufgabe dieses Förderinstrumentes ist es, die „Rahmenbedingungen für eine leistungsfähige Infrastruktur der Kinder- und Jugendhilfe auf Bundesebene (zu) schaffen und (zu) sichern.“

Ein Blick in die Arbeitspraxis des Bundesministeriums zeigt, dass die Übergänge von der Schaffung von Rahmenbedingungen zur Festlegung von Inhalten und zur fachlichen Ausgestaltung seit Jahren zunehmend fließender werden. Der Bund verlässt seinen Zuständigkeitsbereich dann, wenn er etwa größere Projekte oder Kampagnen, denen im Regelfall eine politische Intendierung implizit ist, initiiert und sich die fachliche Umsetzung vorbehält. Ein aktuelles Beispiel dafür ist der jugendpolitische Austausch mit China. Dieses Programm ist Teil der Internationalen Jugendarbeit, ressortiert im Bundesjugendministerium und wird über den Kinder- und Jugendplan gefördert. Der Austausch ist politisch gewollt, denn er geht auf eine Vereinbarung zwischen der deutschen Bundeskanzlerin und dem chinesischen Staatschef zurück. Im vergangenen Jahr waren mehrere hundert Fachkräfte aus allen Bereichen der Jugendarbeit zu Gast in China, um sich über die dortigen Strukturen und Inhalte der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zu informieren und um Kontakte für weitere bilaterale Austausche aufzubauen. Auch die Kulturelle Jugendbildung war über ihre Dachorganisation, die Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ), mit zahlreichen ehren- und hauptamtlichen Multiplikator(inn)en im Programm vertreten. Im Nachgang wurde die Begegnung evaluiert, Impulse für die weitere Kooperation wurden diskutiert, Ideen für die Rückbegegnung entwickelt und potentielle Ressourcen der jeweiligen Träger eruiert. Für die Realisierung des Gegenbesuchs der chinesischen Fachkräfte in Deutschland soll nun eine Agentur beauftragt werden.

Dieser Mechanismus, ergo die Beauftragung einer Agentur, greift bei der Umsetzung von bundesrelevanten ‚Großvorhaben‘ mit intendierter politischer Strahlkraft immer häufiger und geht zurück auf die sog. Neuausrichtung bzw. Neusteuerung in den Bundesbehörden Mitte der 1990er Jahre. Warum engagiert der Bund, wie im o. a. Beispiel beschrieben, eine Agentur, die sich im Regelfall die jeweiligen Inhalte und Fachkompetenzen für die Realisierung des Auftrages erst aneignen muss (und dabei gern auch auf die Fachstruktur zurückgreift, ohne sie aber sichtbar einzubinden)? Warum nimmt man in Kauf, dass in diesen Zusammenhängen das Rad neu erfunden wird und am Ende des Projektes „Kulturelle Bildung – reloaded“ auf der Haben-Seite steht? Warum wird gleichzeitig die Infrastruktur der Kulturellen Bildung, die gewachsen, fachlich etabliert und seit Jahrzehnten ein Garant für Qualität, Innovation und bürgerschaftliches Engagement ist, ausgeblendet? Die vorhandene Infrastruktur erfährt an dieser

Stelle keine Wertschätzung, kein Vertrauen in ihre Fachlichkeit, sondern wird bewusst oder unbewusst degradiert zum Statisten politischen Willens.

Parallel zu dieser Entwicklung ist auch die zunehmende Einflussnahme seitens einiger Zuwendungsgeber bei der Frage nach der Verwendung bereits bewilligter Zuschüsse und der inhaltlichen Ausrichtung von Projekten kein Einzelfall mehr. Wenn nun diese Einflussnahme mit ihren vielfältigen Erscheinungsformen die dialogische Arbeitsebene zwischen Zuwendungsgebern und -empfängern zu ersetzen sucht, ist die lebendige und vorbehaltlose Partizipation der Zivilgesellschaft in der Aufweichung begriffen.

Infrastruktur der Kulturellen Bildung ist vorhanden!

Fakt ist, dass neben der Kulturellen Bildung in politischer Verantwortung eine große Anzahl ehrenamtlich engagierter Menschen in allen Bereichen der Kunst mit ihren Initiativen, Projekten und Aktivitäten seit Jahrzehnten nachhaltig und breitenwirksam die kulturelle Infrastruktur sichert und entwickelt. Ohne dieses bürgerschaftliche Engagement wäre die Infrastruktur nicht in der vorhandenen Pluralität, Kontinuität und Qualität entstanden. Die geschilderten Zusammenhänge gilt es im Gespräch mit politischen Vertreter(inne)n immer wieder nachdrücklich zu thematisieren.

Zu fragen ist auch, ob sich die zunehmende gesellschaftspolitische Relevanz der Kulturellen Bildung in den jeweiligen Förderprogrammen widerspiegelt. Ein Blick auf den KJP zeigt, dass der „Topf“ für die Kulturelle Jugendbildung seit ca. 11 Jahren nicht größer geworden ist, obgleich für die Träger in diesem Zeitraum kontinuierlich neue Arbeitsfelder (Stichworte: Wirkungsforschung, Ganztagschule, Migration/Interkulturelles Lernen/Kulturelle Vielfalt u. a.) dazugekommen sind und sehr wahrscheinlich weiter hinzukommen werden. Dieses Ungleichgewicht geht zu Lasten einer personell unzureichend ausgestatteten Infrastruktur der Kulturellen Jugendbildung, der bei stagnierender finanzieller Unterstützung zunehmend mehr abgefordert wird und der für eine angemessene und auf dem Tarifrecht basierende Bezahlung des Fachpersonals keine zusätzlichen Mittel zur Verfügung gestellt werden. Diese Realität, zu beobachten bei der Mehrheit der Träger der Kulturellen Jugendbildung, steht in einem auffallenden Widerspruch zu den finanziell hochattraktiv ausgestatteten ‚Leuchtturmprojekten‘ mit (politischer) Strahlkraft, wie ich sie eingangs erwähnte. ‚Leuchtturmprojekte‘, so wichtig und berechtigt sie unter verschiedenen Fragestellungen sein mögen, können eine auf Qualität und Kontinuität ausgerichtete Fachstruktur langfristig nicht ersetzen.

Es muss konstatiert werden, dass die Kulturelle Bildung trotz einer hohen Wertschätzung in Politik und Gesellschaft förderpolitisch auf der Bundesebene nicht wesentlich vorangekommen ist. Während der Bundesbeauftragte für Kultur und Medien noch unentschieden ist, ob und in welchem Umfang der Bereich zukünftig eine Rolle spielen soll, fehlt dem Bundesministerium für Bildung und Forschung ein schlüssiges Förderkonzept und der Kinder- und Jugendplan des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend ist im Kern zunehmend konzentriert auf Großvorhaben, denen sich die Träger der Kulturellen Bildung anschließen müssen, wenn sie am Fördertopf partizipieren wollen,

steigende Instrumentalisierungsgefahr von Kunst inklusive. Als Fazit müssen die Konzeptionen der zuständigen Bundesministerien deutlicher sichtbar und ihre Förderungen kontinuierlicher sowie bedarfsgerechter werden.

Mittel zur Förderung der kulturellen Bildung im KJP des Bundes aufstocken!

Im Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, der mit Blick auf den prozentualen Anteil von Kindern und Jugendlichen an der Gesamtbevölkerung der Förderung von Einrichtungen der kulturellen Kinder- und Jugendarbeit Nachholbedarf attestiert, heißt es dazu: „Angebote der Kinder- und Jugendkulturarbeit verzeichnen kaum Akzeptanzprobleme. Der Vielfalt der Angebote stehen ein ungebrochenes Interesse ihrer Rezipienten und ebenfalls eine Ausdifferenzierung des Nutzerverhaltens gegenüber. Der Anteil junger Menschen, die künstlerischen Hobbys nachgehen ..., nimmt zu.“

Eine der Handlungsempfehlungen der Enquete-Kommission lautet daher folgerichtig: „die Mittel zur Förderung der kulturellen Bildung im Kinder- und Jugendplan des Bundes aufzustocken.“

Auch außerhalb des KJP ist eine unzureichende Finanzierung von Projekten der Kulturellen Bildung zu bemerken. Der Fonds Darstellende Künste, der mit Geldern der Kulturstiftung des Bundes Projektzuschüsse vergibt, verzeichnet in den vergangenen Jahren eine kontinuierlich steigende Anzahl von Anträgen aus dem Bereich der Träger Kultureller Bildung. Obgleich eine Fördersumme von jährlich 1 Mio. EUR für Projekte zur Verfügung steht, wird der Fehlbedarf aktuell auf ca. 7 Mio. EUR beziffert.

Für Projekte aus dem theater- und tanzpädagogischen Bereich ist eine Förderung über den Fonds Darstellende Künste bzw. über den Fonds Soziokultur nicht ohne Hindernisse, denn entweder sind die beantragten Projekte nicht ‚künstlerisch‘ genug oder sie sind nicht ausreichend auf soziokulturelle Belange zugespielt. Die

Was tue ich hier und warum?

Förderzuständigkeit wird wechselseitig auf den jeweils anderen Fonds ‚abgewälzt‘. So fallen die eingereichten Projekte häufig durch die Raster der Förderkriterien und finden keine finanzielle Unterstützung. Zu fordern ist daher ein Fördertopf für theaterpädagogische Projekte und Konzeptionen, der eine Finanzierung und Weiterentwicklung des Feldes sicherstellt und dem wachsenden Bedarf gerecht wird. Ein solcher Fördertopf könnte eingebettet sein in einen zu fordernden Fonds Kulturelle Bildung.

Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Politikfelder, in denen Kulturelle Bildung thematisiert wird, zeigt sich deutlich, wie grundlegend wichtig die Abstimmung zwischen den für die Förderung der Kulturellen Bildung zuständigen Bundesministerien bzw. -einrichtungen, wie sie seit langen Jahren von der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ) und vom Deutschen Kulturrat gefordert wird, ist. Hier ist bislang zu wenig seitens der Bundesbehörden getan worden.

Mehrfach wurde in diesem Beitrag auf den Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ hingewiesen. Der Bericht bietet mit seinen Handlungsempfehlungen, insbesondere für den Bereich der Kulturellen Bildung, eine fruchtbare Grundlage für die Diskussion um den notwendigen Ausbau und die Stärkung der Kulturellen Bildung. Nutzen wir ihn!

Literatur

- Deutscher Bundestag (Hg) (2008): Kultur in Deutschland: Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages. Regensburg.
- Fuchs, M.; Schulz, G.; Zimmermann, O. (2005): Kulturelle Bildung in der Bildungsreformdiskussion: Konzeption Kulturelle Bildung III. Berlin.
- Kinder- und Jugendplan des Bundes in der Fassung von 2000 (www.bmfsfj.de).
- Stellungnahme des Deutschen Kulturrates „Bürgerschaftliches Engagement in der Kultur stärken! – Rahmenbedingungen für bürgerschaftlich Aktive verbessern“ (www.kulturrat.de).

Was tue ich hier und warum? Überlegungen zur Theaterpädagogikausbildung heute

Ulrike Hentschel, Ute Pinkert

Die Theaterpädagogik gibt es nicht. Historisch betrachtet existieren hier wie in jeder Disziplin differierende Ausprägungsformen (vgl. Pinkert 2005), in denen die ‚Anwendung von Theater‘ (frei nach Pazzini 2000) in verschiedener Weise interpretiert und praktiziert wird; und unter systematischer Perspektive erscheint Theaterpädagogik als ein Anwendungsbereich von Theater mit einem breiten Spektrum unterschiedlicher Praxen und einer sich entwickelnden Fachwissenschaft.

Wenn wir für das Fach ausbilden, wovon sprechen wir dann – heute und hier? Wir wollen im Folgenden aktuelle Problematiken der Theaterpädagogik bzw. ihrer Ausbildung skizzieren, wie sie für die Ausbildung im Masterstudiengang „Theaterpädagogik“ an der UdK Berlin relevant sind.¹

Beginnen wir mit der **Fachwissenschaft**. Ihre wesentliche Aufgabe ist es, das dynamische Verhältnis zwischen der Kunst des Theaters und sozialen und pädagogischen Anwendungsfeldern immer wieder aktuell zu analysieren, zu beschreiben und zu entwerfen. Seit einigen Jahren besteht in der Theoriebildung Konsens darüber, dass der originäre Gegenstand der Theaterpädagogik die Theaterkunst ist und die bildende Wirkung des Theaterspielens demzufolge in den Merkmalen dieser Kunstform selbst begründet wird. „Entscheidend für den nichtprofessionellen Akteur ist das Wahrnehmen der Differenz zwischen Spieler und Figur (oder zwischen Selbstentwurf im Alltag und Selbstentwurf auf der Bühne – UP), zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen des Darstellenden und des Dargestellten. Dadurch wird es möglich,

Was tue ich hier und warum?

Darstellung als Darstellung zu erfahren (das Ich als etwas Anderes)“ (Ulrike Hentschel, S. 33). Die aktuellen Entwicklungen im zeitgenössischen Theater haben an dieser Grundauffassung nichts geändert. Im Ergebnis der Auseinandersetzungen mit Formen des zeitgenössischen Theaters der letzten Jahre² wurde die Differenzenerfahrung als Kern des aktuellen Bildungsbegriffes in der Theaterpädagogik bestätigt. Denn die Erfahrung von Darstellung als Darstellung bildet „die Voraussetzung dafür, bei der Suche nach geeigneten Darstellungsmitteln eine bewusste Wahl zu treffen im Hinblick auf eine bestimmte Intention (eventuell auch die des Eindrucks von Authentizität).“ (ebd.) Dabei ist zu vermuten, dass „diese Arbeit an der Konstruktion theatraler Wirklichkeit auch die ästhetische Kompetenz mit anderen Darstellungsformen und -medien erweitert und gleichzeitig eine skeptische Haltung gegenüber der Behauptung vermeintlicher authentischer Erfahrung oder Unmittelbarkeit befördert“ (ebd.). Im weitesten Sinne verknüpft sich mit der Betonung der Differenzenerfahrung die Hoffnung, dass diese – über die Reflexion theatraler Weltkonstruktionen gewonnene – Skepsis eine Haltung fördert, die kulturelle Gegebenes als von Menschen hergestellt und damit prinzipiell veränderbar begreift.

In der theaterpädagogischen **Praxis** scheint die selbstreflexive Erfahrung von Darstellung als Darstellung weit weniger eine Rolle zu spielen. Hier wird Theaterpädagogik oft weniger als Anwendung von Theater, denn als eine spezifische, mit theatralen Mitteln operierende Form von Pädagogik begriffen. Wird im Theoriediskurs ausgehend vom Bildungsbegriff Irritation, Heterogenität, Nicht-Identität und Differenzenerfahrung prinzipiell als produktiv bewertet, bilden *reale* Erfahrungen mit diesen Phänomenen im sozialen Feld oft den Anlass, kulturpädagogische Maßnahmen einzuleiten, die die Probleme, die sich aus Differenzenerfahrungen ergeben, in einem affirmativen Sinne bearbeiten sollen: „Theaterpädagogische Projekte um zu“. Prominentes Beispiel dafür ist zum Beispiel die Rütli Schule in Berlin, die – so heißt es – ihre extremen Gewaltprobleme auch mittels eines Theater/Musikprojektes wieder in den Griff bekommen hat.

Im Protokoll des Workshops zum Selbstverständnis der Theaterpädagogik innerhalb der diesjährigen BUT Tagung wird konstatiert, dass Theaterpädagog/innen die inhaltliche Gestaltung ihrer Arbeit oft als fremdbestimmt erleben und zumindest im außerschulischen Bereich „die Entwicklung und den Ausbau künstlerisch-ästhetischer Kompetenz“ hinten anstellen. „Die Umgebung, die Zielgruppen, der Markt steuern die Disziplin hin zu einem funktionalen Einsatz der theaterpädagogischen Mittel. (...) Demgegenüber spielt der Aspekt der künstlerischen Arbeit eine eher untergeordnete Rolle.“ (Protokoll der BUT Tagung 2008, S. 1 f.) Damit korrespondiert ein Selbstverständnis, nach dem sich Theaterpädagog/innen in der Praxis eher als eine Art „Reparaturbrigade“ erleben, die „Störungen und Schwierigkeiten gesellschaftlicher Entwicklungen“ (Protokoll, 2) aufzufangen versucht – und damit heillos überfordert ist.

Seine besondere Dynamik bezieht das aktuelle Feld theaterpädagogischer Theorie und Praxis aus ästhetischen wie sozialen Verschiebungen innerhalb des **Theaters**. Je nach Perspektive könnte man hierbei von einer Professionalisierung der Theaterpädagogik oder von einer Pädagogisierung des professionellen Theaters sprechen. „Umgekehrt lechzt das Kunsttheater nach dem Sozialen, will raus aus den privilegierten Räumen, will wirkliches

Leben, die wirkliche Wirklichkeit in Form von Laiendarstellern (...). Theater öffnet sich zum Sozialen, zur Interaktion, wildert in den angestammten Revieren der Theaterpädagogen.“ (Ingrid Hentschel, S. 7). Ließ sich innerhalb dieser Entwicklung bis vor kurzem das „Professionelle Theater des Sozialen“ noch anhand der Entlohnungsfrage und der Qualifikation der Regisseure vom theaterpädagogischen Bereich abgrenzen, so ist seit kurzem auch diese Unterscheidung gegenstandslos geworden. An vielen Theatern (z. B. in Hannover, und Magdeburg) wird der Jugendspielplan inzwischen von jugendlichen Laienschauspielern bestritten, die ganze Vorstellungsserien spielen und Vorstellungspauschalen erhalten (vgl. ebd.). Und zum diesjährigen Theatertreffen der Jugend waren fünf der acht eingeladenen Inszenierungen von überwiegend professionell arbeitenden Regisseuren bzw. Gruppen inszeniert worden.

Wie kann eine **Theaterpädagogikausbildung** auf diese Situation reagieren? In welche Richtung soll sie sich orientieren? Für die Antwort ist entscheidend, wie wir die Situation beschreiben und vor allem bewerten.

Unter Bezug auf den Feldbegriff bei Bourdieu könnte man sagen, die theaterpädagogische Praxis und Theoriebildung stellt einen sozialen Teil-Raum dar, einen „historisch konstruierten Spielraum mit ihren spezifischen Institutionen und je eigenen Funktionsgesetzen.“ (Bourdieu nach Fröhlich, S. 41). Dieser Teil-Raum verortet sich innerhalb des kulturellen Feldes, das unmittelbar von vier angrenzenden Feldern beeinflusst wird: 1. dem Feld der Theaterkunst; 2. dem Feld der Pädagogik; 3. dem Feld der Kultur-, Sozial- und Bildungspolitik und 4. dem Feld der Wissenschaft. Jedes dieser angrenzenden Felder präferiert verschiedene Sorten von Kapital und verfügt über eigene Gesetze und Handlungsstrategien, die denen der anderen Felder teilweise widersprechen.³

Die Problematik besteht darin, dass das theaterpädagogische Feld als Anwendungsbereich spezifischer Praxen des Handelns und Reflektierens bislang wenig ausgebildet und etabliert ist. Es gibt nur wenig anerkannte Rollenvorbilder und kaum allgemeine Begrifflichkeiten, so dass sich die Akteure schwer tun, ein spezifisch theaterpädagogisches Selbstverständnis auszubilden. Beobachten lässt sich stattdessen oft ein Ausweichen auf die Perspektive angrenzender Felder. Zwei Beispiele sollen kurz skizziert werden: Befördert vom aktuellen Paradigma innerhalb der Theaterpädagogik gibt es beispielsweise den Versuch, die Theaterpädagogik vom Kunstfeld aus zu entwerfen. Dabei besteht die Gefahr, dass die Kunst als Projektionsfläche für in der theaterpädagogischen Praxis oft uneingelöste Hoffnungen auf Wirksamkeit, ästhetische Erfahrung und Differenz fungiert. Damit erscheint die Kunst (in bestimmten Ausprägungen) als die eigentliche ideale theaterpädagogische Praxis. Theaterpädagogen wirken unter dieser Perspektive wie verhinderte Künstler oder wie Dilettanten. Angesichts der Fähigkeiten von Künstlern – zunehmend auch im Feld der Vermittlung – stellt sich unter dieser Perspektive die Frage, wofür eigentlich überhaupt noch Theater- und Kunstpädagogien ausgebildet werden sollen (vgl. Seitz 2004).

Eine ganz andere Perspektive ergibt sich, wenn man nur das Feld der Kulturpolitik in den Blick nimmt und mit dieser Perspektive theaterpädagogische Praxis und Theorie bewertet. Dann wird die Sehnsucht nach Wirksamkeit und gesellschaftlicher Bedeutung der Theaterpädagogik auf die Kultur- und Bildungspolitik projiziert, und deren Bedingungen und Maßgaben werden als

Handlungsrahmen und Garant für Effektivität überbewertet. Theaterpädagogen erscheinen unter dieser Perspektive schnell als realitätsfern und ambitioniert. Und eine Ausbildung hätte (hat) sich vor allem an Kompetenzbereichen, Bildungsstandards und internationaler Wettbewerbsfähigkeit zu orientieren.

Wir wollen das Modell der Kräftefelder im mehrdimensionalen sozialen Raum hier nicht überstrapazieren. Es wäre an anderer Stelle zu überprüfen, inwieweit es geeignet ist, Dynamiken in Bezug auf die gesellschaftliche Anerkennung der Akteure einzelner Felder zu beschreiben und anschaulich zu machen, welche Folgen es im Einzelnen hat, wenn wie gegenwärtig zu beobachten, das das ökonomische Feld stetig die anderen Felder zu durchdringen sucht. Wir werden später noch einmal unter anderem Vorzeichen darauf eingehen.

Fürs erste geht es uns darum zu verdeutlichen, dass theaterpädagogisches Handeln und selbstverständlich auch theaterpädagogische Ausbildung immer implizit von einem bestimmten Selbstverständnis des sozialen Teil-Raumes theaterpädagogischer Praxis und Theoriebildung ausgeht und gleichzeitig ganz entscheidend an dessen Etablierung beteiligt ist. Demnach ginge es bei jeder Ausbildung zuallererst darum, das eigene Selbstverständnis zu reflektieren und – so unsere Auffassung – als ein immer wieder zu hinterfragendes kenntlich zu machen: Was tue ich hier und warum?

Wenn, wie oben behauptet, das theaterpädagogische Feld im Bereich *zwischen* den oben angedeuteten Feldern anzusiedeln ist, dann ginge es darum, zu einem Selbstverständnis zu finden, das sich weder mit einem der angrenzenden Felder identifiziert (Motto: „Ich lehne den Spielleiterbegriff ab, denn eigentlich bin ich Regisseur.“) noch sich als außerhalb des kulturellen Feldes stehend begreift: (Motto: „Wir sind Exoten, die keiner haben will“).

Vielleicht ist das theaterpädagogische Selbstverständnis eines, das sich bewusst in diesem *Dazwischen* verortet und diese Position positiv zu wenden versucht.

Das könnte heißen:

- die eigene Praxis als Form gesellschaftlicher Praxis zu akzeptieren, die Wirklichkeiten konstituiert, indem sie Praktiken initiiert die *sowohl* konservierende und stabilisierende wie transformative und subversive Wirkungen haben (vgl. Wulf, Zirfas 2007, 17);
- die mühsame Arbeit des eigenen Standpunktbestimmens und des Abwägens gegensätzlicher Perspektiven als Teil der eigenen Praxis zu begreifen und immer wieder auf sich zu nehmen;
- in der Lage zu sein, die eigene Position mit Partnern in den verschiedenen Feldern zu verhandeln und sich damit verschiedene Facetten von Praxisformen offen zuhalten bzw. zu eröffnen.

Ausgehend von diesen Überlegungen zum Selbstverständnis möchten wir jenseits vom konkreten Vermittlungsprozess und der Darstellung neuer Wege und Methoden auf das „Warum“, auf Fragen des Verortens unseres Tuns eingehen.

Dazu zunächst zwei Blicke über den Tellerrand:

„Seien Sie dramatisch (...) Das nächste Treffen könnte in einem Wald stattfinden. Bringen Sie Bier und Schaufel mit. Graben Sie ein Loch. Schleppen Sie einen kleinen hölzernen Sarg heran. Füllen Sie ihn mit all den Formularen, Bestimmungen und Berichten, die von Ihnen und Ihren Leuten zur sofortigen Eliminierung bestimmt sind. Wenn Sie nervenstark sind, begraben Sie das

Kopiergerät gleich mit. Tragen Sie ein Trauergewand. Singen Sie, wenn der Sarg und der Kopierer in die Grube gelassen werden: ‚Niemals wieder Berichte, nie wieder Formblätter.‘ (...) Sie haben zwei Möglichkeiten: (1) Finden Sie Ihren eigenen Stil, um so etwas zu machen, oder (2) gehen Sie vor die Hunde“ (Tom Peters, Die neue Management-Praxis. Hamburg 1998, S. 548/f., zit. n. Bröckling, S. 109 f).

„Seien Sie virtuos! (...) Ist ein Tag in Ihrem Projekt ... eine wirkliche Darbietung? Wenn nicht, gibt es etwas, das Sie tun können, j-e-t-z-t, um die Spannung/den darstellenden Effekt des aktuellen Projekts zu erhöhen, ... um es zu etwas zu machen, das Ihren uneingeschränkten Einsatz verdient?“ (Tom Peters, TOP 50 Selbstmanagement. S. 13, zit. n. Bröckling, S. 123).

Sie werden es ahnen, die Zitate stammen aus der Ratgeber Literatur des New Managements. Ihr Autor, Tom Peters, ist der Augusto Boal unter den Vertretern des New Managements, seine Bücher sind Bestseller, seine Seminare exquisit und teuer.

Beide Zitate stehen hier für ein Phänomen, dass von Luc Boltanski und Eve Chiapello in ihrer vieldiskutierten Studie zum „neuen Geist des Kapitalismus“ analysiert wird. Boltanski und Chiapello beschreiben die so genannte „Künstlerkritik“ als die prägende Form der Kapitalismuskritik der 60er bis 80er Jahre. Die Stoßrichtung dieser Kritik, „das menschliche Potential an Autonomie, Selbstorganisation und Kreativität“ (Boltanski/ Chiapello, 2006, S. 84) freizusetzen und subversiv gegen die bestehende Ordnung zu wenden, wurde von eben dieser Ordnung vereinnahmt und bildet nun die mentale Grundlage dessen, was Boltanski und Chiapello den neuen Geist des Kapitalismus nennen (vgl. ebd., S. 143) Unter diesen Bedingungen gelten ehemals nonkonformistische oder auch subversive Haltungen als Voraussetzungen für innovative ökonomische Entwicklungen. (Werbeslogans wie: Leistung aus Leidenschaft oder „Créateur d'automobile“ zeugen von dieser veränderten Einstellung), wie die Autoren am Beispiel der Lektüre der New Management Literatur seit den 90er Jahren zeigen können.⁴ Reflexivität, Spontaneität, Kreativität, Eigenverantwortlichkeit und Selbstverwirklichung gelten als hervorragende Eigenschaften der neuen Generation von Managern komplexer Strukturen, die gerne auch als Enabler, Teamkoordinator, Impulsgeber, Moderator oder auch „Coach“ bezeichnet werden. Die ehemals von der Künstlerkritik erhobenen Forderungen, mit denen auch die Versprechungen der befreienden Wirkungen künstlerischer und kunst- bzw. theaterpädagogischer Praxis einhergingen (oder vielleicht noch gehen), verkehren sich unter diesen Bedingungen in ihr Gegenteil: Boltanski und Chiapello sprechen von „Selbstverwirklichungszwängen“ als den neuen Formen von Unterdrückung (ebd., S. 462).

„Dabei wird das autonome Handeln nicht nur als eine Möglichkeit oder ein Recht präsentiert. Man verlangt es gewissermaßen von den Menschen, deren Wertigkeit immer häufiger an ihrem Selbstverwirklichungspotenzial gemessen wird“ (ebd., S. 462). Mit Technologien der Subjektivierung unter den Bedingungen des Neoliberalismus befasst sich auch der Soziologe Ulrich Bröckling. Er spricht vom „unternehmerischen Selbst“, das sich eine „Dynamik permanenter Selbstoptimierung“ auferlegt hat. Unter den gegenwärtigen Bedingungen einer Dominanz des Marktes und der Vermarktung in allen Lebensbereichen, in dem das „Projekt“ die vorherrschende Organisationsform ist, ist – so Bröcklings Diagnose – jeder aufgerufen sich möglichst gut zu präsentieren. „Brand yourself“, mach dich zur Marke, ist die Losung, die hinter

Was tue ich hier und warum?

diesem Zwang zur Selbstdarstellung steht. Das Leben erscheint so als ein „permanentes Assessmentcenter“.

Bröckling bezieht sich in seiner Analyse auf Foucaults Begriff von der „Gouvernementalität“, eine Wortschöpfung, die aus gouverner (regieren) und mentalité (Denkweise) zusammengesetzt ist. Gemeint ist damit „... die Gesamtheit von Prozeduren, Techniken, Methoden, welche die Lenkung des Menschen untereinander gewährleisten“ (Foucault, S. 118 f.). Dabei umfasst die Gouvernamentalität sowohl Technologien des Sich-Selbst-Regierens als auch des Regierens anderer. Der allgegenwärtige Zwang zur Darstellung und zur Selbstdarstellung wird in diesem Sinn als ein Verfahren der Selbstdisziplinierung im Hinblick auf das Leitbild eines autonomen „unternehmerischen Selbst“ angesehen.

Knüpft man an diese Analysen an, so erscheint das Selbst- und Bildungsverständnis der Theaterpädagogik in einem anderen Licht. Nicht nur die konkreten „didaktischen und methodischen Zugänge“ haben Veränderungen erfahren, sondern auch die politischen und bildungstheoretischen Legitimationen unseres Tuns sind unter dem Einfluss veränderter gesellschaftlicher Bedingungen und theoretischer Diskurse neu zu befragen. Das Anknüpfen an ein emphatisches Bildungsverständnis, das eine Ausweitung subjektiver Autonomie und der Möglichkeit zur Selbstverwirklichung voraussetzt, wird vor diesem Hintergrund ambivalent.

Die Erziehungswissenschaftlerin Roswitha Lehmann-Rommel macht gerade diese Ambivalenz zum Kern der Analyse:

„Foucaults Konzept der Gouvernamentalität ermöglicht es, Reformdiskurse und -praktiken nicht von Idealen und Sollensvorstellungen her, sondern als funktionierende Regierungspraktiken zu betrachten und die als selbstverständlich angenommenen Heilmittel (...) in ihren Effekten und Machtwirkungen auf die Bildungsprozesse der Beteiligten zu beschreiben“ (Lehmann-Rommel, S. 264).

Um diese komplexen Zusammenhänge der mit unserem Tun verbundenen Ideale und Sollensvorstellungen auf der einen und ihrer Vereinnahmung als Technologien des Selbst auf der anderen Seite in den Blick zu bekommen, ist es notwendig, Theaterpädagogik im Zusammenhang mit anderen und in ihrer Funktion für andere performativen Praxen unserer Kultur zu betrachten und dabei deren jeweilige historische und kulturelle Bedingtheit und ihren Bezug zueinander aufzuzeigen. Hier, auf dieser Ebene der Reflexion, kann ein erweiterter Theatralitätsbegriff zum Ausgangspunkt der Überlegungen gemacht werden. Nur ein bewusstes Umgehen mit dem schmalen Grat zwischen den Soll- und den Ist-Vorstellungen unserer Arbeit, ermöglicht eine begrenzte aber gezielte Störung der tendenziell immer vorhandenen Vereinnahmung.

Ute Pinkert: Hat dieser erweiterte Theatralitätsbegriff Auswirkungen auf den Bildungsbegriff der Theaterpädagogik?

Geht es uns nicht mittlerweile auch um die Fähigkeit, unsere Kultur als komplexes Zusammenspiel verschiedener performativer Praxen zu begreifen? Und bedeutet die Beschäftigung mit Theater nicht heute auch, unterschiedliche Modi performativen Handelns zu kennen, zu können, zu unterscheiden und aufeinander zu beziehen?

Ulrike Hentschel: Es lässt sich zumindest vermuten, dass Theaterspielen auch als Experimentieren mit Verschiebungen von Wirklichkeit anzusehen ist und sich deshalb eignet, die grundsätzliche Konstruiertheit von sozialer Wirklichkeit auf performativem Wege erfahrbar zu machen, damit gleichzeitig auch einen anderen Wirklichkeitsbegriff zu generieren.

Dazu kann die praktische und reflexive Auseinandersetzung mit denjenigen Darstellungsformen des zeitgenössischen Theaters

beitragen, die das Konstruieren von Identitäten thematisieren, damit verbundene Inszenierungsstrategien ironisieren und die Mechanismen von Darstellung und Selbstdarstellung offen legen oder aber den sozialwissenschaftlichen Diskurs über die Technologien der Subjektivierung selbst zum Gegenstand des Theaters machen:

„Nichts an dir liebe ich so sehr, wie die für das Unternehmen, das du bist, mobilisierte Kommunikation und Kreativität über dein verlogenes Leben, das du gar nicht hast, weil du nicht lebst, sondern nur deinen Körper verkaufst.“

Du kannst gar nicht leben. Aber ich liebe diese KREATIVITÄT BEI DEINER ERFINDUNG VON LEBEN, DENN DA IST KEINS!

Da ist nur speed und dieses Leben, das du kommunizierst, aufgefordert durch das Unternehmen, das du bist.

Da ist kein autonomes Leben mehr, sondern nur die Scheiße, die dich dein Unternehmen auffordert zu kommunizieren.“

(René Pollesch, Stadt als Beute)

Anmerkungen

¹ Dieser Artikel geht auf einen Vortrag zurück, den die Autorinnen im Rahmen des diesjährigen Jahrestreffens der Ständigen Konferenz Spiel und Theater in Görlitz gehalten haben. Die Konsequenzen der Überlegungen für die Profilierung der Theaterpädagogikausbildung an der UdK Berlin können hier aus Platzgründen nicht veröffentlicht werden.

² So war die Theoriediskussion der letzten vier Jahre gekennzeichnet durch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Authentizität“, mit dem postdramatischen Phänomen des „Einbruchs des Realen“ im Theater sowie mit den Spielweisen des „simple acting“ (Kirby) und des „Nicht-Perfekten“.

³ Diese Widersprüchlichkeit der Handlungsstrategien innerhalb der Felder Wissenschaft und Politik hat Max Fuchs letzts auf unseren Gegenstand bezogen sehr anschaulich dargestellt (vgl. Fuchs 2008).

⁴ Vgl. dazu auch Marion von Osten, *Be Creative. Der kreative Imperativ. Anleitung.* Zürich 2003.

Literatur:

- Boltanski, Luc/ Eve Chiapello (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus.* Konstanz.
- Bröckling, Ulrich (2003): *Der anarchistische Manager.* In: Jan Verwoert (Hg.), *Die Ich Ressource. Zur Kultur der Selbstverwertung.* München.
- Denisow, Karin/ Nina Trobisch (2008): Zusammenfassende Einschätzungen des Workshops am 26.04.2008 anlässlich der Frühjahrstagung des Bundesverbandes Theaterpädagogik e. V. Remscheid (intern veröffentlichtes Protokoll).
- Foucault, Michel (1996): *Der Mensch ist ein Erfahrungstier.* Gespräch mit Ducio Trombadori. Frankfurt/M.
- Fröhlich, Gerd (1994): *Kapital, Habitus, Feld, Symbol.* Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu. In: Ingo Mörtz/Gerhard Fröhlich (Hrsg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile: zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu.* Frankfurt/M. New York.
- Fuchs, Max (2008): *Kulturelle Bildung und Kulturpolitik – Fachliche und politische Legitimationsstrategien.* In: Ute Pinkert: *Körper im Spiel. Wege zur Erforschung theaterpädagogischer Praxen.* Berlin, Strasburg, Milow.
- Hentschel, Ingrid (2008): *Theaterpädagogik Quo Vadis? Zwischen Vermittlung und künstlerischer Arbeit.* Vortrag anlässlich der Fachtagung *Zwischenspiel – Theaterpädagogik und Theater* innerhalb des Internationalen Theaterfestivals Panoptikum, Nürnberg 14.2.2008 (unveröffentlichtes Vortragsmanuskript).

Theaterpädagogik und ihr Verständnis von Pädagogik heute

- Hentschel, Ulrike (2005): Ich als etwas Anderes oder Theater öffnet Welten. In: *Echt authentisch. Focus Schultheater 04*. Edition Körber-Stiftung, Hamburg.
- Lehmann-Rommel, Roswitha (2004): Partizipation, Selbstreflexion und Rückmeldung. In: Ricken/Rieger-Ladich, Michel Foucault, Pädagogische Lektüren. Wiesbaden.
- Pazzini, Karl-Josef (2000): Kunst existiert nicht. Es sei denn als angewandte. [online] http://kunst.erzwiss.uni-hamburg.de/pdfs/kunst_existiert_nicht.pdf. (15.06.08)
- Pinkert, Ute (2005): Transformationen des Alltags. Theaterprojekte der Berliner Lehrstückpraxis und Live Art bei Forced Entertainment - Modelle, Konzepte und Verfahren kultureller Bildung. Milow/Berlin.
- Seitz, Hanne (2004): „Am I really here, or is it only Art?“ – Zur Zukunft künstlerisch-ästhetischer Bildung. In: Johannes Kirschenmann/Rainer Wenrich/Wolfgang Zacharias (Hrsg.): *Kunstpädagogisches Generationengespräch. Zukunft braucht Herkunft*. München.
- von Osten, Marion (2003): *Be Creative. Der kreative Imperativ*. Anleitung. Zürich.

Theaterpädagogik und ihr Verständnis von Pädagogik heute

Gesellschaftliche Entwicklungen und professionelle Perspektiven

Gitta Martens

Ich werde im Folgenden, ausgehend von aktuellen gesellschaftlichen Tendenzen, neuere Anforderungen im Rahmen der Theaterpädagogik formulieren. Für diese muss es nach Jahren der kulturellen und theaterkünstlerischen Orientierung der 80er und 90er Jahre¹ meiner Meinung nach wieder um eine stärkere Besinnung auf pädagogische Fragen gehen. Zwar können Theaterpädagogen heute mit den verschiedensten Zielgruppen ad hoc auf die jeweiligen Problemlagen mit einer Vielfalt ausgewiesener Methoden reagieren, das dabei zugrunde liegende Verständnis von Pädagogik ist mir jedoch zumeist nicht ausreichend ausgewiesen. Vielen erscheint eine rein künstlerische, offene Arbeit ausreichend, andere wiederum bieten spezielle thematische Angebote unter Verzicht auf ästhetische Dimensionen. Gerade bei jungen Theaterpädagogen scheint trotzdem – so konnte ich vielfach bei Supervisanden feststellen – Theaterpädagogik nicht mehr in Theater und Pädagogik zu zerfallen; ihr theatrales *und* pädagogisches Vorgehen ist aber dennoch häufig unverbunden und unreflektiert. Die Frage, warum mache ich was mit welchen Menschen, wird zudem zeitgemäß auf Kompetenzvermittlung reduziert, selten differenziert aufgeschlüsselt.

Pädagogischer Bezug

Damit stellt sich für mich die Frage, ob und wie im Rahmen der Aus-, Fort- und Weiterbildungen der pädagogische Bezug hergestellt und reflektiert wird. Da die meisten Interessenten zumeist über eine pädagogische oder sozialpädagogische Ausbildung verfügen, glauben sie häufig, theatrales Wissen und Handwerkzeug nur daneben stellen zu können. Ihr Vorwissen und ihre Vorerfahrung müssen jedoch im Kontext einer künstlerisch-pädagogischen Disziplin neu bestimmt und folglich überdacht werden, um zu verhindern, dass pure Methoden-Sammelei und damit unreflektierte Praxis entsteht.

Die Implikationen dieser Überlegungen greifen weit. Statt wie bisher, Wissen zu ‚erzeugen‘ oder Lebenshilfe zu ‚gewähren‘, müssen sie lernen, *in* künstlerischen Prozessen die pädagogischen Implikationen zu erkennen und zielgruppenspezifisch zur Verfügung zu stellen. Statt Wissen oder ein Produkt zu erzeugen, und damit die Zielgruppen zu Ausführenden zu degradieren, müssen sie lernen, Erkenntnis und künstlerische Produktivität zu ermöglichen, und damit die Teilnehmenden eigenständig handeln zu lassen.

Was sind heute gesellschaftliche Themen und Herausforderungen?

Heute scheint Kulturelle Bildung Konjunktur zu haben. Das Dilemma am Arbeitsmarkt, im Bildungswesen, in der Jugend- und Sozialpolitik mit seinen zerstörerischen Auswirkungen unter Kindern, Jugendlichen und besonders Jungen sowie bildungsfernen Schichten lassen Kulturelle Bildung und Kunst und Kultur allgemein vielen Verantwortlichen in Politik und Feuilleton als Rettungsanker bzw. Feuerlöscher erscheinen.

Die ‚Macher‘ künstlerischer und kultureller Aktivitäten – Künstler, Intellektuelle, selbständige Pädagogen, Journalisten – werden z. B. für Adrienne Goehler² zur Hoffnung für eine gesellschaftliche Umwälzung radikaler Art. Ein Leben lang im Prekariat (d. h. als Bittsteller) sich befindend, müssen diese Gruppen laut Goehler immer wieder mit Elan und Engagement ‚von vorn‘ beginnen, sie hören sozusagen gar nicht damit auf ‚anzufangen‘, wozu bekanntlich Durchhaltevermögen nötig ist und die Fähigkeit, dem eigenen Tun jenseits gesellschaftlicher Anerkennungsformen wie Geld und Ruhm immer wieder Sinn zu geben. Diese Gruppen existieren noch unterhalb des Existenzminimums, agieren vereinzelt und jammern nicht, fühlen sich nicht selten gar als ‚ausgewählt‘, weil sie Arbeit und Leben nicht, wie z. B. Industriearbeiter, trennen müssen oder können, sondern ineinander übergehend praktizieren. Sie schaffen aber mit ihrem kreativen Tun, *volks-* bzw. *makrowirtschaftlich* gesehen, als einziger Bereich, noch neue, wenn auch prekäre Arbeitsplätze und Wertsteigerungen für andere Berufsgruppen.

Adrienne Goehler erhofft sich von diesen ‚Kreativen‘ Vorbildfunktion, denn mit Recht weist sie daraufhin, dass dem Land die Erwerbsarbeitsplätze ausgehen werden und Sinn zukünftig auf andere Weise von jedem produziert werden muss. Es scheinen also gute Zeiten für die Kulturelle Bildung zu herrschen, auch im speziellen für die Theaterpädagogik, denn sie wird überall im Land, in jedem Projekt und in jeder Institution Sinnvolles leisten können.

Was eine wirkliche Aufwertung und sinnvolle Perspektive eröffnen könnte, wird allerdings schnell fragwürdig, wenn man sich klar macht, dass es für diese Art sinnvoller Beschäftigung kein Geld geben wird, bzw. dass es dafür schon jetzt kein Geld gibt. Im Gegenteil erleben wir zurzeit eine Verschlechterung der Arbeitsbedingungen oder bei der Freistellung für Fortbildung. In

Theaterpädagogik und ihr Verständnis von Pädagogik heute

allen Bereichen von Pädagogik und Sozialarbeit werden Stellen gekürzt, wird unter dem Etikett von Innovation und größerer Eigenverantwortlichkeit das Arbeitspensum erhöht, werden Honorare gedrückt und Konkurrenzen gefördert.

Viele ‚Macher‘ halten derartige Feststellungen für unangemessenes Jammern und buhlen deshalb mit viel Optimismus und unbezahlter Vorarbeit um die wenigen Geldgeber. Es findet ein harter Verdrängungswettbewerb statt. So verdrängen gerade die Theaterpädagogen an Theatern die freien Theaterpädagogen an den Ganztagschulen, weil erstere schon über das Theater bezahlt werden – nach dem schlechtesten Schauspielertarif – und folglich den Schulen nichts mehr kosten. Theaterkünstler wiederum verdrängen Theaterpädagogen beider Richtungen, weil sie, ausgestattet mit der in Deutschland seit der Romantik besonders hoch in Mode stehenden ‚künstlerischen Genialität‘ und folglich heute starken Medienwirkung, die besseren Vermittler von Theater scheinen. So will der Staat seiner Fürsorgepflicht gegenüber arbeitslosen Künstlern nachkommen.

Im Verdrängungswettbewerb überlebt, wer diese Konkurrenz als Spiel begreifen kann und keine Verantwortung außer für sich selbst trägt, also jung und ungebunden und vor allem ohne Kinder ist. Junge Leute machen denn auch den Eindruck, illusionslos ihr Schicksal zu ertragen und bereits jetzt fest mit Altersarmut zu rechnen. Die verordnete und akzeptierte Individualisierung garantiert somit, dass häufig sich trotz besserer Erkenntnis keine Solidarität aufbaut, sich keine regionalen Netzwerke bilden, die z. B. versuchen könnten, das Honorar abzustimmen, um sich untereinander nicht zu unterbieten.

Gleichzeitig entsteht ein großer Markt an Freiberuflern und privaten ‚Ausbildungen‘ für alle möglichen hochspezialisierten Methoden und Kombinationen. Es scheint, jeder Anbieter will etwas vom Kuchen abbekommen; bzw. es steht zu befürchten, dass sich Theaterpädagogen ständig in diversen Fort- und Weiterbildungen tummeln, um auf dem Markt bestehen zu können. Während die privaten Anbieter gut an ihnen verdienen, hetzen sie von Prekariat zu Prekariat, verlieren Engagement und Selbstwertgefühl.

Adrienne Goehler fordert in dieser ausweglosen Lage die Einführung eines Grundgehaltes, merkt aber selber an, dass bis zu dessen Einführung noch viel geschehen müsse. Sprich: Es muss wahrscheinlich erst noch viel schlimmer kommen. In großer Not und Perspektivlosigkeit sind Menschen aber selten reformfreudig und kreativ, sie driften vielmehr in Krankheit, Gewalt und zu Zukunft und Sicherheit versprechenden Führern und anderen Heilsbringern. Der in Deutschland peinlich verschwiegene Vormarsch der Neonazis in die Bürgermeisterämter und Kommunen, öffentlich repräsentiert durch junge arbeitslose Männer, gibt davon ein Zeugnis. Davor sind auch die Mittelschichten oder die neuen Hoffnungsträger, der Künstler als Individualist (wie wir aus früheren Zeiten wissen), nicht gefeit.

Es ist anzunehmen, dass die Anregungen von Goehler von den politisch Verantwortlichen, wenn überhaupt, nicht in Bezug auf Grundgehalt und Perspektive der Erwerbsarbeit interpretiert werden, sondern allein in auf Flexibilisierung und Befriedung partikularer Interessen sowie gesellschaftlicher entsolidarisierender Ausdifferenzierungen.

Was hat dieser Ausblick mit Theaterpädagogik zu tun?

Zum einen gibt es in der Tat einen Hoffnungsschimmer, weil viele pädagogisch Verantwortliche erkennen, dass das am Arbeitsmarkt

entstehende Vakuum sinnvoll gefüllt werden muss: Anerkennung, soziale Verankerung, Entwicklung und damit Zukunft. Theaterpädagogik kann als eine künstlerische Projektform derartige Erfahrungen an den verschiedensten Orten ermöglichen und tut es bereits in zahlreichen Initiativen mit erwerbslosen Jugendlichen, Obdachlosen, Migranten. Wenn diese Initiativen nachhaltig im obig geforderten Sinne wirken sollen, ginge es aber über die üblichen einmaligen Projekte hinaus.

Zum anderen müssen jedoch falsche Hoffnungen infolge uneinlösbarer Versprechungen verhindert werden. Theaterpädagogen können weder die Welt retten, noch einzelne Jugendliche, wenn keine Veränderungen auf dem Arbeitsmarkt oder in der Gesellschaft als ganze in Sicht sind. Um den Druck zu nehmen, muss den Theaterpädagogen die Möglichkeit gegeben werden, ein breites künstlerisches, pädagogisches und auch therapeutisches Rüstzeug zu erwerben, damit sie selbstbewusst den Erwartungen der Öffentlichkeit und den Problemlagen ihrer Zielgruppen Stand halten können, ohne selber der Erwartung als Feuerlöscher oder Retter der Welt zu verfallen.

Sie müssen durch eigenes Tun erfahren, welche Potentiale in künstlerischer und pädagogischer Hinsicht etwa im Theaterspiel von Gruppen stecken, um einen Raum zu eröffnen, in dem Erfahrung auf den verschiedensten Ebenen möglich wird. Da sie selber flexibel agieren können sollten, müssen sie auch methodisch und pädagogisch ein breites Spektrum abdecken, können weder ein Steckenpferd reiten noch vage Angebote machen. Kurz, sie müssen wissen, was sie anbieten können, um entsprechend den Bedürfnissen ihrer Zielgruppen, Angemessenes zu ermöglichen.

Welches pädagogische Verständnis zeigt sich in der theaterpädagogischen Fachliteratur?

In den letzten zehn Jahren gibt es vermehrt wissenschaftliche Arbeiten³ über das Theaterspiel im außerschulischen und schulischen Kontext mit Kindern, Jugendlichen und besonderen Zielgruppen. Dabei fällt auf, dass die AutorInnen auf der Grundlage sehr verschiedener Praxen bzw. Literatur interessante Diskurse angestoßen haben, die vielfach allerdings voreilig an der Basis zu generalisierenden Aussagen über das Wesen und die Möglichkeiten von Theaterpädagogik geronnen sind. Der Diskurs über bisher vorliegende Ergebnisse muss deshalb meines Erachtens wieder stärker auf die konkrete Praxis bezogen werden. Vergessen wird nämlich häufig, dass Theaterpädagogen je nach Praxisfeld und Zielgruppe Unterschiedliches zu realisieren vermögen.

Die von Jürgen Weintz z. B. in seiner Dissertation festgestellten psychosozialen Wirkungen von Rollenarbeit im Rahmen außerschulischer Projekte können sich in der künstlerischen Auseinandersetzung des Einzelnen mit einer Rolle/Figur immer und an allen Orten ereignen und, zu Bewusstsein gebracht, das Spektrum des Einzelnen erweitern. Sie umfassen m. E. aber nur einen kleinen Ausschnitt dessen, was möglich ist. Der alleinige Focus auf die psychosozialen Faktoren, wie es Geldgeber theaterpädagogischer Projekte allerdings bevorzugen, lässt die ästhetischen und künstlerischen Erfahrungen im Sinne einer Wahrnehmungs- und Ausdruckserweiterung, sowie anderer Herangehensweisen an Welt außer Acht. Hinzu kommt die von Ulrike Hentschel richtig erkannte Einschränkung, dass sich psychosoziale Wirkungen intendieren, nicht aber erzeugen lassen, zudem bisher weder evaluierbar noch angemessen zu versprachlichen sind – was allerdings auch für die ‚ästhetische Erfahrung‘ wie für alle

Theaterpädagogik und ihr Verständnis von Pädagogik heute

anderen qualitativen Wirkungen gilt, im Unterschied etwa zu Wissen und Handwerk.

Deshalb muss bei weiteren Forschungen der Focus erweitert bzw. ein neues Forschungsinstrumentarium entwickelt werden, um ästhetisches Handeln und Erfahren, sowie Lernen in diesem Kontext für den Einzelnen und die Gruppe in allen Dimensionen nachvollziehbar zu machen. Auch die Möglichkeit der Evaluation künstlerisch-pädagogischer Prozesse muss weiter erforscht und Instrumente entwickelt werden, um derart vielschichtige Prozesse in Aktion und flüchtiger Bewegung erkennen und erklären zu können, um dann auf ihre möglichen Wirkungen zu schließen. Perspektivisch sollte öffentlich deutlich wahrnehmbar werden, was Menschen von einer Beschäftigung mit Theater in Praxis und Theorie gewinnen können, was sie ihnen ermöglicht.

Die Wirkung, reduziert auf arbeits- und alltagsweltlich verträgliche Tugenden wie Disziplin, Teamfähigkeit und Flexibilität, aber auch allgemein formuliert: auf Persönlichkeitsentwicklung, scheint mir grundsätzlich zu eng. Ich gebe daher Hans-Joachim Wiese Recht, wenn er kritisch anmerkt, dass Theaterarbeit sich darin nicht erschöpfen sollte. Nach Wiese befördert die Ausrichtung auf Leistung und Erfahrung des Einzelnen sowie die Zielformulierung der Entwicklung von Persönlichkeit durch Theaterarbeit konkurrenzhaftes Denken und Handeln und aktiviert damit auseinander treibende Kräfte in der Arbeit an einem gemeinsamen Produkt.

Wichtig bei dieser Einschätzung scheinen mir zwei Aspekte: (a) Wieses Untersuchungen und Aussagen betreffen die theaterpädagogische Arbeit mit Schulklassen, zielen also auf einen Kontext, in dem Konkurrenz, Selektion und Bewertung konstitutiv sind und Schülerverhalten bestimmen. (b) Wiese betont, dass gerade die künstlerische Arbeit im Ensemble sich von einem egozentrischen Subjektverständnis lösen muss, damit eine gemeinsame Arbeit möglich wird.

Die Gruppe als Sonderform eines Ensembles im künstlerischen Zusammenhang hätte meines Erachtens die Möglichkeit, das Eigene auf der Grundlage des Gemeinsamen zu finden. Das Erleben einer anderen Form des Zusammenhalts, nicht durch Geld, Haben, individuelle Leistung, sondern durch existentielle Offenheit und Neugier, die Erfahrung gemeinsamen Experimentierens, sollte durch theaterpädagogische Projekte ermöglicht werden. Doch, so frage ich, kann Schule dafür der richtige Ort sein? Wenn man bedenkt, dass sie in Zukunft den Alltag von Kindern und Jugendlichen bis 17 Uhr bestimmen wird, bleibt kaum noch Zeit. Denn Theaterspiel benötigt meiner Erfahrung nach einen eigenen, offenen, leeren Raum und Zeit, damit für die Beteiligten Neues und Ungewöhnliches geschehen darf.

Wiese u. a. betonen die Bedeutung des ‚magischen Moments‘ als Selbstbegegnung und Begegnung mit anderen und anderem. Es wären genau die kleinen Momente, die unvorhergesehenen Ereignisse im Prozess, die im eigentlichen Sinne den Einsatz von Theaterpädagogen rechtfertigen, aber unter dem Gesichtspunkt einer Ausgaben-/Einnahmen-Mentalität, wie sie in Schule und Gesellschaft um sich gegriffen hat, hat der ‚magische Moment‘, wie ich fürchte, keine Lobby.

Ulrike Hentschel kritisiert den Focus auf die individuell wirkenden Kräfte von Theaterarbeit hin zu einem ‚authentischen Selbstausdruck‘ aus einem anderen Blickwinkel. Sie scheinen ihr fälschlich zu versprechen, dass es in unserer medial dominierten Welt noch authentischen Ausdruck gäbe. Ich teile Hentschels Skepsis. Ich

merke aber an, dass Kinder und Jugendliche in ihrem Selbstfindungsprozess mit dieser durch Medien geprägten Welt ringen. Sie wollen sich ausprobieren, sie wollen einander begegnen. Sie suchen ihren ‚authentischen Selbstausdruck‘ selbst in der Nachahmung des medial Vorgefundenen auch als Ausdruck von Gruppenzugehörigkeit. Denn ihre Frage lautet nach wie vor: ‚Wer bin ich und wie möchte ich von den Anderen wahrgenommen werden?‘ Das Ringen um Selbstakzeptanz findet selbstverständlich auch als Vergleich statt. Bei dieser Suche kann Theaterpädagogik eine wichtige, weil auf Solidarität gründende, Unterstützung leisten, wenn die Theaterpädagogen reflektiert die Auseinandersetzung mit Selbstbildern und Stereotypen ermöglichen.

Richtig an der Argumentation von Hentschel scheint mir – obwohl sie das vielleicht gar nicht in dem Sinne beabsichtigt hat –, dass Selbstausdruck oder Selbstfindung nur eingeschränkt Themen des schulischen Theaterunterrichts sein können, wenn die sichtbaren Zeichen dieser Selbstsuche immer noch und immer wieder benotet werden müssen. Hentschels Anmerkungen über die nur eingeschränkt realisierbaren diesbezüglichen Potentiale von Theaterarbeit treffen auf Schule als Institution ganz sicher zu. Ihre Schlussfolgerung, dass Theaterarbeit nur zeigen kann, wie Theater funktioniert, wie der ‚Wirklichkeit‘ eine theatrale Wirklichkeit entgegengesetzt werden kann, in der folglich eigene Regeln und ein spezifisches Handwerkszeug notwendig sind, ist konsequent. Sie schließt damit an die Tradition der Medienkritik der 70er Jahre an. Der Produzent wird zum kritischen Rezipienten, der weiß und durchs ‚Selber machen‘ erfahren hat, wie es funktioniert.

Hentschel hat damit eine ausreichende Legitimation für einen besonderen Theaterunterricht an der Schule geliefert⁴. Schule vermittelt Wissen, Schule vermittelt Handwerkszeug, und beides kann man auch benoten. Was darüber hinaus passiert, darf sich ereignen, wird aber nicht Thema. Der Schutz von Schüler und Lehrer ist garantiert. Der Lehrer heute nennt sich denn auch nicht mehr Fachlehrer für Darstellendes Spiel, was den Lebensweltbezug der 80er Jahre in das schulische Lernen tragen und selbst gemachte Stücke präferieren wollte; er nennt sich Theaterlehrer analog dem Musik- und Kunstlehrer, wird eindeutig zum Fachlehrer, von dem Liebau u. a. auch wieder erwarten, dass er es ist, der Gehaltvolles und nicht Banales – Schiller gegen Loyd Webber – als Lerngegenstand auswählt.

Kinder, Jugendliche wollen verstehen, wie man Theater macht, auch mögen sie Herausforderungen und wollen diese meistern. Da sie, meinem Verständnis nach, selber es sein sollten, die den theatralen Prozess im theaterpädagogischen Projekt vorantreiben, ergeben sich darüber hinaus aber neue, zumeist unbekannte Herausforderungen. Zum Theatermachen gehört, dass man zu Beginn nicht weiß, was am Ende heraus kommt, denn Zufall und Ergebnisoffenheit spielen eine große Rolle. Damit stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen und mit welchen künstlerischen und pädagogischen Haltungen eine Leitung ausgestattet sein muss, damit die Potentialität zum Zuge kommen kann.

Alle oben dargelegten Überlegungen scheinen mir aufschlussreich und tragen zu einem besseren Verstehen dessen bei, was Theaterpädagogik an den verschiedenen Orten jeweils ausmacht. Sie können also nicht alternativ verstanden, sondern müssen im Zusammenhang gesehen werden. Aber sie lassen die konkrete Seite pädagogisch angemessenen und verantwortliches Handelns in theaterpädagogischen Projekten weitgehend offen.

Meine Erfahrung zeigt, dass eine unreflektierte Haltung Vereinseitigungen verfestigt: z. B. verpflichtet der professionelle Kunstbetrieb

Theaterpädagogik und ihr Verständnis von Pädagogik heute

mit der ökonomisch notwendigen ‚eigenen Handschrift‘ seine Regisseure und Schauspieler dazu, überall ‚wiedererkennbar‘ zu sein. Das führt, unreflektiert in die pädagogische Praxis übertragen, dazu, Kinder und Jugendliche anzupassen, in Stilistik und Arbeitsweise, also zu Ausführenden zu degradieren. Schulische Pädagogik etwa verpflichtet, Theaterspiel im Kontext von Selektion und Chancenzuweisung als Leistung zu benoten; Theater wird folglich auf die Erkenntnis seiner ‚Machbarkeit‘ reduziert; die Erfahrung künstlerischer Arbeit mit dem Mut zum Wagnis, zum Scheitern, der Selbstbegegnung muss ‚kontrolliert‘ stattfinden. Außerschulische Theaterpädagogen passen sich nun gern dem ‚Image‘ des Künstlers an oder geraten an ihrem Arbeitsplatz Ganztagschule in den Sog schulischen Lernverständnisses – beides vereinseitigt ihre Angebote und macht sie zudem angreifbar.

Ein offeneres Verständnis von Theaterpädagogik

Dagegen möchte ich ein offeneres Verständnis von Theaterpädagogik setzen: Theaterarbeit mit Laien sollte – an den verschiedensten Orten – ein sozialer Kunstprozess aller Beteiligten auf der Basis von Begegnung sein, in dem im freien Experimentieren immer wieder neu Themen, Wege, Ausdrucksformen und Stile von allen gemeinsam gesucht werden müssen. Damit ist es in erster Linie Beziehungsarbeit, in zweiter künstlerische Tätigkeit, die der Zielgruppe entsprechend methodisch differenziert sein muss, und in dritter Linie grundlegende pädagogische Arbeit, die dank des Theaterspiels als einer künstlerischen Ensembleleistung Selbsttätigkeit und Selbstbestimmung sowie Kooperation und Solidarität gleichzeitig ermöglicht.

Künstler, Lehrer, Sozialarbeiter, Therapeuten als Theaterpädagogen: sie alle können im Rahmen ihrer spezifischen beruflichen Prägungen, Arbeitsbedingungen, individuellen Sichtweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie Fertigkeiten eine Theaterarbeit anbieten, die für Laien immer dann bereichernd ist, wenn sie sich davon nehmen können, was sie brauchen.

Die jeweilige Arbeit kann allerdings je spezifisch begrenzt bleiben, wenn sie zu eng angelegt ist, weil das Leitungsverhalten nicht ausreichend reflektiert ist und der Durchführende nicht um seine Quellen und Begrenzungen weiß.

Da die Reflexion der Lehre bis heute meines Erachtens noch nicht umfassend in den Blick genommen ist, wird nach wie vor übersehen, dass Multiplikatoren nicht nur anders und anderes lernen müssen, als ihre Zielgruppen; sondern dass die verschiedenen Berufsgruppen aufgrund ihrer Prägung auf verschiedene Weise und Verschiedenes aus den Fortbildungen ziehen. Ohne die Reflexion dieser Unterschiede und ohne das bewusste Umgehen damit von Beginn der theaterpädagogischen Aus-, Fort- und Weiterbildung in Form von Ausgleich oder differenzierenden Angeboten kommt es immer wieder zu Verkürzungen und Instrumentalisierungen.

Es geht darum zu vermitteln, dass eine fundierte und qualifizierte, breit angelegte künstlerische Ausbildung in Schauspiel und Inszenierung dann seine auch pädagogische Wirkung entfalten kann, wenn der Kontext und die Besonderheiten der Zielgruppe, in der die Arbeit stattfinden soll, mitgedacht und immanent aus der Art und Weise der Vermittlung künstlerischer Tätigkeit einbezogen werden.

Nur als künstlerischer Prozess kann Theaterspiel, kann Inszenierungsarbeit seine außerkünstlerischen Potentiale entfalten. Es geht jeweils um die angemessene Umsetzung.

Mir liegt daran festzuhalten, dass Theaterpädagogik vorrangig meinen sollte, dass die teilnehmenden Kinder, Jugendlichen etc. selber spielen und selber inszenieren, d. h. gemeinsam den Inhalt und die Art und Weise der Gestaltung bestimmen⁵. Dazu braucht es eine künstlerisch und pädagogisch reflektierte und qualifizierte begleitende Leitung. Ich werde deshalb nicht müde zu betonen, dass diese Leitung kein Regisseur im professionellen Sinne, kein Therapeut im medizinischen Sinne, kein Pädagoge im schulischen Sinne sein sollte; es geht weder um methodisch verkürzendes, auf bestimmte Ziele verpflichtendes Vorgehen, noch darum, ‚Geniales‘ ausführen zu lassen; es geht darum, einen Möglichkeitsraum zu eröffnen, in dem Erfahrungen durch das selbsttätige Handeln im gleichberechtigten Miteinander von den Beteiligten gemacht werden können.

Perspektiven

Theaterpädagogik ist mit ihren Potentials und Grenzen in ihren verschiedenen Praxisfeldern noch nicht annähernd in den Blick genommen, geschweige denn erforscht. Was sie vermag, muss sich aber in dieser Praxis ausweisen. Theaterpädagogen schwärmen aus in die verschiedenen Praxen und Institutionen und erfinden jeden Tag neue Wege und Möglichkeiten. Sie sind doppelt qualifiziert, zumeist hoch kreativ und engagiert, aber immer in der Gefahr, von fremden Zielsetzungen vernutzt bzw. beschnitten zu werden.

Regelmäßige Supervision und Kollegiale Beratung sollen den Theaterpädagogen helfen, im Rahmen von Institutionen und in Orientierung an ihren Zielgruppen die Potentiale der Theaterarbeit mit ihren Zielgruppen zu entfalten.

Anmerkungen und Literatur

Dieser Aufsatz ist eine überarbeitete Fassung des BuT-Vortrags vom April 2008 und eine gekürzte Fassung des Aufsatzes „Theaterpädagogik und ihr Verständnis von ‚Pädagogik‘ heute. Entwicklung und Perspektiven an der Akademie Remscheid“, der 2008 anlässlich des 50-jährigen Jubiläums im Jahrbuch der Akademie Remscheid erscheint.

¹ In dem Sammelband „Generationen im Gespräch. Zur Archäologie der Theaterpädagogik 1“ (Schibri 2005), herausgegeben von Marianne Streisand u. a., kann man am Beispiel der Rückschau namhafter Vertreter aus den Anfängen der Theaterpädagogik die Entwicklung und ihre sich ändernden Bezugsgrößen und Ansprüche nachvollziehen, aber auch die Dauerbrenner der Diskussion verfolgen. So ging und geht es nach wie vor, leider häufig als Gegensatz formuliert, um das Verhältnis von Prozess und Produkt und damit um Kunst und Pädagogik. Seit kurzem liegt der Band 2 der „Archäologie der Theaterpädagogik“ von Streisand u. a. vor, in dem die zweite Generation bei der Bestimmung dessen, was heute unter Theaterpädagogik zu verstehen sein soll, zu Wort kommt: „Talkin‘ bout my Generation“ (Schibri 2007).

² Adrienne Goehler: „Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft“ (Campus 2006).

³ Siehe hierzu die ‚allgemeineren‘ Ausführungen zum Verhältnis von Kunst und Pädagogik in der Theaterpädagogik bei: Ulrike Hentschel: „Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung“ (Studienverlag 1996), Jürgen Weintz: „Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit“ (AFRA 1998) und Hans-Joachim Wiese, u. a.: „Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit“ (Schibri 2006).

⁴ Eckart Liebau, u. a.: „Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule“ (Juventa 2005).

⁵ Vgl. hierzu Gitta Martens: „Wisst ihr, was gestern passiert ist? Kinder erzählen und spielen. Playbacktheater in Grundschule und Freizeit“ (Deutscher Theaterverlag 2008).

Zur derzeitigen Situation der selbstständigen Theaterpädagogen in Deutschland

Andreas Poppe

Sind es Enthusiasten, die sich der Freiberuflichkeit als Theaterpädagogen verschreiben? Kunst und Kulturarbeiter auf einsamer Front, die sich der Illusion hingeben, ohne jede institutionelle Anbindung diesen Beruf ausüben zu können? Oder doch große Visionäre, denen die Erziehung oder Bildung zum und mit Theater so am Herzen liegt, dass sie die Mühen der organisatorischen Ebenen in Kauf nehmen, um ihre Passion zu leben?

Nun kann man verallgemeinert sagen, dass es die Bedingungen des Berufs der Kulturschaffenden sind, eben insbesondere Theaterpädagogen, die durch diese Bedingungen gelebt werden und also wenig Spielraum für andere Organisationsformen haben. Gemeint ist die Abhängigkeit von einem so disparaten Klientel wie Kulturmanager, Amateurspieler, Kinder, Senioren oder von Orten, wie Schulen, Bürgerzentren oder auch von Anlässen, wie Antigewalttrainings, Festivals, Stadtteilvergnügungen und diverse andere Freizeitbelustigungen.

Diese Situation ist Politikern, die über die Kulturmittelvergabe entscheiden und zu mehr als 90 % zielbindend denken, nur mit Mühe vermittelbar. Selbstständige Theaterpädagogen empfinden häufig ein Dilemma, die Ethik des Berufes mit dem Verlangen der Kulturpolitik zu vereinbaren, was nicht selten einem Spagat zwischen der eigenen Existenz und der intrinsisch motivierten Vermittlungsmotivität gleichkommt. Da fragt sich die eine oder der andere schon mal nach dem Selbstverständnis, und wer schützt den selbständigen Theaterpädagogen eigentlich vor seiner eigenen Rollendiffusion? Und lohnt sich der ungeheure persönliche Aufwand eigentlich? Nicht selten ist ein solcher Mehraufwand an Arbeitsstunden unabdingbar, vom Verlust der üblichen Erholungszeiten an Abendstunden und Wochenenden gar nicht zu reden. Was also bleibt, ist die Erkenntnis: Ich freischaffender Theaterpädagoge passe mich allem an, also bin ich.

Und dann gilt noch für diese eher neue Branche: Bevor man anderen ästhetische Bildung und Theater vermittelt, muss man sich selbst anderen erst einmal überzeugend darstellen können. Meint nichts anderes, als dass der freie Theaterpädagoge seine Programme textgrafisch, webkommunikativ und terminkompetent veräußert. Also in Form und Inhalt nahezu perfekt „überkommen“ muss. Eben eine „eierlegende Superwollmilchsau“. Hinzu kommt, dass die Selbstständigkeit immer wieder neu gedacht werden will und das häufig ohne kritische Kommentare oder den offenen Diskurs mit Kollegen. Vermittlung, Kursarbeit, Unterricht und Theaterproduktionen wollen nun mal produktiv behandelt werden und sind die „tools“ für die oft ausperforierenden Ansprüche des Theaterpädagogenalltags. Also hat er Marktforschung anzustellen, regional wie überregional. Hat sich auf Kongressen rumzuschlagen, hat Fortbildungen zu besuchen, hat sich ständig über die Zeit- und Kulturtrends der Zielgruppen zu informieren. Zu allem kommt, dass in der Kulturpolitik nichts so bleibt, wie es ist und das wechselt oft jedes Jahr.

Nach dem ersten PISA-Schock und dem Europäischen Credo des lebensbegleitenden Lernens ist die gesamte Bildungslandschaft im Wandel begriffen. Wir konstatieren: All das ist nichts für Reformpädagogik-Nostalgiker, sondern handfestes Geschäft, in dem man nur mit überdimensionalem Engagement existenziell bestehen kann. Berufspolitisch aussagekräftige Zahlen für Deutschland

liegen kaum vor. Die statistischen Landesämter, die den „Mikrosensor“, eine Art Zufallserhebung zusammenstellen, in dem auch Polizeieinsätze oder Butterberge vorkommen, führen unsere Berufssparten (Theater/Bildung) nicht einzeln auf. Es ist daher kulturwirtschaftlich nicht möglich, Zahlen, Arbeitsbedingungen oder Auftragsdetails zu ermitteln und hier mit zuverlässigen Zahlen operieren zu können. Im Zuge der Umstrukturierungsdebatte der KSK (noch 2005) wurde der Öffentlichkeit, d. h. den kulturauffälligen Teilen bewusst, auf welchen vagen sozialen Stützen Kunst und Kultur steht, und dass der weitaus größere Teil derjenigen, die Kulturarbeiten betreiben, dies unter problematischen Lebensbedingungen tut. Das bedeutet, dass der überwiegende Teil der Kulturarbeiter eben nicht in relativer existentieller Ruhe leben und produzieren kann. Für Theaterkünste gilt dies insbesondere. Die KSK hat für das Jahr 2007 daher auch nur einen schwachen Anstieg der Margen für darstellende Künstler zu vermelden.

Was sind nun die Motive, die zur Selbstständigkeit führen?

An dieser Stelle möchte ich kurz Ergebnisse einer Befragung von Mitgliedern der Gewerkschaft ver.di zitieren, die 2005 von Caroline Dangel und Michael Burkhard Piorkowsky¹ befragt wurden. Es wurden hier allerdings nicht ausschließlich darstellende Künstler befragt, bis auf wenige Fälle auch nicht Theaterpädagogen. Ich nenne diese Erhebung aber wegen der ähnlichen Bedingungen, die so auch auf freie Theaterpädagogen zutreffen können, zumal eine nicht veröffentlichte Befragung von Theaterpädagogen durch Lina Delgehausen, Theaterpädagogin in Nürnberg, im vorigen Jahr diese Trends bestätigt.

Selbstständige haben überwiegend hohe Bildungsabschlüsse in Fachhochschulen, Kunsthochschulen oder Universitäten absolviert. Übergänge in die Selbstständigkeit entwickeln sich bei Mitgliedern der Branche „Darstellende Künste“ zu 66 % aus vorherigen festen Angestelltenverhältnissen. Ein Drittel der Befragten geht direkt aus Ausbildung und Studium in die Selbstständigkeit. Die Übergänge zur Selbstständigkeit sind meist fließend. Etwa 50 % arbeiten weiter in sog. Werkvertragsverhältnissen bis zur völligen Selbstständigkeit. Häufig genannte Motive zu Beginn einer Selbstständigkeit sind der Wunsch nach Unabhängigkeit, die Verwirklichung eigener künstlerischer Ideen, ein tragfähiges finanzielles Einkommen, die persönliche Anerkennung und die kulturpolitische Relevanz der eigenen Arbeit. Gut die Hälfte der Gründungswilligen lässt sich durch bereits erfahrene Selbstständige beraten und informieren. 40 % nutzten als Quelle das Internet, Bücher und Zeitschriften. Immerhin noch knapp 30 % lassen sich durch ihre Partner oder Freunde und Bekannte informieren und zu diesem Schritt ermutigen. Auf die Frage, ob man von der Tätigkeit leben könnte, antworteten immerhin 45 % der darstellenden Künstler mit Ja. In den meisten Fällen ist aber das Familieneinkommen nur durch den Verdienst des Partners zu sichern.

Die Befragung ergab bei allen Branchen einen positiven Trend. Die wenigsten bereuten ihren Entschluss. Dabei sind zwei Entschei-

Plädoyer für die Umbenennung des Schulfachs „Darstellendes Spiel“ in „Theater“

dungsmotive am häufigsten genannt worden. Selbständigkeit geht für viele Befragte einher mit einer freien Zeiteinteilung und dem Gefühl, die eigenen Arbeitsziele autonom verfolgen und gestalten zu können. Dabei verschmelzen oft Arbeits- und Lebenswelten miteinander. Das Bild des allseits aktiven und immer motivierten Kunst- und Kulturarbeiters mag sich hier bestätigen. Nur sehr wenige halten es für nötig auch unternehmerisch zu denken.

Kulturpolitische Trends – Was tut sich?

Die kulturpolitische Situation der Theaterpädagogik war jahrelang auf einzelne Inseln wie Schule, Theater oder theaterpädagogische Zentren beschränkt, breitenwirksam für die Bundesrepublik aber schlecht aufgestellt. Im Gegensatz zu „Drama und Education“, das fest im britischen Bildungssystem verankert ist, dümpelte die Theaterpädagogik in Deutschland seit 40 Jahre als ein kulturelles Nischenprodukt vor sich hin. Kann man in diesem Zusammenhang heute vorsichtig von einer Trendwende reden, ohne diese herbei zu reden? Ja, glaubt man Äußerungen oder Bildungsanfragen von Politikern in mehreren Bundesländern oder den nun allmählich heraufdämmernden Post-PISA-Resolutionen von offiziellen Bildungsträgern wie Schulen, Theatern und Hochschulen. Die großen und ungewöhnlich unterschiedlichen Möglichkeiten des Theaters in der Bildungsarbeit werden hierzulande mehr und mehr wahrgenommen. Auch in bisher nicht gerade nahe liegenden Arbeitsfeldern wie z. B. Unternehmen, Krankenhäusern, Senioreneinrichtungen. Ohne nun auf eine intensive Recherche im Internet zurückgreifen zu müssen, erlebt man durch die zufällig ausgewählten Beiträge ein gemeinsames kulturelles Credo von Politik und Kulturlobbyisten. Wann sich das auf die Basis, also die selbstständigen Theaterpädagogen, auswirkt, wird die nahe Zukunft zeigen.

Aus der Abschlussresolution der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft im März 2007, ist nun zu lesen: „Wir erkennen daher die Kunstvermittlung als Schlüsselaufgabe an und legen Wert auf die Feststellung, dass sie bereits seit Jahren von den Theatern wahrgenommen wird. Sie betrifft über Kinder und Jugendliche hinaus alle Bevölkerungsschichten und Altersgruppen. Es geht nicht nur um ein Publikum von morgen, sondern vor allem um das Publikum von heute und darüber hinaus um aktive Teilhabe an Kunst. Voraussetzung ist eine klare Aufwertung der Theater- und Musikpädagogik: Sie bedarf der Wertschätzung in den Theatern und Orchestern und durch die Politik und die Öffentlichkeit. Wir betrachten Theaterpädagogik als Vermittlungskunst. Ihre Aner-

kennung als Kernaufgabe muss einhergehen mit der Schaffung von Stellen, finanzieller Ausstattung, räumlichen Gegebenheiten, tarifrechtlichen Voraussetzungen und Organisationsstrukturen. Die Theaterpädagogik darf nicht als Bestandteil der Öffentlichkeitsarbeit missverstanden werden. Für diese Vermittlungskunst ist eine gezielte Ausbildung erforderlich.“²

In NRW ist Theater mittlerweile ein festes Bildungsstandbein in allen Schulformen und Theaterpädagogen werden Land auf, Land ab Jobs angeboten. Bedauerlicherweise ist das nicht in den anderen 15 Bundesländern der Fall. Greift man stichwortartig auf die Seiten einzelner Kultus- bzw. Bildungsministerien zu, wird man nur zu 30 % bezüglich der Theaterpädagogik fündig. Zum Beispiel kommt der Begriff Theaterpädagogik in der offiziellen Kulturanalyse des Kulturministers des Landes Mecklenburg-Vorpommern nicht einmal vor, schon gar nicht die selbstständigen Theaterpädagogen. Landespolitiker brauchen hier offenbar mehr Denkanstöße. Politiker der GRÜNEN bilden oft die kulturelle Sperrspitze und tragen in den Landtagen (z. B. in Baden-Württemberg) große kulturelle Anfragen vor. Hier ein Beispiel: Frage 1: Teilt die Landesregierung die Auffassung, dass die Kulturpädagogik ein wichtiges Instrument und ein besonderer Beitrag zur Förderung der ästhetischen Bildung oder zur Integration von Jugendlichen mit Migrationshintergrund darstellt? Frage 2: Wie können Kooperationen mit Theatern und kulturpädagogische Angebote an Schulen im ländlichen Raum verankert werden und welche Bedeutung kommen dabei Projekte (etwa über mehrere Wochen) in Zusammenarbeit mit Landestheatern oder freien Theaterpädagogen/Künstlern zu? Welche Finanzmittel stehen dafür zur Verfügung?³

Der bundesweit agierende Kulturrat tut viel, hat aber wenig Einfluss auf Länderebene. Noch können sich Theaterpädagogen getrost als Tunnelbauer fühlen, die von oben wie von unten dem endgültigen Durchstich zur breiten beruflichen Anerkennung zustreben.

Anmerkungen

¹ Dangel, C. u. Piorkowsky M.-B.: Existenzgründung und Selbständigkeit von Künstlern. Ergebnisse einer Befragung von Selbstständigen. In: Politik und Kultur. Zeitschrift des Deutschen Kulturrats. Juli–August 2005. S. 20.

² Resolution der Dramaturgischen Gesellschaft zur ästhetischen Bildung zum Abschluss des öffentlichen Symposiums „Dem Wahren, Guten, Schönen – Bildung auf der Bühne? Welche neue Rolle spielt das Theater in der Wissensgesellschaft?“. Heidelberg 2007.

³ Stand und Entwicklung der Theater- und Kulturpädagogik in Baden-Württemberg. Große Anfrage. Fraktion GRÜNE. 23.05.2007. Drs 14/1310.

Plädoyer für die Umbenennung des Schulfachs „Darstellendes Spiel“ in „Theater“

Gunter Mieruch

Geben wir es doch zu: Darstellendes Spiel konnotiert der wohlwollende außenstehende Betrachter spontan mit Kinderspiel, mit Jubiläumsanlässen, netter Unterhaltung und unschuldig selbstbezüglichem Spaß. Und wenn er nicht selbst Darstellendes Spiel in der Schule genossen hat, fragt er sich als an Schule interessierter Laie, dass

vielleicht szenisches Interpretieren im Deutschunterricht oder Nachspielen von Märchen oder Klassikern gemeint sein könnte. Theater als künstlerische Praxis kommt ihm dabei kaum in den Sinn. Die anderen ästhetischen Schulfächer heißen dagegen schlicht (Bildende) Kunst und Musik. Da bedarf es keiner umständlichen

Plädoyer für die Umbenennung des Schulfachs „Darstellendes Spiel“ in „Theater“

Erklärung, auch wenn die Vorstellungen über die jeweiligen Unterrichtsinhalte und -ziele ziemlich differieren mögen.

Wer weiß denn schon und will es wirklich wissen, dass der Begriff Darstellendes Spiel (DS) in den 1970er Jahren entstand, um die Amateurtheaterarbeit in soziokulturellen und pädagogischen Zusammenhängen gegen das professionelle Theater abzugrenzen. Die meisten Spielleiter an Schulen hatten sich bis dahin ästhetisch an eher traditionellen Inszenierungskonzepten des professionellen Stadt- und Staatstheaters orientiert, andere (wie Herbert Giffel) sahen ihre Arbeit eher in der Kontinuität der reformpädagogischen Laienspielbewegung (Martin Luserke, Rudolf Mirbt u. a.), deren wichtigste Aspekte im Bewegungsspiel, Rhythmus und in der Gruppenaktion Ausdruck fanden.¹

Im Gefolge der Studentenbewegung wurde in den meisten Bundesländern die Kontinuität der Entwicklung brüchig, Schulspielverbände schiefen ein, ältere Spielleiter fanden keine Nachfolger. Erst Ende der 1970er Jahre wurden an vielen Schulen wieder Theatergruppen aktiv, belebte sich die Diskussion in Lehrergruppen erneut, Schultheaterfestivals auf Länderebene entstanden, Angebote in der staatlichen Lehrerfortbildung sorgten für eine Qualifizierung der Spielleiter, einige Bundesländer (Hamburg, Bremen, Berlin) versuchten, das Fach DS im künstlerisch-literarischen Aufgabenfeld der Sekundarstufe II über Probe- und Modellversuche zu verankern.

Der Begriff DS sollte bei der Einführung des Fachs einerseits auf die ‚Darstellende Kunst‘ verweisen und damit eine Verbindung zu Tradition und Anspruch des Theaters herstellen, andererseits wollte das Wort ‚Spiel‘ die Reichweite des Begriffs begrenzen und das DS von den Produktions- und Verwertungsbedingungen der professionellen Theaterkunst und ihren Institutionen trennen. Darüber hinaus sollte der Begriff des Spiels im DS auch auf die darstellerische Tätigkeit des Laienschauspielers verweisen.

Alles nachvollziehbar und richtig. Und trotzdem scheint es aus heutiger Perspektive, als sei mit dem Wort Darstellendes Spiel gleichsam dem Theater der Garaus gemacht. Längst aber ist doch aktenkundig, dass DS eine eigenständige pädagogisch-ästhetische Dimension besitzt und sich gegenüber dem Berufstheater deshalb nicht mehr abgrenzen muss. Der Bildungsexperte Hartmut von Hentig behauptet sogar, dass das Theaterspiel neben *science* eines der machtvollsten Bildungsmittel sei, das wir haben: ein Mittel, die eigene Person zu überschreiten, ein Mittel der Erkundung von Menschen und Schicksalen und ein Mittel der Gestaltung der so gewonnenen Einsichten.² Es sei eine Grundform, in der der Mensch sich die Welt aneigne: subjektive Anverwandlung.

Also, seien wir doch selbstbewusst und konstatieren:

Es muss im Unterricht *Theater* selbstverständlich um eine Auseinandersetzung mit dem Theater als Kunstform gehen, weil nur so eine Anverwandlung im Sinne von Hentigs gelingt. Das DS geht mit seinem künstlerischen Anspruch über verwandte Disziplinen wie z. B. das pädagogische Rollenspiel, das Psychodrama, das Schulspiel oder die *jeux dramatiques* hinaus, zu denen es aber Beziehungen gibt. Anregungen erhielt das DS aus dem *theatre in education* und dem *drama in education* in Großbritannien und den Niederlanden, auch aus dem sog. ‚Postdramatischen Theater‘ der z. T. ehemaligen freien Theaterszene und der jüngeren Theatermacher. Seine Basis bilden außerdem zentrale Elemente aus Künstlertheorien,

besonders von Brecht, Grotowski, Stanislawski, Strasberg, Brook, Boal. Im Unterricht werden von den Schülern theaterästhetische Handlungskompetenzen wie Sachkompetenzen (Theater verstehen), Gestaltungskompetenzen (Theater gestalten), Kommunikationskompetenzen (Theater reflektieren) und soziokulturelle Kompetenzen (an Theater teilhaben) entwickelt und vertieft. Es geht in diesem Fach um die „Vermittlung von wahrnehmenden und gestaltenden Prozessen im künstlerischen Medium Theater“.³

Schüler spielen also Theater, und „Theater ist Kunst, und Theater ist Theater, gleich, wo und von wem es gespielt wird. Und jede Form des Theaters hat seine eigene Perfektibilität, also auch das Schultheater.“⁴

Längst ist wohl auch offenkundig, dass das Stadttheater seinen negativen Nimbus als erstarrte konventionelle Institution – wie zur Zeit der Gründer des DS – verloren hat, auch wenn es damit nicht gleich in die Avantgarde aufgerückt ist. Viele Regisseure, die seitdem an Stadttheatern arbeiten, haben mit ihren zeitgenössischen Ästhetiken dem Schultheater wichtige Impulse geliefert. Regisseure wie Sebastian Nübling wechseln zwischen Off- und etabliertem Theater und machen diesen Kurs zum Credo ihrer Inszenierungen: „Die gelungene Mischung aus altmodischem Schauspiel und Attacken gegen die Oberfläche sichert Nübling eine Heimat zwischen den Theaterlagern.“⁵ Zudem arbeiten sie sowohl mit Profis als auch mit Nicht-Profis.

Ein wichtiges Argument für die Umbenennung des Fachs ist auch darin begründet, dass „das als Attribut verwendete Partizip *darstellend* die referentielle Funktion des Kommunikationsprozesses betont: *etwas* wird dargestellt. Für theatrale Darstellung ist jedoch konstitutiv, dass in ihr referentielle und performative Ebene(n) (das *Was* und das *Wie*) der Darstellung stets in jeweils spezifischer Weise verwoben sind. Das gilt nicht erst seit der in der Theaterwissenschaft als Performativierungsschub beschriebenen Entwicklung der Künste seit den 60er Jahren.“⁶

Die Bezeichnung Theater als Unterrichtsfach in der Schule kann sicherlich auch neue Irritationen oder Missverständnisse auslösen. Schüler könnten denken, sie dürften bzw. müssten jetzt ‚echtes‘ Theater wie die Profis spielen. Eltern könnten ihren Kindern raten, das Fach Theater nicht zu wählen, weil sie nur auf die Berufsperspektiven ihrer Kinder fixiert sind und die mit dem Theaterspiel verbundenen Bildungsprozesse nicht sehen. Auch dürfte sich das Fach wohl stärker gegen die kritischen Blicke aus dem Profibereich („Was? Das soll Theater sein?“) wappnen, da es aus der ‚Spielecke‘ stärker heraustritt. Aber diese Irritationen oder Missverständnisse sollten dem Fach zum Vorteil gereichen, indem es seinen Anspruch als künstlerisches Bildungsfach hervorhebt und nachhaltig unter Beweis stellt.

Merkwürdig, dass Vorurteile, die dem Theaterspielen entgegengebracht werden, gegenüber Bildender Kunst oder Musik kaum anzutreffen sind. Da spielt wohl immer noch die Prägung von Elterngenerationen durch die regressive musisch-ästhetische Erziehung der 50er Jahre eine Rolle, die diese beiden Fächer als einen Hort gegen die Moderne einseitig interpretierte und Spiel nur als ein geeignetes Mittel begriff, das Ziel der Gemeinschaftserziehung zu verwirklichen. Folgerichtig fand avantgardistisches Theaterspiel im anthropologischen Kontext daher keinen rechten Platz.

Zudem scheint die Auseinandersetzung mit Theater in hohem Maße anstrengend, fordert stete Neugier, experimentelle Haltung und Suche nach neuen Gestaltungsformen und Bewertungskriterien heraus, denn „Theater passiert immer in der Gegenwart, nicht in der Zukunft, wie der Film, wo es nur wichtig ist, was als

Aufgewacht aus dem Dornröschenschlaf

nächstes passiert. Theater passiert jetzt, in diesem Moment, und dann ist es vorbei und kann nicht festgehalten werden – außer in unserer Erinnerung. Das ist das Altmodische und das Großartige am Theater, dass es die Gegenwart behauptet und wichtig nimmt in einer Gesellschaft, die die Gegenwart abgeschafft hat. Unsere Gesellschaft kennt nur die Vergangenheit und die Zukunft – meine Investition von gestern wird mir morgen Profit bringen –, und deshalb will eine Gesellschaft, die nur ein einziges Ziel kennt, nämlich das Kapital und seine Vermehrung, nichts mehr vom Theater wissen. Aber dieser extreme Materialismus hat eine soziale Wüste geschaffen, und die Menschen mit ihrem Bedürfnis, zusammen zu sein und etwas zu erleben, brauchen das Theater dringender denn je. Theater ist wie Wasser und Brot.⁷ Und deshalb gehört das Fach Theater in die Schule. Je früher der Schüler damit konfrontiert wird, umso besser:

„Jedes Kind, jeder Jugendliche muss im Lauf seiner Schulzeit mehrfach aktive Bühnenerfahrungen machen können. Das Theater muss dabei das Zentrum bilden, weil es als einzige Kunstform alle anderen Kunstformen verbinden kann. Nötig ist also Theater als drittes künstlerisches Fach neben Musik und Kunst in allen Schularten und auf allen Schulstufen; dies zu ermöglichen, gehört zu den wichtigsten bildungspolitischen Entwicklungsaufgaben.“⁸ Zweifellos wird der Anspruch an die künstlerische Qualität des Theaterunterrichts groß, wenn nicht größer sein. Aber das kann der Sache des Schultheaters, wenn Schüler ihr Theater produzieren und Theater als Kunstgattung reflektieren, nur zum Vorteil gereichen.

Ich plädiere schlussfolgernd explizit für die Umbenennung des Schulfachs Darstellendes Spiel in *Theater* und damit einhergehend

für die Abschaffung des Verlegenheitstitels Spielleiter⁹ zugunsten der Einführung der Berufsbezeichnung *Theaterlehrer*. Dieses Plädoyer schließt folgerichtig die Forderung nach bundesweiter Einrichtung von grundständigen Studiengängen (über Niedersachsen hinaus) und Studienseminaren für dieses Fach mit ein, erst recht nach einem flächendeckenden Unterrichtsangebot Theater an allen Schulformen und Schulstufen.

Anmerkungen

¹ Vgl. die ausführliche Fallstudie von Ulrich Hesse: *Vom Schulbühnenspiel zum Schulfach. Die Geschichte der Integration darstellenden Spiels in die Schule am Beispiel Hamburgs*. Milow 2005.

² Hartmut von Hentig: *Bildung*, München Wien 1996, S. 119.

³ Ulrike Hentschel: *Theater und Schule*. In: *Kiss: Kultur in Schule und Studium. Theater und Neue Dramatik in der Schule*. Siemens Arts Program. München 2007, S. 7.

⁴ Eckart Liebau: *Was das Darstellende Spiel für die Schüler und für die Schule leistet*. In: *Dokumentation der Beiträge zum Kongress „Wozu das Theater?“ am 22.–24. März 2007 in Hamburg*, KörperForum. Hrsg. vom Bundesverband Darstellendes Spiel, Frankfurt/Main, August 2007, S. 23.

⁵ Till Briegleb: *Zwischen den Lagern. Der Regisseur Sebastian Nübling*, in: *Die ZEIT* 12.2.2004, Nr. 8.

⁶ Ulrike Hentschel: *a. a. O.*, S. 5.

⁷ Simon McBurney, zitiert nach Andrea Gronemeyer: *Theater. Schnellkurs*. Köln 1995, S. 171.

⁸ Eckart Liebau: *a. a. O.*, S. 23.

⁹ *Die Berechtigung dieser Bezeichnung aus historischer Sicht soll damit nicht in Frage gestellt werden.*

Aufgewacht aus dem Dornröschenschlaf In Niedersachsen formiert und positioniert sich ein Netzwerk für Theaterpädagogik

Anja Krüger, Juliane Steinmann

Niedersachsen: Das Ursprungsland der Grimmschen Märchen, Heimat von Till Eulenspiegel und Münchhausen. Hier werden Großmütter gefressen, Brote in Öfen geschoben und Betten geschüttelt, und vor allem hinter Rosenhecken geschlafen. Bis jetzt. In keinem Bundesland gibt es eine vergleichbare Dichte an Theaterpädagogischen Zentren. In Hannover, Hildesheim und Lingen haben sie eine direkte fachliche Verbindung zu den entsprechenden Instituten an Hochschulen und den Theatern vor Ort. In Oldenburg, Ottersberg, Hannover, Hildesheim und Braunschweig bieten weitere Hochschulen Studiengänge mit theaterpädagogischen Inhalten und Abschlüssen an. Hunderte von Absolvent/innen gestalten als freiberufliche Künstler/innen oder auch als festangestellte Kräfte die theaterpädagogische Praxis in Schulen, Gemeinden, Soziokulturellen Zentren, an Musik- und Kunstschulen, in freien Theatergruppen und an Stadt- und Staatstheatern.

Trotz lokaler Kooperationen haben sich alle Beteiligten bis zum Frühjahr dieses Jahres nicht als gemeinsam agierendes Netzwerk wahrgenommen. Die gepflegte Rosenhecke um die regional Aktiven herum war dicht und selbst, wenn dort kunstvoll auf Seilen getanzte wurde, lag das politisch motivierte überregionale Engagement in tiefem Schlaf. Kein Fachverband der Theaterpädagogik

beschäftigte das Ministerium mit neuen Erkenntnissen oder forderte Beachtung der wertvollen Tätigkeiten – im Gegensatz zu allen anderen künstlerischen Fachbereichen.

Nach den Ergebnissen der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ und PISA, durch aktuelle politische Entwicklungen sowie neue inhaltliche Gewichtungen an zentralen Stellen der Kulturpolitik schien es angebracht, den Dornröschenschlaf zu beenden und ein aktives Theaterpädagogiknetzwerk in Niedersachsen ins Leben zu rufen.

Wach geküsst hat schließlich Wolfgang Steen die Szenerie: Dem Vorstandsvorsitzenden der Landesvereinigung kulturelle Kinder- und Jugendbildung (LKJ) Nds. e. V. und pädagogischer Leiter des Theaterwerks Albstedt fiel es leicht, weitere engagierte Mitstreiter/innen zu mobilisieren. Nach gefühlten 100 Jahren war die Zeit reif für den Blick über den Tellerrand: Nach dem Apfelbaum-Motto „Schüttel mich, schüttel mich, meine Äpfel sind schon lange reif“ entwickelten Insa Lienemann, Geschäftsführerin der LKJ, und Anja Krüger, Bildungsreferentin der LKJ, gemeinsam mit Juliane Steinmann vom TPZ Hildesheim ein Konzeptpapier, in dem sie die aktuelle Situation, die Berufsfelder, das Selbstverständnis sowie mögliche kurz-, mittel- und langfristige Ziele der

Aufgewacht aus dem Dornröschenschlaf

Theaterpädagogik skizzierten. Bereits im Mai gab es ein erstes Treffen mit der Gesellschaft für Theaterpädagogik (Prof. Dr. Florian Vaßen), dem Theater für Niedersachsen (Bettina Braun) und dem TPZ der Emsländischen Landschaft in Lingen (Tom Kraus) in Hildesheim. Andere interessierte Kolleg/innen konnten wegen der Kurzfristigkeit des Termins nicht teilnehmen.

Eine erste Grundlage war geschaffen. Das Konzeptpapier wurde an alle bekannten Stellen für Theaterpädagogik im Land versandt mit der Bitte um Weitergabe. Gleichzeitig wurde zu einem Netzwerktreffen anlässlich des Festivals „Theaterpädagogik trifft Osnabrück“ (siehe Korrespondenzen Nr. 52) eingeladen. Dort trafen sich 22 Theaterpädagog/innen aus ganz Niedersachsen, um über die Strukturen eines niedersachsenweiten Netzwerkes und die Bündelung der gemeinsamen Interessen und Potentiale zu beraten. Das breite Spektrum der Arbeitsfelder und das große Interesse an gemeinsamen politischen Zielen, waren deutlich zu erkennen. Vertreter/innen von Stadt- und Staatstheatern, Fachhochschulen und Hochschulen, theaterpädagogischen Zentren, aus der Jugendkulturarbeit, vom Fachverband Schultheater sowie freie Theaterpädagog/innen äußerten ihren Bedarf nach einer aktiven Netzwerkarbeit. Bei dem Treffen wurden folgende Ziele formuliert:

- Das vorliegende schriftliche Konzeptpapier wird durch Praxisbeispiele und Visionen erweitert. Kommentare und Ergänzungen aller interessierten Kolleg/innen in Niedersachsen werden bei der LKJ gesammelt und von einer Redaktionsgruppe in das Konzept eingepflegt.
- Ein 3–5 Jahres-Modellprojekt für überregionale theaterpädagogische Arbeit auch in ab gelegeneren Regionen wird konzipiert und dem Ministerium für Wissenschaft und Kultur gemeinsam mit dem Konzeptpapier vorgestellt.

- Die Bestrebungen des Fachverbands Schultheater, der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig und der Leibniz Universität in Hannover für eine Etablierung des Faches Darstellendes Spiel im Curriculum der Schulen werden unterstützt.
- Per Fragebogen wird eine Erfassung von Aktivitäten und aktuellem Bedarf der Theaterpädagogik in Niedersachsen vorgenommen. Dabei wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, da die Zeit drängt und keine finanziellen Mittel für eine professionelle Evaluation zur Verfügung stehen.
- Die Sichtbarmachung des Netzwerkes wird angestrebt. Damit verbunden ist auch der Selbstvertretungsanspruch des Netzwerkes Theaterpädagogik in Fachfragen durch eigene fachlich qualifizierte Vertreter/innen als Ansprechpartner/innen gegenüber Politik, möglichen Sponsor/innen, Stiftungen, Landschaften etc.
- Die Forderung des BUT wird unterstützt, die Berufsbezeichnung „Theaterpädagoge/Theaterpädagogin“ zu schützen. Damit einher geht auch die Wertschätzung der künstlerischen, theaterpädagogischen Arbeit in Bildungszusammenhängen und die Anerkennung des Gewichts Kultureller Bildung als Bestandteil der Allgemeinbildung.

Inzwischen wurde von der LKJ ein Fragebogen zur Erfassung der theaterpädagogischen Arbeit landesweit verschickt. Das Ergebnis dieser Umfrage wird beim nächsten Netzwerktreffen im Herbst den Beteiligten als Informationsgrundlage zur Verfügung gestellt (zu Redaktionsschluss lag das Ergebnis noch nicht vor). Um die Stoßkraft der Netzwerk-Initiative zu vergrößern, bitten die Autorinnen um Feedback, Einmischung und Beteiligung interessierter Kolleg/innen vor allem aus Niedersachsen. Sattelt Eure Pferde und auf in die niedersächsische Prärie! Kontakt, weitere Informationen: Anja Krüger, LKJ Niedersachsen e. V. www.lkjnds.de, Mail: a.krueger@lkjnds.de

THEATERPÄDAGOGIK IN NIEDERSACHSEN			
Ausbildung – Berufsfelder – Landesverband - Netzwerk			
AUSBILDUNG	BERUFSFELDER	LANDESVERBAND	NETZWERK
<p>Hochschulstudiengänge: Kooperation der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, der Hochschule für Musik und Theater Hannover, der Universitäten Hannover und Hildesheim, der TU Braunschweig: Studiengang Darstellendes Spiel, B.A. + M.A.</p> <p>Universität Hildesheim: Studiengang Kulturwissenschaften, Schwerpunkt Szenische Darstellung, B.A.</p> <p>Fachhochschule Osnabrück/ Standort Lingen: Studiengang Theaterpädagogik, B.A.</p> <p>Fachhochschule Ottersberg (staatlich anerkannte, private FH): Studiengang Theater im Sozialen/ Theaterpädagogik, B.A.</p> <p>Vom Land Niedersachsen akkreditierte Fortbildungen u. a. - TPZ Hannover - TPZ Hildesheim - TPZ Lingen - theaterwerk albstedt</p>	<p>Theaterpädagogik im Bereich:</p> <p>Wissenschaft u. a. an Hochschulen, Fachhochschulen und Universitäten</p> <p>Pädagogik u. a. an Kindergärten, Grundschulen, weiterführenden und berufsbildenden Schulen, Akademien und Einrichtungen kultureller Bildung</p> <p>Kunst und Kultur u. a. an professionellen, freien und Amateurtheatern, Theaterpädagogischen Zentren, Musik- und Kunstschulen</p> <p>Soziokultur u. a. an Jugend-, Sozial- und Kulturzentren, Kirchen, JVAen und Mehrgenerationenhäusern</p> <p>Gesundheitswesen u. a. an Krankenhäusern, sozialtherapeutischen Einrichtungen, Alten- und Pflegeheimen</p> <p>Wirtschaft u. a. in Unternehmen: Unternehmenstheater, theatrale Organisations- und Personalentwicklung, Events</p>	<p>Ständige Interessenvertretung von Einrichtungen und Handelnden der Theaterpädagogik in Niedersachsen in Form von:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vertretung und Fortschreibung berufspraktischer und berufsständischer Interessen in Abstimmung mit dem MWK, der Wissenschaft, Politik, Wirtschaft, den Mitgliedern und Netzwerkpartnern in Niedersachsen - Arbeitsmarkt- und hochschulpolitische Interessenvertretung der Mitglieder und Netzwerkpartner in Niedersachsen - Organisation von Netzwerktreffen - Informationsservice und Jobbörse für Mitglieder und Partner des Netzwerkes - Presse- und Öffentlichkeitsarbeit - Publikation von Akteuren und Einrichtungen vernetzenden Projektdokumentationen - regionale, nationale und internationale Verbandsarbeit 	<p>Looser Verbund von Einrichtungen und Handelnden der Theaterpädagogik in Niedersachsen auf operativer Ebene in Form von:</p> <ul style="list-style-type: none"> - theaterpädagogische Regionen vernetzende Kommunikation - (Modell) Projekt bezogene Aktivitäten und Kooperationen - Durchführung und Dokumentation von Netzwerktreffen - Impulsgeber und Ideenpool für Strukturbildung und Neuerung - Fachaustausch - Bündelung von gemeinsamen Interessen, Kompetenzen und Potentialen

TheaterpädagogikPolitik in Irland

Politics and Theatre Pedagogy in the US

Manon van de Water

One of the most significant initiatives on the development of theatre and drama in the US is the No Child Left Behind Acts (NCLB), initiated by the Bush administration and signed into law on January 8, 2002. NCLB was built on four principles: accountability for results, more choices for parents, greater local control and flexibility, and an emphasis on doing what works based on scientific research.

In practice this meant that teachers were held accountable for their students' performance, which was measured by standardized testing on the state and federal level. Pre-service students, too, were required to pass tests, which focused on English and Math. Parents who felt that their students were either not challenged enough or that their child underperformed first went to the teachers. Teachers were required to keep parents abreast of all progress or lack thereof. The arts, and theatre and drama in particular fell by the wayside and with increased budget deficits many drama programs were cut.

Unfortunately these policies did not necessarily benefit all children. The College Board Academic Advisory Committee on the Arts at a meeting in New York City, September 28–30, 2006, expressed concern about the apparently elitist demographics of its test-taking population, desiring to facilitate greater access to under-represented student groups. The smallest gaps between white, Asian, African American and Latino students is when students are tested on portfolio and the College Board emphasizes portfolio testing in dance and theatre to increase diversity in the student population. This suggests that the diminished role of the

arts in general education is detrimental to the exact population that NCLB tries to rescue.

In my own practice I have seen the effects of NCLB affect the pre-service student population, the elementary and middle school teachers. At the University of Wisconsin-Madison, one of the few Universities in the US where students are required to take "Drama in Education", I have increasingly moved from teaching drama as a discipline to teaching drama as a teaching tool. The students, many of whom are doing their internships at local schools as they are taking the class, can no longer be convinced that they can find the time to do dramatic activities with their pupils if it doesn't serve some higher, task-oriented purpose like teaching a skill or understanding a language structure. An increasing number doesn't really see the benefit at all, although many of them turn around by the end of the course.

Drama cannot easily be tested and although a proposal brought forth by the national U.S. theatre education organizations – NAST, AATE, EdTA and ATHE – calls for the creation of a college level AP Exam in high school theatre (which would help to validate theatre studies at the high school level and perhaps, in the long run, lead to more comprehensive theatre teaching in high school) this same AP test will almost inevitably lead to a measure of standardized creativity.

We can only hope that changes in politics will lead to a change in educational policies that benefits the children left behind and re-values the arts, including theatre and drama.

TheaterpädagogikPolitik in Irland

Manfred Schewe

Seit Mitte der 90er Jahre hat es in Irland einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung gegeben, der eine deutliche Verbesserung der Infrastruktur des Landes allgemein, besonders auch in den Bereichen Bildung und Kunst, bewirkt hat. Generöse Förderprogramme im Bereich der Künste, koordiniert vom *Irish Arts Council* (www.arts council.ie), haben auch der Theaterkunst auf die Beine geholfen, so dass sich für viele freie Theaterinitiativen und etabliertere städtische Theatergruppen die allgemeinen Rahmenbedingungen, z. B. durch die Zusicherung von Fördermitteln über längerfristige Zeiträume, positiv verändert haben.

Diese bis dahin unbekannte relative Planungssicherheit hat im Laufe der Jahre zu eindrucksvollen Initiativen und Projekten geführt. Nimmt man die Situation der Stadt Cork als Beispiel, so fällt z. B. die zunehmende Zahl von großangelegten *site specific performances* auf. Die Woyzeck-Inszenierung der Gruppe *Corcadorca* (www.corcadorca.com) kommt dabei in den Sinn, ein Theaterereignis besonderer Art, das 2007 in den Anlagen der irischen Marine im

Corker Hafen stattfand und ohne großzügige Förderung in dieser Dimension nicht realisierbar gewesen wäre.

Geht man von den jüngeren Entwicklungen in der irischen Theaterlandschaft aus, lässt sich die sicherlich die folgende allgemeine These erhärten:

Je vorteilhafter die ökonomischen Rahmenbedingungen sind, desto größer ist die Chance, dass sich eine lebendige und vielfältige Theaterlandschaft entwickelt.

Im Falle des irischen Theaters ist in diesem Kontext eine zunehmende Internationalisierung festzustellen. Immer häufiger werden Kooperationen mit Theaterschaffenden aus anderen Ländern angestrebt. An führenden Theatern in Deutschland, die immer schon irische Klassiker (Shaw, Synge, Behan etc.) spielten, besteht ein verstärktes Interesse an der irischen Gegenwartsdramatik. So wurden z. B. in Berlin in vergangenen Jahren an der Schaubühne Stücke von Enda Walsh („Disco Pigs“, „Misterman“) gespielt

Holland und Deutschland – ein theaterpädagogischer Kontakt

und an der Berliner Volksbühne gab es im Sommer 2008 eine deutsch-irische Theaterwerkstatt.

Leider mehren sich in Irland derzeit die Zeichen für eine beginnende Rezession, in der sich natürlich die oben genannte These in ihrer Umkehrung zu bestätigen droht. Im Laufe der nächsten Jahre wird sich zeigen, ob sich die lebendige Vielfalt des irischen Theaters auf dem erreichten Niveau halten kann oder sich unter Theaterschaffenden Resignation breit macht. Derzeit gehe ich optimistisch davon aus, dass die junge Generation von Theaterschaffenden alles daran setzen wird, den eigenen Ansprüchen an eine experimentelle und innovative Theaterpraxis gerecht zu werden. Denn kaum einer sehnt sich nach der Zeit vor Mitte der 90er Jahre zurück, in der man im Theaterbereich von der Hand in den Mund lebte. Im Kontext solcher Überlegungen liegt die folgende These für mich nahe:

Je stärker Irland in eine Rezession geraten wird, desto stärker wird sich das Theater politisieren.

Abgesehen von Stücken mit einem Fokus auf die jahrzehntelangen gewalttätigen Auseinandersetzungen im Norden des Landes, lässt sich im Falle Irlands kaum von einer explizit politischen Theatertradition sprechen. Aber es mehren sich Anzeichen, dass auch mit Mitteln des Theaters auf aktuelle Geschehnisse in der irischen Politik reagiert wird. So war z.B. die diesjährige Inszenierung *Boss* des etablierten Corker *Meridian Theatre* (www.meridiantheatre.com) eine Auseinandersetzung mit Bestechungsskandalen, in die führende Politiker verwickelt waren.

Die letzten 10 bis 15 ökonomisch „fetten Jahre in Irland“ haben sich in vielfacher Hinsicht auch positiv auf die Bildungslandschaft ausgewirkt, besonders auch im Bereich der Theaterpädagogik. ‚Drama‘ ist nunmehr integraler Bestandteil des Primarschul-Curriculums und in den relevanten Foren wird auch emsig an einer entsprechenden Konzeption für die Sekundarschulen gearbeitet. Um das Jahr 2012 soll ‚Drama‘ als eigenständiges Sekundar-Schulfach etabliert werden.

An den irischen Universitäten erlebte der Studiengang ‚Drama and Theatre Studies‘ in den letzten Jahren eine Hochkonjunktur, so

dass strenge Aufnahmekriterien angelegt werden, um den Strom der Bewerber zu kanalisieren. Dieser Trend scheint anzuhalten und ist für mich unmittelbar verknüpft mit folgender These:

Deutlich sinkende Bewerberzahlen für das Fach Computer Studies sind ein Indiz dafür, dass nach einer Phase der Euphorie die Medien- und insbesondere Internet-Faszination unter der jungen Generation abnimmt. Anstatt sich einsam vor dem Bildschirm weiterhin von Lawinen fremdgesteuerter Bilder überrollen zu lassen, wächst zunehmend das Bedürfnis nach einer produktiven Beschäftigung mit den eigenen inneren Bildern, Selbsta Ausdruck und gemeinsamer Erfahrung.

Die Drama- bzw. Theaterpädagogik ist natürlich prädestiniert dafür, einem solchen Bedürfnis entgegen zu kommen, und darüber hinaus erweitert sich unter dem Sammelbegriff „Applied Drama and Theatre“ das Spektrum von theaterbezogenen Professionalisierungsmöglichkeiten.

An den Hochschulen werden entsprechende Ausbildungsprogramme entwickelt. Beispielsweise können sich Studierende an der Universität Cork im Rahmen des Magisterstudiengangs „Drama and Theatre Studies“ (<http://drama.ucc.ie>), alternativ zu den klassischen Studienrichtungen „Szenisches Schreiben“ und „Performance“, auf den Teilstudiengang „Applied Drama and Theatre“ spezialisieren, in dem derzeit der Schwerpunkt insbesondere auf Aspekte von „Community Theatre“, „Drama Therapy“ und „Educational Drama and Theatre“ gelegt wird.

Hochschulintern ist die verstärkte Hinwendung zu solchen anwendungsbezogenen Ausbildungsprogrammen nicht unumstritten. Aus meiner Sicht wird sich allerdings die folgende These bewahrheiten, mit der ich diese skizzenhaften Überlegungen abschließen möchte:

Trotz vieler Vorbehalte und Widerstände gegen eine stärker anwendungsbezogene Orientierung im Bereich Drama/Theater wird sich der Vormarsch der Drama-/Theaterpädagogik und verwandter anwendungsbezogener Felder nicht aufhalten lassen.

Die Wahrscheinlichkeit ist allerdings groß, dass die gegenwärtige Sparpolitik an Hochschulen und anderen irischen Institutionen diesen Vormarsch verlangsamt.

Holland und Deutschland – ein theaterpädagogischer Kontakt Studenten und Dozenten des Studiengangs Docent Drama (Theatre & Education) aus Leeuwarden (NL) besuchen verschiedene Universitäten mit theaterpädagogischen Studiengängen in Deutschland.

Gudrun Beckmann

Die Ausbildung zum Docent Drama in Leeuwarden ist neben Zwolle, Arnhem, Amsterdam, Utrecht, Tilburg und Maastricht einer von sieben vierjährigen Bachelor-Studiengängen Theatre & Education in den Niederlanden. In Leeuwarden gibt es ca. 60 Studenten im Vollzeitstudium. Die Ausrichtung des Studiums ist sehr praktisch mit viel Spiel-, Stimm- und Bewegungsunterricht/Training, mit Theaterprojekten und Praktika. Die Studenten erhalten mit dem Studienabschluss die Befähigung sowohl die

Schulfächer Drama und CKV (Kulturell-künstlerische Bildung) an allen Schulen zu unterrichten als auch außerschulisch Theaterpädagogik zu praktizieren.

Im Februar 2008 haben Studenten des 2. und 3. Studienjahrs aus Leeuwarden Hochschulen in Norwegen, England und Deutschland besucht und vergleichbare Studiengänge (Theater / Theaterpädagogik) genauer untersucht. Hierbei haben sie sich pro Land auf drei bis vier Studienorte konzentriert.

Holland und Deutschland – ein theaterpädagogischer Kontakt



In England ging es besonders um das Community Theatre und das Applied Theatre in Liverpool und Manchester. Norwegen ist bekannt für einen ausgezeichneten Theaterunterricht an den Realschulen und Gymnasien. Die Studenten haben Ausbildungen in Oslo und Trondheim besucht und an Schulen selbst unterrichtet. Ich selbst bin mit vier Studenten Richtung Osten gefahren und habe die Ausbildungen in Lingen, Hannover, Hildesheim und Berlin untersucht. Es waren zwei spannende Wochen mit Internet, Hyves und Emails zwischen den niederländischen Studenten, die gleichzeitig im Norden, Osten und Westen ihre Studienkollegen besuchten und ihre Erfahrungen austauschten.

Unsere Erfahrungen in Deutschland

Da während unseres Besuches die Semesterferien begonnen hatten, haben die Studenten hauptsächlich mit Dozenten und Studenten gesprochen, in Hildesheim (Kulturwissenschaft und Ästhetische Praxis) und Berlin (Master Theaterpädagogik) aber auch praktische Übungen und Präsentationen besucht. Überall wurden wir herzlich empfangen. Die Studenten hatten sich auch auf Interviews mit Klaus Hoffmann, Wolfgang Nickel, dem TPZ und den Theaterpädagogen am Theater an der Parkaue vorbereitet.

Am auffälligsten war die Vielfalt der Ausbildung in Deutschland sowie die Trennung zwischen Theaterpädagogik in der Schule (Unterrichtsfach Darstellendes Spiel) und Theaterpädagogik im außerschulischen Bereich. In Holland sind beide Bereiche Teil derselben Ausbildung und die Theaterpädagogen sind auch meistens in beiden Bereichen gleichzeitig tätig; in den Niederlanden arbeitet fast niemand fulltime in einem Bereich. Auch in unserer Ausbildung sind alle Dozenten, selbst ich als Studienleiterin, Teilzeit beschäftigt. Wer bei uns letztes Jahr seinen Abschluss gemacht hat, hat jetzt eine Stelle für ungefähr zwei Tage an einer Schule, arbeitet am Wochenende an einer Jugendtheaterschule (in Holland hat jede Stadt eine Jugendtheaterschule, vergleichbar mit einer Musikschule) und inszeniert eine Theatergruppe oder arbeitet als Schauspieler im Betriebstraining. Wir nennen das eine ‚kombinierte

Berufspraxis‘. Das hat Vor- und Nachteile, aber im Großen und Ganzen finden die Absolventen es sehr wichtig, gleichzeitig im schulischen und außerschulischen Bereich zu arbeiten, u. a. auch um künstlerisch verschiedenartig herausgefordert zu werden.

Auffällig war auch der Unterschied zwischen den universitären Studiengängen und den Fachhochschulen. Leeuwarden ist eine Fachhochschule, die meisten Studenten haben einen Realschulabschluss, einige haben auch eine Berufsschule besucht.

Der stärker wissenschaftlich-künstlerische Ansatz in Deutschland faszinierte unsere Studenten, die gewohnt sind, viel direkter und körperlicher zu arbeiten. Ich selbst erinnerte mich an meine eigene Ausbildung zum Theaterpädagogen/Dramaturgen; ich habe Kulturpädagogik in Hildesheim studiert und anschließend Dozent Drama (Theatre & Education) in Utrecht, ich habe also den Unterschied zwischen dem künstlerisch-wissenschaftlichen und didaktisch-praktischen Ansatz direkt erfahren. Meine Kommilitonen in Utrecht hatten keine Bücher und im Spielunterricht hörte ich immer wieder: „Du spielst zuviel vom Kopf aus.“ Jetzt erlebte ich genau dieses wieder bei den Studenten in Berlin. Viele Ideen, viele Formen, aber wo war das HIER und JETZT, das natürliche und durchsichtige Spiel von Impulsen zwischen Spielern und Spielern, das ich aus den Niederlanden gewohnt bin. In Deutschland sehe ich nicht den Spieler, sondern Vorgänge, Haltungen, Medien.

Aus der Kombination beider Ansätze habe ich für mich eine besondere Kraft entwickelt. Jetzt will ich – unter anderem durch diese Reise Richtung Osten – meinen Studenten zeigen, welcher Reichtum in einer mehr deskriptiven Arbeitsweise, mit Abstand und Beobachtung, kombiniert mit einem direkten, interaktiven und intuitiven Ansatz liegt. Wir können hier viel von einander lernen.

Die Reaktionen der Studenten

Anne, 2. Studienjahr

Es ist mir aufgefallen, dass die Studenten und Dozenten in Deutschland viel abstrakter und theatraler arbeiten als unsere Studenten. Zuerst

Holland und Deutschland – ein theaterpädagogischer Kontakt

dachte ich: „Ich will belebtes Spiel sehen, anstatt dieser Bilder, die etwas bedeuten sollen.“ Jetzt denke ich, dass wenn ich die Möglichkeit habe, eine Vorstellung theateraler zu machen, das Publikum mehr herausgefordert wird, um nachzudenken.

Anke, 3. Studienjahr

Ich habe gesehen, dass die Studenten an deutschen Universitäten selbstständiger lesen, untersuchen und experimentieren als wir. Theater wird mehr als Wissenschaft betrieben. Ich habe gesehen, dass die Studenten sehr genau Erfahrungen und Meinungen beschreiben und analysieren können. Aber auch im Spiel habe ich auffällige Dinge beobachtet. Viele Studenten spielen vom Kopfher. Sie wollen alles verstehen, verpassen hierdurch Impulse und bleiben innerhalb ihrer Grenzen.

Durch diese Beobachtungen habe ich mehr über mein Studium nachgedacht und bin motiviert, mehr zu lesen und selbständig zu untersuchen.

Ytsje, 2. Studienjahr

In Hildesheim wird Theater als ein Laboratorium gesehen. In jedem Jahr erfinden Dozenten und Studenten das Theater neu, was ist Theater, wie funktioniert es. Das gefällt mir. Es ist eine gute Herausforderung, um Theater zu betrachten. Ich finde, dass Theater immer wieder Erneuerungen braucht, darum will ich selbst auch viel ausprobieren. Hier in Hildesheim arbeiten die Studenten interdisziplinär. Das will ich auch.

Dario, 2. Studienjahr

Ich habe gesehen, dass wir in Leeuwarden in einer bevorzugten Situation sind: Wir bekommen sowohl praktischen als auch theoretischen Unterricht, wir haben vier Jahre Zeit für ein Fach, wir erhalten eine Lehrbefähigung für alle schulischen und außerschulischen Bereiche. Und wir haben ein sehr abwechslungsreiches Curriculum.



Schenken Sie Theater!

Der Sozialfonds am Theater an der Parkaue (Berlin)

In vielen Gesprächen mussten wir erfahren, dass das gemeinsame Erleben von Theater für Schülerinnen und Schüler immer seltener möglich ist. Die statistische Auswertung unserer Besucherbefragung bestätigte nun, dass mehr als die Hälfte der Berliner und Brandenburger Lehrer enorme Schwierigkeiten hat, mit dem gesamten Klassenverband das Theater zu besuchen. Selbst ein niedriger Gruppenpreis von 3,50 Euro pro Schüler ist für viele Familien nicht leistbar. Das Problem besteht darin, dass immer mehr Kosten privat aufgebracht werden sollen und sich dadurch die Kleinbeträge summieren. Hinzu kommt, dass die Notwendigkeit kultureller Bildung bei Familien mit niedrigem oder gar keinem Einkommen oft ebenso unbekannt ist, wie die Bedeutung richtiger Ernährung. Kay Wuschek, Intendant des THEATER AN DER PARKAUE: „Angesichts der allgemein dramatischen Befunde zum Stand der kulturellen Bildung bei Jugendlichen und

Kindern können wir einer solchen Entwicklung nicht einfach tatenlos zusehen – die Zugänge zur Kultur dürfen gerade den jungen Menschen dieser Stadt nicht aus finanziellen Gründen verschlossen bleiben.“ Am 23. September 2006, zur Eröffnungspremiere der Spielzeit, haben wir den PARKAUE-SOZIALFONDS gegründet, um Kindern und Jugendlichen, deren Eltern den Eintrittspreis nicht aufbringen können, die Möglichkeit zu geben, jede Aufführung für den Preis von 1,50 Euro zu besuchen. Viele Theater folgten unserem Beispiel, das zeigt, wie wichtig es ist, kulturelle Teilhabe zu organisieren. Das Spendenkonto bei der Berliner Bank: Kontonummer: 340 789 4002, Bankleitzahl: 100 200 00, Stichwort: Sozialfonds. < www.parkaue.de >

Anmerkung der Redaktion

Der Beitrag fußt auf Mitteilungen des Theaters.



Was vom Theater bleibt...

steht in **Theaterheute.**

Jetzt kostenlos und unverbindlich probelesen:
www.theaterheute.de/8903



Ja, bitte schicken Sie mir eine kostenlose und unverbindliche Ausgabe von Theaterheute – das meinungsführende Theatermagazin.

Einfach ausgefüllt senden an:
Friedrich Berlin Verlag,
PF 100150, 30917 Seelze Fax: 0511 / 400 04 - 170

wkz 8903

Name / Vorname

Straße / Hausnummer

Postleitzahl / Wohnort



Aus der Praxis - Für die Praxis

Aktuell - innovativ - qualitätsorientiert

Die GISA - Ihr Partner für Fortbildung und Entwicklung in Kindertageseinrichtungen, Jugendhilfeeinrichtungen und Jugendämtern



Ihr Bedarf ist unser Anliegen!

- Offene Seminare
- Supervision
- Coaching
- values@work
- Qualitätsmanagement
- Konzeptionsentwicklung und
- Mobile Fortbildung für Ihr Wachstum vor Ort

Wir sind Mitglied in der Arbeitsgemeinschaft für Erwachsenenbildung der evangelischen Kirche Kurhessen-Waldeck und der Bundesgemeinschaft Fort- und Weiterbildung der Diakonie. Die GISA - eine feste Größe in Hessens Bildungslandschaft. Die GISA trägt seit dem 16.06.2005 das Qualitätssiegel für Lernorientierte Qualitätstestierung in der Weiterbildung (LQW - www.artset-lqw.de)

Ihr Ansprechpartner bei der GISA:

Bertram Kasper, Tel.: 06421 9484226 oder b.kasper@elisabeth-verein.de

Verschaffen Sie sich einen Eindruck von unserem Leistungsspektrum unter: www.gisa-marburg.de.

Trainieren, beraten, entwickeln, bewegen



»Fokus Schultheater«

Die Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung

Seit vielen Jahren erfolgreich durch aktuelle Fachdebatten und praktische Impulse zum Darstellenden Spiel



Bundesverband Darstellendes
Spiel e.V. (Hrsg.)

Objekte.Figuren
Fokus Schultheater 07

112 Seiten
mit zahlreichen s/w-Abbildungen und DVD
Softcover | DIN A4
ISBN 978-3-89684-186-5
Euro 14,- (D)

Weiterhin lieferbar:

ÜberSetzen – Fokus Schultheater 02
ISBN 978-3-89684-181-0
Euro 8,- (D)

betrifft: uns – Fokus Schultheater 05
ISBN 978-3-89684-184-1
Euro 14,- (D)

perfekt.verspielt – Fokus Schultheater 06
ISBN 978-3-89684-185-8
Euro 14,- (D)

Abonnement unter ISSN 1864-8053

Erhältlich im Buchhandel
oder über www.edition-koerber-stiftung.de

Das Schulfach des 21. Jahrhunderts

»Zukunft Schultheater« schlägt die Brücke zwischen wissenschaftlichen Erkenntnissen, konkreter Bildungspolitik und kreativer Unterrichtspraxis

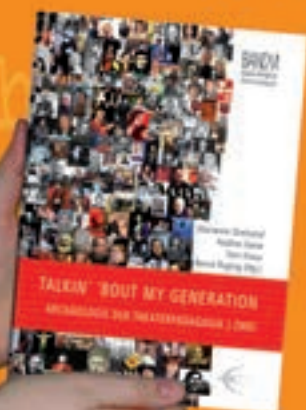


Volker Jurké, Dieter Linck,
Joachim Reiss (Hrsg.)
Zukunft Schultheater
Das Fach Theater
in der Bildungsdebatte

384 Seiten
Softcover | 17 x 24 cm
Euro 16,- (D)
ISBN 978-3-89684-072-1

Erhältlich im Buchhandel
oder über www.edition-koerber-stiftung.de

Neuerscheinungen 2008 im Schibri-Verlag zum Thema Theaterpädagogik



**Talkin' 'bout My Generation
– Archäologie der Theaterpädagogik II**
• Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik • Band VI
*M. Streisand/N. Giese/
T. Kraus/B. Ruping (Hg.)*
• ISBN 978-3-937895-68-0,
492 Seiten, 2008, 25,- €

**Theaterpädagogik und
Schauspielkunst –
Ästhetische und
psychosoziale Erfahrung
durch Rollenarbeit**
Jürgen Weintz
• ISBN 978-3-937895-64-2,
468 Seiten, 2008, 24,80 €



Spielend leben lernen
*Lilli Neumann/Doris Müller-
Weith/Bettina Stoltenhoff-
Erdmann (Hg.)*
• ISBN 978-3-937895-52-9,
420 Seiten, 2008,
24,90 €

**Körper im Spiel
– Wege zur Erforschung
theaterpädagogischer
Praxen**
Ute Pinkert
• ISBN 978-3-937895-75-8,
192 Seiten, 2008, 14,80 €



**Improvisation
als flüchtige Kunst**
Karl Meyer
• ISBN 978-3-937895-67-3,
634 Seiten, 2008, 24,80 €

**Improvisationstheater
– Das Publikum als
Autor – Ein Überblick**
*Dagmar Dörger/
Hans-Wolfgang Nickel*
• ISBN 978-3-937895-62-8,
256 Seiten, 2008,
14,80 €



**„Theater interkulturell.
Theaterarbeit mit jungen
Migranten“**
*Klaus Hoffmann/Rainer Klose
(Hg.)*
• ISBN 978-3-9378-95-79-6,
ca. 220 Seiten, 2008,
ca. 15,- €

... und viele weitere

Tel. 039753/22757 • Schibri-Verlag@t-online.de • www.schibri.de



Auf der Suche nach dem „wirklichen“ Leben Politisches Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Richard Weber

I.

Die Bühne als Forum des Politischen, als Ort, an dem Konflikte, Probleme, Themen einer Zeit durchgespielt und öffentlich zur Diskussion gestellt werden mit dem Ziel, in aktuelle Gesellschaftsprozesse einzugreifen – welch schöner Traum des Bürgers, des Citoyens von seinem Theater. Ein Traum, aus dem zu erwachen bereits das 19. Jahrhundert mit seinen Erfindungen neuer technischer (Massen-)Medien hinlänglich Anlass gegeben hatte, der in vielfachen Variationen aber immer wieder aufs Neue artikuliert wurde und schließlich in den 1980er Jahren dann wohl endgültig ausgeträumt schien als die Hilflosigkeit gegenüber der konservativen Wende in der Bundesrepublik die politische Vergeblichkeit von Kunst offenbarte und ein „Zurück in die Kunst“ einläutete, das heißt die Besinnung auf künstlerische Qualifizierung der Produkte, auf eine immer größere Ausdifferenzierung der ästhetischen Produktionsmittel. Das führte bekanntlich zu einem bis dahin nie erreichten künstlerischen Niveau, auch wenn in diesem Prozess Teile des Publikums den Nachvollzug aufkündigen sollten, entwickelte sich die Zuschaukunst doch nicht im gleichen Maße. Freilich, es hat wie immer in solchen Situationen Nachhut-Plänkeleien und Nachzügler gegeben, vor allem in der Freien Theaterszene, die das geräumte Feld vorübergehend besetzte; theaterhistorisch jedoch bleibt das vermutlich nur eine Marginalie.

Wenn heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, das Politische erneut auf den Bühnen Thema wird und die Debatten um ein politisches Theater abermals aufflackern, so hat das wohl weniger mit dem realen Stellenwert dieses Mediums in der Massengesellschaft zu tun als vielmehr mit einer Ideologie der „Neuen Bürgerlichkeit“. Als politische Einflussgröße hat sich das Bürgerliche im Globalisierungsprozess verflüchtigt und sucht nun unterhalb der Politik das gesellschaftliche Klima zu bestimmen. „Viele aus der jüngeren Generation“, so Thomas E. Schmidt in der ZEIT (16/2002), „haben das zu erwartende Erbe bereits in ihr Lebenskonzept eingepasst [...] Die Theater, die Filmbranche, das TV und auch die Zeitungen leben geradezu von der Arbeit nach Sinn suchender Sinnproduzenten. Die kommen mit schlechten Honoraren zurecht, weil sie finanziell unabhängig sind.“ Von solchen Neubürgern werden alte bürgerliche ‚Tugenden‘ wie Selbstorganisation, Mündigkeit, Selbstverantwortung, Persönlichkeitsbildung, gepflegte Manieren, moralische Sensibilität und kulturelle Bildung heraufbeschworen, kurz: der Habitus einer erloschenen Lebenskultur. Mit dem bürgerlichen Lebenspathos meldet sich zugleich auch die Idee eines politisch eingreifenden Theaters zurück, nicht selten unter Berufung auf Schillers *Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet*.



„Hofmann & Lindholm: Séancen – Versuche zur Aufhebung der Schwerkraft“ (2007)

Doch weniger denn je ist Theater in der Informationsgesellschaft ein adäquates Medium für den politischen Diskurs oder gar, um politische Tagesaktualitäten zu befördern. Selbst Film und Fernsehen verlieren im digitalen Zeitalter tendenziell an Bedeutung gegenüber dem weltweiten Netz, das – zumindest technisch – die Möglichkeiten für eine Demokratisierung im Sinne breiter Partizipation der Bevölkerung eröffnet hat.

Noch allerdings spielen die traditionellen Massenmedien die entscheidende Rolle in der Konstruktion von politischer Realität. Die Symbiose von Politik und Medien, der Inszenierungscharakter des Politischen hat zu seiner immer stärkeren Anverwandlung an die Logik der Medien geführt, zu medial aufbereiteten Polit-Events und Quoten bringender ‚Produkt‘-Werbung. Nur noch in den seltensten Fällen ist Politik für den einzelnen unmittelbar, direkt erfahrbar. Daher sprechen zurzeit Politologen wie Thomas Meyer zu Recht von der Theatralität des Politischen, von *Politik als Theater*. Andererseits sind eine symbolische Politikvermittlung nach theatralen Mustern, Reduktion von politisch komplexen Prozessen auf „Politainment“ (Andreas Dörner) und ästhetische Überformungen abstrakter Sachverhalte in einer „Mediokratie“ (Thomas Meyer) offenbar strukturell unvermeidbar, um große Teile der durch Massenmedien sozialisierten und in ihren Wahrnehmungsmustern geprägten Bevölkerung überhaupt noch für Politik zu interessieren oder gar zu mobilisieren.

Wenn darüber hinaus der Inszenierungsdruck heute allgegenwärtig und nicht nur ein Spezifikum des Politischen ist, sondern

Auf der Suche nach dem „wirklichen“ Leben



„Sabonation. Go home & follow the news“ (2004)

Selbstinszenierungen im Alltag immer aufdringlicher werden, eine Theatralisierung unsere gesamte Lebenswelt durchformt, Theater im Sinne des amerikanischen Soziologen Erving Goffman also die soziale Welt modelliert – welche Möglichkeiten bleiben da dem TheaterTheater (um einen handkeschen Begriff von 1968 aufzugreifen) noch für politische Interventionen?

II.

Was gegenwärtig als politisches Theater firmiert oder als solches im Kulturbetrieb gehandelt wird, ist höchst heterogen. Dennoch, bei aller Individualität und ungeachtet der Misch- und Zwischenformen lassen sich einige offenkundige Trends feststellen.

Da springen zunächst jene unsäglichen, mittlerweile doch zahlreichen Klassiker-Inszenierungen ins Auge, die vorgeben, durch schlaue ausdeutende Aktualisierungen alter Texte sich in den politischen Diskurs einzumischen, die aber wohl eher mit meist aufgesetzter ‚Originalität‘ selbstgefällig darauf schielen, Aufmerksamkeit innerhalb des Kulturbetriebs zu erregen. Spektakuläres Beispiel hierfür war Volker Löschs *Weber-Skandal* 2004 in Dresden. Der über 100 Jahre alte Text musste, verfälscht und entstellt, erhalten als Drama über die Nöte von heutigen Arbeitslosen, die, als dreißigköpfiger Laienchor hinzugefügt, ins Zentrum der Inszenierung rückten und nicht mehr wie die hungernden Weber bei Gerhardt Hauptmann um ein paar Pfennige Lohnerhöhung bettelten, sondern ihrer geballten Wut auf alles freien Lauf ließen in Hasstiraden gegen Hartz IV und die verantwortlichen Politiker, gegen „das Verräterschwein Schröder“ oder die Moderatorin Sabine Christiansen, kulminierend in der justiziabel gewordenen Äußerung: „Wen ich sehr schnell erschießen würde, das wäre Frau Christiansen.“ Einen wirklichen Beitrag zur öffentlichen Diskussion um Hartz IV leistete diese effekthascherische Inszenierung nicht im Geringsten, brachte stattdessen aber das Staatstheater Dresden, den Intendanten und den Regisseur in allen Medien ins Gespräch.

Zurückgekehrt aus dem Exil, hatte vor mehr als einem halben Jahrhundert Bertolt Brecht vor einer Tendenz in Deutschland gewarnt, Klassiker auf dem Theater zu beschädigen sowohl durch Klassizität, das heißt durch Restaurierung im Sinne einer „Werk-treue“-Ideologie, als auch durch – noch schädlichere – platte

Aktualisierungen, da hierdurch die Historizität alter Texte und damit auch das Bewusstsein für Geschichte beim Publikum verloren gingen. Um wie viel mehr ist heute, in einer Zeit, in der historisches Wissen und historisches Bewusstsein insbesondere bei Jugendlichen zusehends schwinden, der Mahnung Brechts gerade im Theater nachhaltige Beachtung zu schenken, will die Institution auch weiterhin ernsthaft dem eigenen Anspruch nachkommen, ein Ort kultureller Bildung zu sein.

Eine zu den Inszenierungen von Klassikern (im weitesten Sinne) geradezu gegensätzliche Haltung nimmt in der späten Nachfolge Erwin Piscators und der Schriftsteller Peter Weiss und Heinar Kipphardt das neo-dokumentarische Theater ein, das auf dramatische Textvorlagen weitgehend verzichtet. Zurückgreifend auf nichtfiktionales Material wird größtmögliche historische Wahrheit angestrebt, kombiniert häufig mit deutlicher Medienkritik. Dokumente, historische und literarische Quellen, Reden, Zeitungsartikel, Briefe, Interviews, wissenschaftliche Aufsätze, Augenzeugenberichte dienen den Regisseuren, die meist zugleich Rechercheure, Bearbeiter, Arrangeure und Inszenatoren sind, als Fundstücke für ihre Collagen. Hans-Werner Kroesinger, einer der ersten, der sich diesem inzwischen boomenden Genre verschrieb, beschäftigt sich in seinen Projekten mit Themen wie dem Eichmann-Prozess (*Q & A – Questions and Answers*, 1996), dem Militäreinsatz im Kosovo (*Mortal Combat – The Kosovo Files*, 2000), der Geschichte des Kolonialismus in Afrika (*Truth – commissioned by the heart of darkness*, 2002), dem Deutschen Herbst (*Vorsicht, Schusswaffen!* 2007) oder dem Libanon-Krieg (*Beirut Report*, 2007). In ähnlicher Weise verfahren auch Andres Veiel, dessen Stück *Der Kick* (2005) die Ermordung eines Jugendlichen in einem brandenburgischen Dorf 2002 thematisiert und auf intensiver Recherche, auf Interviews mit den Tätern, mit deren Angehörigen, Bekannten und mit Dorfbewohnern basiert; oder das Duo Feridun Zaimoglu/Günther Senkel, deren Interesse vor allem Migranten in unserer Gesellschaft gilt. Furore machten sie mit den auf Interviews basierenden Stücken *Schwarze Jungfrauen* (2006) über Neo-Muslimas und *Schattenstimmen* (2008), das sich mit illegal in Deutschland lebenden Menschen befasst.

Eine weitere Reaktion auf die politisch-gesellschaftlichen Konflikte der aus den Fugen geratenen Gegenwart sind Theatertexte in der Tradition des so genannten Zeitstücks aus der Weimarer Republik, das temporäre Missstände aufgreift und benennt. Einer der produktivsten Autoren ist der Regisseur und Intendant des Berliner Maxim-Gorki-Theaters Armin Petras, der unter dem Pseudonym Fritz Kater in seinen neorealistischen Stücken meist über Deutsch-Deutsches und insbesondere über Befindlichkeiten in Ostdeutschland schreibt, über das ganze Elend von Depravierten zehn Jahre nach der Wende (*Fight City. Vineta*, 2001), eine Jugend in der DDR (*zeit zu lieben, zeit zu sterben*, 2002), Agenten- und Familienverhältnisse zwischen 1969 und 1992 (*WE ARE CAMERA/Jasonmaterial*, 2003), die Zerschlagung der ostdeutschen Industrie und der damit einhergehenden Arbeits- und Perspektivlosigkeit vieler Menschen (*Sterne über Mansfeld*, 2004) oder über Arbeitslosigkeit (*Drei von fünf Millionen*, 2005). Prekarisierung, Rechtsradikalismus, Turbokapitalismus, Globalisierung; das sind zurzeit die bevorzugten Stoffe des Zeitstücks und deren Autoren, deren Zahl stetig zunimmt.

Zeitstück und dokumentarisches Theater vermögen indes für die Entwicklung des politischen Theaters keine wirklich neuen Akzente zu setzen. Es handelt sich hierbei vielmehr um Renaissance, wie



„Cargo Sofia-X“



sie in der Geschichte des Theaters immer wieder auftreten, wobei die ursprüngliche Kraft aber nur in den seltensten Fällen reanimierbar ist. Impulse für eine öffentliche Debatte, wie es mit der *Ermittlung*, dem *Stellvertreter* oder *In der Sache J. R. Oppenheimer* vielleicht noch möglich war, gehen von den heutigen Varianten nicht mehr aus und eine nachhaltige Politisierung der Zuschauer schon gar nicht. Denn das Politische wird in dieser Form von Theater lediglich als konsequenzlose Gesinnungsethik und als Genre, als ein Bühnenstoff verhandelt wie jeder andere auch, wie die Abbildung von Familien, Schlachten oder Kriminalfällen, als Stoff für theatrale Unterhaltung, der nur in der Gewichtung, in der gesellschaftlichen Relevanz des Ausgangsmaterials sich unterscheidet. Stoff zudem, den wir alle längst kennen aus zum Teil hervorragend recherchierten, differenziert argumentierenden und eindringlich ins Bild gesetzten Dokumentarfilmen, Fernsehreportagen, Beiträgen für TV-Polit-Magazinen oder selbst aus Spielfilmen, massenmedial also bereits besetzt und weitgehend auch kritisch-aufklärerisch abgedeckt. Dem gegenüber kommt das Theater, so politisch aktuell es sich auch geben und so ernsthaft es sich auch mit der politisch-sozialen Realität auseinandersetzen

Auf der Suche nach dem „wirklichen“ Leben

mag, zwangsläufig ins Hintertreffen. Theater ist in der pluralen postbürgerlichen Gesellschaft schlicht kein Leitmedium mehr und schon gar nicht kultureller Mittelpunkt, von dem entscheidende Diskurse über die Verfasstheit und die mögliche Zukunft des Gemeinwesens ausgehen.

Sehr viel interessanter scheinen deshalb zwei andere Spielarten des aktuellen politischen Theaters: Wirklichkeitserkundungen mit und durch „Experten des Alltags“ und das „Theater der sozialen Aufmerksamkeit“, wie die Zeitschrift *Die Deutsche Bühne* die Stadtteilprojekte und lokale Spurensuche an zahlreichen Schauspielhäusern einmal nannte.

Das Regiekollektiv Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, das seit 2002 unter dem Label „Rimini Protokoll“ Experten des Alltags in Szene setzt und mittlerweile eine Reihe von Epigonen wie das Kölner Duo „Hofmann & Lindholm“, „matthaei & konsorten“ in Berlin und andere gefunden hat, steht für künstlerische Aktionen, die den Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum forcieren. Markenzeichen ihrer Projekte ist die Arbeit mit Laien, die jedoch nicht als Laiendarsteller auftreten, sondern jeweils sich selber in ihrer speziellen beruflichen oder privaten Alltagsfunktion ausstellen, als „Experten des Alltags“, als ready-made-Darsteller gewissermaßen. In den als Feldforschung angelegten Aktionen sprechen und spielen die Akteure keine Fremdtexpte; erarbeitet auf der Basis ihrer Biografien und in Proben strukturiert, berichten sie vielmehr über ihre persönlichen Strategien der Alltagsbewältigung. So beispielsweise arbeitslos gewordene Hausmeister in *Torero Portero* (2001) über ihre einstigen Erlebnisse als Wachpersonal in den Reichenvierteln von Buenos Aires; oder Gerichtsmediziner, Krematoriumsmitarbeiter, Steinmetze, Sterbebegleiter, Trauerfloristen, Wohnungsentrümler und Friedhofsmusiker in *Deadline* (2002) über das Sterben. In *Sabonation. Go home & follow the news* (2004) erzählen sieben von 12.000 durch die Pleite der belgischen Fluggesellschaft SABENA betroffene Arbeitslose, wie sie mit der neuen Situation, der vielen freien Zeit und der enervierenden Jobsuche umgehen. Mit einem an einer Seite verglasten Truck werden in *Cargo Sofia-X* (2006) Zuschauer von zwei bulgarischen Fernfahrern zu Autobahnraststätten, Verladerrampen, Großmärkten, Häfen, Speditionen und Lagerhallen der jeweiligen Stadt gefahren, Routen folgend, auf denen der europaweite Güterverkehr täglich rollt. Während der etwa zweistündigen Stadterkundung werden aus dem Führerhaus Live-Bilder und -Töne in den Laderaum übertragen, in denen die Fernfahrer ihre Biografien erzählen, von ihren Erlebnissen auf den Transitstrecken, von ihrem Frachtgut, von Bestechungsgeldern an Grenzen berichten sowie die Funktionsweise und den Ablauf spezieller logistischer Einrichtungen erklären. Der Lastwagen dient dem Zuschauer dabei, wie Rimini Protokoll es selber beschreibt, als „mobiler Guckkasten, der sich auf Städte richtet wie ein Mikroskop“.

Ähnlich, jedoch etwas anders in der Zielsetzung, jene sozialpädagogischen Unternehmungen, die man – auch wenn dies kein Terminus technicus ist – unter dem durchaus treffenden Begriff „Theater der sozialen Aufmerksamkeit“ subsumieren kann. Angeregt und anfänglich gefördert durch den Fonds „Heimspiel“ der Kulturstiftung des Bundes, ist es mittlerweile etlichen Stadttheatern gelungen, solche Projekte fest in ihrem Spielplan zu etablieren. Als exemplarisch hierfür mag das mehrfach ausgezeichnete Stadtteilprojekt *Homestories – Geschichten aus der Heimat* des Schauspiel Essen gelten, in dem Jugendliche aus einem sozialen Brennpunkt in Zusammenarbeit mit dem Autor

Auf der Suche nach dem »wirklichen« Leben

und Regisseur Nuran David Calis eine gemeinsame Geschichte erarbeiteten und auf die Bühne brachten, kondensiert aus den Biografien jedes einzelnen des multikulturellen Ensembles, den Erzählungen über ihre Herkunft, ihr Fremdsein, ihre alltäglichen Enttäuschungen, Hoffnungen, Sehnsüchte. Eine literarisch und dramaturgisch zweifellos schlichte Geschichte über Menschen aus acht Nationen. Eine Geschichte aber, die von den Jugendlichen selber gespielt, gerappt, gesungen und getanzt wird, und zwar in einer weder kunstvollen noch laienhaften Weise, vielleicht ‚authentisch‘ zu nennender, weil es die eigene Geschichte ist und Plattitüden und Klischees des Alltäglichen nicht schön. Ohne zuvor irgendeine Berührung mit Theater gehabt zu haben und einer anfänglich stark ablehnenden Haltung diesem ihnen fremden Medium gegenüber, entdeckten sie durch ihr Spiel Theater als Raum, der für ihr Selbstbewusstsein, ihr Image in der Stadt, den Verständigungsprozess mit Fremden und als Plattform für die Manifestation eigener Interessen nützlich sein kann.

III.

Das Eindringen von Realität in Theater wird gelegentlich in Bezug gesetzt zu künstlerischen Verfahren der Avantgarde in



„Cargo Sofia-X“



der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Und in der Tat ist eine solche Traditionslinie nicht ganz von der Hand zu weisen. Die „Faktographie“ in der Kunst der italienischen und russischen Futuristen, von Sergej Tretjakow beispielsweise mit seinen ‚Bio-Interviews‘ in der Prosa erprobt, findet heute nahezu ungebrochen Anwendung in den Projekten von Rimini Protokoll und in verschiedenen Stadterkundungen; die Emanzipation vom Drama, die Befreiung von einer fiktionalen literarischen Vorlage lässt sich zurückführen auf das Theaterkonzept eines Alexander Tairow (*Das entfesselte Theater*), auf die im öffentlichen Raum nachgestellten Alltagssituationen des Proletkult oder die zwischen Realität und Fiktionalität oszillierenden Aktionen der Dadaisten im außertheatralen Kontext. Es ließen sich noch weitere Parallelen benennen. Die nahezu alle Konzepte der klassischen Moderne verbindende Vision, ihr eigentliches Ziel jedoch war die Aufhebung der Differenz zwischen Kunst und Leben und die Überführung von Theater in Lebenspraxis.

Heute scheint diese Utopie eingelöst – allerdings in völlig anderer Weise als die historische Theater-Avantgarde es sich je hat träumen lassen. Nicht die Theatralität des Politischen und nicht die Theatralisierung des Alltags waren intendiert. Ganz im Gegenteil: Postuliert hatte man vielmehr das Ende der klassischen Repräsentation. Theater sollte, wie zum Beispiel von Antonin Artaud in *Das Theater der Grausamkeit* formuliert, nicht länger nur Nachahmung der Wirklichkeit, sondern das Leben selbst sein: „zwischen Theater und Leben wird es keine reinliche Scheidung, keine Unterbrechung mehr geben“. Für die Avantgarde hieß das Arbeit an der Auslöschung von Theater als System, in dem vom Alltag separiertes Besonderes, nämlich Kunst, von besonders dafür ausgebildeten Menschen, nämlich Schauspielern, für ein passives von dem Vorgang getrenntes Publikum produziert wird. Die Transformation des Theatralen in vollkommen präsente Handlungen verlangte eine radikale Umgestaltung der Institution Theater, wie Brecht es beispielsweise in seiner Lehrstück-Theorie skizzierte: „Die Große Pädagogik verändert die Rolle des Spielers vollständig sie hebt das System Spieler und Zuschauer auf sie kennt nur mehr Spieler die zugleich Studierende sind“.

Ganz anders die heutige Haltung im Theater der „Experten des Alltags“ und der „sozialen Aufmerksamkeit“. Das Konzept einer Versöhnung von Kunst und Leben steht zwar nach wie vor auf dem Plan, doch ist nicht mehr die Konversion von Theater in Lebenspraxis angesagt, sondern, gewissermaßen in Umkehrung dessen, die Errettung der Wirklichkeit im Kunstraum. Gegenüber der Dominanz der Repräsentation, dem zunehmenden Einfluss vir-



tueller Welten, dem Weltverlust in einer vom Spektakel geprägten Welt werden in den Projekten von Rimini Protokoll und anderen im und mit Theater Wirklichkeit oder zumindest Segmente von ihr zu konservieren versucht, indem man Nichtfiktionales, ready-made-Darsteller zum Beispiel, zur Begutachtung im ästhetischen Raum ausstellt. Theater fungiert so als „Beobachtungsstation, Theatersonde“ (Rimini Protokoll), um den Zuschauer auf Realitäten aufmerksam zu machen und ihn zu sensibilisieren für einen medial nicht völlig verstellten Blick auf Politik und Gesellschaft. Das Politische erschöpft sich dabei nicht in der Vermittlung eines dezidiert politischen Stoffes, politisch wirken will dieses Theater vielmehr durch seinen Widerstand gegen die Macht der Repräsentation und die Fokussierung auf das Un-Spektakuläre.

Daher scheint es nur konsequent, den Spielweisen von Alltagsexperten ein größeres Maß an Wirklichkeitsnähe beizumessen als der in variationsreichem Rollenspiel erprobten und gerade auf Repräsentation spezialisierten berufsmäßigen Schauspielkunst. Zu bedenken allerdings ist, dass im Kontext von Theater – auf einer traditionellen Bühnen wie auch an einem außertheatralen Ort – „Experten des Alltags“ zwangsläufig die Rolle von Schauspielenden annehmen, ihr Handeln doch wieder zeichenhaft, mithin Darstellung ist und sich augenblicklich in Kunst verwandelt, insofern als sie außerhalb ihres Alltagszusammenhangs,

vor einem speziellen Publikum agieren und allein ihr jeweiliges Expertentum demonstrieren. Reduziert auf nur diese eine Funktion, die den ganzen Facettenreichtum und das Heterogene im wirklichen Leben nicht annähernd erfassen kann, steht die intendierte Präsenzorientierung und Errettung der Wirklichkeit in diesem Theater auf tönernen Füßen.

Aufgrund der Präformierung von Darstellung im System ‚Theater‘ befinden sich die Theaterformen, die mit Alltagsexperten oder Laien arbeiten, auf einer Zwischenstufe zwischen Alltagswelt und Schauspielkunst. Einerseits eröffnet das die Chance, politisch in zwei Richtungen zugleich wirksam zu werden, indem nämlich die Zurschaustellung des Alltäglichen auf der Rezipientenseite eine größere Aufmerksamkeit für Aspekte des wirklichen Lebens evoziert und auf der Produzentenseite durch Duplizierung der Alltagssituation im und durch das Spiel im Idealfall ein höheres Maß an Bewusstsein von der eigenen Situation, der Situation der Agierenden, in der gesellschaftlicher Realität sich einstellt. Andererseits besteht aber auch die Gefahr einer Ästhetisierung des Alltäglichen, wenn die „Experten des Alltags“ nur noch als interessantes, im Grunde aber verdinglichtes, einem Voyeurismus preisgegebenes ‚Rohmaterial‘ fungieren, wie es sich andeutet in *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung* (2005) und *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame* (2007) von Rimini Protokoll oder *Vom Feuer – Eine Übung zur Katastrophenbereitschaft im Theater* (2006) und *Seancen – Versuche zur Aufhebung der Schwerkraft* (2007) von Hofmann & Lindholm.

Solchem Problem entzieht sich weitgehend das „Theater der sozialen Aufmerksamkeit“, indem es von vornherein die Produzentenseite akzentuiert und die Selbst- und Wirklichkeitserfahrung der agierenden Laien ins Zentrum rückt. Die Aufführung ist als motivierendes Ziel zwar unerlässlich, Vorrang haben aber die Reflexionsprozesse über die je eigene soziale Realität während der gemeinsamen Entwicklung einer – den Fähigkeiten der Akteure angemessenen – Spielvorlage und der gemeinsamen Proben. Für den Zuschauer bleibt in der Aufführung das Spiel als Laiendarstellung erkennbar, für die Bühne zwar inszeniert, nicht aber als spektakuläres ästhetisches Ereignis arrangiert, das einer möglichen ‚Veredelung‘ durch den Kulturbetrieb und damit einer allein auf den Kunstgenuss ausgerichteten Rezeptionshaltung Vorschub leisten könnte.

So innovativ, so vital, so spannend, so hip die Projekte von Rimini Protokoll und anderen Theatern mit „Experten des Alltags“ zurzeit auch sein mögen, sie sind bereits Teil der Institution Kunst. Das ist beileibe keine Abwertung der Qualität. Nur unter dem Aspekt, was politisches Theater heute noch zu leisten und in welcher Weise Theater noch in Wirklichkeit eingreifen vermag, scheinen die ästhetisch deutlich weniger ambitionierten, dem Training sozialen Handelns verpflichteten Projekte im „Theater der sozialen Aufmerksamkeit“ perspektivisch größere Nachhaltigkeit zu gewährleisten. Damit wächst dem Stadt- und Staatstheater neben seiner eigentlichen Aufgabe als Institut für Kunstvermittlung eine neue Funktion zu, nämlich die eines Laboratoriums für ‚Lebenspraxis‘.

IV.

Vielleicht sollten wir uns endlich damit abfinden, dass die Sehnsucht nach politischen Interventionen Theater als Kunst schlicht



„Homestories – Geschichten aus der Heimat“



Die politischen Künste des Gegenwartstheaters

überfordert; politische Relevanz hingegen Theater nur mehr auf sozialpädagogischem Terrain erlangt, ungeachtet der künstlerischen Qualität. In einer Zeit zunehmender freier Zeit, die aus Mangel an noch zu verteiler Arbeit angebrochen ist, könnte die Prävention vor sozialer Verwahrlosung dem Theater zu einem in seinem Umfang noch gar nicht absehbaren gesellschaftlichen Auftrag werden.

Oder sollte das nur ein anderer Traum sein von der Errettung des Politischen im und fürs Theater? Ein neuer Traum?

Literatur

- Andreas Dörner: Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft, Frankfurt/Main (edition suhrkamp) 2001.
 Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin (Alexander Verlag) 2007.
 Ervin Goffman: Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag, München/Zürich (Serie Piper) 2001.
 Thomas Meyer: Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien, Frankfurt/Main (edition suhrkamp) 2001.
 Ders.: Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst, Berlin (Aufbau-Verlag) 1998.

Die politischen Künste des Gegenwartstheaters Das antike Modell des politischen Theaters und Schillers Diagnose für das politische Theater der Moderne

Hajo Kurzenberger

Das europäische Theater nimmt seinen Anfang und erreicht eine erste szenische Vollendung im Griechenland des 5. Jahrhunderts v. Chr. Das ist zugleich, wie uns der Althistoriker Christian Meyer mit überzeugenden Argumenten vor Augen stellte, der Beginn des politischen Theaters. „Die politische Kunst der griechischen Tragödie“ (Meyer)¹ bestand in einer Theaterform, die auf aktuelle Probleme und Entscheidungen der Politik zu reagieren imstande war. Sie war eng verknüpft mit dem politischen Alltag, den rhetorisch argumentativen Darstellungsweisen einer Gesellschaft, die das Theater als zentrales Medium brauchte, um die innen- und außenpolitischen Krisen einer werdenden Weltmacht zu reflektieren. An alten Stoffen, den tradierten Mythen, wurde Aktuelles durchgespielt, vergewisserte man sich der Grundlagen der eigenen politischen, religiösen, juristischen Verfasstheit. Diese Grundlagen wurden nicht nur szenisch befragt, sondern durch die Tragödiendarstellung so elementar erschüttert, dass sie mit Hilfe des Theaters neu definiert werden mussten. Die „Orestie“ des Aischylos ist dafür das vollendete, in allen drei Teilen überlieferte Beispiel. Ihr Thema und Ende: Die Einsetzung der Demokratie nach einem überaus blutigen Durchgang durch frühere, archaische Gesellschaftsformen und Rechtsauffassungen, in die Menschen und Götter gleichermaßen agonal verwickelt sind.

Die Form dieses Theaters war der gerade aufblühenden attischen Demokratie aber nicht nur dienlich, diese brachte mit ihr auch ihre Utopie und Gefährdung zur Anschauung: im Ausgang und im räumlichen Zentrum dieser Theaterform nämlich steht der Chor. Das meint formsemantisch: Das was in der Tragödie verhandelt wird, bleibt in jedem Augenblick des Geschehens bezogen auf die Polis-Gemeinschaft. Die vorgeführte Utopie war, dass sich dramatische Urteilsbildung im Prozess vollziehen muss, unterschiedliche Standpunkte verschiedene Betrachtungsweisen und Bewertungsmöglichkeiten zu berücksichtigen sind, bevor man politisch entscheidet und handelt. Und dass dies nicht ohne Einlassung und große Emotion geht. Die Gefährdung war, dass die Handelnden diesem Anspruch oft nicht gewachsen waren, sich verrannt und übernahmen, zum Schaden aller.

Über 2000 Jahre später nimmt Friedrich Schiller, selbst lebenslang auf der Suche nach einem idealen, idealistischen, nicht zuletzt politischen Theater, im Traktat „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ den Erlebnis- und Reflexionsraum der griechischen Tragödie zum Vorbild und Anlass eigener Theaterüberlegungen. Dabei formuliert er erstmals eine Problemstellung, die den Diskurs über die szenischen Möglichkeiten des politischen Theaters in der Moderne prägt. Schiller konstatiert 1803: „Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust der Menschen zurückgekehrt.“ Auf einen knappen heutigen Nenner gebracht: Öffentlichkeitsverlust, Abstraktion und Undurchschaubarkeit der gesellschaftlichen und politischen Prozesse, medialer Paradigmenwechsel, Verlust der metaphysischen Dimension entziehen einem politischen Theater, wie es die Griechen in Szene setzen konnten, den konkreten gesellschaftlichen und damit auch den theatralen Boden. Schillers Antwort auf diese Sachverhalte und seine alternative Forderung lautet: der dramatische Dichter müsse „alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters [...] abwerfen.“ (Schiller)²

Sowohl Schillers Diagnose als auch sein Postulat wirken bis in die Gegenwart, und zwar heftig. Die Debatte, die Lukács, Brecht, Adorno, Hochhuth, Szondi – um einige ihrer hervorgehobenen Protagonisten zu nennen – über die Möglichkeiten des politischen Theaters geführt haben, umkreisen in anderer Terminologie denselben von Schiller markierten Ausgangspunkt: dass das Wesentliche in die Funktionale, in die Ökonomie gerutscht sei, die entfremdete Zuständigkeit der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse nicht mehr in gegenwärtiges zwischenmenschliches Geschehen zu

transformieren ist, dass Politik und Geschichte eher gespielt als vollzogen werde, der Schein der Personalisierung verdecke, wie gering das Entscheidungspotential auf den sozialen Kommandohöhen sei. Und die postmoderne Unmittelbarkeitsideologie der ‚Präsenz‘ und der ‚Authentizität‘, der Körper-, Schmerz- und Lusterfahrungen, haben aus Schillers Unmittelbarkeitsforderung und seiner Hoffnung, auf das Menschliche schlechthin als „höchste der Formen“ zurückführen zu können, einen Kult der forcierten Gegenwart gemacht, der angeblich allein imstande ist, Wirklichkeitserfahrung zu vermitteln.

Was freilich jenseits von schierer Meinung und vagem Glauben bleibt, ist der von Schiller aufgedeckte Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen Ausgangsbedingungen und den jeweiligen Möglichkeiten, Theater als politisches zu denken und in Szene zu setzen. Politisches Theater ist immer angebunden, ja angewiesen auf das spezifisch Politische im jeweiligen historisch gesellschaftlichen Feld, auf dessen Diskurs- und Repräsentationsformen. Theater kann das Politische nicht aus eigener Kraft zum Zentrum der Darstellung machen.

Der Beweis dafür ist leicht zu führen, nicht nur am antiken Beispiel oder an Exempeln aus der Hoch-Zeit des politischen Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wo marxistische Gesellschaftstheorie und proklamierter Klassenkampf die Zielvorstellungen der Politik und des Theaters beunruhigten und vorantrieben. Freilich gerade dort, wo das Politische offen zutage liegt und, propagandistisch beflügelt, instrumentell eingesetzt wird, führt dies nicht zwangsläufig zu einem politischen Theater der höheren Komplexions- und Wirksamkeitsstufen. Zu deckungsgleich erscheint dann oft das, was außerhalb und innerhalb des Theaters verhandelt wird. Das hat schon Brecht gegen Piscator geltend gemacht in seiner Ablehnung der Widerspiegelung gesellschaftlicher Oberfläche.

Theatrale Vielfalt: Die Absenz politischer Verallgemeinerungen

Die politischen Künste des Gegenwartstheaters werden heute vor allem auf den Medienbühnen der Politik wirksam. Deren Theatralisierung steht allabendlich auf dem Fernsehprogramm. Politisches Handeln wird hier durch Bilder symbolisiert und kommentiert, durch Inszenierungen ersetzt oder in Gang gebracht. Auf spektakuläre Weise wurde zum Beispiel die erste Phase des Irak-Kriegs visuell beendet. Präsident G. W. Bush landete am 1. Mai 2003 auf dem Flugzeugträger Abraham Lincoln im Persischen Golf: der amerikanische Präsident im Overall eines Kampfflugzeuges „federnden Schritts“, den Helm unter dem Arm inmitten seiner Truppe. Ein Bild, das „von Stärke spricht, von Unbesiegbarkeit“, ein Stück Kriegspropaganda im „visuellen Referenzsystem“ Hollywoods zwischen *Top Gun*, *Independence Day* und *Star Wars*-Episode. (Lueken)³ Politikwille, Politikentscheidung und mediale Veranschaulichung sind oder scheinen in diesem Bild eine wirkungsmächtige Einheit.

Politik finde „zunehmend als Event, als Show statt“, resümiert die Theaterwissenschaft. (Fischer-Lichte: 245)⁴ Von „Politainment“ ist bei den Medienwissenschaftlern die Rede. (Dörner: 31)⁵ Und die Politikwissenschaft hat sogleich die strukturellen Kategorien zur Hand: „Darstellungspolitik oder Entscheidungspolitik“ seien die alternativen heute geltenden Politikstile. (Korte)⁶

Die politischen Künste des Kunsttheaters folgen der Benjaminschen Formel aus den dreißiger Jahren, dass auf die Ästhetisierung der

Die politischen Künste des Gegenwartstheaters

Politik mit einer Politisierung der Ästhetik geantwortet werde. Als erste Orientierung mag diese Wegmarke hilfreich sein. Ist sie aber ausreichend, um der Vielfalt und den daraus erwachsenden Theoretisierungen politischen Gegenwartstheaters gerecht zu werden? Offenkundig ist: das politische Theater der Gegenwart hat viele Namen, divergente Ansätze und eine Streubreite, die es zuweilen diffus und richtungslos erscheinen lässt. Vorbei sind die Zeiten und eine Öffentlichkeit, in denen politisches Theater als Waffe, als Kompaktpaket von politischer Positionsbestimmung und Zielgerichtetheit aufzutreten imstande war. Etwa damals, als Erwin Piscator, Friedrich Wolf oder Bert Brecht dieses Genre neu und jeweils speziell erfanden. Auch kommt es nicht mehr wie im Dokumentarischen Theater der sechziger Jahre als geschlossene aufklärerisch-ästhetische Formation daher. Die Gründe dafür sind zumindest markiert: der Zusammenbruch des Marxismus als Ideologie und kritische Methode, der Bankrott des real existierenden Sozialismus; im Gegenzug der Strukturwandel der kapitalistischen Öffentlichkeit, die Botho Strauß Anfang der neunziger Jahre im „Anschwellenden Bocksgesang“ vernichtend so charakterisiert: „Die Öffentlichkeit fasst zusammen, sie moduliert die einander widrigsten Frequenzen zu einem Verstehensgeräusch“. (Strauß: 69)⁷ Konsequenz und Resultat für die Theaterkunst: Das, was als „Theater der Vergleichgültigung“ bezeichnet wurde, ein Theater, das ohne „antikapitalistische Reserven“ auskommen muss, das sich auflöst in „unzählige Versuche“, sich in diesem „Mainstream der Minderheiten“ [...] ein eigenes „Wohnzimmer einzurichten“. (Oberender: 96 f.)⁸

Das theatrale politische Wohnzimmer kann ein Schlingensiefcher Container sein, aus dem Asylbewerber abgewählt und – fiktiv oder real – über die Grenze abgeschoben werden („AUSLÄNDER RAUS“), oder eine Bahnhofsmission, aus der sieben Tage Notruf für Deutschland durchs Megaphon tönt. Es kann als Polleschs „Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels“ bezogen werden, ausgestattet mit „Boulevard-Couch, Soap-Sound und investigativem Mitteilungsdrang“. (Wille: 16)⁹ In solchem Ambiente macht sich eine „affirmative Ästhetik“ breit, die den „ironischen Gestus einer verfremdeten Mimesis der Medienwelt“ bevorzugt, um Deformationen des postmodernen Subjekts zur Anschauung und Strecke zu bringen. (Geisenhaus-Lüke: 254)¹⁰ Von vergleichbar bejahender Subversion ist Christoph Schlingensiefers „unsichtbare(s) Theater“ (Schößler: 281)¹¹, das die Räume der Kunst verlässt, um sich als „postcaritatives Theater“ angeblich mitten im Leben zu platzieren, eben dort, wo man sich den sozialen Realitäten angleicht, um sie umzuinszenieren. (Hegemann: 159)¹² Das theatrale Wohnzimmer kann aber auch als ein fiktives Zürcher „Outplacement“-Büro mitten im ehemals autonomen Terrain der Bühne etabliert werden, das hochkarätige Arbeitslose der sozial oberen Etagen durch Trainings- und Rollenspiele zurück ins Berufsleben bringen will, wie bei Hesses und Widmers Welterfolg „Top Dogs“.

Vieles also ist den politischen Künsten des Gegenwartstheaters möglich. Das heißt bei den hier zitierten Beispielen allerdings nicht, alles sei gleichgültig. Das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Die jeweilige Besonderheit der szenisch in Angriff genommenen Wirklichkeitssegmente signalisiert die Absenz von politischer Verallgemeinerung und Rezeptwissen, sie ist kein Nährboden für gut gemeinte Überzeugungsgesinnung. Die Vielfalt der theatralen Verfahren zeigt den Entdeckungs- und Erfindungsreichtum der Macher, deren Kunstgriffe die vorhandenen, vor allem medialen Wirklichkeiten aufmischen, den Zuschauer oft listenreich vom

Die politischen Künste des Gegenwartstheaters

Gewohnten und Automatisierten in die Orientierungslosigkeit führen, was nicht immer, aber häufig ein produktiver Vorgang ist.

„Überschreibungen“ des Polit-Klassikers „Wallenstein“: Die Theatralität des sozialen Alltags (Rimini Protokoll)

Wo Rimini Protokoll am Werk ist, stehen die gängigen Verabredungen über Theater in Frage. Erste Maxime und durchgängiges Ziel der Gruppe: Wie und womit schafft man beim Zuschauer jene produktive Unsicherheit, die die automatisierten Wirklichkeitsverabredungen und Vorstellungen unterminiert? Zuallererst – so das Rimini Protokoll-Grundrezept – mit einer freundlichen theatralen Übernahme: Eingeschliffene Kommunikationsmuster und bestehende Theatralitätsgefüge der Gesellschaft werden übernommen und zugleich unterwandert, etwa mit einer Stadtführung durch Berlin mittels eines Call-Centers in Kalkutta, das live und per Telefonanweisung aus Indien die mitspielenden Zuschauer durch die heimische Hauptstadt lotst.

Eine unterminierende Übernahme durch Direktschaltung war auch „Deutschland II“, das medienspektakulärste Stück politischen Theaters der letzten Jahre. Die Grundidee: Eine Berliner Bundestagsitzung der Volksvertreter im alten Bonner Bundestag vom Volk selbst nachspielen, das heißt in direkter Telefonkopfhörer-Übertragung von Bürgern dieser Republik nachsprechen zu lassen. Eine derartige Basisdemokratie war dem damaligen Bundestagspräsidenten Thierse allerdings nicht geheuer und deshalb mit der Würde der Institution und des Ortes nicht vereinbar. So lautete der Ablehnungsbescheid des Projekts, der das theatrale Unternehmen aber erst richtig in Gang gebracht hat. Verhindertes Theater am historischen Ort wurde zum großen virtuellen Theater auf den Bühnen der Medien. Die „Raubkopie des Bundestages“, die in einer Halle in Bonn-Beuel dann wirklich stattfand, rückte fast in den Hintergrund des Interesses. (Diez)¹³ Der Kunstgriff der „Duplizität als subversive Methode der Verunsicherung“ hatte auf der Medienhauptbühne den größeren Erfolg. (Müller-Ullrich)¹⁴ Mit „Wallenstein“ ging Rimini Protokoll wieder ins Theater, sogar ins klassische, nach Mannheim und Weimar. Und sie setzen dort „dokumentarisch“ unter dem Festivalmotto „Vorsicht Freiheit!“ den Klassiker der deutschsprachigen Polit- und Geschichtstragödien in Szene. „Wallenstein“ sei das erste richtige Stück, das Rimini Protokoll inszeniere, frohlockt die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. Freilich sind es ganze 50 Schiller-Zeilen, die hier wörtlich zur Bühnenreife und -sprache kommen.

Auch hat der Mannheimer Wallenstein eine ganz andere Fallhöhe als der historische, den Schiller zum Vorwurf seiner Trilogie macht. Dr. Sven Otto ist Rechtsanwalt und Stadtrat. Er hat Verrat, Sturz und politischen Karriereverlust vor seinem Theaterdebüt als Wallenstein am Nationaltheater seiner Heimatstadt Mannheim schon hinter sich. Auf einer mittleren politischen Provinzbühne hat er Wallensteins Schicksal am eigenen Leib erfahren: „Er war der CDU-Kandidat für das Oberbürgermeisteramt der Stadt Mannheim, unterlag, blieb aber dem Polittheater treu. Trotz eines zweiten, demütigeren Absturzes: Als Otto 2004 zum Kämmerer gewählt werden sollte, versagten ihm mindestens fünf Kollegen seiner eigenen Fraktion in geheimer Abstimmung die Gefolgschaft. Aufstieg und Fall eines Politikers.“ (Burckhardt: 28)¹⁵

Fall und Aufstieg einer Karriere hat auch Ralf Kirsten aus Weimar in seinem biografischen Gepäck, der im Spiel die Gegenfigur zu

Dr. Otto darstellt. Er ist stellvertretender Leiter einer Polizeidirektion in Thüringen. Sein berufliches und politisches Schicksal hat die Wende gedreht. Als Kriminalbeamter war er zu DDR-Zeiten wegen der Beziehung zu einer Frau, die der Republikflucht verdächtigt wurde, geschasst worden. Eben dies war dann nach '89 eine Karrierehilfe. Wiederum also ein Berufs- und Lebenslauf, der sich auf zwei Schiller-Figuren des „Wallenstein“ beziehen lässt: auf den Loyalitätskonflikt des Jungen und den Aufstieg des alten Piccolomini.

Haug und Wetzell nennen ihr Verfahren „Überschreibungen“ des „Wallenstein“. „Auf der Bühne stehen Menschen aus Mannheim und Weimar, deren Wirkungsstätte nicht das Theater, sondern das Leben ist. Mit ihrer Biografie messen sie sich an Schillers Protagonisten und treten ihnen entgegen“, heißt es in dem vom Nationaltheater Mannheim herausgegebenen Presstext. Laien als sogenannte Experten der Wirklichkeit auf der Bühne zum Sprechen und Erzählen zu bringen, ist wichtige Voraussetzung des intendierten Rahmenwechsels: der Transfer nämlich von der im Leben gespielten sozialen Rolle in die ästhetische auf der Bühne der Kunst. Theaterfachleute nennen diesen Kunstgriff „Passiv-Regie“ (Ernst)¹⁶, sprechen von „Baumeister(n) sozialer Skulpturen im theatralen Raum“ (Berger)¹⁷, weil Rimini Protokoll Menschen zusammenführt und ausstellt, sich aneignet und sprechend macht, die ihre Biografie, ihre Lebenserfahrung, ihr Wissen, ihre Physiognomie und ihre Mentalität mitbringen und vorführen. Die Besonderheit von Rimini Protokolls „Wallenstein“: Soziale Prägnanzen und Kontexte von realen Personen werden mit Figuren und Kontexten der Kunst kurzgeschlossen. Es wird keine Fiktion vom Leben hergestellt, kein Als-Ob-Theater an den Schauplätzen des historischen und des Schillerschen „Wallenstein“ gemimt, sondern ‚echte‘, soziale und politische Wirklichkeit wird auf die Fiktion projiziert, als sogenannte „Überschreibung“.

Daraus zieht das Theater ohne Zweifel neue Kräfte, nicht nur solche der sogenannten Authentizität, sondern auch jene ihrer Reflexion. Denn was heißt in diesem neu hergestellten und dargestellten ästhetischen Zusammenhang ‚echt‘? Offenkundig handelt es sich bei „Wallenstein“ nicht um eine Reportage oder um ein, wie auch immer definiertes ‚Doku-Drama‘. Otto, Kirsten und die anderen spielen sich selbst, wobei dieses gespielte Selbst zu großen Teilen eine, nämlich *ihre* Rolle ist, die des Lokalpolitikers oder des Polizeibeamten.

Das macht „Wallenstein“ und dieses Theater zu einer „soziologischen Anstalt“. (Diez) Die Kritik feiert sie als „Apotheose des Theaters“, weil in der Tat ein aufklärerischer Impetus theatral wirksam wird, wenn sich die Laiendarsteller in ihrer Selbstdarstellung, in der Überblendung auf den Schillerschen „Wallenstein“, der das Wahrnehmungsraster und die Erkenntnisfolie liefert, neu erschaffen und zugleich dekonstruieren. Das führt zu einer theatralen Transparenz, die die Personen „wahrer als in Wirklichkeit“ erscheinen lässt. (Michalzik)¹⁸ Der von der Aufführung hergestellte Bereich zwischen Realität und Fiktion, jene Mixed-Area zwischen Kunst und Leben, wirkt also katalysatorisch. Die Schabigheit und Intriganz politischen Verhaltens wird im Vergleich von lokal- und weltpolitischem Maßstab, von realer Alltäglichkeit und kunstvoll-idealistischer Überhöhung sichtbar. Die Differenz zwischen der Theatralität der Sozialwelt und der Theatralität des Kunsttheaters erweist sich als politisches Erkenntnismedium.

Nicht nur für ‚Rimini Protokoll‘ und seine unterschiedlichen Projekte gilt: Politisches Theater heute ist vielfältig in seinen Dar-

stellungsweisen und Sujets, nicht festzulegen auf *eine* Haltung oder Wirklichkeitssicht oder auf zwingend zu bearbeitende Themen und utopische Perspektiven, auch wenn das Erbe der Aufklärung versteckt oder offen wirksam bleibt. Dabei ist zu erkennen, dass die für das politische Gegenwartstheater festgestellte „Krise der Abbildung“ (von Düffel: 18)¹⁹ wohl schon hinter uns liegt, so abbildungs- und medienreflexiv, so kalkuliert erfindungsreich und intermedial, so spielerisch entspannt und einlassungsintensiv betreiben heutige politische Theatermacher theatrale Wirklichkeitskonstitution.

Dass wir bei all diesen Formen der Darstellung auf dem Theater sind und dieses als spezielles Erkenntnismedium mit eigenen Verfahren, Taktiken und Strategien fungiert, ist bei avancierten Produktionen offenbar immer präsent und transparent. Gegenwartig ist auch die Einsicht, dass die Gesellschaft und die Politik „einen Komplexitätsgrad erreicht hat, der sie praktisch und auch theoretisch unbeherrschbar macht.“ Die sich an diese Feststellung anschließende Frage des Philosophen Wolfgang Kersting, warum das Theater „die gegenwärtige Theorielosigkeit nicht als Chance“ begreife, „wieder Kunst zu betreiben“, (Kersting: 25)²⁰ scheint eher rhetorisch zu sein. Das Gegenwartstheater betreibt Kunst, sucht nach politischen Künsten, die überraschen, analytisch wirksam und zuweilen auch traditionell im Sinne von geschichts- und kulturbewusst sind, – siehe „Wallenstein“.

Allerdings hat die vielfältig ausgeformte Ästhetik des politischen Gegenwartstheaters einen deutlich erkennbaren Bezugs- und Einheitsspunkt. Sie interessiert sich für Menschen, um nicht zu sagen für das *Menschliche*. Dass es in ihr nicht ‚menschelt‘, dass kein Betroffenheitskitsch um sich greift, dafür sorgen die avancierten theatrale Verfahren. Mit ihnen wird die Forderung eingelöst, dass „das vielgeschmähte Menschliche [...] wieder den Vorrang vor dem Moralischen erhalten“ sollte. (Kersting: 23) Wo Moralisieren als „Blockade jedes nüchtern politischen Diskurses“ erkannt ist (Bolz: 84)²¹, das Theater kein öffentliches Forum mehr ist, von dessen Kanzel Wertorientierungen oder prophetische Utopien erwartet werden, sondern eine Kunstform der Minderheit, bestenfalls einer Elite, kann auch wieder sachlich und verantwortungsbewusst, phantasievoll und spielerisch über die Möglichkeiten, die Defizite und Stärken, die Brutalitäten und Leiderfahrungen, die Sehnsüchte und Erwartungen des Menschen szenisch nachgedacht werden.

Quellen

- ¹ Meyer, Christian (1988): *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München.
- ² Schiller, Friedrich (1803): *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*.
- ³ Lueken, Verena (2003): *Die Macht möge mit euch sein. Drei Filme und ein Präsident: Unser Bild von George Bush*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (06. Mai 2003).
- ⁴ Fischer-Lichte, Erika (2005): „Politisches Theater“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar. S. 242-245.
- ⁵ Dörner, Andreas (2001): *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt am Main.
- ⁶ Korte, Karl-Rudolf, Hirscher, Gerhard (2003): „Veränderte Entscheidungskultur: Politikstile der deutschen Bundeskanzler“. In: Dieselb. (Hg.): *Darstellungspolitik oder Entscheidungspolitik*. München.
- ⁷ Strauß, Botho (1999): „Anschwellender Bocksgesang“. In: Ders.: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*. München/Wien. S. 55-78.

Die politischen Künste des Gegenwartstheaters

- ⁸ Oberender, Thomas (1998): „Theater der Vergleichgültigung“. In: *Theater der Zeit*, März/April.
- ⁹ Wille, Franz (2002): „Prater-Trilogie“. In: *Berliner Festspiele, Theater-treffen Magazin*.
- ¹⁰ Geisenhaus-Lüke, Achim (2006): „Schreie und Flüstern. René Pollesch und das Politische Theater in der Postmoderne“. In: Ingrid Gilcher-Hontey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt/New York.
- ¹¹ Schößler, Franziska: „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“. In: Ingrid Gilcher-Hontey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler (Hg.) a. a. O.
- ¹² Hegemann, Carl (1998): „Für ein postcaritatives Theater“. In: Julia Lochte, Wilfried Schulz (Hg.): *Schlingensief! Notruf für Deutschland*. Hamburg.
- ¹³ Diez, Georg (2002): *Die Raubkopie des Bundestags*. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. 19. Mai 2002.
- ¹⁴ Müller-Ullrich, Burkhard (2002): *Das Echolot-Projekt*. *Süddeutsche Zeitung*. 29./30.06.
- ¹⁵ Burckhardt, Barbara (2006): „Wallenstein“. In: *Berliner Festspiele, Theater-treffen*.
- ¹⁶ Ernst, Wolf-Dieter: *Aktanten im Netz. Wie bildet sich Gemeinschaft/Publikum in theatralen Events mit neuen Medien (noch unveröffentlichtes Manuskript)*.
- ¹⁷ Berger, Jürgen (2005): *Die Freiheit nehm' ich mir*. *Süddeutsche Zeitung*. 09.06.2005.
- ¹⁸ Michalzik, Peter (2005): *Der König wird Schauspieler*. *Frankfurter Rundschau*. 07.06.2005.
- ¹⁹ von Düffel, John (2006): „Neues sozialkritisches Theater“. In: *Die deutsche Bühne*. 03/2006.
- ²⁰ Kersting, Wolfgang (2006): „Die Spur des Menschlichen. Interview mit Detlef Brandenburg“. In: *Die deutsche Bühne*. 03/2006.
- ²¹ Bolz, Norbert (1997): *Die Sinngesellschaft*. Düsseldorf.

PRAXIS SCHAUSPIEL

Thomas Aye



Erweiterte 3. Auflage

€

ISBN 978-3-933978-53-0

94 Seiten, 2007, 10,- €

Arbeitsheft für den Einstieg in die „klassische“ Schauspielpädagogik. Hilfen für die Probenarbeit, Stückempfehlungen und Improvisationstechniken

Schibri-Verlag

Tel.: 039753/22757
Fax: 039753/22583
www.schibri.de
schibri-verlag@t-online.de

Praxis Schauspiel zeigt die Basis der Schauspielpädagogik. Es gibt Tipps für die Probenarbeit. Praxis Schauspiel stellt Theaterstücke in einem thematisch organisierten Katalog vor und zeigt Beispiele für eine kontinuierlich aufbauende und altersgerechte Theaterarbeit. Seine Wurzeln hat Praxis Schauspiel in der „klassischen“ Schauspielpädagogik, die hier als eine der Kerndisziplinen der Theaterpädagogik und des Darstellenden Spiels verstanden wird. Aber Praxis Schauspiel wäre nicht Praxis Schauspiel, wenn es nicht begleitend zu diesem Arbeitsheft ein Kursangebot geben würde, in dem das geschriebene Wort erprobt wird, und dann umgekehrt, der Erfahrungsschatz aus den Kursen, das geschriebene Wort vorantreibt. Deshalb sind in der **3. Auflage** nun die Erfahrungen, Klarstellungen und nötigen Erweiterungen als Antwort auf die Fragen in den Kursen für Schauspieler, Regisseure, Theaterpädagogen und Fachlehrer für das Darstellende Spiel eingeflossen.



Theater/Theorie/„Fatzer“ Anmerkungen zu einer alten Frage

Hans-Thies Lehmann

1.

Schon immer hat ein Thema der Vermittlung die Diskussion des Kindertheaters beschäftigt: liegt der allenfalls pädagogische, erzieherische Wert des Theaterspiels in diesem Spiel selbst oder etwa darin, mittels des Spielens bestimmte Inhalte, Einsichten, gar Haltungen und Einstellungen zu „lehren“. Die erste These hat mit allem Nachdruck schon Walter Benjamin vertreten in seinem schönen Text zum „proletarischen Kindertheater“. Und dieser Text steht bekanntlich in der engsten Nachbarschaft zu Benjamins Reflexionen zum Werk Bertolt Brechts (vgl. dazu Verf., Eine unterbrochene Darstellung. Zu Walter Benjamins Idee des Kindertheaters, in: Szenarien von Theater und Wissenschaft, hrsg. von Christel Weiler/Hans-Thies Lehmann, Berlin 2003). Tatsächlich kann eine vertiefte Beschäftigung mit dem Modell des Lehrstücks gerade dort, wo es von Brecht selbst bis vielleicht an seine Grenze geführt wurde, zu dieser Problematik einige Aufschlüsse erbringen. Denn darin geht es um eine Art und Weise, „Denken“ zu vermitteln – und hier müsste es heißen: zu praktizieren, das durch Spielen nicht repräsentiert wird, sondern sich allein im Spielen konstituiert; ein Theater, das so sehr sich vom Vorführen einer Fabel oder einer Allegorie, so sehr von der Präsentation von Gedachtem entfernt, dass es nurmehr als Spiel existiert zwischen Zuschauern und Spielern, genauer: in einer Situation, in der beide fortwährend in die Position des anderen geraten, der eben noch Zuschauende jetzt spielt, der eben noch Spielende zuschaut. Zu dieser Idee leiten die Überlegungen hin, die hier zum Verhältnis von Theater und Theorie, sodann zu Brechts „Fatzer“ angestellt werden, und in denen der Horizont der von jeher problematischen Spannung zwischen Theatron und Theoria noch einmal allgemeiner befragt wird.

2.

Beliebt ist die Floskel, Theater liefere Denkanstöße, durchaus im Sinne einer Wertschätzung vorgebracht, umgekehrt aber auch die polemische Wendung gegen kopflastiges Theater. Wie eng die Beziehung zwischen Theater und Theorie, Performance und Denken wirklich ist, wird jedoch selten bedacht. Und hier gibt gerade Brecht eine Menge zu denken. Von welcher Art diese Beziehung – nicht nur bei Brecht – ist, dafür existiert freilich keine einfache Formel. Beliebt ist der Hinweis auf die etymologische Verwandtschaft von Theoria und Theatron, selten jedoch fragt man nach den tieferen Gründen und Abgründen der komplizierten und verwirrenden Beziehung, die Denken, Wissen, Theorie hier und Theater, Performance, szenisches Spiel dort unterhalten.

Zunächst ist eine gewisse Emanzipation der Theorie im Theater zu beobachten. Sie muss sich nicht mehr schamhaft verhüllen, sondern tritt als solche hervor. Seit langem, spätestens seit der definitiven Entgrenzung des auf das Drama zentrierten Theaters genießen Versuche Asylrecht, auf der Bühne nicht primär dialogische Textstrukturen fiktiver Figurenrede, sondern andere: lyrische, narrative, dokumentarische und eben auch Theoria, theoretische Diskurse szenisch zu realisieren. Unmittelbar zu realisieren, denn mittelbar geschah dies, wie sich versteht, natürlich schon immer. Sehen wir

uns – ohne Vollständigkeit anzustreben – ein wenig um, so mag man an den letzten große Bühnenauftritt von Einar Schleaf vor seinem Tode denken: Er las, schrie, flüsterte, beschwor Nietzsche-Texte aus „Ecce Homo“ – bei aller hoch idiosynkratischen, persönlichen Leidenschaft und Subjektivierung doch ein philosophischer Text. Man mochte hier an Foucaults Bemerkung denken: „Es gab die Philosophie als Roman (Hegel, Sartre); es gab die Philosophie als Meditation (Descartes, Heidegger); nun entsteht nach Zarathustra die Philosophie wieder als Theater. Nicht als Reflexion über das Theater oder als Theater voller Bedeutungen. Sondern eine Philosophie, die zur Bühne mit Personen und Zeichen geworden ist: Aufführung eines einzigen unwiederholbaren Ereignisses.“

Theorie szenisch zuzurichten oder zu nutzen ist, bei näherem Hinsehen, so selten nicht wie man zunächst meinen möchte. Nur ein paar willkürlich herausgegriffene Beispiele: Denkendes Theater seit Brecht, vieles dokumentarische Theater näherte Theorie und Theater einander an. Einer der Urväter der historischen Avantgarde im Theater, Edward Gordon Craig, hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts ernsthaft den – am Ende nicht realisierten – Plan verfolgt, Platons Dialoge in Freilichtaufführungen zu präsentieren; Brechts „Messingkauf“ ist szenisch verwirklichte Theatertheorie; der deutsche Regisseur Christof Nel hat ein Projekt zum Witz-Buch von Sigmund Freud („Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten“) realisiert; in einer Performance 1992 im Theater am Turm trat John Berger mit eigenen kritischen Texten auf. Peter Brook hat in den Pariser Bouffes du Nord einen Abend gestaltet, an dem Schauspieler Texte aus großen Schauspieltheorien inszeniert darboten. Schon einige Jahre vor Schleaf hat der österreichische Regisseur und Kopf der Wiener Theatergruppe „Angelus Novus“ in Frankfurt mit Studierenden ein Projekt mit Nietzsches „Ecce Homo“ veranstaltet (an dem u. a. Katrin Deufert teilgenommen hat, mittlerweile zusammen mit Thomas Plischke als Performancekünstlerin bekannt geworden). In vielfältiger Weise bringt zudem das postdramatische Gegenwartstheater Sprachformen hervor, in denen der Theoriediskurs in paradoxer Weise verfremdet als Figurenrede erscheint. Die Texte von René Pollesch funktionieren weithin so, dass Theorie sprachlich verwandelt wird in scheinbar subjektive Aussage. Zuletzt brachte er einen Abend über Darwin heraus. Es gab erst kürzlich eine Aufführung mit dem Titel „Karl Marx: Das Kapital, Erster Band“ von Helgard Haug & Daniel Wetzel/ Rimini Protokoll.

Diese und andere Beispiele motivieren dazu, die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Theorie einmal grundsätzlicher aufzuwerfen. Bevor ich jedoch diese Überlegung konkretisiere am Beispiel eines herausgehobenen Moments in Bertolt Brechts Praxis, nämlich am Höhepunkt und zugleich der Grenze der Phase des Lehrstückmodells, der Arbeit an „Fatzer“, werde ich einige Schritte zurück tun, um den Raum dieser Problematik genauer zu bezeichnen.

3.

Für Aristoteles, der den europäischen Diskurs über Kunst zu tiefst geprägt hat, ist die Tragödie eine im Grunde para-logische

Wirklichkeit. Sie kann zwar nicht reiner Logos sein, ihr Wert aber besteht in ihrer *Nähe* zum Logos. Alle Kategorien der Tragödienstruktur – Peripetie, Metabolé, Anagnorisis, angemessene Größe usw. – sind lesbar als parasitär logische Konzepte. Die Theorie des dramatischen Verlaufs steht in der „Poetik“ im Dienst der Idee, die Narration der Tragödie unter das Gesetz einer erkennbar werdenden logischen Struktur zu stellen. Die Tragödie, so denkt Aristoteles, bringt eine verborgene Ordnung der Dinge zum Vorschein, einen Logos der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit, der sonst nicht deutlich erscheinen würde. Sie artikuliert eine Denk-Ordnung, ist Anlass einer Mathesis, eines Lernens. Nicht nur bringt sie den Rezipienten zu solcher Mathesis, mit dem Begriff des Wiedererkennens, Anagnorisis, konstituiert Aristoteles auch das Subjekt der Tragödie, den Heros selbst wesentlich durch einen Erkenntnismoment. Tragödie ist in ihrem Kern – Theorie, theorieförmig.

Es ist jedoch in einem gleich mehrfachen Sinn ein Danaer-Geschenk, das diese aristotelische Geste der Kunst und im Besonderen dem Theater dargebracht hat. Man kennt die berühmte Feststellung der „Poetik“, die Tragödie sei „philosophischer“ als die Geschichtsschreibung, weil, so Aristoteles, die Geschichte nur festhalte, was wirklich geschehen sei, die Tragödie aber was nach Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit stets oder in der Regel geschehe, Tragödie zeigt also nicht bloße Empirie sondern eine logische Ordnung. Einerseits unterstellt diese Geste die Tragödie, indem sie sie scheinbar erhebt, umso unwiderstehlicher dem absolut primären und überlegenen Diskurs der Philosophie, der Jurisdiktion des abstrakten Begriffs. Nur dieser kann am Ende über den Wert der Tragödie befinden. Zum zweiten verpflichtet dieses Lob die Tragödie auf ihr philosophischeres Wesen. Seitdem galt, dass die Dramaturgie, die *systema pragmaton*, dazu dient, ein Gesetz zur Anschauung zu bringen, einen Logos. Es geht um die Logifizierung des Ästhetischen, das von nun an als ein Paraphänomen des Logos verstanden wird. Zum dritten ist die nur auf den ersten Anschein paradoxe Folge, dass in der Poetik der Tragödie das Theater, das sie darstellt, gerade gedanklich ausgemerzt wird. Die berühmte Katharsis geschieht, wie Aristoteles eigens vermerkt, auch ohne Aufführung, beim Lesen der Tragödie. Die Aufführung selbst (*Opsis*) – also das Theater am Theater, das was an ihm nicht Text ist – gilt überhaupt als das Kunstloseste, Wertloseste an der Tragödie. *Am Theater stört eigentlich das Theater*. Es ist überflüssig. (Und es fehlt nicht viel und Aristoteles sagt, man brauche es eigentlich nur für die Dummen. Diese werden durch den kindlichen Spaß am Wiedererkennen sozusagen zum Denken verführt, während der Philosoph Anreize nicht bedürftig ist und von allein denkt.) Auch wenn man berücksichtigt, dass in der Antike das individuelle Lesen noch lautes Lesen war, also ein kleiner Rest des Sinnlichen, die Dimension der Stimme, denn doch auch ohne Theater übrigbleibt – gerade darum geht es Aristoteles nicht, sondern darum, dass aus der Tragödie ein Logos ablesbar und ablösbar ist, der eigentlich ihren Wert konstituiert.

4.

Die großen philosophischen Entwürfe des Theaters, zumal des Tragischen und der Tragödie haben auch in der Neuzeit immer wieder den tiefen Zusammenhang des Theaters der Tragödie mit dem Denken betont. Doch geschah dies meist in solcher Weise,

dass man das Schöne in der einen oder anderen Variante als „das sinnliche Scheinen der Idee“ (Hegel) auffasste. Theater ist dem klassischen Denken zufolge wohl im Kern Philosophie und aus eben diesem Grunde stets auch wieder in den Begriff rückübersetzbar, den es ja am Ende mit seinem schönen Schein illustriert. Die Idee (Wirklichkeit als begrifflich durchdrungene) soll jedoch in der Kunst gerade nicht in ihrem eigenen Milieu des Begriffs, sondern vielmehr durch und durch versinnlicht erscheinen. Das Ideal des Schönen verlangt also einerseits als Kern des Schönen ein Theoretisches – Das Schöne ist das Symbol des Sittlichen, so Kant –, Kunst soll jedoch zugleich gerade diesen Anschein des Denkens ebenso auch vermeiden. Nicht nur das gleichsam in die Kunst nur „importierte“ Denken, auch der im engeren Sinne ästhetische Konstruktionsprozess, der ja als ein Denken *sui generis* zu verstehen ist, darf der klassischen Kunstvorstellung zufolge gerade nicht zur Erscheinung kommen, vielmehr löscht die Kunst, so wie sie das in ihr inkorporierte Denken verkleidet, im Idealfall auch die Intentionalität, die Mechanismen, das Denken des ästhetischen Konstruierens aus – „schlank und frei wie aus dem Nichts entsprungen“ bietet sich, so Schiller, das Schöne dem entzückten Blick dar.

Obgleich nun aber der sinnliche Schein zu dominieren hat, gehört doch zum klassischen Kunstverständnis, dass das Ästhetische keinesfalls nur um seiner Schönheit willen da sein kann, sondern eben zugleich *Theoria* beinhaltet, symbolisiert, metaphorisiert, allegorisiert. Genau hier liegt indessen die fundamentale Inkonsistenz der klassischen Ästhetik: sie verdrängt, was sie doch weiß, dass nämlich Denken in der szenischen Realität seinen Charakter, seinen diskursiven Status radikal verändert. Was als Wahrheit des Denkens intendiert sein mag (vom Autor, vom Werk, im gedanklichen Bau des Werks), verliert sich mit Notwendigkeit im Spiel der Form. Die Folge dieser Statusverschiebung ist ein tiefer Bruch mit jedem Ansinnen auf eine tiefere Wahrheit (*Theoria*) des Ästhetischen. Gehen wir, um dies zu erläutern, von dem einfachen Modell eines im Zusammenhang des Szenischen zur Darstellung kommenden Gedankens aus. Der Gedanke wird, schon in Hinsicht auf den Sprechenden, mit Körpergestik und Stimme aufgeladen und transformiert sich dergestalt in ein durch und durch fragwürdiges, nämlich in der Szene sogleich befragbares, höchst vorläufiges Denken. Ist alle Sprache zugleich Ausdruck und Setzung von Tatbeständen, dann schiebt sich im Theater stets die sinnferne Ausdrucks-Dimension vor die Dimension, eine Setzung zu sein. Der Gedanke ist, im Spiel der Bühne artikuliert, schon nicht mehr behauptete Idee und Gedanke, sondern wird zum Moment und Einsatz eines Spiels im mehrfachen Sinn des Worts. Als Denken hat er auf der Bühne keine größere Tiefe mehr als eine Handbewegung, eine Sprechpause, die nächste beste Geste. Er wird zurückgekettet an den Sprechenden, durch die Konstellation der Handlung mit ihrer Motivation ebenso verunreinigt wie durch die Anbindung an die *Physis* des Akteurs. Er wird zudem stets erfahren als nur aus einer Situation heraus entstanden und also als nur in dieser gültig. Damit koppelt er sich vom Anspruch auf Wahrheit ab und lässt im Kontext einer theatralen Dramaturgie seine agonale, seine expressive, seine nur situativ begründete Dimension bzw. Charakteristik hervortreten – auf Kosten seines Wahrheitsgehalt als Theorie.

Es geschieht damit dem Denken nur, was allem Ernst auf der Bühne widerfährt. Er wird gleichsam ausgehöhlt, *jede* vorgegebene Geltung zerfällt oder wankt. Denken, auf die Szene

Theater/Theorie/„Fatzer“

gebracht, wird „eingewickelt“. Sein Anspruch auf Gültigkeit ist in Schwebe gebracht, es gilt der Satz: „Die Sinnlichkeit der Bühne ist von Hause aus dem Sinn nicht wohlgesonnen.“ Schon die Temporalisierung moduliert entscheidend das Gesagte, macht aus jedem fixen, fixierten Satz ein momentanes Ereignis. Die strukturelle Ereignishaftigkeit des Theaters bringt somit eine theatrale Ent-Ernstung aller Wahrheit mit sich. Ein auf der Bühne ausgesprochener Satz, sei er auch rezipiert als tiefe Wahrheit, ist zugleich stets geladen mit der Möglichkeit, schon im nächsten Augenblick sich zu dementieren, dementiert zu werden. Das hängt mit der Verfassung des Theaters oder der Performance als Live-Art unmittelbar zusammen, insofern die Temporalität des Theaters insgesamt die Zeit der Besucher und die Zeit des Werks (der Aufführung) unmittelbar vereint. Der Gedanke wird hier zum Sprech-Akt, jedoch zu einem solchen, dessen Kontext nicht gewiss ist – er entspringt ja einer in die Zukunft offenen Dimension, dem Moment „jetzt“ im Lauf einer Performance oder einer Aufführung, die noch offen ist gegenüber dem nächsten „jetzt“. Darin besteht ein Spezifikum der Aufführung: sie ist als Live-Vorgang tatsächlich nicht determiniert, die Theatersituation (wenn schon nicht die dargestellte szenische Situation) kann eine unvorhergesehene Wendung nehmen. So kann auch der Sinn des Gedankens, der in sie eingebettet ist, nicht abgeschlossen sein, und genau dies ist es, was das Live-Theatererlebnis mitträgt und über alles Erkennen hinaus trägt. Keine Setzung, keine These, keine Behauptung, keine Bedeutung und kein Sinn, der nicht im Prozess der Performance allererst als ungesichert erfahren würde. Ich möchte dies den grundlegenden *Situationismus des Theaters* nennen. Viele gegenwärtige Theaterformen suchen diese Situation, die Theater dem Prinzip nach immer ist, wieder ins Zentrum zu rücken, und nähern sich damit den Absichten an, die einst die Performance Art ins Leben gerufen hat.

Halten wir hier inne und vergewissern uns des doppelten Resultats, dass im Denken des Theaters eine sonderbare Ambivalenz sichtbar macht. Einerseits wird, und das ist der eine Teil des antiken Erbes, darauf insistiert, dass Theater im Kern – und als sein Wesentliches – ein Denken beinhaltet, illustriert, manifest macht. Zugleich aber erscheint Denken für das Theater gleichsam als Tabu-Zone, als red light district, verbotenes Land, das es nicht betreten darf, ohne seine Reinheit als Kunst zu verlieren und sich den Vorwurf der platten Didaxe oder der künstlerischen Schwäche zuzuziehen. Dieser Problematik des Theaterbegriffs antwortet nun komplementär eine des Diskurses der Theorie selbst. Haben sich doch Philosophie und Theorie ihrerseits immer schon und oft zu ihrem Leidwesen von einer ihr immanenten Dimension von Theatralität, Inszenierung und mindestens Rhetorizität heimgesucht gefunden, die sie umsonst abzuschütteln suchen. Was drastisch in der traditionell gebräuchlichen Dialog-Form vielen Denkens manifest ist, bringt nur eine viel umfassendere Problematik des Theorie-Diskurses auf den Punkt: nämlich die immanente Theatralität, die im Grunde szenische Verfassung von Denken selbst, die Foucault bei seinem Hinweis auf die Philosophie als Theater vor Augen hat.

5.

Mit einem großen Sprung wenden wir uns nach dieser Rückvergewisserung über den theoretischen Beginn des von Brecht zu Unrecht, aber nicht nur zu Unrecht „aristotelisch“ genannten

Theaters dem Werk Brechts zu, von dem man nach wie vor die größten Aufschlüsse über das Verhältnis von Theorie und Theater erwarten kann. Denn so viel ist von Anfang an klar. Brecht gehörte fraglos zu denjenigen Theaterleuten, die am radikalsten sich um eine wenn nicht Auflösung so doch entschiedene Verlagerung der Relation Theater-Theorie bemüht haben. So radikal, dass er an einem bestimmten Punkt auf eine Art von Grenzauflösung zwischen beiden Diskursformen zusteuerte, die es ihm, kaum zufällig, verwehrte, das Projekt „Untergang des Egoisten Johann Fatzer“ in der einen oder anderen Form zu vollenden.

„Fatzer“ sollte die Geschichte von vier Deserteuren im Jahre 1918 erzählen, die auf die Revolution hoffen, jedoch bei ihren Versuchen, sich im Untergrund der Stadt Mülheim an der Ruhr Nahrung zu verschaffen, und auch über andere Fragen in Konflikte untereinander geraten und – so scheint es nach den Skizzen für den Schluss – am Ende aufgespürt und getötet werden. Einer der vier ist Johann Fatzer, einerseits der „findigste“ unter ihnen, andererseits ein radikaler Egoist. Die eine Eigenschaft ermutigt und stärkt das kleine Kollektiv, die andere führt die Spaltung der Gruppe herbei, die Fatzer sogar am Ende liquidieren will.

„Fatzer“ blieb ein Fetzen. Brechts Arbeit daran zwischen 1926 und 1931 führte nicht zu einem Stück. In dieser Zeit schrieb er jedoch andere Lehrstücke, zumal „Die Maßnahme“, schrieb „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, „Mahagonny“ und anderes mehr. Diese Stücke waren also zu vollenden. Im „Fatzer“ aber verständigte Brecht sich in solcher Radikalität über die eigenen Selbstwidersprüche in politischer und theaterästhetischer Hinsicht, dass er – dies ist die These, die ich hier andeuten will – an einen Abgrund geriet und an dem Versuch scheiterte, den Konflikt von Ego und Kollektiv noch überzeugend auszutragen, da er hier ein Verständnis von Theater und Theorie sowie von ihrem Verhältnis visierte, das weit über die Grenzen nicht nur des epischen Theaters, sondern auch des Lehrstückmodells hinauswies. Worin bestanden, wenn man zunächst ganz künstlerisch-praktisch fragt, die dramaturgischen und politischen Hinderungen?

Das erste Problem ist, wenn ich recht sehe, dass in der geplanten Dramaturgie schon *die Unmöglichkeit, eine Fabel zu erzählen*, eingebaut war. Brechts kohärentester Versuch, diese Fabel zu formulieren, beschreibt nur den Weg der Handlung bis zur Peripetie, als die Genossen Verrat üben und Fatzer verleugnen. Verrat ist hier Ur-Schuld und politische Notwendigkeit zugleich, und Heiner Müller hat Brecht an dieser Stelle aufgenommen. Brecht lässt den endlichen Ausgang der Handlung im Versuchsstadium. „Fatzer“ konnte keine Fabel finden, und dies zeigt sich an der Auffälligkeit, dass es gar keine Instanz der Erzählung gibt (in der „Maßnahme“ wird sie konstruiert). In beiden Stücken steht am Ende eine Liquidierung, doch sind am Ende von „Fatzer“ anscheinend die Beteiligten der Gruppe sämtlich tot, so dass höchstens nur der Chor der Toten als Subjekt der Fabelerzählung bliebe.

Das zweite Problem war *die Öffnung in die Theorie*. So wenig einer sauberen Aufteilung in Arbeitsphasen Brechts ganz zu trauen ist – es scheint klar, dass er um 1928/29 darauf verfiel, den Komplex „Fatzer“ in *Kapitel* aufzuteilen: „Geschlechtskapitel“, „Todeskapitel“, „Lähmende Gesichte“, „Zertrümmerung der Anschauungen durch die Verhältnisse“. Ein parataktisches Nebeneinander, das an die Stelle einer hypotaktischen Teleologie der Fabel tritt, zeigt an, dass das Erzählen, das zur Fabel führen kann, in die Krise geraten ist. Das sind keine Akte mehr, vielmehr greift die Form aus dem Szenischen ins Diskursive über. Aus dem Plot werden thematische

Abhandlungen oder eine Reihe von Schautafeln mit Gesten. Was man Theorie nennen muss, dringt in die Praxis des Theaters ein und radikalisiert Brechts eigenes Prinzip der Durchsetzung des Dargestellten mit Formuliertem in einer Weise, die die Möglichkeit einer Fabel-Darstellung untergräbt. In Brechts „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ hatte am Horizont gestanden die Destruktion des Dramatischen durch ein Theater, das dem Denken direkt Zugang zur Bühne gewährt und das mithin gegen das klassische Dogma des Denkens, das sich im Theater verhüllen muss, verstößt. Radikal durchgeführt, tendiert dieser Sog zur Unmöglichkeit einer ästhetischen Abschließung des Theaters und verlangt, das Theater als eine Praxis zu denken, die überhaupt das Ästhetische einer Fabel und einer Fiktion nicht mehr als Zentrum hat. Die Grenze, die den ästhetischen Bereich bei aller Nähe doch noch gegen den theoretischen abschirmte, wird in der Arbeit am „Fatzer“ durchlässig. Theater soll hier Szene und sprachlich-rhythmisch skandierter Denkprozess in eins sein.

Ebenfalls in die späteren Arbeitsphasen fällt – ein weiterer Aspekt der „Theoretisierung“ des Theaters – die Ergänzung der Spielszenen, die Brecht das „Fatzerdokument“ nennt, durch den „Fatzerkommentar“. Judith Wilke hat gezeigt, dass diese Unterscheidung von Dokument und Kommentar keineswegs als die zwischen einem Primär- und einem Sekundärtext verstanden werden kann, die Texte vielmehr „als eine Art diskontinuierlicher Umschrift des Fatzer-Stoffs auf dem anderen Schauplatz der Theorie“ verstanden werden müssen. (Judith Wilke, Brechts ‚Fatzer‘-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar, Bielefeld 1998, S.10) Brecht zufolge sollen die Kommentare nicht etwa dazu dienen, das Gespielte autoritativ zu deuten, also Spiel auf die darin verborgene Theorie zu reduzieren. Ihnen kommt keine Autorität über das Spiel zu. Die Kommentare sind gerade nicht das letzte Wort von außen oder oben über das Spiel, sondern dessen Bestandteil. Damit wird aber der „andere“ Schauplatz der Theorie tendenziell ununterscheidbar vom Schauplatz der Theatererzählung.

Ein Beispiel mag die Komplexität der Beziehung zwischen Theorie und Theaterspiel verdeutlichen, wie sie Brecht hier vor Augen stand:

„Wenn einer am Morgen einen Verrat ausüben will, dann geht er am Morgen in das Pädagogium und spielt die Szene durch in der ein Verrat ausgeübt wird. Wenn einer abends essen will, dann geht er abends in das Pädagogium und spielt die Szene durch, in der gegessen wird.“ Wahrlich handelt es sich in diesen nicht eben klaren Sätzen um eine eigentümliche Verschränkung von Theorie und Praxis, von Spiel und Denken. Es heißt nicht etwa, man gehe *erst* – zum Beispiel morgens – ins Pädagogium, um etwa den realen Verrat vorher durch und als Spiel zu üben. Nein, es wird vielmehr das Konzept „Aus-Üben“ aus dem mentalen Status eines „Wollens“ in die physischen Handlungen einer Szene transponiert. Was hier „Durchspielen“ heißt (und was man sich als Spielen mit anderen vorzustellen hat), zeigt eine Statusmetamorphose des Handelns selbst an dergestalt, dass – ebenso wie im Begriff Aus-Üben – die szenische Wiederholung (das Spiel) gar nicht mehr klar vom singulären „Akt“ zu trennen ist. Theater, das Spiel, „sagt“ also – das ist der springende Punkt – *gar nichts anderes* als das „Reale“ des Vorgangs selbst, es lässt nicht sozusagen die Theorie über das durchblicken, was als Spiel vor Augen steht, als dessen theoretische Deutung oder Kommentierung. Das Spiel sagt auch das Reale nicht vorher, eigentlich „bringt“ es – gar

nichts. Jedenfalls nichts im Sinne eines Lernens, im Sinne neuer theoretischer Einsichten, das Spiel ist nicht illustrierte Theorie, die dann aus ihm wieder ablesbar wäre. Vielmehr stellt es eine Art von Übersetzung des Mentalen ins Gestische her. Daher können die zitierten Sätze das Theaterspiel geradezu als Supplement des ‚realen‘ Tuns erscheinen lassen („wenn einer will ... dann geht er ... und spielt durch ...“). Theorie ist weder der Kern noch das eigentliche nachträgliche Resultat, sie ist durch und durch in den Gestus, die Szene verwickelt und davon überhaupt nicht als Wissen, Denken, These abzulösen. „Um seine Gedanken zu ordnen, liest der Denkende ein Buch, das ihm bekannt ist. In der Schreibweise des Buchs denkt er.“ Das ist das Lesemodell des Theaters. Man darf übersetzen: „Um sein Denken des Politischen zu ordnen, spielt das Publikum sprachlich und gestisch einen theatralen Vorgang mit und durch, der ihm schon bekannt ist. In der Art und Weise der gestischen und sprachlichen Darstellung des Vorgangs denkt es.“ Theorie im Theater heißt hier also: wohl mit und in dem Theater zu lehren, aber als Inhalt der Lehre nichts anderes als die Unmöglichkeit einer Lehre zu artikulieren, die sich vom Theaterprozess selbst abheben ließe. Wobei hervorzuheben ist, dass sich nicht etwa diese Unmöglichkeit ihrerseits wieder als Lehre fassen lässt.

6.

Es liegt auf der Hand, dass angesichts derart verschärfter Probleme der Darstellung alle Grundfragen des Theaters auf dem Spiel stehen. Wird das Lehr-Stücke, wie man hier in aller Strenge sagen muss, wesentlich als Leer-Stück gedacht, das Tun als Spiel (das Handeln übrigens im „Fatzer“-Stoff zudem wesentlich als ein Lassen, nämlich ein Desertieren, die Handlungsform wesentlich als ein Warten, Warten auf Fatzer), so gelangt man zu einer Dramaturgie des „A-Theatischen“, wie man mit Nikolaus Müller-Schöll sagen kann. Die Art und Weise der Präsenz von Theorie in einem solchen Konzept von Theater ist deren Ausbleiben, ihr Aufhören, ihr Übergang in Spiel und Geste.

Es liegt nahe, dass unter diesen Bedingungen auch auf dem Spiel steht, was von der dramatischen Fabel noch verblieben ist. Die dramatische Kollision zerfiel Brecht unter der Arbeit am „Fatzer“ immer mehr in Chöre, Monologe, Einzelstimmen. Er führte diese Arbeit an eine Grenze, wo sich das Ästhetische der Darstellung nicht nur kaum noch gegen die Theorie abheben ließ, sondern auch vom Dramatischen eines Fabelkonstrukts weg und in die Nähe des Rituals führte. Die wachsende Bedeutung der Chöre kann als Index einer Darstellungsweise verstanden werden, in der das Vorgefallene immer weniger als abgeschlossenes singuläres Ereignis in seiner auf das Ende der Fabel zielenden Logik *dargestellt* (episches Prinzip) und theoretisch aufgeschlüsselt (kommentiert) werden, sondern als ein Akt der Wiederholung vor und mit einer Gemeinde *ausgestellt* und quasi rituell wieder durchgespielt werden sollte.

Dafür nur ein Fragment als Beispiel:

ZWEI CHÖRE

Aber als alles geschehen war, war da
Unordnung. Und ein Zimmer
Welches völlig zerstört war, und darinnen
Vier tote Männer und

Gedanken nach einem Gastspiel des „Living Theatre“

Ein Name! Und eine Tür, auf der stand
Unverständliches.
Ihr aber seht jetzt
Das Ganze. Was alles vorging, wir
Haben es aufgestellt
In der Zeit nach genauer
Folge an den genauen Orten und
Mit den genauen Worten, die
Gefallen sind. Und was immer ihr sehen werdet, am Schluss
Werdet ihr sehn, was wir sahn:
Unordnung. Und ein Zimmer
Welches völlig zerstört ist, und darinnen
Vier tote Männer und
Ein Name. Und aufgebaut haben wir es, damit ihr entscheiden
sollt
Durch das Sprechen der Wörter und
Das Anhören der Chöre
Was eigentlich los war, denn
Wir waren uneinig.
(Brecht, Werke, Band 10,1, S. 477)

Der Text verdient natürlich einen ausführlichen Kommentar. Deutlich aber und verblüffend ist, wie an die Stelle einer dramatischen Explikation (wie sie denn doch auch das epische Theater kennzeichnet), wie an die Stelle einer Episierung das Ritual einer Wiederholung tritt. Dieses Ritual klärt und erklärt gerade nicht – sondern mündet in ein Tableau, dem ausdrücklich und buchstäblich Unverständlichkeit eingeschrieben ist – und ein ominöser „Name“. Wo man die Klärung erwartet, wird man auf die Wiederholung, das erneute Durchspielen der Gesten als solches zurückverwiesen. Die Frage nach der Bedeutung des Theaters wird auf dieses selbst, den Vorgang des Theaters und des Betrachtens und Mitsprechens selbst zurückgeführt. Noch verblüffender ist vielleicht die Nuance, dass nicht nur Beurteilung, sondern der Sinn des Spiels überhaupt in keiner Weise vorgegeben ist. Kein Sinn, theoretisch Einzusehendes wird erst dargestellt und am Ende beurteilt. Vielmehr erfolgt die Darstellung, „damit/Ihr entscheiden sollt/Durch das Sprechen der Wörter und/Das Anhören der Chöre/ *Was eigentlich los war*, denn/Wir waren uneinig.“ Indem die Worte wiederholt – und zugleich in gewisser Weise erst jetzt (im Theater) zum ersten mal – gesprochen und die Chöre

gehört werden, stellt man überhaupt den Sinn und sogar den Inhalt der Ereignisse fest, „was eigentlich los war“, was die Logik des Geschehens war, aber auch, was ‚lose‘ war, kaputt, und in seiner Losigkeit nicht mehr zusammenhing. All das soll erst im Theater entschieden werden, die Theorie ist nur in diesem Vorgang des Theaters selbst vorhanden. Es kann und muss auch erst jetzt im Theater entschieden werden, denn – „wir waren uneinig“. In den beiden Bedeutungen, dass die Beteiligten in der „Fatzer“-Handlung uneinig waren und dass sie sich über die Auslegung des Spiels ebenfalls uneinig waren. Das Stück entsteht erst im Moment seiner Verdopplung, seiner Rezeption, es wird in seinem Gehalt erst geschaffen durch das Ereignis der Darstellungszeremonie, die gemeinsam mit einem Publikum vollzogen wird. Damit ist der Raum eines Theaters jenseits des (Primats der) Repräsentation eröffnet. Theater gibt sich als Ritual und Ereignis, verabschiedet seine von Fest und Spiel, aber auch von Theorie, Wissen, Schule, getrennte Verfassung als ästhetische Fiktion überhaupt. Hier ist, wie man sieht, das Verhältnis zwischen Theorie und Theater wirklich im Sinne des eingangs erwähnt Gedankens von Foucault zur Philosophie ganz neu gefasst. Theater hat hier keine Theorie darzustellen, es ist aber auch nicht konzipiert als ein Spiel, dessen innere Dichte und Fülle der Zeichen auf ein Denken, eine Theorie oder Philosophie hindeutet, die zu entschlüsseln wäre. Vielmehr sollen hier Theater und Theorie, das eine wie die andere, in einer ganz anderen Verfassung praktiziert werden. Ein Denken, das durch Spielen nicht repräsentiert wird, sondern sich allein im Spielen konstituiert; ein Theater, das so sehr sich vom Vorführen einer Fabel oder einer Allegorie, so sehr von der Präsentation von Gedachtem entfernt, dass es nurmehr als Spiel existiert zwischen Zuschauern und Spielern, genauer: in einer Situation, in der beide fortwährend in die Position des anderen geraten, der eben noch Zuschauende jetzt spielt, der eben noch Spielende zuschaut. Dieses fortwährende Umschlagen und diese letztlich Ununterscheidbarkeit von Theorie und Theater hat Brecht an den Rand sogar des radikalen Lehrstückkonzepts gebracht. Er konnte Fatzer nicht zu Ende bringen, es blieb Fragment, Fatzer ist nicht gekommen, bis heute nicht. In der Provokation, auf dieser Linie weiter zu gehen, auch im Bewusstsein der Gefahr, das, was Theater so lange gewesen ist, womöglich ganz aufzulösen, liegt eine der bedeutendsten Provokationen, die das Werk Brechts noch immer bereit hält: ohne Vorurteile in jedem Moment das Theater neu zu denken.

Gedanken nach einem Gastspiel des „Living Theatre“

Thomas Rothschild

2007 sorgte die Neuinszenierung von „The Brig“ des Living Theatre in der Regie der heute 82-jährigen Judith Malina in New York für Furore und wurde mit hohen Preisen ausgezeichnet. Im Mai und Juni 2008 waren diese Pioniere des freien politischen Theaters mit der Produktion in Deutschland und Italien auf Tour. Die Berliner Filmregisseure Karin Kaper und Dirk Szusziés haben dieses Ereignis festgehalten und werden daraus eine Dokumentation gestalten. Die Redaktion dankt ihnen für die Herstellung des Kontaktes zu Thomas Rothschild, der freundlicherweise seinen Beitrag zum Abdruck zur Verfügung stellte!



Judith Malina und das *Living Theatre* aus New York haben 44 Jahre nach der Uraufführung 1963 das Stück „The Brig“ – in neuer Besetzung, versteht sich – wiederaufgenommen. Es ist sehr zu begrüßen, dass nun eine jüngere Generation eines der aufregendsten Ensembles des Freien Theaters und ein Großereignis der Theatergeschichte nach einer fünfmonatigen Serie in New York im Mai 2008 auch in der Akademie der Künste in Berlin sowie im Theaterhaus Stuttgart zu sehen bekam.

„The Brig“

Das Besondere an „The Brig“ ist, dass da ein Theaterstück – sein Autor heißt übrigens Kenneth H. Brown – nach mehr als vierzig Jahren nicht nur keineswegs veraltet ist, sondern auf erschreckende Weise an Aktualität gewonnen hat. Es geht nämlich um Gewalt in einem amerikanischen Militärgefängnis, genauer: in einem Gefängnis der US-Marines, die als besonders hemmungslos und brutal berüchtigt waren – allerdings nicht gegenüber dem „Feind“, sondern gegenüber Soldaten der eigenen Marineinfanterie. Menschen müssen hier funktionieren wie Teile einer Maschine und werden dadurch entmenschlicht. Die negative Utopie von Fritz Langs „Metropolis“ ist hier Wirklichkeit. Drill als Instrument der Demütigung: nicht um Disziplin geht es hier, sondern um Unterwerfung.

„The Brig“ ist ein Stück über Faschismus – nicht im Individuum, sondern als Struktur. Genau darum geht es in „The Brig“. Die Täter sind Männer. Die Opfer sind es auch. Ehe man freilich vorschnell verallgemeinert, die Täter seien eben immer Männer, muss an die Bilder aus Abu Ghraib erinnert werden oder an die Blutige Brygida. Wahr ist, dass die Institutionen, die für Faschismus besonders anfällig sind, in unserer Gesellschaft von Männern dominiert sind. Wahr ist, dass in solchen Institutionen gewaltbereite Männer ein mehr oder weniger risikofreies Aktionsfeld finden.

Eine Handlung im strengen Sinn hat „The Brig“ nicht aufzuweisen. Individuelle Charaktere kann es hier nicht geben, weil die Austreibung der Persönlichkeit gerade das Thema des Stücks ist. Erst am Ende dreht einer durch. „Mein Name ist nicht Sechs, mein Name ist James Turner“, begehrt er auf. Er kommt in die Einzelzelle und danach in die Zwangsjacke. Was dieser Inszenierung wie auch anderen Stücken des *Living Theatre* internationale Beachtung bescherte, war der krude Realismus der Darstellung. Ursprünglich vom auf Umwegen nach New York emigrierten Erwin Piscator geprägt, ließen sich Julian Beck und Judith Malina, die Gründer des *Living Theatre*, die künstlerische Praxis und Leben jenseits des Theaters in enger Verbindung sah, mehr und mehr von Artauds „Theater der Grausamkeit“ beeinflussen, das auf den Zuschauer nicht so sehr, wie Brecht, über den Intellekt, über Einsichten, als vielmehr durch unmittelbare emotionale Erschütterung einwirken wollte. Was „gespielt“ wurde, sollte unter die Haut gehen, nicht goutierbar oder nach Ende der Vorstellung in einem Glas Sekt versenkbar sein. Viele freie Ensembles, aber auch Regisseure an Staatstheatern haben mittlerweile Einfälle und Verfahren des *Living Theatre* geplündert, von der katalanischen *Fura dels Baus* bis zu Einar Schleaf.

Verdrängte Wirklichkeit – extreme Körperlichkeit

Mit dem faden vulgärpsychologischen Fernsehrealismus zahlreicher neuerer Theaterstücke hat der erbarmungslose dokumentarische

Gedanken nach einem Gastspiel des „Living Theatre“



Naturalismus des *Living Theatre* nichts zu tun. Denn er nähert sich einer verdrängten Wirklichkeit durch extreme Körperlichkeit. Das aber unterscheidet ihn von der Banalität eines den Alltag abbildenden Konversationstheaters und erstattet der Bühne etwas zurück, was fast schon verloren gegangen ist, eben das Körperliche. Was, wenn nicht die spürbare Anwesenheit des menschlichen Körpers, die physische Dimension, stellte den Vorzug des Theaters gegenüber dem Hörspiel und auch gegenüber dem Film dar, der mit zweidimensionalen Schatten allenfalls die Illusion von Körpern erzeugt? Die Beschädigung des menschlichen Körpers bewirkt in den meisten Menschen, wenn sie davon Augenzeugen werden, selbst körperliche Reaktionen. Dass sich einem der Magen hebt, ist mehr als nur eine Metapher. Und noch die Fotos aus Abu Ghraib lösten deshalb solche Erschütterung aus, weil sie sehr eindringlich die Schändung menschlicher Körper zeigten. Dazu bedarf es keiner Dialoge. „The Brig“ ist in mancher Hinsicht dem modernen Tanztheater näher als dem Sprechtheater des 20. Jahrhunderts. Der künstlerische Mehrwert besteht in der Choreografie der Bewegungsabläufe und der Stimmen. Die lässige Gangart der Wärter kontrastiert mit dem befohlenen forcierten Laufschrift der Gefangenen. Die Augenblicke der Stille werden dann wiederum als Entspannung körperlich spürbar.

Gedanken nach einem Gastspiel des „Living Theatre“



In ihrer Performance „Mysteries and Smaller Pieces“, 1964, also ein Jahr nach „The Brig“, uraufgeführt, erstarrten die Ensemblemitglieder des *Living Theatre* zu einem aus Menschenleibern gebildeten Haufen. Die Szene hat sich dem Gedächtnis über Jahrzehnte hinweg stärker eingeprägt als die Bilder des unübertroffenen Dokumentarfilms „Nacht und Nebel“ von Alain Resnais oder selbst als die Exponate in Auschwitz. (Das ist keine pure Behauptung: Der Verfasser dieser Zeilen hat tatsächlich 1964 sowohl die „Mysteries“, im Theater an der Wien, gesehen wie auch, von einem Sommerkurs in Krakau aus, Auschwitz besucht.)

Es ist wahrscheinlich die Körperlichkeit, die das *Living Theatre* vor dem Musealen bewahrt. Ohne nun in eine anthropologische Geschichtslosigkeit verfallen zu wollen: die akrobatische Artistik des Arlecchino oder Truffaldino in der Commedia dell'arte, die grotesken Verrenkungen von Clowns – sie scheinen doch offenbar deshalb so zeitlos, weil sie auf die Ausdruckskraft des Körpers vertrauen. Es muss zu denken geben, dass man wohl dem Theater, niemals aber dem Zirkus vorwirft, er sei museal, obwohl er gewiss zu den konservativsten Spektakeln überhaupt gehört.

Keine Musealität – „Counter Culture“

Fragt sich, warum die deutschen Medien der Inszenierung anlässlich der Berliner Premiere am 30. April 2008 fast unisono Musealität attestierten. Wenn in einem Umfeld, in dem von den „unterhaltsamen Zeiten, als Helmut Baumann noch im Theater des Westens wirkte“, geschwärmt wird, für „The Brig“ gelten soll, dass „seine Mittel nicht mehr funktionieren“, dann drängt sich der Verdacht auf, dass die Ästhetik geprügelt wird, wo die Politik gemeint ist. „Veraltet“ sind nicht die Mittel des *Living Theatre*; „veraltet“, weil nicht in die schicke jugendliche Landschaft des Kommerzes und der ihm hörigen Medien passend, ist sein aufklärerischer Anspruch.

Das Gastspiel des wiedererstandenen *Living Theatre*, das damit seinerseits an seine Ursprünge anknüpft, erinnert an eine Kultur, die schon fast in Vergessenheit geraten ist. Damals, in den sechziger Jahren, sprach man von Sub- oder Alternativkultur, der von Theodore Roszak geprägte amerikanische Begriff hieß „Counter Culture“. Für das Theater repräsentierte sie sich in

den zahlreichen Freien Theatergruppen. Die Opposition der Freien Gruppen richtete sich gegen die Staats- und Stadttheater, wie sie sich damals noch vielfach präsentierten, und in den USA wie auch in Großbritannien gegen den seichten Anspruch der kommerziellen Bühnen am Broadway und im Londoner Westend – und zwar nicht nur im Spielplan, in der Auswahl der (oft selbst geschriebenen) Stücke, sondern auch und nicht zuletzt im Lebensstil. Für viele Freie Gruppen – und für das *Living Theatre* allen voran – war die Vorstellung des Kollektivs nicht nur eine ästhetische Kategorie. Man war mehr als ein Ensemble, man war eine Kommune.

Ensemble-Gedanke

Manches mag uns heute überspannt erscheinen. Nicht alle Erfahrungen waren positiv. Aber die Erinnerung an das damals Erhoffte und auch Erreichte lohnt sich allemal. Denn von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen, hat sich in den vergangenen Jahren auf dem Theater ein grundlegender Wandel vollzogen. An den großen Bühnen zwischen Wien, Zürich, München, Hamburg und Berlin kann man dieselben Spitzenschauspieler sehen. Was in der Oper seit langem üblich war, dass die berühmten Sängerinnen und Sänger den Ehrgeiz hatten, die Liste der „großen Häuser“, an denen sie aufgetreten waren, zu erweitern, hat sich nun auch am Sprechtheater eingebürgert. Ensembles im strengen Sinn, wie etwa George Tabori in seinem Wiener „Kreis“ eines zusammengeschmiedet hat, findet man heute allenfalls in der geschmähten Provinz oder eben bei den verbliebenen Freien Gruppen, deren Bedeutung allerdings in den vergangenen Jahrzehnten, auch angesichts schwindender Auftrittsmöglichkeiten, abgenommen hat. Sehgewohnheiten, die sich eher dem Film und dem Fernsehen verdanken, die Fixierung auf Stars und die Isolierung einzelner Leistungen, greifen auf das Sprechtheater über.

Das Beharren auf dem Ensemblegedanken aber war Bedingung der Freien Gruppen, und so besteht ein Zusammenhang zwischen der Preisgabe der Ensemblekonzeption und der Marginalisierung von Freien Gruppen. Mehr noch: in beidem, im Repräsentationstheater der reisenden Stars wie im Verlust der Freien Gruppen spiegelt sich die gesellschaftliche Entwicklung der vergangenen vierzig Jahre von kollektivistischen Utopien zum rücksichtslosen Individualismus, von der Solidarität zur Konkurrenz, vom Sozialstaat auch zum Neoliberalismus.

Das *Living Theatre* war in Berlin und Stuttgart, und mit ihm ein Hauch jenes Traums von einer besseren Welt, der Julian Beck, Judith Malina und seinerzeit viele Menschen auf der ganzen Welt, im Theater und darüber hinaus, beflügelte. Heute tut das Red Bull.

Anmerkung der Redaktion

Bereits auf DVD erhältlich (www.karinkaper.com) ist die weltweit gezeigte Kinodokumentation von Karin Kaper und Dirk Szusziés über die Geschichte des *Living Theatre* mit umfangreichem historischen Archiv- und Bonusmaterial: „RESIST! Ein Traum vom Leben mit dem *Living Theatre*“ (eine Rezension findet sich in dieser Zeitschrift, Heft 49, S. 79 f.)

Zum politischen Theater

Ingrid Koudela

In Wirklichkeit wurde das Politische für mich unmöglich beim Schreiben. Ich wollte politisch schreiben und merkte, dass mir die Wörter fehlten. Das heißt, es gab keine Gefühle mehr. Dass gehört mir nicht, dachte ich. Ich schrieb wie Politiker sprechen, fühlte mich aber unbeholfen, weil ich nicht handeln oder preisen konnte – aus reiner Unbeholfenheit.

Peter Handke

Das politische Theater wird vom *common sense* als Mimesis des Politischen verstanden, so wie es sich im alltäglichen Diskurs darstellt. Weit davon entfernt eine Doppelung des politischen Diskurses zu sein, welcher seinen *Ort* im Kontext der politischen Praxis hat, hat die künstlerische Form des Theaters jedoch andere Voraussetzungen.

Das Zitat von Handke, welches in dem Drehbuch *Falso Movimento* von Wim Wenders zu finden ist, transportiert das Schicksal von Goethes „Wilhelm Meister“ in die Gegenwart und diskutiert, ob ästhetische Bildung Teil einer politischen Erziehung sein kann oder ob diese beiden Felder, wenn sie zueinander in Beziehung gesetzt werden, ihre Eigentümlichkeit zu erhalten vermögen. Kann das Ästhetische eine politische Aktion bestimmen? Oder, anders herum, kann das Ästhetische eine Orientierung für das Politische sein?

Brecht übernimmt Platons und Rousseaus Debatte über die Funktion der Kunst und des Theaters in der *polis* sowie die Diskussion von Schiller und Marx und erarbeitet eine kongeniale Synthese heraus, obwohl bei Brecht der Marxismus dominiert.

Selbstbewusstsein, kollektiver Kunstakt, aktive Lernmethode sind Aspekte, die schon 1930 in der Lehrstücktheorie zu finden sind. In Brechts Lehrstückdramaturgie gibt es festgelegte Teile und zugleich die Möglichkeit von Varianten. Die Kontrolle des Lernens geschieht nicht in geschlossener Form – der Text ist Stimulus für Transformationen. Diese Lehr- und Lernmethode gleicht dem projektorientierten Handeln. Dieser Charakter wird noch verstärkt durch die Kombination von induktiven und deduktiven Vorgehensweisen. Es handelt sich um eine Theaterform, die den konzeptionellen Kompromiss beinhaltet, die Spieler in die „Freude der Freiheit“, wie Paulo Freire formuliert, einzuführen und sie den Freiheitsakt erlernen zu lassen.

Ist das post-dramatische Theater auch ein politisches Theater? Was ist politisches Theater? Handelt es sich hier um eine Frage, die auf verschiedene Weise beantwortet werden kann? Was sind die Kriterien, um das Theater als politisch, apolitisch, unpolitisch, engagiert usw. zu bezeichnen? Wir können auch die Frage anders stellen: Wie politisch ist zum Beispiel postdramatisches Theater? In welcher Form, von welchen Voraussetzungen aus kann das Theater und die Kunst politisch genannt werden? Diese Fragen werden von Hans-Thies Lehmann in dem Sammelband „Das Politische Schreiben“ (2002) aufgeworfen.

Die Formulierung von Heiner Müller, Aufgabe der Kunst sei es, die Realität unmöglich zu machen, verweist auf das Potential des Theaters als einem Ort, in dem die Unmöglichkeit der Realität behandelt wird. Auf diese Weise wird ein Gestus verwendet, in dem das Politische seine Kraft wiedergewinnt. Vielleicht ist dieser Gestus ohnmächtig, aber der leere Raum, der damit eröffnet wird, gewinnt politische Bedeutung.

Verändert sich das Theater, indem es sich das Politische einverleibt? Heute erleben wir das, was Guy Debord vorausgesehen hat, als die *société du spectacle*. In dieser Definition ist der Bürger ein Zuschauer, für den das politische Leben sich als ein Schauspiel darbietet. Dies konnten wir in Brasilien in den letzten Jahrzehnten hautnah erleben. Kann das Theater noch Situationen erschaffen, in denen die „Unschuld“ des Zuschauers in Frage gestellt werden kann?

Literatur

- Lehmann, Hans-Thies *Teatro Pós-dramático* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- Ders.: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theater texten. Theater der Zeit*, Berlin 2002, Recherchen 12.
- Ders.: *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*, in: Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2004, pp. 9-19.
- Koudela, Ingrid D. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem* São Paulo Ed. Perspectiva / EDUSP, 1991.
- Dies.: *Texto e Jogo. Uma didática brechtiana*. São Paulo Perspectiva / FAPESP, 1996.
- Dies.: *Das TheaterSPIEL bei Brecht*, in: *KORRESPONDENZEN* 9 (1993), H. 15, S. 27-30.
- Dies.*: *Das Lehrstück – Bestandaufnahme und Entwicklungsperspektive in der brasilianischen Theaterpädagogik*, in: *KORRESPONDENZEN* 10 (1994), H. 19/20/21, S. 99-101.
- Dies.: *Der kollektive Kunstakt*, in: *KORRESPONDENZEN* 15 (1999), H. 34, S. 24-26.
- Dies.: *Brecht na Pós-Modernidade*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- Dies.: *Heiner Müller. O Espanto no Teatro (org.)* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

Bildnachweise

- Karikaturen von Reinhard Alff: S. 7 und 62
- Artikel G. Beckmann: Fotos S. 34 ohne Angaben
- Artikel R. Weber: Foto S. 41 und 45 Diana Küster, Schauspiel Essen; Fotos S. 42–44 Christian Enger @ Rimini Protokoll
- Artikel Th. Rothschild: Foto S. 54 Archiv des Living Theatre; Fotos S. 55 und 56 Chantel Cherrisse Lucier
- Artikel B. Kantel: Fotos S. 63 Simon Schwinge; Foto S. 65 oben: Mark Mühlhaus; Fotos darunter: Karl-Bern Karwasz
- Artikel F. Strasser: Fotos S. 66–68 Ilja Mess
- Artikel Ph. Harpain: Fotos S. 70 und 72 Jürgen Scheer
- Artikel M. Wrentschur: Fotos S. 76–78 InterAct[®]; Foto S. 80 Kornelia Spari
- Artikel J. Kusche/R. Neite: Fotos S. 83 und 84 Johanna Kusche
- Artikel Weßeling und Dusatko: Fotos S. 88–91 Gian Marco Bresadola

POLITIKTHEATERPÄDAGOGIK

Medium und Ereignis

Acht Gründe warum Kinder und Jugendliche Theater brauchen, zwei Forderungen und zwei weitere Gedanken zum Schluss

Ingrid Hentschel

Die folgenden Thesen wurden im Hinblick auf eine Diskussion des sich zunehmend schwieriger gestaltenden Verhältnisses von Schule und Theater im Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung Berlin „Auf die Plätze – im Kinder- und Jugendtheater“ am 9.10.2007 entwickelt. Ausgangspunkt ist ein Befund, der sich inzwischen auch in anderen Bundesländern erhärtet hat: Die Schulen nehmen – wenn sie überhaupt auf das Medium Theater zugehen – vorwiegend theaterpädagogische Angebote in Anspruch, während der Theaterbesuch in den professionellen Theatern auf der Strecke bleibt. Im derzeitigen Boom der ästhetischen Bildung haben es Kinder- und Jugendtheater schwer in den Schulen ihr Publikum zu finden. Dieses Dilemma war auch Thema der Fachtagung „Zwischenspiel – Theater und Theaterpädagogik“ anlässlich des internationalen Theaterfestivals Panoptikum in diesem Jahr in Nürnberg (14.2.2008) sowie der Tagung Freier Theater in der Bundesakademie Wolfenbüttel unter dem ostentativen Titel „Bildung braucht Kunst! Freies Theater und Kulturelle Bildung“ (19.–21.2.2008).

Ich möchte das Thema so grundsätzlich angehen wie es der Titel meines Beitrags verspricht. Bewusst habe ich die provokative Behauptung gewählt: dass Kinder und Jugendliche Theater brauchen.

1. Eine Gesellschaft braucht Kunst.

Auf der Ebene der physischen Bedürfnisse betrachtet ist Theaterkunst überflüssig. Sie dient nicht der unmittelbaren Lebenserhaltung. Aber keine Gesellschaft kann auf der Ebene bloßer physischer Bedürfnisbefriedigung existieren.

Die bis in die Kulturpolitik hinein verbreitete Auffassung lautet, Theater sei Luxus, ein Element des Überflusses. Darüber hinaus scheint Kunst – und das gilt auch für das Theater – als etwas schwer Verdauliches betrachtet zu werden, etwas was den Organismus belasten könnte.

Entschließt sie jemand mit Kindern zu einem Theaterbesuch, egal ob als Elternteil oder Lehrer, wird genau geschaut, wie denn das Angebot beschaffen ist, damit es auch bekömmlich ist. Jedenfalls muss man sich, so scheint es, die Dosierung genau überlegen, damit kein Schaden angerichtet wird.

Der Hintergrund dieser Sorgfalt ist kein rein pädagogischer, er hat mit der Bedeutung zu tun, die Kunst und Kultur in unserer

Gesellschaft entgegengebracht wird: Skepsis. Die Kunst ist – wie der Kunstbetrieb – vom Leben abgegrenzt, darunter hat auch das Theater für Kinder- und Jugendliche zu leiden – lebensnäher scheinen die Massenmedien zu sein.

Es entspricht dem wissenschaftlich-ökonomischen Selbstmissverständnis unserer Gesellschaft, wenn sie meint, Kunst als Partialinteresse bestimmten zahlungskräftigen Gesellschaftsgruppen reservieren zu können. Bisher gab es noch keine Gesellschaft ohne künstlerisch-kulturelle Hervorbringungen wie Tanz, Gesang, Ritual. In den Werken der Kunst, der Malerei, in Literatur, Theater und Musik sind elementare und verdichtete Lebenserfahrungen enthalten. Die Kunst fungiert als Gedächtnis der Menschheit und zwar als Gedächtnis für die Bereiche und Erfahrungen, die in den anderen Lebensbereichen, auch in den Wissenschaften, gar nicht oder nur unzureichend ausgedrückt und dargestellt werden können. Träume, Ängste, Visionen, Obsessionen, Wünsche und Entwürfe, die im Leben vielleicht nie ihren Platz finden, die aber zu ihm gehören, sind Gegenstand von Kunst. Hier werden andere Raum- und Zeitverhältnisse, andere Körpertechniken, andere Sinneserfahrungen der Menschheit entwickelt.

Die Kunst ist ein riesiges Laboratorium der Menschheit, dessen grundlegender Wert derzeit nicht genügend berücksichtigt wird. Im Spektrum der Künste ist die Rolle der Theaterkunst eine Besondere.

2. Im Zentrum der Theaterkunst steht der Mensch.

Im Zentrum des Mediums Theater steht der Mensch als Spieler/Darsteller und Zuschauer. Theater ist das Menschenmedium schlechthin. Die imaginativen Qualitäten des Theaters sind stets gebunden an die körperliche Präsenz und Co-Präsenz von Spielern/Darstellern und Zuschauern im physikalischen Raum. Der Doppelcharakter der theatralen Zeichen zwischen Sein und Bedeuten, Darsteller und Rolle, Realität und Spiel entspricht der anthropologischen Situation wie sie Helmuth Plessner mit dem Begriff der Exzentrizität der menschlichen Position formuliert hat. Im Theater sieht der Mensch sich selbst (verkörpert durch den Schauspieler) zu. Das ermöglicht sowohl für Spieler wie für Zuschauer Ambiguitätserfahrungen, die von Seiten der Anthropologie als Schwellenerfahrungen „betwixt and between“ (Victor Turner) beschrieben werden. Diese Erfahrungen sind gebunden an die Körperhaftigkeit der schauspielerischen Aktion und die Präsenz von Spielern und Zuschauern in einem gemeinsamen Raum.

Der Mensch ist existentiell angewiesen auf den anderen, auf das Angeschaut-Werden, den Blick, auf Responsivität. Eben dies sind Qualitäten des Theaters, die durch andere Medien nicht ersetzbar sind.

3. Die aktuellen ästhetischen Entwicklungen des Theaters rücken den anthropologischen Charakter der Theaterkunst in den Vordergrund: Performatives Theater schafft Ereignisse.

Die neuere theaterwissenschaftliche Forschung betont weniger den imaginativen, bild-, bedeutungs- und sinnhaften, als den performativen Charakter des Mediums Theater. Dabei wird die Inszenierung als (intendierte Konzeption) von der Aufführung als kontingentem Phänomen unterschieden, das den Zuschauer und seine Wahrnehmungsaktivität einschließt (Fischer-Lichte 2004). Auf dem Hintergrund der allgegenwärtigen Erfahrung mit den elektronischen Bildmedien rücken „Liveness“ und Präsenz des performativen Ereignisses ins Zentrum. Das Publikum wird als konstitutiv für das Medium Theater betrachtet und in vielen Inszenierungen auch verstärkt angesprochen. Das entspricht den Entwicklungen der Theaterkunst, sich nicht als Repräsentation eines dramatischen Textes, sondern als eigenständige Kunst zu verstehen (vgl. Lehmann 1999). Theater umfasst die Einheit von Spielen und Zuschauen.

Theater ist weniger Medium der dramatischen Literatur, nicht nur Vermittler von Geschichten, Werten oder Botschaften. Die Theateraufführung bekommt als Ereignis selbst einen Wert. Sie ist singuläres Ereignis: Das Zusammenkommen von Menschen, Schauspielern und Zuschauern in einem Raum kann als besonders und unwiederholbar einmalig erlebt werden!

Dabei stellt das Theater häufig seinen Spielcharakter aus, das Theaterhafte am Theater, benutzt Materialien, die aus dem Leben kommen wie Sand, Wasser, Dreck, Mehl und andere Nahrungsmittel. Das Spiel der Schauspieler ist körperhaft und vital. Theater ist auf dem Weg zur Wirklichkeit des Lebens, eine Entwicklung, die der Philosoph Robert Spaemann für die Künste insgesamt beobachtet.

Befragt nach der Bedeutung des Theaters in der Zeit elektronischer Medien, sagt eine 17-Jährige: Im Theater sieht man was Menschen können – ohne die Technik!!!

4. Theater dient der Selbstvergewisserung der menschlichen Fähigkeiten und Möglichkeiten.

Theater ist in diesem Sinne kein Medium. Es betont den Eigenwert des Menschen! Deswegen darf Theater nicht ‚verzweckt‘ werden, nicht in enge Didaktiken eingefügt und funktionalisiert werden. Es ist praktizierter Einspruch gegen den Verwertungsdruck und den Zwang zur Effizienz in Arbeit, Schule und Wirtschaft.

Es geht im Theater nicht mehr nur darum, zu verstehen, es geht auch darum, zu erleben. In einer Qualität zu erleben, die nicht ausschließlich auf die durch die Medien beanspruchten Fernsinne fixiert ist, sondern alle Sinne anspricht. Natürlich ist am stärksten die Phantasie, die Imagination gefordert. Theater bietet stärker als der Film und weniger stark als die Literatur, kein Gesamtbild, sondern arbeitet mit Lücken, die durch die Phantasie des Zu-

schauers gefüllt werden müssen. Hier ist ein immenser Platz für den Einzelnen, seine Erfahrungen, Wahrnehmungen, Wünsche, Ängste ins Spiel zu bringen. Hier können ungewohnte, ver-rückte Zusammenhänge gestiftet, Zeichensysteme entziffert, Weltentwürfe imaginativ erprobt und hier kann, wie es im traditionellen Theater ja immer war, gemeinsames Leid erfahren, Lust geteilt und natürlich auch Unbekanntes erfahren werden, auch – warum nicht – Tradition weitergegeben werden.

5. Theater ist ein Medium der Vollsinnlichkeit (Georg Simmel).

Der Computer ist nicht *das* Medium der Medienintegration, wie vielfach angenommen wird: es fehlt die körperliche Präsenz im physikalischen Raum, die für das Theater konstitutiv ist, und die nicht eingespeist werden kann. Theater integriert die Augensinnlichkeit der Malerei mit der Gehörsinnlichkeit der Musik. Die körperliche Bewegung im physikalischen realen Raum gehört unabdingbar zur Grunderfahrung des Theaterspielens. Der Körper im Prozess der Darstellung und des Spiels ist nicht Bild, nicht nur zeigender, bedeutender Körper, sondern auch erlebter und energetischer Körper. Die energetische Qualität theatraler Aufführungen ist bisher erst in Ansätzen der Forschung zugänglich, gehört aber zur Theatralität (vgl. Fischer-Lichte 2004) wie zur Verfasstheit des Mediums Theater.

6. Im Theater wird gelernt, aber anders!

Theater ist Schule der Wahrnehmung, ein Medium der Zeichen. Man kann im Theater, wenn es gut gemacht ist:

- Beobachten,
- Zeichen entziffern,
- Zusammenhänge herstellen,
- Staunen, in die andere Welt blicken, vertrautes Fremd wahrnehmen,
- Inneres mit äußerem verbinden,
- Gefühle mit Wahrnehmungen verknüpfen,
- sich in Bezug zur Gemeinschaft empfinden,
- eine Erfahrung mit anderen (Zuschauern/Schauspielern) teilen,
- Phantasielust (Funktionslust der Phantasie) entwickeln,
- Intensität erleben – auch in Schmerz und Traurigkeit,
- Freude empfinden.

Das Theater ist das außergewöhnliche Ereignis, das es ermöglicht, alles was sonst gilt, auf den Kopf zu stellen, die gewohnten Gesetze außer Kraft zu setzen. Damit ist eine ganz andere Qualität angesprochen, als die, die wir gewöhnlich dem Begriff des Lernens zuordnen, das doch eine gewisse Beherrschung von Zusammenhängen, Erfahrungen und Wissensgegenständen hervorbringen, Orientierung und Übersicht geben soll und die Möglichkeit, das Gelernte reflexiv zu beurteilen und auf die jeweiligen Kontexte zu beziehen.

Im Kinder- und Jugendtheater geht es – wie in der Kunst sonst auch – nicht um Eindeutigkeit, sondern um ästhetische Vieldeutigkeit: Wissen und Erfahrung in Schwingung zu versetzen. Gerade die nicht sprachlich strukturierten Erfahrungen sind es, die von jeher Gegenstand der Kunst sind. Sie erweitern unsere Erfahrung und Vorstellung vom Menschen, aber auch vom Lernen.

Medium und Ereignis

Die Plastizität des Gehirns, die die neurobiologische Forschung immer aufs Neue beschreibt, verlangt regelrecht nach Erfahrungen wie sie die Künste, allen voran das Theater bieten kann. „Vieles von dem, was menschliche Wesen einander mitzuteilen haben und mitteilen müssen“, konstatiert der Hirnforscher Wolf Singer, lasse sich in rationaler Sprache allein nicht fassen. Daher müsse auch die nichtsprachliche Kommunikationskompetenz optimal entwickelt werden.

Der Mensch ist ein soziales Wesen, und sein Gehirn ist in besonderer Weise an die Erfordernisse des sozialen Zusammenlebens angepasst. Die das Denken, Fühlen und Handeln des Menschen bestimmenden neuronalen Verschaltungsmuster und synaptischen Verbindungen sind weitaus plastischer als man lange Zeit angenommen hatte. Die initial angelegten, zunächst genetisch determinierten Verschaltungen werden im Verlauf der weiteren Entwicklung in Abhängigkeit von der Art ihrer Nutzung weiterentwickelt, überformt und umgebaut („experience-dependent plasticity“).

Die Plastizität unseres Gehirns, unseres Erfahrungs-, Denk- und Fühlorgans wird von Seiten der bestehenden schulischen Lernorganisation nur unzureichend genutzt. Angesichts der zunehmend beklagten Ineffizienz des gegenwärtigen schulischen Lernens muss festgestellt werden, dass die Lehrpraxis der Schule hinter dem Entwicklungsstand pädagogisch erkannter und bereits erprobter Möglichkeiten zurückgeblieben ist: Neben dem wissenschaftlich-rationalen und dem ethisch-moralischen Zugriff auf die Welt ist es die ästhetische Erfahrung, die nachhaltige Lernprozesse im Sinne eines freien Verhältnisses zur Welt, zu sich und den anderen ermöglicht.

Theater aktiviert unsere Emotionen, provoziert unsere Sinne, spricht unsere Ängste, Wünsche und verborgenen Hoffnungen an, provoziert uns, unser Inneres mit dem Äußeren in Verbindung zu bringen.

7. Theater ist soziale Kunst per se.

Wenn das Gehirn ein soziales Organ ist, so ist das Theater die soziale Kunstform per se, der Mensch sieht sich selber zu und zwar in der Beziehung zu anderen Menschen. Theater ist Gemeinschaftskunst. Durch die besondere Bedeutung des Schauens (griech. *teatron*) und die konstitutive Rolle des Publikums haben wir es damit zu tun, dass im Theater die Tragödie des Einzelnen immer auch die Tragödie aller ist. Theater zeigt den Menschen in sozialer Interaktion und Kommunikation.

So sehr das Individuum heute mit den von ihm zu entwickelnden Kompetenzen im Mittelpunkt der Bildungspolitik und der Gesellschaft steht, so sehr gerät aus dem Blick, dass die Erfahrung gemeinsam mit anderen zu kommunizieren, zu gestalten, zu erleben, elementar für jede Form des Zusammenlebens ist. Im gemeinsamen Theaterspiel, aber auch in der Begegnung von Schauspielern und Zuschauern in einer Aufführung, dient nicht die Gemeinschaft dem einzelnen, sondern der Einzelne der Gemeinschaft. Daher hat das Theaterspielen eine integrative und transformative Kraft, die sich besonders auch in sozialen Feldern, in denen mit Theater gearbeitet wird, bemerkbar macht. Aus der sozialen Verfasstheit des Mediums Theater resultieren auch die großen pädagogischen Wirkungen, die immer wieder festzustellen sind.

Theater ist auch da eine Gemeinschaftskunst, wo die Zuschauer stumm auf ihren Plätzen sitzen und nicht agieren, sondern rezipieren und erleben. Als Zuschauer haben sie die Chance sich selbst, ihre Gefühle, Gedanken, das was in ihnen während einer Aufführung ausgelöst wird in der direkten Beziehung zu anderen, in einer sozialen Dimension zu erfahren.

Und Theater beansprucht darüber hinaus immer noch den Charakter einer öffentlichen Zusammenkunft. Was dort verhandelt wird, geht über den engen Horizont des einzelnen und seiner Erfahrung hinaus.

8. Theater ist ein Medium der Öffentlichkeit.

Die neuere theater- und kulturwissenschaftliche Forschung betont, dass Theater nicht das ist, was sich auf der Bühne abspielt, sondern das Zusammenspiel zwischen Schauspielern und Zuschauern in einem Raum, an einem Ort, zu einer Zeit. Das Ereignis der Aufführung ist in diesem Sinne nicht wiederholbar, auch wenn ein und dasselbe Stück mehrmals gespielt werden kann. Der performative Charakter des Theaters ist es denn auch, der mittlerweile von den Theatermachern betont wird, weil er es ist, der von den anderen Medien nicht ersetzbar ist. Theater ist die Kunst der Begegnung von lebendigen Menschen. Dazu gehört es, dass sich Menschen an einem Ort versammeln, um gemeinsam mit anderen etwas zu teilen. Theater ist geteilte Erfahrung. Oder wie es der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann ausdrückte: Ein Ort der Versammlung. Diese Verfasstheit des Theaters hat Konsequenzen für die Theater selbst.

9. Theaterhäuser müssen kulturelle soziale Orte der Begegnung sein! Sie müssen sich in die Gesellschaft hinein öffnen.

Dass Jugendliche oft keine Lust haben im Theater zu sitzen, dass Schulaufführungen für die Theater eine Qual sein können, widerspricht der These nicht. Sie ist eine Aufforderung an die Theater, tatsächlich Orte für Jugendliche und für Kinder zu werden, an denen sie sich gerne aufhalten, wo sie sich bereichert fühlen, wo es cool ist hinzugehen. Nicht der Kunsttempel, sondern das Theaterhaus ist die Zukunft des Theaters, das sich öffnet: auch für Disco, Tanz, Sport, Poetryslam. Dazu sind weit reichende Kooperationen nötig.

Hier kann die Theaterpädagogik ins Spiel kommen: Sie kann die Öffnung der Theaterkunst zur Gesellschaft hin mit ihren vielfältigen Projekten begleiten; sie kann aber umgekehrt auch Menschen ins Theater zum Kunsttheater hinführen. Theaterspielen ohne Theater zu sehen ist ein Widerspruch.

10. Schulen sind verpflichtet, Partizipation an Kunst und Kultur zu ermöglichen: Sie müssen auf die Theater zugehen.

Im Kinder- und Jugendhilfegesetz enthalten, gefordert und formuliert ist der Anspruch auf Partizipation und Teilhabe an der Kultur! Kinder und Jugendliche haben ein Recht auf Kunst und Kultur, wie es auch in Artikel 31 der Kinderrechtskonvention der Vereinten Nationen von den Vertragsstaaten vereinbart wurde.

Es geht um die *volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben* und um die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeiten für die kulturelle und künstlerische Betätigung! Nicht nur um den Kinderteller mit abgespeckter Portion und billiger Sauce. Dass hier auch die Schule in der Pflicht steht, ist doch ganz eindeutig!!!

Theatersehen muss gelernt werden. Man kann Theater nicht im Fernsehen haben! Theater kann man nicht aus Büchern lernen. Das Drama im Deutschunterricht ist nicht Theater: es ist Lektüre. Die Aufzeichnung einer Theateraufführung per Video ist kein Theater, sondern eben ein Video, ein Film.

Mindestens 1 Theaterbesuch per Schuljahr sollte es schon sein (dazu 1 Konzert, 1 Museumsbesuch)!

Angesichts der Dominanz der Erfahrung mit den Bildmedien Fernsehen und Film ist zu betonen: wiederholte Theatererfahrungen sind wichtig. Es muss selbstverständlich sein, dass die Schule auf das Theater zugeht. Es muss auf der anderen Seite selbstverständlich sein, dass Theater – wie es ja heute auch geschieht – die Schule einlädt und unterstützt. Es muss selbstverständlich sein, dass beide miteinander kooperieren. Damit es Spaß macht, darf Theater kein Ort der Einschüchterung sein, es muss sich auch im außerschulischen Bereich dem Leben von Kindern und Jugendlichen wie Erwachsenen öffnen.

Was die Schule sonst noch tun kann um das wertvolle Potential der Theaterkunst zu nutzen, dazu ließe sich auch noch einiges sagen, wie z. B. das Theaterspielen in die jeweiligen Fachdidaktiken zu integrieren wäre.

11. Bildungspolitik steht im Zusammenhang mit Kulturpolitik und Sozialpolitik.

Im Bildungssystem wird der Grundstein gelegt für eine Partizipation an Kultur und Kunst. Der Ausschluss ganzer Bevölkerungsgruppen von kultureller Teilhabe, den wir beobachten können, taucht als Problem der Sozialpolitik wieder auf. Insofern sind alle drei Ressorts Bildung, Kultur, Soziales in einer engen Wechselwirkung zu betrachten.

Wenn die Bildungsplaner jetzt das Kreativitätspotential von Musik, Tanz und Theater an die Schulen holen (wie im „Landesprogramm Kultur und Schule in NRW“), so müsste dazu eben auch der Besuch von Aufführungen gehören. Man kann nicht Schauspieler und Tänzer an die Schulen holen und gleichzeitig Theater schließen oder unterfinanzieren.

Kultur und Kunst regen Visionen, Veränderungen, auch Kritik am Bestehenden an. Sie sind Motor von kultureller Entwicklung – oder aber auch Orte des Innehaltens, Nachdenkens, in Frage Stellens. Die Frage danach, wie und wo der Einzelne in der Gesellschaft steht, wie er sich sieht in Beziehung zu den Mitmenschen, zu Staat und Gesellschaft, ist seit jeher Thema des Theaters. Theater ist das Medium, in dem diese Fragen erörtert, dargestellt und öffentlich kommuniziert werden können. Theater ermöglicht die Selbstbefragung einer Kultur, und wenn die Kulturpolitik Theater- und Kunstangebote abbaut, einspart und unter Rechtfertigungsdruck stellt, während die Bildungspläne das Potential von Tanz, Theater und Musik im Hinblick auf die Entwicklung von Schlüsselkompetenzen für sich entdecken, so ist das eine widersinnige Situation. Der Theaterbesuch muss notwendiger Bestandteil des Lehrplans sein. Für Theater muss Zeit (und Geld) sein! Beide Seiten gehö-

ren zur Medaille: Theaterspielen und Theatersehen. Produktion und Rezeption: Der Theaterbesuch ist die eine Seite, die andere die eigene künstlerische Aktivität. Die Theaterkunst ist Teil der Gestaltung unserer Lebenswelt, zu der die Kunst gehört wie das Salz zur Suppe – als Nährstoff.

12. Kunst braucht Zeit.

Auf der Biennale 2005 in Venedig war die Arbeit der australischen Künstlerin Patricia Piccinini zu sehen: Ihre Skulpturen sind seltsame Mutationen, Mischwesen zwischen Mensch und Tier. Aber hinten im Ausstellungsraum befinden sich an einer Wand einfach zwei Jungen: Lebensgroß mit einem kleinen elektronischen Spielgerät in der Hand. Warum sind sie da? Es ist nichts Spektakuläres an ihnen. Einfach zwei Jungen in durchschnittlicher Straßenkleidung.

Erst der genauere Blick in die Gesichter gibt Antwort. Wir müssen sehr dicht herangehen, um zu erkennen, dass die jungen Menschen alte Gesichter haben, dass ihr Hals schon faltig ist, unter den Augen die ersten Krähenfüße sichtbar werden, der Blick der Kinder die Glanzlosigkeit des Alters aufweist. Es sind Kinder, deren Blick nicht frei schweift, die mit dem Rücken zur Wand stehen, die nicht mehr rückwärtsgehen können, sondern in die Zukunft gedrängt werden. Kinder, die keine Zeit haben.

Die Begegnung mit Theaterkunst braucht vor allem eines: Zeit. Wo keine Zeit ist, können sich keine ästhetischen Erfahrungen entfalten. Im Paradigmenwechsel, den wir in der Bildungs- und Sozialpolitik beobachten können, mit den Modellen des Bildungsmanagements und seinen Controllingverfahren, die an quantitativen Daten und dem aus der Ökonomie entlehnten Modell des Wettbewerbs orientiert sind, werden die Räume, in denen sich ästhetische Erfahrung abspielen kann, kleiner. Kunst braucht Muße, braucht den Entwicklungsgedanken, der zurzeit zugunsten von Modulen und Baukastenprinzipien in den Unterrichtsplänen suspendiert wird.

Ästhetische Erfahrungen widersetzen sich der unmittelbaren didaktischen und pädagogischen Verwertbarkeit. Daher spricht man in der Kunsttheorie auch von der Eigenzeit künstlerischer Erfahrung.

Häufig kommt der tiefe Eindruck, den ein Theaterbesuch hinterlassen hat erst Wochen später an die Oberfläche. In glücklichen Fällen bleibt er etwas, was man sein Leben lang mit sich herumtragen kann. Dieser geheime Besitz hat nur einen Nachteil: Er lässt sich weder quantifizieren, noch evaluieren. Insofern ist Theater auch immer subversiv: „Ich sehe was, was Du nicht siehst und das gehört mir.“

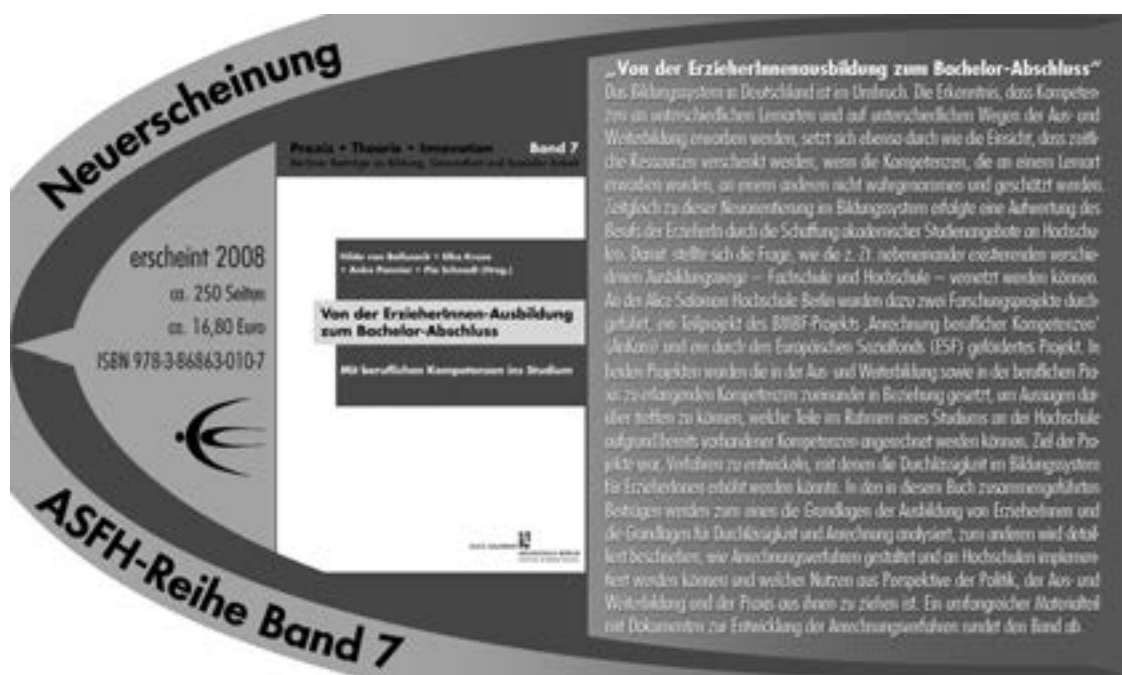
Literatur

- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian u. a. (Hg.): Wahrnehmung und Medialität. Tübingen und Basel: Francke 2001 (= Theatralität Bd. 3).
- Hentschel, Ingrid: Sinn und Sinnlichkeit. Dimensionen eines Lernorts Theater, in: Eckhardt Mittelstädt (Hg.): Grimm & Grips 17. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater, ASSITEJ, Internationale Vereinigung der Kinder- und Jugendtheater, Frankfurt a. M. 2003: dipa, S. 29-47.

Laboratorium der sozialen Fantasie



- Hentschel, Ingrid, Seismographen von Kindheit. Pädagogische und ästhetische Entwicklungen im Kindertheater, in: Gerd Taube (Hg): Kinder spielen Theater, Milow-Strasburg: Schibri 2007, S. 102-123.
- Hentschel, Ingrid: Aber was ist schon realistisch?! Plädoyer für ein erwachsenes Jugendtheater, in: Fokus Schultheater 06, hg. von Bundesverband Darstellendes Spiel e. V. Hamburg: Körperstiftung 2006.
- Hentschel, Ingrid: Kind, Kunst und Kultur. Ingrid Hentschel im Gespräch, in: IXSYLONZETT. Beilage der Zeitschrift Theater der Zeit 62 (2007), H. 1.
- Hüther, Gerald: The compassionate brain: how empathy creates intelligence Transl. by Michael H. Kohn, Boston/London: Trumpeter 2006.
- Hüther, Gerald: Die Macht der inneren Bilder, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.
- Mersch, Dieter: Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung, in: Fischer-Lichte, Horn u. a. (Hg.) a. a. O., S. 273-299.
- Simmel, Georg: Der Schauspieler und die Wirklichkeit, in: Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd.1, Frankfurt a. M. 2001: Suhrkamp, S. 308-315 (= Gesamtausgabe Bd. 12).
- Spaemann, Robert, Wirklichkeit als Anthropomorphismus, in: Information Philosophie 28 (2000), H. 4, Lörrach, S. 7-19.



Laboratorium der sozialen Fantasie

Die Theaterarbeit des jungen schauspielhannover

Barbara Kantel

Kulturelle Teilhabe als Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe

Politik ist „die für jeden Menschen entscheidende Möglichkeit, sich sprechend und handelnd in die Welt zu begeben und einen Neu-Anfang zu machen.“¹ Theater ist Schule der Wahrnehmung und erschüttert Routinen der Wahrnehmung, Theater vermittelt Zugänge zur Welt und zeigt Möglichkeiten der Weltgestaltung

auf: Theater sehen, erfahren und selber spielen hilft, die Welt als inszeniert zu verstehen und als komplexes Zeichensystem zu deuten. Kulturelle Teilhabe ist Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe.²

Sich sprechend und handelnd in die Welt zu begeben, Wahrnehmung zu schulen und zu erschüttern, Möglichkeiten der Weltgestaltung aufzeigen – damit ist der Anspruch der TheatermacherInnen des jungen schauspielhannover gut beschrieben,

sowohl was die Produktionen von Profis für junge Leute betrifft als auch die Theaterarbeit mit Jugendlichen.

Die Koordinaten für die Theaterarbeit am jungen schauspielhannover sind insbesondere in der derzeitigen bildungs- und kulturpolitischen Diskussion zu verorten. Nach Pisaschock und Hauptschulflucht, Klagen über das Versagen von Schulen und Elternhäusern, Perspektivlosigkeit und Zukunftsängste bei den Jugendlichen, missglückten Integrationsbemühungen für mittlerweile 30-40 % der jungen Bevölkerung (nämlich der mit Migrationshintergrund) erkennen Eltern, Schulen und politische Institutionen zunehmend den gesellschaftlichen Wert des Theaters und der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Realität für die Entwicklung von Schlüsselkompetenzen wie z. B. Kommunikations- und Konfliktfähigkeit und für die spielerische Auseinandersetzung mit und Aneignung von Lebens- und Leitbildern³. Nachweislich kann Theaterarbeit zu einer wesentlichen Bildung beitragen, jenseits von noch mehr Wissensvermittlung, jenseits der Produktion von „Informationsathleten“, wie Sloterdijk das nannte⁴.

Auch die Jugendlichen selbst finden: „Im Theater ist die Wirklichkeit am geilsten“. So betitelte die Fachzeitschrift *Theaterheute* im Juni 2007 ihren Bericht zur Karriere des Darstellenden Spiels in den Berliner Schulen und zum Boom des Jungen Theaters in Deutschland. Die Jugendlichen suchen das ‚Lebendige‘ und ‚Authentische‘ in einem Freiraum, der nicht den üblichen Kontrollen und Normierungen unterliegt und in dem sie selbst mit ihren Interessen – in den Geschichten auf der Bühne oder als SpielerInnen – ernst genommen und in den Mittelpunkt gestellt werden. Das Theater gehört ihnen, die Welt nicht immer.

Rastlos. Taktlos. Ungestüm – Das Konzept des jungen schauspielhannover

Mit Beginn der Spielzeit 2007/08 öffnete die Jugendtheatersparte der Niedersächsischen Staatstheater, das junge schauspielhannover, ihre Pforte. Damit wurde konsequent der Weg fortgesetzt, der im schauspielhannover seit mehr als zehn Jahren mit einem ambitionierten theaterpädagogischen Programm beschritten wird. Das Ziel: möglichst viele Türen für möglichst viele „jugendliche Publikümer“ ins Theater zu öffnen. Das Land Niedersachsen, die Region Hannover, die Stadt Hannover, Stiftungen und Sponsoren aus der Privatwirtschaft sowie private Spenden zeugen von bürgerschaftlichem Engagement und der Absicht, Theater für die Stadt zu machen und zu fördern.

Grundsätzlich versteht sich das junge schauspielhannover als Laboratorium der sozialen Fantasie, als Ort für Anregungen und Auseinandersetzungen, für den Diskurs über gesellschaftliche Prozesse, als Baustelle für Utopien – und zwar sowohl in seiner Arbeit für Jugendliche als auch in der mit ihnen.

1. Die Theaterarbeit für junge Leute

Das **professionelle Ensemble** des jungen schauspielhannover zeigt in seinem Spielplan mit jeweils sechs bis sieben Neuinszenierungen pro Spielzeit sowohl klassische Literatur in unterschiedlichen Bearbeitungen, Lesarten und szenischen Zugriffen (z. B. „Peer Gynt“ von Henrik Ibsen) als auch zeitgenössische Stücke und Projekte (z. B. „Aussetzer“ von Lutz Hübner). Das Theater für Jugendliche (ab 12 Jahren) knüpft thematisch und ästhetisch an Lebenswelten und Erfahrungen junger Menschen an.

Laboratorium der sozialen Fantasie



„Heimat im Kopf“

2. Die Theaterarbeit mit jungen Leuten umfasst drei Bereiche.

1. Der **freestyle-Theaterjugendclub** bietet jungen Leuten sowohl die Möglichkeit, zusammen mit SchauspielerInnen, RegieassistentInnen und TheaterpädagogInnen eigene Produktionen zu entwickeln und auf der Bühne zu zeigen, als auch die Gelegenheit, sich gemeinsam die Stücke der Profis anzuschauen.⁵

Laboratorium der sozialen Fantasie

2. Gemeinsam mit Jugendlichen entstehen **große Theaterprojekte**, die in den regulären Spielplan des jungen schauspielhannover aufgenommen werden, in denen professionelle RegisseurInnen und ihre Teams zusammen mit jungen Menschen Bearbeitungen klassischer oder moderner Theaterliteratur auf die Bühne bringen.⁶
3. Im **Theater mobil** verlassen KünstlerInnen des jungen schauspielhannover bzw. freie KünstlerInnen-Kollektive im Auftrag des Theaters das Haus, um vor Ort – möglichst in Kooperation mit den Institutionen der Jugendbildung (Schulen, Jugendclubs o. ä.) – mit jungen Menschen aktuelle gesellschaftliche Themen aufzugreifen und mit den Mitteln des Theaters zu bearbeiten. Gemeinsam mit den Jugendlichen kehren sie zum Ballhof zurück, wo sie zusammen aus dem bisher Entstandenen eine Produktion auf der Bühne erarbeiten (z. B. „Heimat im Kopf“ und „Tacheles“). Dabei liegt der Schwerpunkt auf der Arbeit mit bildungs- und theaterfernen Jugendlichen.

Man muss uns besser kennen, um zu wissen wie wir drauf sind.

– Zwei Beispiele aus der Theater mobil-Arbeit

Die Situation bildungsferner Jugendlicher ist laut aktuellem Bildungsbericht der Bundesregierung desolat. Die Hälfte aller HauptschülerInnen erreicht keinen Abschluss, die wenigsten bekommen einen Job. Ihre Zukunftsperspektiven tendieren gen Null. Auch wenn die strukturelle Entscheidung von Theater mobil – die Arbeit mit bildungsfernen Jugendlichen – nicht primär eine Entscheidung für eine Theaterarbeit mit Jugendlichen mit Migrationshintergrund war, ist sie dies zwangsläufig. Denn ohne dass man „Theater – extra für Ausländer!“ draufschreiben muss, ist in der Zielgruppe, die an Hauptschulen, Gesamtschulen und Jugendtreffs anzutreffen ist, der Prozentsatz der Jugendlichen mit Migrationshintergrund hoch. Im Falle des Projekts ‚Tacheles‘ lag er bei ca. 70 %. Das Projekt „Heimat im Kopf“ wandte sich ausschließlich an Jugendliche mit Migrationshintergrund.

Angesichts der desolaten Wohn- und Lebensverhältnisse dieser Jugendlichen ist es naiv zu glauben, dass mit einem Theaterprojekt Versäumnisse nachgeholt bzw. ausgeglichen werden können. Zwei Beispiele aus der Theater-mobil-Schiene des jungen schauspielhannover sollen jedoch aufzeigen, welche Chancen diese Theaterarbeit für gesellschaftliche Integration und kulturelle Teilhabe beinhaltet.

1. „Heimat im Kopf“

Zusammen mit dem türkischen Schauspieler, Theaterpädagogen und Regisseur Nurkan Erpulat und der Theaterpädagogin Barbara Kantel haben sich zehn Jugendliche aus Hannover – mit Migrationshintergrund aus der Türkei, Brasilien, Afghanistan und aus dem Iran – auf die Suche nach ihrer „Heimat“ begeben. Herausgekommen sind Geschichten über das Loslassen und Festhalten, über gute und schlechte Erfahrungen in der alten und in der neuen Heimat, über Zukunftsängste und -träume, über einen utopischen Ort: Heimat.

Zu Projektstart gab es viele Vorbehalte der Jugendlichen, was Theater betrifft. Bis auf eine Teilnehmerin hatte keine/r Theatererfahrung. Regelmäßige Probenarbeit und die Forderung nach verbindlicher Mitarbeit waren eine Herausforderung, die von den anfänglich 15 TeilnehmerInnen immerhin 10 meisterten. Auch

das Thema „Heimat“ war zunächst nicht unbedingt eines, das im Fokus ihres Interesses stand.

Das „Spielen“ selbst war von Anfang an das Wichtigste. Über das improvisierte Spiel machten die Jugendlichen – auch wenn sie es selbst analytisch noch nicht nachvollzogen – erste ästhetische Erfahrungen. Das Spiel miteinander, die aus Improvisationen entstehenden Bewegungschoreografien liefern die ersten Erfahrungen und Erkenntnis über das, was Theater ausmacht.

In der Konzeptionsphase hatten wir uns für ein Theater des Miteinander, der Interaktion mit den Jugendlichen entschieden. Die Jugendlichen sollten nicht von vornherein DarstellerInnen einer (fiktiven) Figur sein, sondern als SelbstspielerInnen und TextlieferantInnen zu Ko-AutorInnen der Theaterproduktion werden. Daher wurden parallel zur Improvisationsphase Einzel- bzw. Gruppeninterviews mit den TeilnehmerInnen geführt, in denen sie zu ihrer alten Heimat (die ihrer Eltern bzw. Großeltern), den Gründen ihres Umzugs nach Deutschland, ihren besten und schlechtesten Erlebnissen sowohl in Deutschland als auch in ihren „Heimatländern“, ihren Zukunftsträumen und -ängsten befragt wurden.

So näherten sich die TeilnehmerInnen dem Thema „Heimat im Kopf“ über unterschiedliche Ansatzpunkte und Aspekte. Heimat als Ort; Heimat als Gefühl: Die zu Projektbeginn starren Vorstellungen und Klischees wurden abgelöst von ersten zaghaften, dann immer selbstbewussteren Suchbewegungen und Standortbestimmungen.

Aus den verschriftlichten Interviews und aus den in der Improvisationsarbeit entwickelten Szenen entstand die Stückfassung. Zu den insgesamt drei Vorstellungen von „Heimat im Kopf“ im Ballhof zwei verzeichnete das junge schauspielhannover eine große Veränderung im Publikum. Die ProtagonistInnen auf der Bühne erzählten eine „andere Geschichte“ einem „anderen“ Publikum. Die Nachhaltigkeit und Integrationswirkung einer solchen Theaterarbeit besteht also nicht nur darin, dass zehn Jugendliche mit dem und durch das Theater ein neues Terrain betreten haben, sondern dass das Publikum – Deutsche und Neudeutsche / MigrantInnen – eine wichtige gemeinsame Erfahrung gemacht hat, eine Begegnung mit „anderen“ AkteurInnen, Themen, Erzählweisen, Vorbildern hatte. Dieses „Andere“ wird hoffentlich irgendwann als das „Eigene“ verstanden werden – nicht andere Geschichten, sondern unsere Geschichten, unsere Akteure, Themen, Vorbilder. Dafür braucht es Zeit – und viele weitere Theaterprojekte!

2. „Tacheles“

Beim Theater mobil-Projekt „Tacheles“ ging ein Team von KünstlerInnen zunächst mit fünf Wagen, zu „Theater-Mobilen“ umgebaute ehemalige NVA-Container, an fünf verschiedene Standorte in der Stadt und Region Hannover und arbeitete mit den dort lebenden Jugendlichen zu verschiedenen thematischen Schwerpunkten, die sich in den Namen der Wagen, wie z. B. frauenbase, globalstation, wirsindwir, abbildeten. Vier Monate wurde vor Ort mit den jungen Leuten gearbeitet. TeilnehmerInnen für das Projekt zu gewinnen, die dabei blieben, war schwierig, die Fluktuation war hoch. Von den Anfangs 70 bis 80 Jugendlichen zogen schließlich 35 zusammen mit den KünstlerInnen zurück zum Ballhof.

Da wo Theater zum Teil die Fiktion hinter sich lässt, um sich thematisch erst einmal mit den Lebensrealitäten von Jugendlichen auseinanderzusetzen, stellt sich die Frage, wie man damit zu einem

einigermaßen spannenden und künstlerisch innovativen Endprodukt gelangen kann. Bei ‚Tacheles‘ gab es inhaltlich die Flucht nach vorne: Wir bildeten nicht nur ab, wer die Jugendlichen sind und wie sie leben, sondern wir forderten sie auf, auf der Bühne politisch zu handeln, indem sie Tacheles reden, indem sie öffentlich Stellung beziehen zu Themen, die sie angehen. Welche Themen dies sind, entschieden maßgeblich die Jugendlichen. Sie wurden von den KünstlerInnen unterstützt, ihre Meinungen zu formulieren oder erst zu bilden und diese auf der Bühne öffentlich zu artikulieren. Dies brachte die bildungsfernen Jugendlichen von der Rolle des Sozialopfers in die Rolle des Handelnden und den Rezipienten von der Rolle des Voyeurs in die Rolle des Adressaten.

Formal entschied sich das KünstlerInnen-Team, auf performative, musikalische, multimediale und choreografische Formen zurückzugreifen. Und von der Lebensrealität aus wurde auch der Sprung in die Fiktion wieder möglich. Formen der Verkörperung einer Rolle wurden dabei ersetzt durch „non acting“-Formen.

Das Theaterprojekt ‚Tacheles‘ war auf fünf Monate angelegt und endete mit insgesamt sechs ausverkauften und sowohl bei Publikum als auch bei der Presse erfolgreichen Vorstellungen im Ballhof zwei. Erst mit dem gelungenen Aufführungserlebnis, das als Zusammenfassung und Reflexion des Erlebten und Erarbeiteten die ästhetische Erfahrung als solche vervollständigt, wurde für die Jugendlichen spürbar, dass und warum sich der Aufwand für dieses Projekt gelohnt hat. Mit den Aufführungen, in denen die direkte Kommunikation mit dem Publikum gesucht und damit ein öffentlicher Handlungszusammenhang hergestellt wurde, bekamen die Jugendlichen eine öffentliche Plattform mit hohem Aufmerksamkeitspotential für ihre eigenen Themen und Belange.

Fazit

Das junge schauspielhannover begreift die Kunst der Vermittlung als eine zentrale Aufgabe eines staatlich subventionierten Staatstheaters. Sie betrifft über Kinder und Jugendliche hinaus alle Bevölkerungsschichten und Altersgruppen der Stadt. Es geht dabei nicht nur um „ein Publikum von morgen“, sondern vor allem um das Publikum von heute – und um das Recht einer aktiven Teilhabe aller an Kunst. Es geht darum, (jungen) Menschen alle nur erdenklichen Türen für die Begegnung mit dem klassischen und zeitgenössischen Theater zu öffnen. Das bedeutet zum einen die Entwicklung einer „Zuschaukunst“ für das Angebot im Spielplan sowohl des jungen als auch des schauspielhannover und zum anderen die Sicherstellung und Förderung der gemeinsamen Theaterarbeit von KünstlerInnen mit jungen Leuten.

Das junge schauspielhannover will den Austausch mit Kunst und über Kunst – auch weil wir glauben, dass dieser Austausch für die Lebendigkeit der Theaterkunst essentiell ist. Wir wollen den Ansichten, Interessen und Erfahrungen junger Menschen einen größeren Raum in unserer Arbeit geben und versprechen uns davon verstörende und vitalisierende Impulse für die künstlerische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit auf allen Bühnen des Hauses, denn das Theater soll sich um die Welt drehen, nicht um sich selbst.

Anmerkungen

¹ Hannah Arendt, zitiert nach: Programmbuch zu „Römische Tragödien“, Theaterformen Braunschweig 2008.



„Tacheles“

² Bourdieu nutzt den Begriff „kulturelles Kapital“ und unterscheidet a) als Bildung verinnerlicht und an Körper der Subjekte gebunden b) objektiviertes Kulturkapital, wie es etwa in Büchern oder Kunstwerken vorkommt c) institutionalisiertes Kapital, beispielsweise durch Titel, Berufsbezeichnungen, Prüfungsrituale, Akzeptanz und Wertigkeit. Wie etwa das Lesen nach Bourdieu abhängig ist vom jeweils durchlaufenen Bildungsweg des Lesenden, so ist das auch mit der Theaterpraxis. Schreiben, Lesen, Theater spielen und Theater schauen sind keine natürlichen Bedürfnisse, sondern kulturell-his-

Jugendclub Theater Konstanz – „Der Glaube daran, dass eine andere Welt möglich ist!“

torisch und Interessen bedingt unterschiedliche Ausprägungen kulturellen Kapitals. Nicht für alle besteht dieselbe Gewohnheit, derselbe Code. (Bourdieu. *Wie die Kultur zum Bauern kam. Über Bildung, Schule und Politik*, Hamburg 2006; unverändert. Nachdruck von 2001).

³ „Idealerweise sollten Kinder im Verlauf von Kindergarten und obligatorischer Schulzeit alle Facetten kultureller Bildung kennen lernen. Wichtig ist dabei die gleichermaßen aktive und rezeptive Beschäftigung mit den Künsten, denn der Nutzen ist wechselseitig.“ (Bericht der Enquete Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages).

⁴ Interessanterweise stammt dieser Nachweis ausgerechnet aus neurowissenschaftlichen Untersuchungen, die belegen, dass es ebenso wie es kritische

Phasen für die Ausbildung des visuellen und des auditiven Wahrnehmens sowie für den Tastsinn und den Spracherwerb gibt, eine zweite Entwicklungsphase gibt, die Pubertät, in der jene Hirnstrukturen ausreifen, die für die Einbettung des Menschen in seine soziale Umwelt entscheidend sind.

⁵ In der Spielzeit 07/08 haben sich ca. 150 junge Menschen in den unterschiedlichen Projekten und Formaten des Jugendclubs ausprobiert.

⁶ Das Interesse an diesen Projekten ist riesig. Für die Produktion „Romeo und Julia“ und „Helden – Eine Odyssee nach Homer und Ad de Bont“ meldeten sich beispielsweise jeweils über 250 Interessierte, insgesamt 25 sind nun in jeder Produktion auf und hinter der Bühne aktiv.

Jugendclub Theater Konstanz – „Der Glaube daran, dass eine andere Welt möglich ist!“

Fausto Paravidinos „Genua 01“ in der Inszenierung von Felix Strasser und Wulf Twiehaus: Ein Blick in die Abgründe unserer Demokratie

Felix Strasser

„Im Jahr 2001 gab es den 11. September und es gab den G8-Gipfel in Genua. Was dort geschah, ist mehr oder weniger unter den zusammenstürzenden Twin Towers in New York begraben worden.“ (Südkurier 28.05.2008). Regierungschef Berlusconi (damals wie heute) hat die Innenstadt von Genua hermetisch abriegeln und zur Verschönerung gelbe Plastikzitrone in die Bäume hängen lassen. Vorsorglich wurden 200 Leichensäcke eingeplant. 18.000 Polizisten werden zum Schutz der Regierungschefs der acht reichsten Industrienationen zusammengezogen. Diese kleine Inszenierung kostet den italienischen Staat schlappe 130 Millionen Euro. 300.000 internationale Gegendemonstranten formieren sich friedlich, fordern eine andere Weltwirtschaftsordnung. Dann kommt es unter mysteriösen Umständen zu gewalttätigen Auseinandersetzungen: Carlo Giuliani, ein 23-jähriger Demonstrant, wird von einem jungen Carabinieri erschossen. Polizei und Sicherheitskräfte überfallen eine Schule, die als Unterkunft dient, und misshandeln die im Schlaf Überraschten, in einer Polizeikaserne wird geschlagen, beleidigt, gefoltert. Warum?

„Wir würden uns damit zufrieden geben, wenn wir nicht den dringenden Verdacht hätten, dass das nicht die Wahrheit ist.“

Im April 2007 unterhielt ich mich mit Wulf Twiehaus über meine theaterpädagogische Arbeit am Theater Konstanz. Ein besonderes Anliegen meiner Arbeit ist es, das Theater als politische Plattform zu sehen, ehrlich zu seiner Haltung zu stehen ohne ständiges polemisieren und ohne Satire, zu verzichten auf jenen so bequemen Harald-Schmidt-Stil, sondern ohne Umschweife auf der Bühne zu seiner Meinung zu stehen. Ich begreife das Theater als Ort, an dem kontrovers diskutiert wird, gerade bei Inszenierungen des Jugendclubs.

Im Gespräch kamen wir auf Fausto Paravidino und sein Stück *Genua 01*, in dem er die Geschehnisse um den G8-Gipfel 2001 zusammenfasst und Stellung bezieht. Stellung für eine gerechtere Welt, eine Welt, die nicht nur aus Labels, Neoliberalismus und



ausbeuterischen Heuschrecken besteht. Er träumt in seinem Stück von einer Gesellschaft, die sich für Menschen interessiert, die von weniger als 2 Dollar pro Tag leben. Dieser Traum sollte in den Tagen von Genua ein blutiges Ende nehmen. So entstand die Idee, mit so vielen Jugendlichen wie möglich Sprechtheater zu machen – politisches Theater.

Jugendclub Theater Konstanz – „Der Glaube daran, dass eine andere Welt möglich ist!“

„Wir sind einverstanden damit, dass China für die Olympischen Spiele über Leichen geht!“

Warum befassen sich 42 Jugendliche neun Monate lang mit dem Thema G8-Gipfel und damit, was sich 2001 in Genua abgespielt hat? 300.000 Demonstranten protestieren gegen den Gipfel, um die Welt zu verändern. Eigentlich ein schönes Vorhaben – hätten die friedlichen Demonstranten nicht die rohe Gewalt von 18.000 Polizisten und gewaltbereiten Autonomen erfahren ... Wenn man die Welt nachhaltig verbessern will, sollte man getreu dem Motto handeln: „Gemeinsam sind wir stark“. Das hatten auch die 300.000 Demonstranten erkannt. Nur wer zusammenhält, gemeinsam stark ist, kann etwas bewirken, wenn auch nur in kleinen Schritten. Warum geht einer auf die Straße, um gegen die G8 zu demonstrieren, obwohl er zuvor seinen Regierungschef demokratisch gewählt hat? Auch solchen Fragen haben wir uns im September 2007, am Beginn des Probenprozesses, gestellt. Wir wollen darauf aufmerksam machen, dass hier noch so einiges schief läuft. Wir wollen informieren und zum Nachdenken anregen, ohne zu belehren. Wir wollen zum Diskutieren anregen, zum Hinterfragen, und dabei unterhaltsam sein. Und wenn sich der Applaus nach der Aufführung legt und nur ein einziger denkt: „Ja, ich kann etwas ändern!“, dann haben wir unser Ziel erreicht. Wir spielen Theater. Politisches Theater. Denn wie auch Bertolt Brecht sagte: „Theater kann die Welt nicht verändern, sondern sie als eine veränderbare darstellen.“ Sie zu verändern, das ist jetzt unsere Aufgabe!

„Die einen tragen Hippiekluff und sind auch sonst ziemlich soft drauf, die anderen Springerstiefel und sehen so aus, als hätten sie nichts gegen ein bisschen Randalie. Eines eint sie: Es kotzt sie an, diese Arroganz der Macht in den Larven der acht Staatschefs der reichsten Nationen der Erde, die im Palazzo nebenan die Welt aufteilen.“ (Südkurier 28.05.2008).

42 Jugendliche aus unterschiedlichstem bildungs- und soziokulturellem Hintergrund haben sich letztendlich eingelassen. Die Jüngste 12 Jahre alt, der Älteste 20. In neun Monaten probierten und diskutierten die Jugendlichen über Themen wie Neoliberalismus, Kommunismus und Raubtierkapitalismus und oft genug fragten sich Wulf Twiehaus und ich, ob das ganze überhaupt machbar wäre. Die Proben ähnelten entweder Straßenschlachten in Kreuzberg oder dem Gemeinschaftskundeunterricht. Die Gruppe blieb und wuchs zusammen. Diskutierte, spielte und diskutierte. In nächtlichen Polittrunden wurde über die Genmanipulation im Ernährungssektor debattiert, wurden Meinungen vertreten und Meinung zugelassen. Es wurde immer deutlicher, dass der Inhalt des Stückes auch zum Prinzip der Arbeit wurde: Autonomie, Meinungsbildung, Idealismus und immer wieder Scheitern.

„Genua 01 ist kein ausgewogenes Theater, sondern bezieht Stellung. Die Konstanzer Inszenierung unterstreicht das noch“,

schreibt der Südkurier in seiner Kritik vom 28.05.2008. „Schließlich der nächtliche Überfall der Polizei auf ein Nachtlager der Demonstranten, das mit Blutvergießen und Massenverhaftungen endet. Wie die jungen Darsteller diese Gewaltexzesse ins Bild setzten – da bleibt einem die Spucke weg. Wie zuvor das Happening mit Cat-Stevens-Songs ist auch jetzt die ungeheure Kraft



zu spüren, die die gesamten 70 Minuten von diesem Ensemble ausgeht (...) das Resultat ist mehr als außergewöhnlich.“

Die Theaterpädagogik ist am Theater Konstanz, nicht zu letzt durch diese Inszenierung, Schnittstelle für ein gemeinsames Nachdenken geworden, über ästhetische, politische und literarische Fragen. Das macht Mut und eigenständig. Und es macht eben den Glauben aus. Den Glauben daran, dass eine andere Welt möglich ist!

Das GRIPS Theater und die Politik: heute, nach 40 Jahren



Das GRIPS Theater und die Politik: heute, nach 40 Jahren

Gerhard Fischer

Das Berliner GRIPS Theater für Kinder konstituierte sich Mitte der 60er Jahre als Teil der Neuen Linken im Widerstand gegen das damals herrschende politische und kulturelle Establishment. Die frühen Produktionen des Theaters *für Kinder im Reichskabarett*, des Vorläufers von GRIPS in den späten 60er, und die von GRIPS in den frühen 70er Jahren, waren gekennzeichnet von den Ideen und Aktionsformen der studentischen Protestbewegung. Es ging um Klassenkampf; Kinder erschienen als unterdrückte Minderheit, deren Naturrecht auf Widerstand es zu fördern galt. Der Kampf gegen autoritäre Erwachsene und kinderfeindliche Institutionen wurde grundiert vom fröhlich-anarchistischem Geist der anti-autoritären Revolte; dadaistische Züge weisen darauf hin, dass hier ein Modernisierungsprozess nachgeholt wurde, der in der Erwachsenenkultur längst stattgefunden hatte. Die in den Stücken demonstrierten Aktionsformen des Widerstands gegen eine Umwelt, in der Kinder

normalerweise nur als Störfaktoren auftraten, entstammten ebenfalls dem Arsenal von SDS und APO: mit *Happenings*, *Sit-ins* und *Go-ins* setzte man sich gegen Willkür und Repression zur Wehr.

Das alles ist Geschichte. Dass es das GRIPS Theater heute noch gibt, muss sicher als ein kleines Wunder bezeichnet werden: die meist freien Gruppen, die damals mit GRIPS zusammen antraten, um das Theater (nicht nur) für Kinder in Deutschland zu reformieren, gibt es längst nicht mehr. Nicht weniger verwunderlich ist, dass das GRIPS Theater nach vierzig Jahren immer noch kritisches, oppositionelles, politisches Theater macht, das seine Wurzeln keineswegs verleugnet. Aber in den vierzig Jahren seines Bestehens hat sich das Ensemble natürlich weiterentwickelt, theaterästhetisch ebenso wie ideologisch.¹

Die politische Position, die das GRIPS Theater heute vertritt und die sich vor allem in den Stücken des Hausautors Volker Ludwig

Das GRIPS Theater und die Politik: heute, nach 40 Jahren

zeigt, ist allerdings nicht mehr die vom ‚Roten Mai 1968‘; sie ist vielmehr grundiert von einer philosophischen Grundströmung, die man als kommunitarisch bezeichnen könnte, in Anlehnung an den Begriff aus dem zeitgenössischen nordamerikanischen Philosophiediskurs. In den USA und in Kanada, aber auch zunehmend in Europa, hat sich der Kommunitarismus in den letzten zwei Jahrzehnten als Korrektiv gegen den Individualismus des herrschenden Liberalismus bzw. Neo-Liberalismus entwickelt. Gegen die fortschreitende Entfremdung und Atomisierung der sozialen Beziehungen der Individuen in der Gesellschaft und gegen die Anonymisierung der sozialen Beziehungen setzt der Kommunitarismus ein Verantwortlichkeitsdenken, eine Art Sozialökologie, die auf der gemeinsamen Verantwortung und Sorge für das Gemeinwesen insistiert.

Der dem Kommunitarismus zugrunde liegende Begriff der „Community“, anders als der historisch belastete deutsche Ausdruck „Gemeinschaft“, ist inklusiv und integrativ; er betont das Gemeinsame und Verbindende gegenüber dem Trennenden und Ausgrenzenden der postindustriellen Zweidrittelgesellschaft. Die Dramaturgie der sozialen Integration, die man in Anlehnung an Michail Bachtin als „Überwindung des Solipsismus“ bezeichnen könnte und die für die Komödienästhetik Volker Ludwigs charakteristisch ist,² demonstriert einen Vorgang, der so etwas wie eine Konstitution von „Bürgerschaft“ darstellt, wobei sowohl der Begriff „Citoyen“ mit anklingt, darüber hinaus aber auch eine soziale Beziehungsdynamik, bei der aus Fremden Nachbarn und Mitbürger werden. Genau diese Dynamik steht im Zentrum der typischen GRIPS-Dramaturgie, vor allem in den Stücken Volker Ludwigs, ob es sich dabei um Kinderstücke wie *Max und Milli* (1978) und *Bella, Boss und Bulli* (1995) oder um die sogenannten Jugendstücke und Musicals wie *Alles Plastik* (mit Detlef Michel; 1981), *Linie 1* (1986) oder *Baden gehen!* (2003) handelt.

Im Kommunitarismus à la GRIPS lassen sich verschiedene Elemente und Traditionslinien unterscheiden. Ein Aspekt ist das ökologische Denken: als erstes Theater in Deutschland hat GRIPS Stücke produziert, in denen ein Bewusstsein der Verantwortung gegenüber der Natur ebenso wie gegenüber den nachfolgenden Generationen vermittelt wird (*Wasser im Eimer*, 1977; *Dicke Luft*, 1982; *Himmel, Erde, Luft und Meer*, 1990). Für das Generationentheater GRIPS ist dieser Punkt besonders wichtig: In fast allen Stücken werden Dialoge zwischen Kindern oder Jugendlichen und älteren Leuten gezeigt, die Generation der Großeltern spielt dabei eine wichtige Rolle. Das grüne Bewusstsein ist verbunden mit einer Praxis der Graswurzeldemokratie, die auf Bürgerpartizipation auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens und auf eine Aktivierung von Bürgersinn setzt. Schließlich gibt es in den Stücken von Volker Ludwig eine ausgeprägte, christlich-humanistische Tendenz: Der altlinke Kampfbegriff der Solidarität erscheint hier – entideologisiert – als Inbegriff praktizierter Mitmenschlichkeit. Natürlich geht es dabei nicht eigentlich um Theologie, wohl aber um eine Zielvorstellung, die man als liberaldemokratische, multikulturelle und multiethnische, republikanische Zivilreligion bezeichnen könnte.

Eine weitere Komponente in der kommunitarischen Position des GRIPS Theaters ist die fortlaufende Kapitalismuskritik der Neuen Linken, allerdings ohne die marxistischen Konzepte von Klassenkampf und Revolution. Geblieben ist die Kritik der kapitalistischen Sozialbeziehungen und einer neo-liberalen Ideologie, die individuelles Profitstreben, Leistungs differenzierung

und technokratisch-ökonomische Rationalität als höchste Güter propagiert und dabei ganz bewusst das Gemeinwohl vernachlässigt. In den letzten Jahren hat sich diese Kritik vor allem auf das Phänomen der Globalisierung konzentriert. Dazu gehören Stücke wie *Der Ball ist rund* (von Thomas Ahrens, UA 2003), ein „Globalisierungs-Krimi“ für junge Zuschauer ab der fünften Klasse, das sich mit den Medien- und Werbemanipulationen der internationalen Konzerne und deren unternehmerischen Strategien in den Ländern der Dritten Welt auseinandersetzt, am Beispiel eines fiktiven Sportartikelherstellers, hinter dessen Logo sich unschwer die großen, bei dem Publikum ebenso bekannten wie beliebten Markennamen ausmachen lassen. Dazu kommt, dass GRIPS so etwas wie das Berliner Hauptquartier der internationalen globalisierungskritischen Bewegung geworden ist. Unter dem Titel „Gegenstimmen – attac lädt ein“ finden monatlich im GRIPS Vorträge und öffentliche Diskussionsforen statt, die von attac-Berlin in Zusammenarbeit mit dem Theater organisiert werden. Parallel dazu werden spezielle Antiglobalisierungs-Projekte für Schulklassen angeboten, die von der theaterpädagogischen Abteilung des Ensembles betreut werden.

Dass ein Theater sich derart gesellschaftspolitisch engagiert, weil es von seinem Selbstverständnis her sich nach wie vor als kulturelle Einrichtung versteht, die gesellschaftspolitisch wirken will, ist in der Kulturszene von heute, fast vierzig Jahre nach dem Höhepunkt der aktivistischen Phase der Studentenbewegung, beinahe ein Anachronismus, auf jeden Fall aber ein erstaunlicher Sonderfall, ein kleines Wunder eben.

Anmerkungen

¹ *Ich habe die Entwicklung des GRIPS Theaters ausführlich beschrieben in meinem Buch: GRIPS. Geschichte eines populären Theaters (1966–2000). München: Iudicium 2002.*

² *Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/Main: Fischer 1990, S. 84.*



Hier Geblieben! Für das ganze Bleiberecht! Für die UNO Kinderrechte!

Philipp Harpain

für das Aktionsprogramm „Hier geblieben!“ vom GRIPS Theater

Kinder und Jugendliche werden von der Polizei aus dem Unterricht abgeholt und verschwinden. Sie werden in ihre Herkunftsländer bzw. die Herkunftsländer ihrer Eltern abgeschoben, wo sie ein unsicheres Schicksal in einer fremden Welt erwartet.



Flüchtlingen in Deutschland und ihre Perspektiven geht. Bei der Recherche zu diesem Stück haben wir eng mit dem Flüchtlingsrat Berlin zusammen gearbeitet. Durch diesen Kontakt lag es nahe, dass der Flüchtlingsrat an das GRIPS Theater herangetreten ist, um gemeinsam etwas gegen die gängige Abschiebepaxis der deutschen Bundesregierung zu unternehmen.

Wir, die TheaterpädagogInnen am GRIPS Theater, Susanne Rieber, Meike Herminghausen und ich, haben uns eine kurze Bedenkzeit erbeten und über die Anfrage beraten. Mehrere Fälle waren uns bereits aus Schulen bekannt. Bald war klar, dass etwas geschehen musste. Volker Ludwig ermutigte uns, eine treffende Aktion ins Leben zu rufen. (Zitat: „Wenn euch was Gutes einfällt, macht es.“)

Der Plan

Wir holten Informationen ein, trafen uns mit den Betroffenen, erarbeiteten unterschiedliche Module. Unser Ziel war es, möglichst viele Menschen zu informieren, was gerade in der Flüchtlingspolitik passierte. Vor allem Schulklassen sollten ein Bewusstsein dafür bekommen, dass sie sich für ihre MitschülerInnen einsetzen können und nicht aufgeben sollten, wenn diese von Abschiebung bedroht sind.

Der Plan beinhaltete folgende Aspekte:

- mit Kindern und Jugendlichen einen Appell an die PolitikerInnen richten,
- Aktionen entwickeln und demonstrieren gehen,
- ein Aktionsbüro einrichten,
- möglichst viele UnterstützerInnen aus Kunst, Theater und Musik sowie weiteren Initiativen, Verbänden und Gewerkschaften gewinnen,
- Unterrichtsmaterialien für die Schule entwickeln,
- Pressekonferenz zum Aktionsprogramm im GRIPS,
- Fälle recherchieren, Theaterstück schreiben und bundesweit spielen,
- Internetseite erstellen,
- Mailverteiler einrichten,
- bundesweite Vernetzung von Aktionsgruppen.

Um ein **ganzes Bleiberecht für Kinder, Jugendliche und Erwachsene** und die **vollständige Umsetzung der UNO Kinderrechte** in der Bundesrepublik durchzusetzen, wurde 2005 **das Aktionsprogramm „Hier Geblieben!“** gemeinsam von PRO ASYL, dem Flüchtlingsrat Berlin, der GEW Berlin und dem GRIPS Theater gestartet. Es blickt nun auf eine Fülle von erfolgreichen Protestaktionen, Appellen an die Innenministerkonferenzen und PolitikerInnen der Bundesrepublik, Demonstrationen und Touren zurück.

Wie alles begann

Im Januar 2005 kam eine Gruppe von ca. 20 Jugendlichen vom BBZ (Berliner Beratungs- und Betreuungszentrum für junge Flüchtlinge und Migranten) zusammen mit VertreterInnen des Flüchtlingsrats ins GRIPS Theater. Die Jugendlichen schilderten uns ihre Lebenssituation, Residenzpflicht, Arbeits- und Ausbittungsverbot und die ständige Angst vor der Abschiebung. Sie berichteten von Kindern, die in Einzelhaft gesperrt und von ihren Familien getrennt worden waren – so im Fall von Taja Risic, der uns später noch sehr beschäftigen sollte. Insgesamt beurteilten sie die ganze Situation durch die seit Januar in Kraft getretenen neuen Gesetze im ‚Ausländerrecht‘ als verschärft, weil keine Perspektive für die über 200.000 hier seit lange lebenden geduldeten Flüchtlinge geschaffen worden war.

Das GRIPS Theater hat sich immer wieder für Kinderrechte und die Rechte von Flüchtlingen eingesetzt – zuletzt in dem Stück „Melodys Ring“ von Volker Ludwig (Leiter des GRIPS Theaters), in dem es um die Situation von unbegleiteten, minderjährigen

Dreieinhalb Jahre „Hier Geblieben!“

Bei Pro Asyl trafen wir auf offene Ohren, da die Organisation schon länger mit diesem Thema beschäftigt war. Auch die GEW war schnell mit im Boot. Zusätzlich gab es viele HelferInnen, die oft von einem Tag zum nächsten wie aus dem Nichts auftauchten und mitarbeiteten. Wir schrieben mit den SchülerInnen der Fritz Karsen-Schule, den Jugendlichen vom BBZ und der *Banda Agita*, dem Jugendclub des GRIPS Theaters, einen Appell an die

Innenminister-Konferenz und die PolitikerInnen, in dem wir sie aufriefen ...

Volker Ludwig gab mir den Tipp, die PolitikerInnen direkt über unser Tun zu informieren, wenn wir bei ihnen etwas erreichen wollen. (Zitat: „Ich ruf mal an, wen ich so kenn’, Momper und Körting, und sage ihnen, dass wir das machen!“)

Daraufhin erstellten wir den PolitikerInnen-Verteiler mit ca. 800 Adressen, die ab sofort regelmäßig Post von uns bekamen und über alles, was wir unternahmen informiert wurden. Wenn jemand aus dem Mailverteiler gestrichen werden wollte, riefen wir direkt in den Büros an und fragten, ob sie denn vielleicht gerne persönlich mit uns und den jungen Flüchtlingen reden wollten. Es hat schnell nachgelassen, dass jemand aus unseren Verteilern gestrichen werden wollte, stattdessen trafen wir im Laufe der Zeit auf immer mehr offene Ohren.

Das Stück „Hier geblieben!“

Das GRIPS Theater hat im Rahmen des Aktionsprogramms zusammen mit der Klasse 8.3 der Fritz-Karsen-Schule das Stück *Hier geblieben!* erarbeitet. Unsere drei Autoren, Dirk, Magda und Reyna, besuchten dazu regelmäßig die Klasse. Am 2. Mai 2005 hatte das Stück „Hier geblieben!“ in der Schiller-Theater-Werkstatt Premiere, obwohl es eigentlich noch nicht ganz fertig war. Die Premiere musste schon stattfinden, denn die Zeit bei Tanja und ihrer Mutter bis zum Abschiebetermin drohte abzulaufen, obwohl die Klasse sich bisher erfolgreich gegen die Abschiebung ihrer Mitschülerin zur Wehr gesetzt hatte. Ihr Vater und die Schwester Sanja waren bereits abgeschoben. Nach der erfolgreichen Premiere haben wir das Stück noch weiter geprobt. Das Schicksal von Tanjas Familie steht stellvertretend für das von über 200.000 Menschen in der Bundesrepublik Deutschland.

Ein Dramaturg eines Theaters aus Süddeutschland sagte bei einem unserer Gastspiele sinngemäß, es sei verrückt, wie wir Politik und noch mal Politik machten, unser Plakat ein Appell sei (?). Auf der Bühne stünden die Kinderrechte und trotzdem sei es sehr spannendes Theater.

Unsere Aktionstour mit „Hier geblieben!“ zur Innenministerkonferenz in Stuttgart wurde immer mehr zur Demonstration. Kinder und Jugendliche malten Bilder für das Bleiberecht und die UNO-Kinderrechte und immer mehr Menschen kündigten an, zu unserer Aufführung auf dem Stuttgarter Marktplatz zu kommen. Wir versuchten, Geld für eine größere Tonaanlage zu organisieren und spielten schließlich vor über 2000 Menschen in Stuttgart parallel zur Innenministerkonferenz – drei Innenminister erschienen persönlich, um sich über unser Tun zu informieren – und das Bleiberecht wurde als aktueller Punkt auf die Tagesordnung der Beratungen gesetzt. Unsere Forderungen wurden jedoch abgelehnt.

Diese erste ‚Niederlage‘ trotz der massiven Medienpräsenz spornete uns erst recht an, weiter zu machen. Wir wussten, wir haben einen Nerv getroffen. Mit den Jugendlichen vom BBZ und der Banda Agita haben wir, wieder in Berlin angekommen, die Jugendinitiative „Jugendliche ohne Grenzen“ (JoG) gegründet, die wir seither tatkräftig unterstützen.

Zur Innenministerkonferenz in Karlsruhe gab es dann die erste bundesweite Konferenz der jungen Flüchtlinge, die oft gar nicht glauben konnten, dass es möglich war, die Residenzpflicht für ein paar Tage für sie außer Kraft zu setzen.

Unsere Protestformen waren geprägt von theatralen, medienwirksamen Events, sei es der Mauerbau an der Gliniker Brücke, die vorzeitige Eröffnung der WM mit einem Spiel um das Bleiberecht in Garmisch-Partenkirchen oder die Gala-Veranstaltungen in Nürnberg, um den besten Abschiebeminister zu wählen.

Bei allen politischen Aktionen beriet ich die Jugendlichen in den Formen der Proteste. Mohamed, Ibo, Hatice und Paymana, Valid, Mags und Rola, Christine, Tobi ... wir saßen oft lange zusammen, um die nächsten Aktionen zu überlegen. Viele wurden im GRIPS geprobt, einige aber auch einfach während der Busfahrt zur nächsten Aktion.

2006 gab es JoG inzwischen in 12 Bundesländern mit Büros in Frankfurt, München und Berlin. Es fanden Workshops zu Pressearbeit, Rhetorik, Musik und Theater statt, um die nächsten bundesweiten Konferenzen und lokalen Proteste vorzubereiten. Die Jugendlichen führten Gespräche mit VertreterInnen aller Parteien. Das Aktionsbündnis „Hier geblieben!“ bekam inzwischen viele positive Briefe von den PolitikerInnen aller Parteien.

Durch die zahlreichen Proteste und Aktionen gelang es, die Innenministerkonferenz im November 2006 in Nürnberg zu einem ersten Schritt zu bewegen. Die Innenminister haben sich zu einer Bleiberechts-Regelung durchgerungen, die aber leider nur viel zu wenigen Menschen zu einem Bleiberecht verhilft. Des Weiteren wurde von PolitikerInnen der großen Koalition im Jahre 2007 im Rahmen des Zuwanderungsgesetz ‚ein Bleiberecht‘ verabschiedet, das angeblich 100.000 Menschen einen gesicherten Status geben sollte.

Gleichzeitig wurden aber zahllose Verschärfungen, wie die Erschwerung des Familiennachzugs, die Erschwerung der Einbürgerung für junge MigrantInnen, Sanktionen bei Nichtteilnahme an Integrationskursen, verminderter Leistungsbezug auf vier Jahre für nicht anerkannte Flüchtlinge, verschärfte Ausweisung und vieles mehr beschlossen.

Georg Claasen vom Flüchtlingsrat Berlin: *„Ohne euch hätte es keine Bleiberechtsregelung gegeben.“*

Bilanz

Das Stück „Hier geblieben!“ wurde zu Gastspielen in der gesamten Bundesrepublik eingeladen und ist mit über 190 Aufführungen das meistgespielte GRIPS Stück in dem Zeitraum (2005–2008). Mit dem Aktionsprogramm „Hier Geblieben!“ wurden vom GRIPS Theater fünf bundesweite JoG-Konferenzen sowie zahlreiche Vernetzungstreffen der Jugendlichen, zwölf bundesweite Demonstrationen, mehrere bundesweite Aktionstage und viele lokale Aktionen, darüber hinaus unzählige Diskussions- und Informationsveranstaltungen unterstützt und organisiert. Dadurch ist es uns gelungen, auf das Thema Bleiberecht und die Vorbehalte der Bundesrepublik bei den UNO-Kinderrechten aufmerksam zu machen. Wir haben auf der politischen Ebene sowohl einen Innenministerkonferenzbeschluss sowie einen Bundestagsbeschluss erreicht. Über 35.000 Menschen haben einen gesicherten Aufenthaltsstatus bekommen, in der gleichen Zeit sind aber auch über 30.000 Menschen abgeschoben oder zur „freiwilligen Ausreise überredet“ worden – weitere ca. 140.000 Menschen warten auf eine Entscheidung. In einzelnen Fällen ist es immer wieder gelungen, Menschen direkt vor der Abschiebung zu retten und sogar, wie bei der Familie von Tanja Ristic, wieder zurück zu holen.

Hier Geblieben!



Was wir mit dem Aktionsprogramm „Hier geblieben!“ gemacht haben, geht weit über das Verständnis von herkömmlichem Theater hinaus. Es ist, wie der Name schon sagt, ein Aktionsprogramm: **Politische Bewegung, die Theater macht und Theater, das politisch bewegt** – Diese Beschreibung trifft es vielleicht am besten und genau darin lag und liegt die Stärke von „Hier geblieben!“.

Und wie geht es weiter?

Die Protestaktionen und eine erneute Tour unseres Stückes bis zur nächsten Innenministerkonferenz im November 2008 sind bereits in Planung. Darüber hinaus erhoffe ich mir viel mehr Theater und Kultur, das im Sinne der Kinder-, Menschen- und Umweltrechte parteiisch ist. Theater und Kultur übt zwar keine direkte politische Macht aus, aber kann das Gewissen sein, das Alarm schlägt und zum Umdenken auffordert. Es kann vermeintlich Stimmlosen eine Stimme geben!

2008 – Appell an die Innenministerkonferenzen und die Politikerinnen und Politiker der Bundesrepublik Deutschland

*Sehr geehrte Damen und Herren,
das Bleiberecht war und ist überfällig und lange angemahnt!!! Doch die Mehrheit der Politikerinnen und Politiker der Bundesrepublik*

Deutschland sind leider nicht in der Lage eine menschenwürdige Flüchtlingspolitik zu betreiben.

Durch die zahlreichen Proteste und Aktionen für das Bleiberecht, ist es gelungen die Innenministerkonferenz im November 2006 in Nürnberg zu einem ersten Schritt zu bewegen. Die Innenminister haben sich zu einer Regelung durchgerungen, die aber leider nur viel zu wenigen Menschen zu einem Bleiberecht verhilft. Des Weiteren wurde von Politikern der großen Koalition im Jahre 2007 im Rahmen des Zuwanderungsgesetzes „ein bisschen Bleiberecht“ beschlossen.

Doch leider fehlt weiterhin der politische Wille einen sofortigen umfassenden Abschiebestopp zu verhängen, ein ganzes Bleiberecht zu verabschieden und endlich Kinder- und Menschenrechte auch in der Bundesrepublik ernsthaft und vollständig zu respektieren.

Deshalb fordern wir von Ihnen, den Appell der Kinder und Jugendlichen, der schon seit 2005 an die Innenministerkonferenzen in Stuttgart, Karlsruhe, Garmisch-Partenkirchen und Nürnberg und den Bundestag gerichtet wurde, endlich vollständig umzusetzen:

HIER GEBLIEBEN!

Wir sind Kinder und Jugendliche dieser Welt. Auch wenn wir alle unterschiedlich sind, leben wir zusammen auf dieser Erde. Deshalb wollen wir uns gemeinsam für eine bessere Welt für alle Menschen einsetzen und fangen bei uns zu Hause damit an.

Ihr nennt uns die Zukunft, wir sind aber auch die Gegenwart und deshalb fordern wir:

Alle Kinder und Jugendliche, die in Deutschland zur Schule oder in den Kindergarten gehen, die hier leben, hierher geflohen oder hier

geboren sind, sollen weiterhin das Recht erhalten, mit ihren Eltern und Verwandten in der Bundesrepublik Deutschland zu leben. Ihre Eltern sollen arbeiten dürfen, um für ihre Kinder sorgen zu können. Die Kinder sollen später einen Beruf lernen dürfen. Auch ihnen soll erlaubt sein zu arbeiten, zu reisen und weiterhin hier zu leben. Kranken, Alten und Hilfsbedürftigen sowie durch Krieg und andere Ereignisse geschädigten Menschen muss geholfen werden. Auch sie sollen hier bleiben dürfen! Familien sollen gemeinsam hier leben dürfen. Die Innenministerkonferenz und der Bundestag sollen für die über 200 000 nur „geduldeten“ Flüchtlinge endlich ein Recht auf Bleiberecht verabschieden und sich für die vollständige Anerkennung der UNO-Kinderrechte einsetzen.

Darüber hinaus fordern wir:
Unsere seit dem 23.06.2005 – also seit unserem ersten Appell zur Innenministerkonferenz in Stuttgart – abgeschobenen Freunde sollen in ihre Heimat – die Bundesrepublik Deutschland – zurückkehren dürfen!

Die Website www.hier.geblieben.net dokumentiert die verschiedenen Aktionen von „Hier geblieben!“ und informiert über den aktuellen Stand zu Bleiberecht und Flüchtlingspolitik, Reaktionen der Politik sowie über weitere Aktionen und wichtige Termine.

Theater Macht Politik

Dietlinde Gipsper

Berlin im April 2008

Auf der Bühne sitzen drei Frauen und telefonieren hektisch. Wir sehen ein Call Center. Die Chefin weist verächtlich eine Neue ein, die von der Arbeitsagentur geschickt worden war. Begleitet von Rügen und Tadel an die drei Frauen, „nein auf die Toilette geht es jetzt nicht“, wird die Neue mit dem Ausfüllen eines Extra-Formulars schikaniert.

„War die Szene realistisch?“ ruft Harald Hahn, der Spielleiter, in das Publikum hinein. „Ja“, „kenn ich auch“, „genauso war’s“ brüllt es zurück.

Wir befinden uns im Saalbau Neukölln, große Bühne, großer Saal, 250 Anwesende, Jüngere und Ältere, Prekäre, Bürger, Theaterleute.

Angekündigt war die Veranstaltung so: „Der Fuß bist du! Oder: Theater betritt Politik. Ein partizipatives Theaterprojekt zu ‚Working Poor‘.“ Die taz hatte vorab dem Ereignis eine ganze Seite gewidmet: „Das eigene Leben als Bühnendrama. Menschen, die arm sind trotz Arbeit, entwickeln im Saalbau Neukölln aus ihren Erfahrungen ein ‚legislatives Theaterstück‘. Dabei soll das Publikum entscheiden, wie den ‚Working Poor‘ geholfen werden kann – etwa mit neuen Gesetzen. Und die Schauspieler gewinnen neues Selbstvertrauen.“ (15.4.08)

Der Moderator lädt Leute aus dem Publikum ein auf die Bühne zu kommen, in die gezeigte Szene einzuwechseln und alternative Verhaltensweisen auszuprobieren, die vielleicht die Situation verändern könnten. Eine Reihe von Vorschlägen – Betriebsrat gründen, sich weigern, das Formular auszufüllen, an die Solidarität der anderen appellieren, werden ausprobiert, heiß diskutiert, die Rechtsanwältin und die anwesenden PolitikerInnen (eine von der Linkspartei, einer von den Grünen, SPD und CDU hatten abgesagt) nehmen dazu Stellung, wie entsprechende gesetzliche Rahmenbedingungen verändert werden könnten. Es gibt weitere Szenen. Wir sind zu Gast bei dem ersten Versuch in Deutschland, „legislatives Theater“ (Boal 1998) auszuprobieren. Harald Hahn und Jens Clausen (www.legislatives-Theater.de) haben mit Betroffenen in workshops gearbeitet und die Ergebnisse erfolgreich

als Forumtheater auf die Bühne gebracht. Das Ansinnen an die anwesenden PolitikerInnen, denen in der Veranstaltung sehr viel (zuviel?) Raum eingeräumt wurde: die entworfenen Ideen zur Veränderung in den Bundestag einzubringen.

Bremen im März 2008

Nach einem Workshop mit Hector Aristizabal berichtet die taz am 31.3.08 auf einer halben Seite darüber, betitelt „Aus Wegsehen Einschreiten machen. Die Bewegung des ‚Theaters der Unterdrückten‘ ist von Lateinamerika nach Europa geschwappt. Bei einem Workshop in Bremen versorgte der kolumbianische Theaterpädagoge die Teilnehmer mit Gegengiften gegen ihren inneren Unterdrücker.“

Oldenburg im August 2006

Rieke Matthei hat mit Arbeitslosen Theaterworkshops durchgeführt, die mit einer Forumtheater-Aufführung abgeschlossen werden. Sie hat darüber bei mir ihre Diplomarbeit geschrieben. Wiederum die taz widmet dem Projekt fast eine ganze Seite: „Einmal der Mann vom Arbeitsamt sein. Rollenwechsel für Arbeitslose: Beim ‚Theater der Befreiung‘ darf jeder Mal den Unterdrücker spielen. Eine Oldenburger Psychologiestudentin will Erwerbslosen damit das Gefühl zurückgeben, dass sie doch noch Einfluss auf das eigene Leben nehmen können.“ (24.8.06)

Roccastrada im August 1986

Forumtheater in dem großen Theater des kleinen italienischen Ortes. Der Saal ist überfüllt. Wir zeigen eine Szene, die thematisiert, dass man gegen den geplanten AKW-Bau in der Nähe nichts tun könne – oder etwa doch? Menschen aus dem Publikum stehen Schlange an der Bühne, um in die Szene einzuwechseln und ihre Ideen zum Widerstand auszuprobieren. Heiße Diskussionen im Publikum. 1987 beginnt der Atomausstieg in Italien.

Theater Macht Politik

Hamburg, im April 1979

Eine Frau versucht, Salatpflanzen in den Asphalt eine Fußgängerzone zu setzen. Kopfschütteln bei den Passanten. Hintergrund: Die Chemiefirma Boehringer versucht durch hohe Emission des giftigen Insektizids HCH/Lindan mit Dioxin die Atemluft, das Gemüse und die Tiere der angrenzenden Gebiete. Die Behörden verharren in billiger Nichtstueri. Wir gründen eine Bürgerinitiative, die regelmäßig Infostände in der Haupteinkaufsstraße organisiert. In diese Arbeit wurde das „Unsichtbare Theater“ mit Teilnehmerinnen aus Boals Workshop eingebunden. BI-Mitglieder veranstalten eine spektakuläre Aktion, wie das Salatpflanzen, oder eine Kuh, die verseuchten Porree frisst und umfällt, etc. Schnell bildet sich eine – schweigende – Menschenmenge, in der sich auch die „unsichtbaren“ SchauspielerInnen befinden. Sie regen durch lautstarke Begutachtung ihres soeben eingekauften Gemüses eine lebhaft Diskussion unter den Umstehenden an, die durch die Informationen der BI sehr gut unterstützt wird. Die BI hat erfolgreich weiter mit ähnlich ungewöhnlichen Methoden gearbeitet. 1984 wird Boehringer geschlossen.

Als Augusto Boal vor nunmehr fast 30 Jahren seinen ersten workshop „Theater der Unterdrückten“ in Deutschland – Hamburg 1979 – anbot (s. Altstaedt/Gipser 1980), tat er das ganz klar mit dem Ziel, Multiplikatoren auszubilden, die seine von ihm entwickelten oder auch entdeckten Methoden des „Theater der Unterdrückten“ als Instrumente der szenischen Untersuchung sozialer und politischer Zusammenhänge nutzen und weitergeben sollten. Basierend auf Paulo Freire und seiner „Pädagogik der Unterdrückten“ gilt auch für Augusto Boal als oberstes Prinzip die Bewusstmachung von politischer Unterdrückung und von sozialen Deformationen. Es geht um die Entwicklung einer kollektiven Handlungsperspektive gegenüber gesellschaftlichen Missständen, um die Einheit von Reflexion und Aktion, um das Eintreten in einen Dialog. Das Theater der Unterdrückten zielt auf Veränderung unterdrückender Situationen. Was im Theater als Probe auf die Zukunft stattfindet, muss in der Realität des Alltags Wirkung zeigen: sei es in direkten Aktionen wie z. B. Streiks, Protesten, Anstöße zu Gesetzesveränderungen oder über Bewusstseinsveränderungen und damit die Ausweitung von Handlungsperspektiven der Menschen.

Boal selbst zeichnet inzwischen das Theater der Unterdrückten als Baum (s. Staffler 2006), mit Wurzeln – den Worten, Tönen und Bildern – die im Boden von Gesellschaft, Philosophie, Politik, Geschichte, Ökonomie verankert sind. Den Stamm bilden Körperarbeit, das Statuentheater und das Forumtheater, die Krone das Legislative Theatre. Riesige Seitenäste sind etwa das Zeitungstheater, das Unsichtbare Theater, der Regenbogen der Wünsche (s. Anmerkung). Auf diesem Baum können neue Äste wachsen, Früchte reifen. Natürlich können auch Auswüchse wachsen: Forumtheater als Schulung für Manager zur Optimierung von Ausbeutung, Unsichtbares Theater als Partygag usw.

Der Begriff „Theater der Unterdrückten“ mag antiquiert erscheinen, hat sich aber international doch bewährt als „theatre of the oppressed“ und weist auf die Intention dieser Theatermethoden hin: Befreiung von Unterdrückung. Ich selbst verwende aufgrund meiner langjährigen Erfahrungen in der Arbeit insbesondere auch mit dem Forumtheater an der Hochschule gerne auch den Begriff „Theater der Befreiung“. Das Headlines Theatre in Kanada hat den Begriff „theatre for living“ gewählt.

Weltweit hat sich das „Theater der Unterdrückten“ verbreitet. Es gibt inzwischen die „International Theatre of the Oppressed Organisation“ – ITO –, die auf ihrer Website:

www.theatreoftheoppressed.org seit 1999/2000 Netzwerkarbeit betreibt. Sie berichtet über Projekte aus derzeit 54 Ländern. In der Grundsatzerklärung der ITO heißt es: „Das TdU wird derzeit in etwa der Hälfte aller Länder der Welt angewandt, als Instrument zur Erforschung des Eigenen und des Anderen, zur Klärung und als Ausdrucksmittel unserer Wünsche; als Instrument zur Veränderung von Umständen, die unglücklich machen und Schmerz verursachen, und zur Stärkung von friedensfördernden Bedingungen; für das Respektieren von Unterschieden zwischen Individuen und Gruppen und für das Einbeziehen aller Menschen in den Dialog; und schließlich als Instrument zur Erreichung wirtschaftlicher und sozialer Gerechtigkeit, die die Grundlage wahrhafter Demokratie ist.“

Das Theater der Unterdrückten, das Theater der Befreiung bietet vielfältige Möglichkeiten, den eigenen Alltag unter anderem Blickwinkel zu sehen, spielerisch auszuprobieren, was sich verändern lässt. Es öffnet die Augen für Machtverhältnisse und ihre mögliche Überwindung. Es kann nicht die Gesellschaft von heute auf morgen verändern, doch kann es als künstlerisch-ästhetisches Mittel die Gesellschaft mitgestalten.

„Es ist wie ein Schlüssel. Ein Schlüssel öffnet nicht die Tür. Diejenige Person, die den Schlüssel benutzt, öffnet die Tür.“ (Boal)

Literatur

- Altstaedt, Ingeborg / Gipser, Dietlinde: Animationstheater in der Sozial- und Behindertenpädagogik? Erfahrungen mit einem Workshop „Theater der Unterdrückten“, in: Neue Praxis 1/1980
- Boal, Augusto: Legislative Theatre. Using performance to make politics, Routledge London and New York 1998
- Staffler, Armin: Das Theater der Unterdrückten – Wurzeln, Auswüchse und neue Triebe, in: Thepakos 2006

1968 ist heute ein Schimpfwort. Den 68ern wird der Verfall der Werte, der Kultur, der Liebe, des Kapitalismus, des Staates, der Erziehung und der Familie angelastet. Die 68er sind auch Schuld an der RAF. Der vorliegende Roman bedient diese Klischees nicht. 1968, das war für den Ich-Erzähler ein Lernprozess. Sein Lernresultat heißt: Statt Ökonomie lieber Ökonomie. Statt Globalisierungscrash lieber Tabin-Steuer. Statt Verschwinden der Arbeit lieber Freiland. Statt materialistische Depression lieber spirituelle Euphorie.

Der Roman erzählt in der Logik der postmodernen Poetik. Er ist ein Beispiel für Creative Writing. Er lädt den Leser ein zum Schreiben seiner eigenen 68er-Geschichte.

Lutz von Werder
Ein Bildungsroman

1968

ISBN 978-3-937895-61-1 • 2008 • 250 Seiten • 9,80 €
1968 – Audio-CD
ISBN 978-3-868630-00-8 • 2008 • 9,00 €

Lutz von Werder
Autor und Philosoph. Arbeitet als Radiophilosoph beim WDR 5. Er leitet seit 13 Jahren philosophische Cafés in Berlin, in der Urania und im Literaturhaus. Er ist Verfasser verschiedener philosophischer Bücher zur Lebenskunst. Sein letztes literarisches Buch: Weltflücheln. Berlin 2007

Stichwort: Empowerment

Sinh Marx

Wir leben in einer Zeit, die Richard Sennett das „Zeitalter der Ungleichheit“ nennt. Dadurch kommt es zu Ungerechtigkeit und Konflikten. Wie aber kann ein gesellschaftliches Ungleichgewicht thematisiert und bestenfalls ausgeglichen werden, und was hat das mit Theater zu tun? Ein Beispiel für eine Antwort kann um den Begriff und den gesellschaftspolitischen Ansatz *Empowerment* gefunden werden.

Begrifflichkeit

Der Begriff *Empowerment* basiert auf dem Begriff *power*. Es geht um Macht, allerdings nicht im Sinne von Herrschaft, sondern als *power to*, *power with* und *power from within*. Macht ist somit als Gegenbegriff zu Ohnmacht zu verstehen, als Kraft, sein Leben in Eigenregie zu gestalten. **Die reine Übersetzung des Wortes Empowerment – Ermächtigung – wird der Bedeutung des Begriffs nicht voll gerecht. Was fehlt, ist das Wörtchen *selbst*. Es geht um Selbstermächtigung oder auch Selbstkompetenz.** Wenn man sich fragt, wie dieses *Selbst-Aktivwerden* ausgelöst wird, kann ein Erinnern an die Idee von Karl Marx und Friedrich Engels aus dem Manifest der Kommunistischen Partei von 1848 hilfreich sein, wo es heißt: „Die Proletarier haben nichts in ihr (der Revolution; SM) zu verlieren als ihre Ketten.“. Den Antrieb zum Handeln erhalten Menschen folglich aus dem Gefühl heraus, schwach und unterdrückt zu sein.

Positiv hervorzuheben ist, dass das *Empowerment*-Konzept mit dem hierarchischen Modell von Hilfe bricht, dass den Hilfeempfänger immer als ohnmächtig bzw. unterlegen betrachtet. Das Helfen wird in der Erwartung eines Aktivwerdens der Betroffenen auf ein Minimum beschränkt. Ausgangspunkt der *Empowerment*-Idee ist dabei die klare Abkehr von der Wahrnehmung des Menschen als von Mängeln und Schwächen geprägtes Wesen. Demnach ist jeder Mensch dazu fähig, aus einer Situation der Hilflosigkeit und Ohnmacht auszubrechen und sich Autonomie zu erkämpfen. Damit einher geht eine Orientierung an einer unveräußerlichen, universellen Geltung von (Menschen-)Rechten, die jedem Individuum ein Recht auf Berücksichtigung als Subjekt einräumen. Eine Schwierigkeit des *Empowerment*-Konzepts besteht meines Erachtens aber darin, dass es die Gefahr des strukturellen Nichtstuns in sich birgt: Man kann sich, der strengen Logik des Konzepts folgend, zurücklehnen und erwarten, dass ‚die Welt‘ sich wandelt, bessert; schließlich traut man denen, die unterdrückt werden, zu, sich selbst zu helfen, sich also bildlich gesprochen, an den eigenen Haaren aus dem Elend zu ziehen.

Dem Begriff *Empowerment* fehlt es in der Praxis zudem oft an Trennschärfe, deswegen spreche ich mich dafür aus, grundsätzlich von zwei verschiedenen Lesarten auszugehen: Einer engeren und einer weiteren. Unter *Empowerment* im weiteren Sinne wird die professionelle Unterstützung von Autonomie und Selbstbestimmung subsumiert. Daneben sollte *Empowerment* im engeren Sinne als *Selbstermächtigung* verstanden werden. Was *Empowerment* im engeren Sinne meint, zeigt ein historischer Rückblick. Die *Empowerment*-Idee gründete historisch auf der Befreiung der schwarzen Bevölkerungsteile in den USA einerseits und auf der

Emanzipation der Frauen in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts andererseits.

Methode oder Ziel

Die Definitionsschwierigkeiten schlagen sich auch darin nieder, dass darüber, ob *Empowerment* eine Methode oder ein Ziel ist, keine eindeutige Aussage getroffen werden kann. Einerseits meint *Empowerment* einen Prozess der Machtgewinnung. Sowohl der Prozess der *Selbstermächtigung* (*Empowerment* i. e. S.) als auch die professionelle Unterstützung anderer, ihre Ressourcen wahrzunehmen und zu nutzen (*Empowerment* i. w. S.), werden erfasst. Methoden von *Empowerment* sind vielfältig; in Betracht kommen beispielsweise Beratung, Gruppenarbeit, Partizipation und Bildung. Andererseits kann man mit *Empowerment* aber auch den Zustand bezeichnen, in dem Individuen derart ‚empowert‘ sind, dass sie eines Gerüsts von außen nicht (mehr) bedürfen, dabei liegt dann der Fokus nicht so sehr auf dem Prozesshaften, sondern auf der Tatsache des Stark(geworden)seins. Strategisches Ziel ist die Veränderung von Machtstrukturen zugunsten von Gerechtigkeit. Praktische Ziele sind soziale Sicherheit und der bessere Zugang zu Ressourcen und Politik.

Teatro do Oprimido/Theater der Unterdrückten: Angewandtes Empowerment

Ein Kennzeichen von Unterdrückung und Marginalisierung ist, dass Menschen zum Objekt (staatlichen, ökonomischen) Handelns gemacht werden und sich ihres eigenen Subjektseins und ihrer eigenen Macht im eingangs erwähnten Sinne nicht bewusst sind. Nach der deutschen Verfassung verstößt ein staatlicher Akt gar gegen die Menschenwürde gemäß Art. 1 I GG, wenn der Adressat dadurch zum Objekt gemacht wird.

Mittels *Empowerment* soll Objektsein aufgehoben werden. Das Teatro do Oprimido ist eine Methode des *Empowerment*-Ansatzes, es ist eine Kombination aus Kunst, Politik und Sozialarbeit. Sein emanzipatorischer Charakter macht Strukturen der Unterdrückung sichtbar und lässt den Unterdrückten selber den Raum, ihre Kraft und ihre Möglichkeiten zu erkennen und einzusetzen.

Ausgangspunkt für die szenische Darstellung ist immer eine konkrete Einzelsituation, in der jemand unterdrückt wird. In einem an das Aufdecken der Unterdrückung anschließenden Schritt sollen die Zuschauer ihre Gestaltungs- und Entwicklungspotentiale erkennen. Dafür werden die Zuschauer angeregt, aus ihrer passiv-konsumierenden Rolle auszubrechen und aktiv in das Geschehen auf der Bühne einzugreifen und Einfluss auf den Ausgang der Szene zu nehmen. Dadurch werden sie zu selbstbestimmten Akteuren im Theater. Das Gefühl der Selbstbestimmtheit soll sich auf den Alltag übertragen, indem ein szenisches Probehandeln als Blaupause mit nach Hause genommen wird, um in Fällen von struktureller Gewalt und Unterdrückung als Handlungsinstrument bereit zu sein. „Widerstand gegen Unterdrückung ist eine Technik, die den Teilnehmern bewußt machen soll, daß Unterdrückung nur zum

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken!

Zuge kommen kann, wenn man sich unterdrücken läßt, mehr noch, wenn man dem Unterdrücker behilflich ist gegen sich selbst, und daß Widerstand gegen Unterdrückung immer möglich ist, ja, daß man Widerstand leisten muß“, so der Begründer dieser phantasievoll-verändernden Methode Augusto Boal.

Empowerment und Theater der Unterdrückten eint die Grundüberzeugung, dass (nur) der Unterdrückte selbst sich befreien kann. Sowohl bei der Idee des *Empowerment*, als auch bei der Methode des Theaters der Unterdrückten wird das starre Bild der Selbstermächtigung dadurch aufgeweicht, dass ein Impuls von außen den *Empowerment*-Prozess auslöst – sei es durch das Spiel der Schauspieler oder andere Mittel, wie den Bau einer Bildungseinrichtung.

Wie das Beispiel des *Theatro do Oprimido* gezeigt hat, werden bei *Empowerment*-Prozessen gesellschaftliche Strukturen sozialer Ungleichheit thematisiert, um ein kritisches Bewusstsein für soziale Ungerechtigkeit zu schaffen und ein analytisches Wissen, um die Veränderbarkeit dieser übermächtig erscheinenden Strukturen

zu fertigen. Das führt dazu, dass die bestehenden Strukturen als veränderbar wahrgenommen und auch verändert werden.

Literatur

- Afshar, Haleh (Hrsg.). *Women and Empowerment. Illustrations from the Third World*. New York 1998.
- Alsop, Ruth/Bertelsen, Mette/Holland, Jeremy: *Empowerment in Practice. From Analysis to Implementation*. Washington 2006.
- Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten*. Frankfurt am Main 1975.
- Haug, Thomas: *Das spielt (k)eine Rolle! Theater der Befreiung nach Augusto Boal als Empowerment-Werkzeug im Kontext von Selbsthilfe*. Stuttgart 2005.
- Herriger, Norbert: *Empowerment in der sozialen Arbeit. Eine Einführung*. Stuttgart 1997.
- Steinweg, Reiner/Heidefuß, Wolfgang/Petsch, Peter: *Weil wir ohne Waffen sind. Ein theaterpädagogisches Forschungsprojekt zur politischen Bildung. Nach einem Vorschlag von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main 1986.

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken! Ein aktuelles Beispiel für politisch partizipative Theaterarbeit

Michael Wrentschur

17. Juni 2008 Landhaus Graz: Eine Theateraufführung unmittelbar dort, wo normalerweise der steiermärkische Landtag, d. h. das Landesparlament der Steiermark¹, tagt. Um präziser zu sein: Es wird vor der Zuschauertribüne des Landtagssitzungsaaes gespielt, genau an jener Schwelle, an der sich das politische System des Landtags von der Öffentlichkeit räumlich abgrenzt und gleichzeitig Einsicht gewährt. Jenseits dieser räumlichen Schwelle werden politische Beschlüsse gefasst, diesseits können die ZuschauerInnen das politische Schauspiel in der Regel zwar mitverfolgen, aber nicht aktiv mitgestalten oder gar mitbestimmen.

Doch an diesem Tag ist diese Inszenierung auf den Kopf gestellt: Vor dem Bereich, in dem sich Politik sonst mehr oder minder gekonnt theatralisch inszeniert, agieren diesmal SchauspielerInnen. Die PolitikerInnen sitzen im Publikum gemeinsam mit VertreterInnen von Behörden und sozialen Organisationen, sowie mit Interessierten und von der Thematik betroffenen Menschen. Was bekommen sie am 17.6.2008 zu sehen bzw. zu erleben?

„Kein Kies zum Kurven Kratzen“ ist der Titel des gezeigten Forumtheaterstückes, in dem armuterfabrene Menschen die Hauptakteure bzw. DarstellerInnen sind. Gezeigt wird die Geschichte der Familie Schmölzer, die zunächst ein „ganz normales Leben“ führt. Der Vater ist Maschinenschlosser, die Mutter Hausfrau und Nebenerwerbsschneiderin. Die Tochter Petra geht noch zur Schule, Julia, die andere Tochter, lebt mit ihrem Mann in einer anderen Stadt und arbeitet erfolgreich als Immobilienmaklerin. Doch als Herr Schmölzer aufgrund eines Bandscheibenvorfalles seinen Job verliert, lange arbeitslos ist und schließlich als Leiharbeiter nur mehr einen Bruchteil seines alten Gehaltes verdient, nimmt das Unglück seinen Lauf; die Familie gerät nach und nach in eine Armutsspirale mit dramatischen Folgen und Auswirkungen auf ihr Leben.



Scheint es für die Mitglieder der Familie zunächst noch Handlungsspielräume zu geben, wird zunehmend sichtbar und spürbar, was es bedeutet, mit immer weniger Geld „die Kurve kratzen“ zu müssen: die psychischen Belastungen, der Stress und vor allem die Konflikte innerhalb der Familie nehmen zu. Sie führen schließlich dazu, dass sich die Eltern scheiden lassen und jeweils alleine ihr „Glück“ versuchen. Doch die Situation verschärft sich, weder Herr noch Frau Schmölzer können am Arbeitsmarkt Fuß fassen, die Tochter muss neben ihrem Schulbesuch arbeiten, was sich auf die Schulleistungen negativ auswirkt. Der Rückzug in die soziale Isolation verstärkt sich, die Katastrophe tritt ein, als die Bank einen Kredit in der Höhe von



15.000,- Euro für die Wohnungseinrichtung der alten, gemeinsamen Wohnung fällig stellt.

Alles, was in der etwa 25 Minuten langen Szenenfolge mit Mitteln der Theaterkunst gezeigt wird, basiert auf realen Erfahrungen und eingehenden Recherchen – die DarstellerInnen wissen, wovon sie spielen.

Die Atmosphäre im Saal ist, wie auch bei den bisherigen Aufführungen, bedrückend, fast erstickend. Erleichterung setzt erst ein, als alle ZuschauerInnen dazu eingeladen werden, sich mit ihren NachbarInnen über das Geschehene zu beraten, ausgehend von folgenden Fragen: Wie wurde das Gespielte wahrgenommen, was ist passiert? Gibt es andere Handlungsmöglichkeiten für die Rollen, als die im Stück gezeigten? Das angeregte Gemurmel, der intensive Austausch verändern die Stimmung im Raum und sind ein Vorgeschmack dafür, dass in Folge – ganz im Sinne des Forumtheaters – das Publikum die Macht des Handelns ergreifen kann, sich am Geschehen aktiv beteiligen kann, um Handlungsalternativen auszuprobieren und gemeinsam nach Lösungsmöglichkeiten zu suchen, doch dazu etwas später ...

Neuer Armut entgegenwirken: Der Hintergrund

Seit dem Frühjahr Jahr 2007 führt InterACT, die Werkstatt für Theater und Soziokultur aus Graz², mit „Kein Kies zum Kurven Kratzen – Neuer Armut entgegenwirken“ ihr bislang größtes politisch-partizipatives Theaterprojekt³ durch: Hintergrund ist der Widerspruch, dass sich die Schere zwischen Arm und Reich trotz Wirtschaftswachstums und steigender Gewinne vergrößert. Während knapp 10 % der SteirerInnen über zwei Drittel des gesamten Vermögens verfügen, leben 150.000 SteirerInnen, das sind 12,5 %, unter der Armutsschwelle, rund 70.000 davon in akuter Armut, unter ihnen vielfach Frauen, Kinder und Jugendliche, ältere Alleinstehende, langzeitarbeitslose Menschen, MigrantInnen und „working poor“⁴. Viele von ihnen haben das Gefühl, dass es trotz aller Anstrengungen und Bemühungen oft nicht zum Notwendigsten reicht.

Das Projekt versteht sich als künstlerische und wissenschaftliche Intervention in den sozialen und politischen Raum, das auf unterschiedlichen Ebenen zur gesellschaftlichen und politischen

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken!

Partizipation und Lösungssuche aktiviert. Mit Formen des Legislativen Theaters⁵ und des szenisch-partizipativen Forschens⁶ wird dazu beigetragen, die Situation von Menschen in finanziell schwierigen Lebenslagen zu verbessern und Ideen und Vorschläge an die Politik zu formulieren. Interaktive Theaterkunst und szenisches Forschen werden mit politischer Beteiligung verbunden, über einen künstlerischen und dialogischen Prozess werden Lösungsansätze – unter Einbeziehung von unmittelbar Betroffenen – entwickelt.

Das Projekt, an dem sich 45 KooperationspartnerInnen und MitveranstalterInnen beteiligen, realisiert sich auf zwei Strängen: Zum einen wurde im Mai, Juni und September 2007 mit mehr als 40 Straßentheateraktionen in Graz und in der gesamten Steiermark auf das Thema „Neue Armut“ aufmerksam gemacht. Diese Straßentheaterszenen wurden bislang von ca. 3.000 ZuschauerInnen miterlebt und thematisierten mit künstlerischen Mitteln unterschiedliche Facetten von Armut wie ungleiche Verteilung von Reichtum und Wohlstand, Stigmatisierung, Beschämung und Isolation. Sie machten damit auch Öffentlichkeitsarbeit für die Forumtheaterproduktion „Kein Kies zum Kurven Kratzen“, die unter Mitwirkung von unmittelbar Betroffenen entwickelt wurde und die alltägliche und emotionale Auswirkungen von finanziellen Engpässen und prekären Lebenslagen aufzeigt. Damit wurden besonders Menschen angesprochen, die über Erfahrungen mit finanziellen Notlagen verfügen, die armutsgefährdet oder akut arm sind. Die Verbindung künstlerischer und forschender Methoden sollte armutsbetroffene und -gefährdete Menschen dazu ermutigen und inspirieren, in einem kreativen und gemeinschaftsbildenden Prozess ihre Erfahrungen, Sichtweisen und Anliegen in theatralischen Bildern und Szenen zu verdichten und zum Ausdruck zu bringen. Dabei waren folgende Fragen leitend:

- Was erleben Menschen, die in finanzielle Notsituationen und prekäre Lebenslagen geraten?
- Welche Möglichkeiten haben/sehen sie, mit der Situation umzugehen?
- Welche Wege führen heraus? Welche Veränderungen – auch im System – sind aus der Sicht von Betroffenen dazu notwendig?

Diesen Fragen wurden zunächst in einem einwöchigen Theaterworkshop nachgegangen, an dem 30 Menschen mit Erfahrungen in finanziellen Notlagen teilgenommen haben⁷. Die dabei entwickelten theatralischen Bilder und Szenen und die mit ihnen verbundenen generativen Themen haben schließlich Eingang in der darauf basierende Forumtheaterproduktion „Kein Kies zum Kurven Kratzen“ gefunden, für die in den fünf darauffolgenden Wochen im Mai 2007 intensiv improvisiert, recherchiert und geprobt wurde.

In weiterer Folge wurden in der gesamten Steiermark eine Reihe interaktiver Forumtheateraufführungen realisiert, die als kollektive Forschungsforen zur gemeinsamen Lösungssuche aktivierten. Sie erwiesen sich zudem als Form der intervenierenden und kommunikativen Feldforschung, bei der regionale Befunde zum Umgang mit Armut wahrgenommen werden konnten⁸.

Theater an die Macht: Die Idee

Bis zur besagten Aufführung im Landhaus Steiermark wurden 20 Veranstaltungen mit dem Forumtheaterstück „Kein Kies zum Kurven Kratzen“ mit weit mehr als 1.000 TeilnehmerInnen realisiert. Dabei gab es über 160 Einstiege – d. h. Ausprobieren von

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken!

Lösungsideen auf der Bühne – durch das Publikum. Aus den mitdokumentierten Einstiegen und schriftlich gesammelten Vorschlägen wurden mehr als 300 Lösungsideen und politische Vorschläge zur Bekämpfung und Vermeidung von Armut entwickelt.

Diese Anliegen und Vorschläge wurden in der Folge inhaltsanalytisch ausgewertet, zu Betroffenen und dem ExpertInnenbeirat rückgekoppelt und entsprechend aufbereitet. Sie richten sich an Verantwortungs- und EntscheidungsträgerInnen aus den Bereichen Politik, Verwaltung, Behörden und Wirtschaft. Zur Verdeutlichung der Anliegen und Vorschläge kommt auch in der gegenwärtigen Projektphase das Theater zur Anwendung: „Theater an die Macht“ bedeutet zum einen, die Kraft des Theaters zu nutzen, um emotionale Beteiligung und die lebensnahe und kreative Auseinandersetzung mit dem Thema „Neue Armut“ zu aktivieren. Zum anderen bedeutet „Theater an die Macht“, dass politisch-partizipative Theaterkunst an jene Orte und Räume gebracht wird, wo politische, behördliche und wirtschaftliche Entscheidungen getroffen werden – Kunst wird zu einem Medium von Intervention, Bewusstseinsbildung und Kommunikation. Bei diesen Theaterveranstaltungen werden zudem spezielle kommunikative Settings entwickelt, die aus dem Theatererlebnis heraus Dialoge und Diskurse zwischen PolitikerInnen und armutserfahrenen BürgerInnen eröffnen.

Soweit die Idee – aber worauf stoßen wir damit? Wird im politischen System nicht ohnehin Theatralität und Inszenierung bis hin zur Perfektion realisiert?

Das politische System: Die Macht der Inszenierung

Ursprünglich war es eine Idee, „Kein Kies zum Kurven Kratzen“ direkt im Landtagssitzungssaal aufzuführen, aber das war dem Landtagspräsidenten dann doch zu gewagt: Seine Sorge bestand vor allem darin, dass es zu einem „gefundenen Fressen“ für diejenigen werden könnte, die meinten, dass im Landhaus ohnehin immer nur (schlechtes) Theater gespielt würde. Politik als Theater – worin drückt sich die Inszenierung von Politik und ihrer Macht aus? Dazu stelle ich drei kurze Bemerkungen an:

1. Das politische System ist von alltäglichen Lebenswelten abgekoppelt, es kreierte und inszeniert eine eigene Lebenswelt: Diejenigen, die ihre Macht dadurch ausüben, dass sie Gesetze und Verordnungen beschließen, die letztlich den Alltag und die Lebenswelten von Menschen – oft massiv – beeinflussen oder einschränken, haben in der Regel wenig Bezug zum Alltag und zu den Lebenswelten der davon beeinflussten oder eingeschränkten Menschen. PolitikerInnen spielen ihre eigenen Spiele, sie agieren vor allem innerhalb ihrer institutionellen und informellen Abläufe, die zum einen von sozialen Netzwerken, zum anderen von abstrakter Zahlen und Gesetzesmaterien bestimmt werden.
2. Die politischen Inszenierungen stehen dabei in einem starken Wechselspiel mit den (Massen-)Medien⁹. In mediale Inszenierungen und politisches Marketing werden viele Ressourcen investiert. Politik realisiert und inszeniert sich zu einem Großteil über Medien. Die Medien wiederum bereiten politische Themen und Ereignisse entsprechend selektiv auf, sind vor allem an den politischen Dramen interessiert und inszenieren eigene politische Realitäten und Themen.



3. Die RezipientInnen dieser medial-politischen Inszenierungen denken sich dazu vielleicht ihren Teil, aber wie und an welchen Orten äußern sie sich dazu? Wie Richard Sennett in seinem Klassiker „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“¹⁰ konstatiert, wird die „Bühne“ der Politik von den politischen DarstellerInnen bespielt. Diese bereiten sich auf diese Rolle möglichst professionell vor mit dem Effekt, dass das „WIE“ einer politischen Aussage oder des politischen Agierens, d. h. die Form oder Inszenierung wichtiger erscheint, als das „WAS“, d. h. der Inhalt. Die BürgerInnen werden dabei zu passiven und schweigenden ZuschauerInnen degradiert, die vielleicht mal applaudieren oder „Buh!“ rufen, aber selten in ihren Potenzialen als MitgestalterInnen angesprochen werden. Vor Wahlen werden sie zwar heftig umworben, ihre Stimme im wahrsten Sinn des Wortes abzugeben, um dann wieder bis zur nächsten Wahl zu schweigen – und aufmerksam den politischen Mythen zu lauschen: wie jenen, dass sich die politische Klasse in einer globalisierten, neoliberal agierenden Wirtschaft den Sachzwängen der Ökonomie unterordnen müsse und ihren Gestaltungsspielraum zusehends verliere. Vor dem Hintergrund dieser Kurzdiagnose des politischen Systems erhebt sich die Frage, wie ein aktuelles politisches Theater darauf reagieren soll, wenn es mehr will als in sarkastisch-zynischer Weise die politische Inszenierung zu demaskieren?

Theater macht Politik: Die Vision

Ich gehe einen Schritt in Richtung der Beantwortung dieser Frage und kehre wieder zur Veranstaltung im steiermärkischen Land-

haus zurück: Nach der Beratungsphase werden einzelne Szene des Stückes nochmals angespielt und es ist möglich, Rollen im Stück zu ersetzen und andere Handlungsoptionen zu erproben. Das gelingt im Unterschied zu allen bisherigen Veranstaltungen zunächst zögerlich, dann aber doch ganz gut. Nur die sonst darstellerisch geübten PolitikerInnen halten sich dabei zurück. Dennoch ist die Aufmerksamkeit aller spürbar darauf gerichtet, welche Wege die Familie Schmolzer, die in eine Armutsspirale geraten ist, entwickelt, um diese schwierige Situation möglichst zu bewältigen. Parallel zur theatralischen Lösungssuche werden jene politischen Vorschläge aus den landesweiten Aufführungen mit einem Beamer an die Wand projiziert, die in die Zuständigkeit des Landes Steiermark fallen und die sich unmittelbar auf die szenischen Geschehnisse und den Alltag der Figuren beziehen. Diese Verbindung szenischer Realität und politischer Inhalte, an deren Formulierung viele hundert Menschen mitgewirkt haben, macht offenbar Eindruck: In der abschließenden Diskussion wird den Projektbeteiligten von den anwesenden und mitdiskutierenden Landtagsabgeordneten zugesichert, dass die politischen Vorschläge und Lösungsansätze im Herbst in die zuständigen Ausschüsse eingebracht werden. Mit dazu beigetragen hat offensichtlich die starke Emotionalität des Theaters, die „Betroffenheit“ erzeugt und zumindest für kurze Zeit aus dem politischen Habitus heraustreten lässt, was erste Rückmeldungen zeigen:

„Das Stück hat mich richtiggehend emotional hineingezogen, ich habe mehr begreifen können, worum es bei dem Thema geht – sonst haben wir es mit Papieren aus Statistiken zu tun, aber auf diese Art kann man das viel besser verstehen, worum es geht“ (Ein Nationalratsabgeordneter nach der Aufführung von „Kein Kies zum Kurven Kratzen“).

„Ich war während dem Zuschauen innerlich stark mit der Familie beschäftigt. Mir war vieles fremd und ich habe mir immer wieder gedacht, wieso agieren sie auf diese Weise, gleichzeitig war zu spüren unter welchen Druck sie geraten, das ist eigentlich kaum auszuhalten, sich nicht dazu zu äußern“ (Eine Landtagsabgeordnete nach der Aufführung von „Kein Kies zum Kurven Kratzen“).

Zum einen können sich „Betroffene“ über diese Form des politisch-partizipativen Theaters Ausdruck und vor allem Klarheit verschaffen, welche Anliegen und Vorschläge sie an die (Sozial-)Politik und soziale Verwaltung richten wollen, damit sie ihre prekären Lebenslagen besser bewältigen können bzw. besser vor ihnen geschützt sein können. Zum anderen wird es über Forumtheateraufführungen möglich, dass ZuschauerInnen, welche die dargestellte Realität nicht aus eigener Erfahrung kennen, einen unmittelbaren und auch emotionalen Einblick bekommen, als Voraussetzung für ein besseres Verständnis der Situation und ihrer Auswirkungen. Damit werden Rahmenbedingungen für einen Dialog geschaffen, der die Kluft zwischen Realitäten von Menschen mit Armutserfahrungen einerseits und den jeweiligen politischen EntscheidungsträgerInnen überwindet. Meines Erachtens stellt dieser Weg, den das Projekt im Sinne des „Legislativen Theaters“ eingeschlagen hat, eine – noch öfter zu erprobende – Möglichkeit dar, dem politischen System und seinen Inszenierungen wirksam zu begegnen: Das abgekoppelte politische System muss sich dabei zumindest temporär etwas öffnen, der medialen Inszenierung wird das Medium des Theaters gegenübergestellt, das dichte und vielschichtige Einblicke in Lebensrealitäten ermöglicht. Die ZuschauerInnen können aus ihrer

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken!

zumeist passiven Rolle bei politischen Vorgängen heraustreten und sich aktiv beteiligen. Diese Form des politisch-partizipativen Theaters knüpft, den von Marianne Streisand unterschiedenen Richtungen politischen Theaters folgend, zum einen an das „Dokumentarische Theater“ an. Diesem ging es um die Entwicklung einer „die gegenwärtigen Widersprüche, Ungerechtigkeiten, Fehlentwicklungen der Verhältnisse aufdeckenden und damit auf Reformen drängenden neuen Dramatik“.¹¹

Zum anderen zielt es im Sinne des Lehrstückspiels und darauf aufbauender theaterpädagogischer Verfahren nicht auf Belehrung und Beschulung der Zuschauer ab, „sondern auf die Organisation einer kollektiven Erfahrung durch und mittels Theaterarbeit“¹², wo die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen ästhetischer und realer Aktion fließend werden. Ein weites ästhetisch-politisches Experimentier- und Forschungsfeld liegt vor uns, wenn sich politische Vertretungskörper in Orte verwandeln, an denen wichtige Themen und Anliegen von Betroffenen bewusst und gekonnt mit Mitteln des Theaters inszeniert werden, wo gemeinsam und in den Folgen unmittelbar sichtbar nach Varianten und Lösungen für gesellschaftliche Probleme gesucht wird – ganz im Sinne des „soziologischen Experimentierens“ nach Bertolt Brecht.

Anmerkungen

¹ Die Steiermark ist ein Bundesland in Österreich mit etwas mehr als einer Million EinwohnerInnen. Wie die anderen österreichischen Bundesländer auch verfügt sie über eine eigene Landesregierung und -verwaltung.

² www.interact-online.org

³ Vgl. Wrentschur 2008; Kein Kies zum Kurven Kratzen 2007.

⁴ Vgl. Steirische Statistiken Heft 9/2006.

⁵ Vgl. Boal 1998, Mazzini u. a. 2005.

⁶ Vgl. Wrentschur 2007.

⁷ Wrentschur 2008, S. 706 ff.

⁸ Ebenda, S. 717 f.

⁹ Dazu eine kleine Episode: Ein Arbeitskollege, promovierter Techniker, Philosoph und Soziologe, wechselte vor vielen Jahren in besagten steiermärkischen Landtag. Auf die Frage, wie es ihm dabei gehe, erzählte er mir, dass er sich nun gezwungen sah, zwei Zeitungen neu zu abonnieren, von denen eine dem Boulevard zuzuordnen ist und die andere die meistgelesene Bundesländerzeitung darstellt: „So schwer es mir gefallen ist, aber wenn du nicht mit bekommst, welche Themen die vorgeben, bist du schon Zweiter und genauso wichtig ist, mit deinen Themen dort vorzukommen, sonst existierst du nicht mit deiner Politik. Das wollte ich zuerst nicht glauben und habe mich widersetzt, aber letztlich lese ich sie jetzt auch.“

¹⁰ Sennett 1986, S. 331 ff.

¹¹ Streisand 1991, S. 25.

¹² Ebenda, S. 26.

Literatur

- Boal, A. (1998): *Legislative Theatre. Using Performance to make Politics*, London/ New York.
- Kein Kies zum Kurven Kratzen. *forum.findet.stadt07 – neuer armut entgegenwirken. Bericht 2007*. InterACT – Graz.
- Mazzini, R./ Ruckerbauer, A./ Viereg, M./ Wrentschur, M. (2005): *Transforming Desire into Law: Legislative Theatre as a Tool for Transitive Democracy with Migrants and Homeless People*. In: Cronin, B./ Roth, S./ Wrentschur, M., (Hrsg.): *Training Manual for Theatre Work in Social Fields*. Frankfurt/M., S. 128-184.
- Schriebl, U. M. (2007): „... Und wenn Theater die Armut sichtbar macht?“ – *Das Forumtheater als Instrument einer Öffentlichkeitsarbeit im*

Obdachlosentheater: K/Eine Tüte Mitleid!



Kontext der Sozialen Arbeit am Beispiel der Forumtheateraufführungen „Kein Kies zum Kurven Kratzen“, Diplomarbeit am Institut für Erziehungs- und Bildungswissenschaft der Universität Graz.
Sennett, Richard (1986): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M.

Steirische Statistiken: Armut und Lebensbedingungen in der Steiermark, Heft 9/2006.

Streisand, M. (1991): *Erneutes Nachdenken über den Begriff des „politischen Theaters“*, in: Ruping, B./Vaßen, F./Koch, G. (Hrsg.): *Widerwort und Widerspiel. Theater zwischen Eigensinn und Anpassung. Situationen, Proben, Erfahrungen*. Lingen/Hannover, S. 22-31.

Wrentschur, M. (2007): *Forschen mit Methoden des Theaters und des szenischen Spiels. Ein Zwischenbericht*. In: BÜLOW-Schramm, M./Gisper, D./Krohn, D. (Hrsg.): *Bühne frei für Forschungstheater. Theatrale Inszenierungen als wissenschaftlicher Erkenntnisvorgang*. Oldenburg, S. 127-159.

Wrentschur, M. (2008): *„Kein Kies zum Kurven kratzen – Neuer Armut entgegenwirken. Ein Projekt zur kreativen Beteiligung von Armutsbetroffenen“*, in: Knapp, G./Pichler, H. (Hrsg.): *Armut, Gesellschaft und Soziale Arbeit. Perspektiven gegen Armut und soziale Ausgrenzung in Österreich*. Klagenfurt/Ljubljana/Wien, S. 692-723.

Anmerkung der Redaktion

Seit dem Frühjahr 2007 arbeiten Jens Clausen und Harald Hahn mit dem Legislativen Theater in Berlin (LTB) im Nachbarschaftsheim Urbanstraße, Berlin – gefördert von der Aktion Mensch „Die Gesellschafter“ und der Stiftung „Menschenwürde und Arbeitswelt“: www.leglatives-theater.de

Obdachlosentheater: K/Eine Tüte Mitleid!

Abel vom Acker

*Mir ging es von Anfang an eben nicht um Disziplinierung, sondern um Kunst.
Das ist das Gegenteil von Abrichtung.
Und von Beschäftigungstherapie.
So aber wird Kunst meist von Sozialarbeitern verstanden.*
(Roland Brus, Gründer des Obdachlosentheaters „Ratten 07“)

„Es war kalt heute Nacht unter der Brücke!“ – „Wo werde ich nächste Nacht schlafen?“ – „Jemand, der eine Wohnung hat, kann sich für wenige Cent einen Kaffee kochen, ich muss dafür einen Euro am Kiosk bezahlen!“

Solche, oder ähnliche Sätze sind immer wieder zu hören, wenn Wohnungslose auf einer (Theater-)Bühne agieren und Szenen aus ihrem Alltag spielen. Inszeniert wird in aller Regel von Sozial- oder Theaterpädagogen und diese verfolgen dabei die allerbesten Absichten: Sie möchten auf die Situation von Menschen, die von materieller Armut betroffen sind, aufmerksam machen und sich somit politisch und sozial engagieren. Vergessen wird dabei nur, was diese Art der Darstellung denn konkret beim Zuschauer bewirkt. Zweifelsohne erweckt sie das Mitleid der Betrachter für Menschen, die ein so schweres Leben führen müssen und drängt die Darsteller in eine Opferrolle. Letztlich findet genau das statt, was man doch eigentlich nicht wollte: Die Marginalisierung einer bestimmten Bevölkerungsgruppe. Arme, bemitleidenswerte Obdachlose auf der Bühne spielen für privilegierte, sesshafte Zuschauer Szenen aus ihrem Leben. Die Rollen sind klar verteilt und die Machtverhältnisse geklärt.

1993 fand in Berlin eine Performance unter dem Titel „Das allerletzte Abendmahl – Sprechstunde zur Lage der Nation“ statt.

Jeder Besucher erhält bei Beginn der Veranstaltung einen Fragebogen mit der Aufforderung, ihn auszufüllen, bevor er zu einem (Lebens-)Berater vorgelassen wird. Die Berater behaupten von sich, dass sie schon viele Härten des Lebens erfahren und eine Menge Krisen durchlaufen hätten, und dass sie somit Experten für Fragen aller Art seien. Experten sind die Mitglieder des Obdachlosentheaters „Ratten 07“.

Auch hier waren die Rollen klar verteilt und die Machtverhältnisse geklärt – nur eben anders.

Wie kommt es zu zwei so unterschiedlichen Ergebnissen in der Theaterarbeit mit Menschen von der Straße? Am einfachsten lässt sich diese Frage wohl beantworten, wenn man sich die formulierten Ziele der „Ratten 07“ einerseits, und die vieler theaterpädagogischer Projekte andererseits betrachtet.

Die „Ratten“ betonen, dass sie ihre Arbeit als eine künstlerische sehen. Das, was als Endprodukt zur Aufführung gebracht wird, steht im Mittelpunkt und sie setzen sich dabei mit zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Themen auseinander. Sie nehmen sich klassische Theaterliteratur, wie Brecht, Schiller oder Büchner als Vorlage, und erzählen dennoch von sich selber und ihrer Sicht auf die Welt. Es geht also um eine Wirkung nach au-

ßen (was soziale Wirkungen innerhalb der Gruppe jedoch nicht ausschließt), um die Konfrontation mit dem Publikum.

Bei klassischen theaterpädagogischen Ansätzen stellt sich zunächst einmal die Frage: Was ist eigentlich deren Endprodukt? Schon der Begriff Theaterpädagogik hat das Wort „Pädagogik“ und eben nicht „Theater“ als Wortstamm. Und so verstehen auch viele Theaterpädagogen ihre Arbeit: Das Theater als Mittel, um ein pädagogisches Ziel zu verfolgen. Der Weg zur Vorstellung, mit all seinen Prozessen innerhalb der Gruppe ist für viele das Ziel, und für manche ist dieses so vordergründig, dass die Vorstellung zur Not sogar ganz ausfallen kann.

Merkwürdigerweise wird den Beteiligten, die auf der Bühne agieren, dieses Ziel in aller Regel verheimlicht und das Theater spielen in den Mittelpunkt gerückt, obwohl es doch eigentlich um Resozialisierung geht.

Der erste Regisseur der „Ratten 07“ und Initiator des Gefängnis-theaters „Aufbruch“, Roland Brus, äußerte einmal, dass es sich bei dem Theater der „Ratten“ nicht um *Sozialarbeit*, sondern um *soziale Arbeit* handele, und wollte damit verdeutlichen, dass das Agieren auf der Bühne eine Wirkung in die Gesellschaft hinein hat, dass sich hier Marginalisierte eine mediale Plattform schaffen können, um gesellschaftliche Kritik zu üben, aufzubegehren und Unruhe zu stiften.

Eigentlich ist dies kein Widerspruch zum Begriff „Theaterpädagogik“, denn wenn man Theater so versteht, hat es natürlich auch einen pädagogischen Effekt, nur beschränkt sich dieser nicht mehr nur auf die Akteure auf der Bühne.

Obwohl sich viele Theaterpädagogen häufig an Augusto Boal orientieren, beschränken sie ihre Sichtweise oft auf die internen Gruppenprozesse. Aber gerade Boal beschreibt bei seinem „Theater der Unterdrückten“ doch die enorme Außenwirkung des Theaters, den pädagogischen Effekt auf den (manchmal auch unfreiwilligen) Zuschauer.

Das Faszinierende am Medium Theater ist, dass hier eine neue (behauptete) Realität entstehen kann, etwa neue Werte-Hierarchien und Verhaltensweisen im Widerspruch zu den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Lässt man Obdachlose nun lediglich Szenen nur aus ihrem Alltag darstellen, ist dies nicht nur äußerst unkreativ, sondern auch sehr oberflächlich. Man wird hierbei nur die Verhaltensweisen sehen, die sich Menschen aneignen, um anderen möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten, nicht aber

die Gefühle, die sich hinter diesem Verhalten verbergen. Und vor allem wird durch solche Art der Darstellung die bestehende Ordnung nicht in Frage gestellt. Man erweckt damit Mitleid und dieses führt letztlich zur Stagnation: Gesellschaftlich und auch bei dem Betroffenen selbst. In Mitleid kann man sich gut suhlen, Mitleid führt zum Rückzug und nicht zur Veränderung. Sogar der pädagogische Effekt auf das einzelne Gruppenmitglied wird auf diese Art nicht erreicht.

Veränderung (nach innen und nach außen) entsteht durch Angriff, durch Provokationen. Stellt ein Obdachloser auf einer Bühne fest, dass er durch sein Spiel bei anderen etwas auslösen kann, glückt die Provokation der Bilder, der Sprache, der Ästhetik, so ist dies gesellschaftlich progressiv und nach innen betrachtet, für den Darsteller sinnstiftend, wodurch neue, oft unentdeckte Kräfte frei gesetzt werden, die dann auch zu einer Verbesserung der Lebensverhältnisse führen kann. Er sieht sich endlich nicht mehr als Opfer, sondern als Agierender. Er entflieht der Passivität, emanzipiert sich und handelt somit politisch. Der Rand der Gesellschaft tritt in Kommunikation mit der Mitte, ohne dass es dabei um pure Assimilation geht. So widersprüchlich es klingen mag, aber durch die Vernachlässigung des sozialen Aspektes in der Theaterpädagogik und die Betonung des künstlerischen und des politisch-gesellschaftlichen Aspektes erreicht man den höchstmöglichen sozialen Effekt auf den Einzelnen.

Es gibt hierbei aber ein Problem: Ich habe (nicht nur als Spieler bei „Ratten 07“) oft gehört, dass man denjenigen, von dem man sein Geld bekommt, nicht öffentlich kritisieren darf, und im Fall der Sozialarbeit oder Theaterpädagogik ist dies in der Regel, direkt oder indirekt, der Staat. Staatstheater dürfen zwar so etwas, da sie den Auftrag haben, Kunst zu produzieren. Theaterpädagogen hingegen dürfen es nicht, da sie ja in erster Linie ein integratives (sozial-) pädagogisches Ziel verfolgen sollen. Dies ist ein Dilemma, aber die Theaterpädagogik sollte hierbei den künstlerischen Aspekt und die damit verbundene, grundgesetzlich verankerte Kunst-Freiheit betonen. Wie immer, wenn sich etwas bewegen soll, ist hierzu viel Mut erforderlich, Mut zur Provokation, Mut anzuecken.

Es stellt sich die Frage, ob Sozialarbeit und Theaterpädagogik nur dazu da sind, Menschen für ein gesellschaftliches System kompatibel zu machen, oder ob es nicht (zumindest manchmal) auch darum gehen sollte, eine Gesellschaft, für die in ihr lebenden Menschen, kompatibel zu machen.

Corporate Volunteering

Das Zauberwort für neue Ressourcen in der Kulturarbeit

Uwe Schäfer-Remmele

Nun kann man sagen: „Kennen wir schon“ oder „Ne, woll'n mer nit“ oder „Zuviel Aufwand“. Was auch immer, ich möchte aus verschiedenen Gründen eine Lanze brechen für diese noch relativ neue Form von Partnerschaft zwischen gewerblichen Firmen und kulturellen Betrieben, also auch Theatern oder TPZs, zum Nutzen aller.

Das ZAK – Zirkus und Artistikzentrum in Köln

Träger des im Herbst 2001 eröffneten ZAK ist das Theaterpädagogische Zentrum e. V. Köln, vielen Lesern bekannt als eine der größten theaterpädagogischen Facheinrichtungen, das schon 1981 gegründet wurde.

Corporate Volunteering

Bereits 1992 kamen die ersten Impulse einer engeren Zusammenarbeit mit Firmen. Inspiriert durch einen Vortrag des früheren Leiters der legendären Jazzabteilung des Kaufhauses Ludwig Beck (München) auf der Bundestagung des BuT in Stuttgart wurde ein erstes Förderkonzept für kulturpädagogische Arbeit in Köln entwickelt. Gemeinsam mit dem Geschäftsführer der SK-Stiftung Kultur in Köln sowie einer Reihe engagierter Unternehmerinnen und Unternehmer wurde 1994 der Verein „KölnKids“ gegründet, der sich als Mittler zwischen kulturpädagogischen Facheinrichtungen und der Kölner Wirtschaft verstand (Link zu www.eundc.de/pdf/03804.pdf).

Mit zahlreichen Aktionen machte der Verein auf sich aufmerksam und konnte in den knapp 10 Jahren seiner Existenz zahlreiche Projekte der Kölner Jugendkulturszene fördern und auch selbst durchführen. Vertreter dreier kulturpädagogischer Facheinrichtungen in Köln waren als Beirat tätig.

Aus dieser Zusammenarbeit zwischen dem TPZ und KölnKids e. V. erwuchs seit 1997 eine kontinuierliche finanzielle Förderung der Veranstaltungsreihe „KinderKultursommer“, einer kulturpädagogischen Sommerferienerholungsmaßnahme für Kinder und Jugendliche zwischen 6 und 15 Jahren. Mit inzwischen über 650 Teilnehmern gehört diese Veranstaltung zu den größten und wichtigsten kulturpädagogischen Ferienangeboten in NRW (Link zu www.kinderkultursommer.de)

Eine neue Art der Partnerschaft entwickelte sich mit Gründung des ZAK. Auch hier erfolgte der Impuls durch einen Vortrag, diesmal auf einer Tagung von UPJ (Unternehmen: Partner der Jugend) in Hamburg. Siemens warb mit einem hervorragenden Beispiel der tatkräftigen Sanierung eines Abenteuerspielplatzes in Süddeutschland in Zusammenarbeit mit der Kommune. Zahlreiche Mitarbeiter hatten einen Tag ihren Arbeitsplatz getauscht und alle notwendigen Bauarbeiten selbst durchgeführt. Ein weiteres Element war, dass auch die Materialien in Höhe von umgerechnet 45 000.– Euro von weiteren Partnerfirmen von Siemens gestellt worden sind. Die Logistik dazu wurde ebenfalls von einem Stab bei Siemens betreut.

Dies überzeugte. In verschiedenen Zirkeln warb ich selbst für diese Form von *Public-Private-Partnership (PPP)*. 2003 wurde über die Kölner Freiwilligenagentur ein Partner angeboten: Die General Electric Finance and Services, heute GE-Solutions. Das ZAK – in den Jahren 2000 und 2001 umgebaut aus einer Ruine eines Freibades zu einem neuen Zirkuszentrum – hatte großen Bedarf, denn die Bauarbeiten waren nicht fertig geworden. Wichtige Teile der Geländegestaltung und der Einrichtung konnten von dem damaligen Bauleister nicht zu Ende gebaut werden. Also sagten wir zu, und damit begann eine hervorragende Projektentwicklung und Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Firmen in Köln und unserer Einrichtung.

85 MitarbeiterInnen dieser in Köln ansässigen Firma kamen für einen Tag und legten behindertenfreundliche Wege in den Rasen, bauten am Fließband Elemente für einen Zirkuszaun rund um das Zirkuszelt, vergrößerten das Grundstück, restaurierten ca. 100 Stühle für die Zuschauer.

Partnerschaft auf Augenhöhe

Beide Partner – die MitarbeiterInnen der Firma und die Mitarbeiter des ZAK – sollten von dem Projekt profitieren und zusammenarbeiten. Nur so war zu gewährleisten, dass diese Begegnung sich zu einer Partnerschaft auf Augenhöhe entwickeln konnte. Für die

beteiligten Unternehmen hieß das so verstehen, dass ein solches Engagement eine große positive Auswirkung auf die Zusammenarbeit der Teams, auf das Selbstbewusstsein der MitarbeiterInnen sowie auf die Außenwirkung des Betriebes hat (preiswerte Form des Teambuildings).

Für das ZAK hieß das, eine Verantwortung für den Entwicklungs- und Gestaltungsprozess dieses Tages zu übernehmen. Eine neue Begegnung mit Menschen, denen die Zirkuspädagogik fremd und auch die handwerkliche Arbeit nicht geläufig war, musste organisiert und angeleitet werden. Hier war Überzeugungsarbeit in den eigenen Reihen notwendig.

Daraus entstand eine neue Form von gegenseitiger Dienstleistung und Aufgabenstellung, die Grundlage eines Partnerschaftsmodells wurde.

Der konkrete Tag mit „unserer“ ersten Firma verlief glänzend. Bei gutem Wetter wurde von allen gemeinsam so viel geschafft, wie keiner der Beteiligten es für möglich gehalten hatte. Ganz neue Talente zeigten sich. Den für die geplanten Arbeiten unvermeidbaren Bagger und Bob-Cat fuhren nicht etwa nur die Männer, sondern auch viele Frauen. Und als wahre Meisterin darin erwies sich eine Mitarbeiterin aus dem Leitungsteam der Firma, die nie zuvor auf einem solchen Baugerät gesessen hatte.

Beim anschließenden Fest am Abend wurde eine Freundschaft begossen, die bis heute anhält. Denn seit diesem ersten Tag gab es noch viele weitere, angereichert mit alljährlichen Spenden. Im Lauf der Zeit entwickelte sich der Begriff „Patenschaft“, die die Firma für das ZAK übernommen hat, eine Haltung, mit der wir uns sehr gut anfreunden konnten.

Inzwischen hat das Team des ZAK auch mit anderen Firmen zusammengearbeitet. Alle Projekte waren in hohem Maß erfolgreich für beide Seiten. Terrassen wurden gebaut, Trainingsräume gestrichen, ein Elterncafé in einem Zirkuswagen wurde über eine Spende beschafft und gemeinsam umgebaut.

Die Rolle der Mittlerorganisation

Die für unsere Projekte tätige Mittlerorganisation „Kölner Freiwilligenagentur“ hat in mehreren Fällen die entstehende Partnerschaft zwischen den beteiligten Firmen und dem Team des ZAK begleitet. Dies war vor allem bei den ersten Gesprächen sehr hilfreich, da das Engagement in einem kulturellen bzw. pädagogisch-sozialen Betrieb für diese Firmen neu war. Es wurden die gegenseitigen Erwartungen und Wünsche besprochen, der Tagesablauf und die Verpflegung für bis zu 85 Mitarbeiter geplant, das abschließende Feiern besprochen. Die entscheidende Fragen blieben jedoch unausgesprochen: Gibt es einen Draht zueinander? Lernen wir eine gemeinsame Sprache? Können wir auch über das Projekt hinaus voneinander lernen? Die Antwort ergab sich aus der gemeinsamen Durchführung des Tages, der für beide Seiten zu einem großen Erfolg wurde.

Die Sensibilität des Mittlers, der überparteilich beide Partner zusammenführt, ist von großer Bedeutung und Hilfe. Zu leicht werden Probleme übersehen, die sich in den internen Codes und im üblichen Verhaltenscodex der ‚zwei Welten‘ verstecken. Hierin liegt aber auch der besondere Reiz dieses Partnerschafts-Unternehmens, die Öffnung und Erfahrung für eine neue ‚Welt‘ mit all ihren Risiken. Begleitet durch die Mittlerorganisation kann das Vorhaben zu einem erfolgreichen Unternehmen werden, von dem beide Seiten viel lernen können.

„Marktplätze“

Inzwischen gehört es in Köln zum kulturellen Leben gerade der kleinen Einrichtungen, dass solche Partnerschaften bewusst und zu gegenseitigem Nutzen eingegangen werden. Um die Kontaktaufnahme für beide Seiten zu erleichtern, werden alljährlich drei Veranstaltungen ausgerichtet, alle in der Federführung von Freiwilligenagentur und weiteren Partnern wie IHK in Köln: „Kulturbörse“ speziell für Einrichtungen der Kultur (www.kulturbörse.net/); „Marktplatz“ für alle gemeinnützigen Einrichtungen, zu denen ja auch die Kultureinrichtungen gehören (www.gute-geschaefte-koeln.de); „Kölner Freiwilligentag“, an dem konzentriert mehr als 20 Projekte an zwei Tagen von verschiedenen Firmen und Einrichtungen durchgeführt werden (www.koeln-freiwillig.de/freiwilltag.html). Ähnliche Adressen finden sich in vielen Städten.

Lohnt sich das?

Die Antwort ist sicherlich nicht klar und eindeutig zu geben. Um solche Partnerschaften auf den Weg zu bringen, sind zeitliche und personelle Investitionen notwendig, die erst einmal vorab geleistet werden müssen. Schon die einmalige Teilnahme an dieser ungewohnten Partnerschaft auf Zeit will gut vorbereitet sein, damit das gemeinsame Projekt zu einem Erfolg wird. Auch ist der Ertrag nicht immer in Geldbeträgen zu errechnen.

Das Entscheidende ist aus meiner Sicht, dass sich in diesen Projekten ‚zwei Welten‘, die ohne diese gemeinsame Arbeit nicht viel miteinander zu tun haben, begegnen. Diese Vernetzung über die Grenzen des eigenen Genres hinweg, gibt vor allem Chancen einer vernetzten gesellschaftlichen Verantwortung, hier insbesondere für die kulturelle Entwicklung. Vorurteile werden abgebaut, und nachhaltige Partnerschaften ermöglichen neue Impulse für die eigene Arbeit. Wie weit dies geht, hängt im Wesentlichen von der eigenen Offenheit und Bereitschaft zu derartigem Dialog ab.

Auf Schatzsuche im Theater Großprojekt der Diakonie Himmelsthür und des Theaterpädagogischen Zentrums Hildesheim für geistig behinderte Menschen

Johanna Kusche, Ralf Neite

„Ahoi, ahoi, wir segeln!“ Rauer Piratengesang schallt durch die Probestübung im Stadttheater Hildesheim. Auf dem Boden markieren Klebebänder den Bug eines großen Schiffes, auf dem sich sechzehn Seeräuber tummeln. Im Rhythmus der Musik werden vorne imaginäre Segel gehisst, an den Seiten schrubben Matrosen das Deck. Hinten lungern ein paar Faulpelze und betrinken sich mit Rum. Alltag auf einem Piratenschiff im offenen Ozean. Man spürt förmlich den Wind und hört das Klatschen der Wellen. Allein die Gruppenkonstellationen, die Bewegungen und Spannungen der Schauspieler schaffen diese atmosphärischen, bewegten Bilder – ganz ohne gesprochene Worte und Requisiten. 16 geistig behinderte Menschen aus der Diakonie Himmelsthür sind „Auf Schatzsuche“. Unter der Anleitung von Astrid Poppy und Skadi Konietzka vom Theaterpädagogischen Zentrum Hildesheim proben sie im Stadttheater.

Das Theaterstück sprengt den Rahmen der Freizeitaktivitäten der Behinderteneinrichtung bei weitem. Erst Spenden eines Freundesvereins der Diakonie Himmelsthür haben das Großprojekt ermöglicht. „Wir überlegten: Wovon profitieren die Bewohner am meisten? Wir wollten ein Projekt für den psychosozialen Bereich, der die Kreativität und die Stärken der Teilnehmer fördert, und haben uns gemeinsam mit den Bewohnern für ein Theaterprojekt in Kooperation mit dem TPZ Hildesheim entschieden“, sagt der stellvertretende Einrichtungsleiter Carsten Wirgis.

Seit Januar proben die 16 Teilnehmer jede Woche. Auch das ist eine Schatzsuche – eine Suche nach inneren Werten wie Kreativität, Mut zu eigenen Ideen, Gruppengefühl und Körperbewusstsein. Die beiden Theaterpädagoginnen haben ebenfalls schon solche Golddukatens gefunden: „Man entdeckt die Bedeutsamkeit von scheinbaren Kleinigkeiten“, sagt Astrid Poppy.



Theatertrainerin Skadi Konietzka und Gabi Rekel wagen in der Pause ein Tänzchen.

Eine Teilnehmerin beispielsweise zieht sich im Alltag so sehr in ihre eigene Welt zurück, dass sie nicht spricht. In den Partnerübungen oder beim Erinnern von früher geübten Szenen ist sie aber so konzentriert bei der Sache, dass sie ganz spontan ihre Meinung sagt. Für das Publikum ist diese Entwicklung nicht zu sehen, für die behinderte Frau sie ist ein Riesenschritt.

Skadi Konietzka erzählt, dass sie nach jeder Probe erfüllt und zufrieden nach Hause fährt, weil sie das Gefühl hat, den Teilneh-

Auf Schatzsuche im Theater

merinnen und Teilnehmern neue Erfahrungen vermittelt zu haben. Beide Theatermacherinnen sind Kulturwissenschaftlerinnen aus Hildesheim und arbeiten normalerweise gemeinsam mit anderen



Volle Kraft voraus bei der Theaterprobe der Diakonie Himmelthür im Stadttheater Hildesheim.



Beim Aufwärmtraining wird zu Beginn jeder Probe der ganze Körper gelockert.



Der Wind frischt auf, die Segel werden gehisst.

Theaterprofis auf und hinter der Bühne – als Schauspielerin, Tänzerin, Regisseurin oder Dramaturgin.

Die Herangehensweise an den kreativen Prozess zur Entwicklung der „Schatzsuche“ sind in diesem Rahmen die Selben wie in der Arbeit mit Profis. Jede Probe beginnt mit Körpertraining zur Lockerung und zur bewussten Wahrnehmung der möglichen Bewegungen. Anschließend wird über gemeinsame Impulsübungen das Gruppengefühl geweckt und geschult. Denn Theater funktioniert nur mit diesen Voraussetzungen: Selbstwahrnehmung, Gruppengefühl und ein Bewusstsein für die Wirkung nach Außen. So ist das Selbst-Bewusst-Sein gleichzeitig Voraussetzung und Ziel dieser Art theaterpädagogischer Arbeit.

Auf dieser Grundlage werden Szenen zu bestimmten Themen improvisiert und zu einer Handlung zusammengesetzt. So entsteht eine Geschichte, die sich kein Autor am Schreibtisch ausdenken könnte. Denn die gespielten Vorschläge der Darsteller sind manchmal ganz andere als erwartet und werden durch den Außenblick der Leiterinnen nach wirkungsvollen Momenten ausgewählt, verfeinert und geprobt.

Dieses Einstudieren und Verfeinern ist der härteste Teil der Arbeit für die behinderten Menschen. „Man braucht viel Geduld und Liebe“, sagt Astrid Poppy. Nicht alle können sich die Positionen und die Reihenfolge der einzelnen Szenen merken. So kommt es einmal mitten in der Probe zum Streit. Gekränkt setzt sich eine Darstellerin an die Seite und will nicht mehr mitspielen. Tränen fließen. Die Probe steht still, bis eine andere Teilnehmerin mit den Streithähnen redet und dann alle auffordert: „Wir müssen jetzt zusammenhalten.“

Wohl wahr, denn es gibt nur noch fünf Proben bis zur Premiere im Stadttheater Hildesheim und zur zweiten Aufführung beim Klatschmohn-Festival in Hannover. Und es muss noch viel geübt werden: die Flaschenpostszene, in der die Seeräuber eine Schatzkarte entdecken, die Begegnung mit dem Seeungeheuer und natürlich die Bergung des Schatzes. Ein lauter Trommelschlag ertönt, wie der Wind nehmen die Schauspieler neue Positionen ein. Das Schiff geht wieder auf Kurs.

Frisch aus dem Druck

2. Auflage 2008

Hans-Wolfgang Nickel

Regie: Thema und Konzept

Regie: Thema und Konzept

- erläutert grundlegende dramaturgische Begriffe,
- systematisiert eine Fülle von Übungen und
- klärt die gedankliche Basis von Theater.

Regie: Thema und Konzept hilft

- bei der Bearbeitung eines Themas,
- bei der Bearbeitung eines eigenen Stücks (eines Eigenprojekts),
- bei der Ausarbeitung eines Gestaltungskonzepts für das Stück eines Autors oder für das eigene Stück.

Regie: Thema und Konzept

- beschreibt und interpretiert unterschiedliche Wege zur Aufführung,
- klärt Phasen der Theaterarbeit,
- weist auf besondere Probleme hin (die Wahl des Publikums, die Ausbildung jugendlicher Spieler während einer Theaterarbeit) und
- gibt Hinweise für Planung und Organisation von Theaterprojekten.



148 Seiten • 10,- Euro • ISBN 978-3-937895-07-9²

Schöbe-Verlag

Nachruf auf Prof. Dr. Rudolf Münz (3.4.1931–20.6.2008)

„Mir scheint, die Theaterpädagogik geht auf und die Theaterwissenschaft geht unter.“ Diesen bemerkenswerten Satz äußerte Rudolf Münz 2004 bei der Vorstellung des soeben erschienenen „Wörterbuchs der Theaterpädagogik“ vor vielen Zeugen im Berliner Brechthaus. Von uns gebeten, seine für unser kleines Fach so schmeichelhafte Bemerkung doch etwas näher auszuführen, sagte er einen Vortrag zum Thema „Die Theaterwissenschaft aus Sicht der Theaterpädagogik“ zu, den er auf der Konferenz zur Geschichte der Theaterpädagogik 2005 „Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik“ in Lingen halten wollte und auf den wir alle sehr gespannt waren. Man kann das Programm noch heute im Internet nachlesen:

(www.fh-osnabrueck.de/uploads/media/Programm_Archaeologie). Er war dann doch für die Reise schon zu krank.

Rudolf Münz ist im Juni dieses Jahres im Alter von 77 Jahren verstorben. Mit ihm verliert die deutsche Theaterwissenschaft einen ihrer großen alten Protagonisten. Gemeinsam mit Joachim Fiebach begann er schon früh, die Konzentration des Fachs auf die Theorie und Geschichte der Institution des Kunsttheaters zu hinterfragen. Bereits 1974 veröffentlichten beide die „Thesen zu theoretisch-methodologischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung“ in der „Wissenschaftlichen Zeitschrift der Humboldt-Universität“ (Heft 3-4/1974). Es war dies das Signal zum Abschied aus der Tradition und dem Beginn der Forschungen zum „Anderen Theater“ sowie zur „Theatralität“. Hatte Münz 1964 promoviert mit einer Arbeit über das Musiktheater Walter Felsensteins, so konzentrierte er sich in den weiteren 60er Jahren – damals Dozent an der Berliner Humboldt-Universität – zunächst noch auf die Dramentheorie und schrieb in Auseinandersetzung mit Peter Szondi sein „Vom Wesen des Dramas. Umriss einer

Theater- und Dramentheorie“ (Halle 1963). Ab dem Ende der 60er Jahre, unter dem Eindruck des Aufbruchs in Europa und den USA, der alenthalben mit dem Jahr 1968 signalisiert wird, arbeitete er an Forschungen zur Geschichte eines Theaters außerhalb der Institution. Wichtig war für die damalige Zeit insbesondere seine Habilitationsschrift „Das ‚andere‘ Theater – Studien über ein deutschsprachiges teatro dell’arte der Lessingzeit“ (Berlin 1979). Nimmt man heute dieses Buch zur Hand, so fällt die polemische Opposition auf, die hier in der Vorbemerkung zwischen den Begriffen „Nationaltheater“ und „Volkstheater“ aufgemacht wird – es war klar, welche Seite Rudi Münz dabei interessierte. Doch das Volkstheater zu erforschen, war als DDR-Bürger nicht ganz einfach. In der Vorbemerkung heißt es: „Der Verfasser weiß, dass es Städte wie Wien und Paris, Venedig, Florenz und Rom gibt. Es ist nicht seiner Bequemlichkeit zuzuschreiben, dass er den dortigen Archiven und Bibliotheken mit ihren reichen Schätzen keinen Besuch abgestattet hat“ (S. 16). Es ist erstaunlich, dass dieser Satz damals publiziert wurde.

Münz durfte später, 1981, unter Zurücklassen seiner Familie für ein Jahr eine Gastprofessur an der Universität in Bergamo/Italien wahrnehmen. Zum Wintersemester 1983 wechselte er von der Berliner Humboldt-Universität an die Theaterhochschule Leipzig und war dort bis 1990 Rektor. Es folgten Vertretungs- und Gastprofessuren an verschiedenen deutschsprachigen Universitäten, unter anderem in Mainz und Wien.

Am Ende der 80er Jahre machte Münz verschiedene Vorschläge, wie man den Theatralitätsbegriff, der später so populär werden sollte, sinnvoll strukturieren könne. Sie sind in seinem Band „Theatralität und Theater“ (Berlin 1998) zusammenfassend nachgedruckt. Im Zentrum stehen Überlegungen zu Theatralitätsgefügen von Epochen. Münz macht vier Komponen-

ten fest, deren *Verhältnis* als *Theatralität* bzw. *Theatralitätsgefüge* begriffen werden kann: 1. Nicht-Theater, 2. Theater = Kunst, Repräsentation; 3. „Theater“ = Alltag, Straße; 4. ‚Theater‘ = „anderes Theater“, Anti-Theater (vgl. S. 99). Das heißt also, Münz sah den schwer zu fassenden Terminus Theatralität als eine historisch sich verändernde Relation an, als ein Verhältnis, dessen Elemente ständig ineinander greifen und nur zum Zweck der Analyse isoliert betrachtet werden sollten. Theatralität hat für ihn nichts mit Verhalten zu tun, es ist zunächst wertfrei. Andere Theaterhistoriker und -historikerinnen haben als seine Schüler und Schülerinnen, Kollegen und Kolleginnen hier angeknüpft und diesen Ansatz fortgeschrieben. Für die Theaterpädagogik, die ständig auf den verschiedensten Ebenen dieses Gefüges – im außerkünstlerischen Bereich („Theater“), im Kunsttheater (Theater) und im Gegen-Theater („Theater“) – produktiv tätig war und ist, mag dieser Denkansatz gerade auf Grund seiner nicht moralisierenden Neutralität von Interesse sein. Andererseits hat die Theaterpädagogik, wenn man nicht ihrem engen Begriffsverständnis als Anti-Theater seit den 1970er Jahren folgt, sondern sie als ein weit zurückreichendes geschichtliches Phänomen begreift, in diesem Gefüge ihren unverrückbaren historischen Stellenwert.

Auch sein letzter Text, „Il sesso degli angeli“ und der Weg nach Pomperlölrel. Zur Ätiologie der Entstehung berufsmäßig betriebener Schauspielerei und der Ausbildung von Theatralitätsgefügen“ (von ihm selbst „Münz Spätlese 2006“ genannt), behandelt mit der Ausdifferenzierung von Amateur- und Berufstheater wiederum ein Thema, das für die Geschichte der Theaterpädagogik von besonderer Bedeutung ist. Er wird 2009 in einem von Gerda Baumbach herausgegebenen Band der Reihe „Leipziger Beiträge zur Theater/Geschichts/Forschung“ erscheinen.

Marianne Streisand

Ständige Konferenz Spiel und Theater an deutschen Hochschulen 2008 in Görlitz

Wechselspiel Theorie und Praxis – Einblicke in ästhetische Bildungsprozesse – Entwicklung, Erprobung und Reflexion neuer Wege und Methoden

Die vom 19.–21.06.2008 an der Hochschule Zittau/Görlitz (FH) in Kooperation mit der Fachhochschule Potsdam ausgerichtete Tagung der Ständigen Konferenz (Leitung Prof. Dr. Brigitte Pyerin und Martina Pfeil) wurde mit einem vielseitigen und anregenden Programm

durchgeführt. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung standen Theaterformate, die mit performativen Verfahren arbeiten, Einflüsse aus anderen Künsten aufgreifen und das Spiel mit gesellschaftlichen Wirklichkeiten in den Mittelpunkt stellen.

Das Wechselspiel von theoretischen Inputs, Präsentationen von Praxisbeispielen, Diskussionen und Ortserkundungen ermöglichte den Teilnehmenden unterschiedliche Zugänge und Auseinandersetzungsmöglichkeiten: sowohl mit zeitgenössischen Theaterformaten als auch mit

deren Auswirkung auf die theaterpädagogischen Lehr- und Lernzusammenhänge an den Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz.

In einer resümierenden Gesamtschau stellt der nachstehende Text erste vertiefende Überlegungen zum im Wandel befindlichen Selbstverständnis der Theaterpädagogik vor dem Hintergrund eines „Theater des Realen“¹ an und befragt das Spiel mit der Wirklichkeit unter theoretischen, konzeptionellen, empirischen und didaktischen Gesichtspunkten.

Theater des Realen

Der erneute Paradigmenwechsel in der Bildenden Kunst Anfang der 1990er Jahre findet sich gleichsam im so genannten postdramatischen Theater und den aktuellen zeitgenössischen Theater- und Performanceformaten wieder. Ebenso wie die Dinge des Alltags zu Objekten der Kunst transformiert werden, schöpft das Theater mehr denn je direkt aus der sozialen Wirklichkeit von Akteuren und Zuschauern. Nicht mehr die Textvorlage stellt das Ausgangsmaterial, sondern es wird durch Beobachtungen im Alltag und (so genannte) performative Versuchsanordnungen hergestellt und thematisiert².

Die Beiträge der Tagung rekurrierten auf verschiedene Praxisbeispiele aus der Freien Theaterszene wie die „Desperate Optimists“ (Vortrag Prof. Dr. Hanne Seitz) oder die „Rollende Road Schau“ (Jutta Wangemann und Christina Runge, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin). Andere Projektvorstellungen bezogen sich auf universitäre Projekte (zum Kernkraftwerk Bruno Leuschner: Hedwig Golpon, Universität Greifswald, oder das Ästhetische Projekt „Schrift der Engel“ vorgestellt von Prof. Dr. Ulrike Hanke, HS Neubrandenburg, sowie das Theater-Kunst-Projekt „Blue Collection“ der PH Ludwigsburg unter der Leitung von Dr. Gabriele Czerny und Dr. Thomas Bickelhaupt), wie auch Projekte in Feldern der sozialen Arbeit (Theaterpädagogische Ansätze mit autistischen Kindern, vorgestellt von Dr. Sieglinde Roth). Abgerundet wurde die Thematik mit grundlegenden Überlegungen zu den aktuellen Entwicklungen in der Theaterpädagogikausbildung (Prof. Dr. Ulrike Hentschel, Prof. Dr. Ute Pinkert, UdK Berlin) sowie Annäherungen an das Entwicklungspotential theaterpädagogischer Erfahrungsräume für das Individuum (Prof. Dr. Hans-Wolfgang Nickel). Die abschließende Vorstellung des neuen Weiterbildungs-Materstudiengangs „Tanzkultur – V.I.E.W.“ der Deutschen Sporthochschule Köln (Prof. Wolfgang Tiedt) verwies nicht zuletzt auf die interdisziplinäre Stoßrichtung, die mit den neuen Theaterformen verbunden ist

Alles ist möglich?

Den Tagungsteilnehmern bot sich damit ein breites Spektrum an theoretischen und praktischen Zugangs- und Arbeitsweisen theaterpädagogischer Arbeit.

Begriffe wie „Dokumentartheater“, „biografisches Theater“, „sitespecific performance“, „ästhetische

Interventionen“ sind die Schlagworte, die in diesem Zusammenhang aktuell benutzt werden. Diese Bezeichnungen lassen erste Ahnungen zu, welche Produktionsstrategien und Arbeitsweisen sich dahinter verbergen. Die vielfältigen Projektvorstellungen im Rahmen der Tagung haben allerdings unmissverständlich deutlich gemacht wie viele und ganz unterschiedliche Arbeits- und Denkweisen sich darunter subsumieren.

Daraus ergibt sich als erste und weitreichende Schlussfolgerung für das Selbstverständnis theaterpädagogischer Didaktik, dass es keinen neuen eindeutig definierbaren Methodenkatalog analog zu den zeitgenössischen Theaterformaten zu entwickeln geschweige denn zu vermitteln gilt. In ihrem Vortrag über die Ziele und Wege theaterpädagogischer Ausbildung machten Ute Pinkert und Ulrike Hentschel entsprechend deutlich, dass das „Wie“ der Theaterpädagogik mit aller Konsequenz als plural anzuerkennen und vorrangig *Prozesskreativität* und *kontinuierliche Prozessreflexion* zu vermitteln sei.

Eine zweite Schlussfolgerung, die anhand der Vielfalt der Projektbeschreibungen deutlich wurde, ist die notwendige Präzision von beinahe schon inflationär verwendeten Begriffen wie beispielsweise der „performativen Recherche“ oder dem „Expertentheater“ (in Verweis auf das Regiekollektiv „Rimini Protokoll“). Um im theaterpädagogischen Diskurs nicht in Beliebigkeit zu verfallen, bedarf es begrifflicher Klärungen und Abgrenzungen, um über verschiedene Darstellungsweisen und Produktionsstrategien zu sprechen und sie zu reflektieren.

Das theaterpädagogische Potential eines Theater des Realen

So machte die Tagung in der Gesamtschau nicht zuletzt deutlich, Formen eines so genannten „Theaters des Realen“ vertiefender Analyse und theoretischer Kontextualisierung bedürfen. Sinnvoll ist die Rückführung auf den Ansatz von Klaus Mollenhauer, der darauf hingewiesen hat, die je spezifischen ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten der Kunstformen (Bildende Kunst, Musik und Theater) auszudifferenzieren (vgl. Mollenhauer 1988). Ulrike Hentschel hat eine solche Arbeit vor dem Hintergrund der Theater- und Schauspieltheorien geleistet (Hentschel 1996). Vor dem Hintergrund eines neuen und weiter gefassten Theaterverständnisses (welches die Dialektik von Fiktion und Realität zum ausgestellten Gegenstand der Theaterarbeit macht), gilt es die neuen Selbstverständnisse und Arbeitsweisen der Avantgardekünstler zu befragen und zu analysieren³. Im Anschluss an die Beobachtung neuer Darstellungsformen und Formate müsste eine Reflexion potentieller Bildungsprozesse, die solchen Verfahren inhärent sind, stattfinden, die einerseits an die Arbeit von Ulrike Hentschel anschließt, aber weiterführend die veränderten Arbeitsweisen in den Blick nimmt.

Verfahren praktischer Theaterwissenschaft (vgl. Kurzenberger 1998) oder Ansätze der ästhetischen

Forschung, wie sie aus der Kunstpädagogik zu transferieren sind (Kämpf-Jansen 2001), erweisen sich dabei als paradigmatisch für die Möglichkeit dichter Beschreibungen (Geertz 1987) im Wechselspiel von Praxis und theoretischer Reflexion unter jeweils spezifischen Fragestellungen⁴.

Suchbewegungen für eine neue Didaktik

Nur vor dem Hintergrund vertiefender Forschung kann sich ein umfassendes Bild und Möglichkeitsspektrum von Inszenierungsweisen und Bildungsmöglichkeiten für die beteiligten Akteure im „Theater des Realen“ erschließen. Und erst in der Zusammenschau können dann wiederum notwendige theaterpädagogische Fragestellungen umfassend verhandelt werden. Ausgehend von den Diskursen der Tagung haben wir nachfolgenden Fragenkatalog entwickelt, der zugleich einen Eindruck dessen widerspiegelt, was die aktuellen Diskussionspunkte in Bezug auf die vertiefenden Auseinandersetzung mit einem „Theater des Realen“ für die Entwicklung einer theaterpädagogischen Didaktik sein könnten.

- * Wie können künstlerische Verfahren transformiert werden, so dass sie für eine spezifische theaterpädagogische Arbeit fruchtbar werden?
- * Was sind spezifische (Bildungs-)Chancen einer theatralen Arbeit am „Realen“?
- * Welche künstlerischen und/oder pädagogischen Kompetenzen braucht die Spielleitung?
- * Wie verändert sich die Funktion der Spielleitung, wenn die Produktion/der Prozess „forschend“ angelegt ist?
- * Welche neuen Gestaltungsaufgaben erschließen sich mit den neuen Verfahren für die Projektteilnehmer?
- * Welche Kompetenzen müssen Spielern und Spielerinnen vermittelt werden, um produktiv mit der Wirklichkeit umzugehen?
- * Wie kann bei Akteuren (Spiel-)Lust erhalten und befördert werden?
- * Wie verändert sich (Spiel-)Lust und Motivation der Teilnehmer im „Theater des Realen“?
- * Lassen sich zielgruppenspezifische Prämissen für unterschiedliche Formen eines „Theater des Realen“ erarbeiten?
- * Wie sähe eine Didaktik des „Darstellenden Spiels“ aus, wenn das „Reale“ zu einer grundlegenden Kategorie wird?
- * Wie und mit welchen Prämissen kann theaterpädagogische Ausbildung organisiert werden?

Ausblick

Als junge Theaterpädagoginnen und Nachwuchswissenschaftlerinnen sind wir affin mit den neuen Theaterformaten des so genannten „Theaters des Realen“. Wir sehen diese Spielformen weniger als vorübergehende Modeerscheinung, sondern als variantenreiches Genre mit großem künstlerischen und pädagogischen Potential an, welches es näher zu erörtern gilt. Entsprechend suchen wir unterhalb der Begriffe der Postdramatik und

Performativität (Performance) nach weiteren Unterscheidungen hinsichtlich Verfahrensweisen, dramaturgischer Schlüsselkriterien und Lernmöglichkeiten. Welche Wirklichkeitsbegriffe werden in unterschiedlichen Projekten jeweils wie gültig und wie werden sie in theaterpädagogische Konzepte transformierbar? Was genau unterscheidet die Formen voneinander? Welche Spielformen lassen sich noch erfinden?

Wirkungsforschung und Didaktik stellen beständig die übergeordneten Bezugsgrößen unserer Kolloquien und Forschungen dar. Das Ziel besteht in der Suche nach spezifisch theaterpädagogischen Fragen und Antworten im Hinblick auf ein nicht-literaturzentriertes ‚Theater des Realen‘, sowie in der Entwicklung, Erprobung und Reflexion von Modellen. Inspiration wird in besonderem Maße auch in aktuellen philosophischen und pädagogischen Diskursen gesucht (bspw. Gender; Virtualität [Digitale Medien als Wirklichkeitsgenerator]), wie auch in künstlerischen Arbeitsfeldern, die originär direkt auf Wirklichkeit zugreifen (insbesondere Bildende Kunst/Kunstpädagogik) erwachsen.

Das Kolloquium (Netzwerk) der Autorinnen hat als erste thematische Klammer den Begriff ‚Biographie‘ in das Zentrum ihrer Diskussionen gestellt. So haben Maren Schmidt, Martina Pfeil und Daniela Fichte bereits auf der Tagung in Görlitz den Biographiebegriff als gemeinsamen Bezugspunkt ihrer Kurzvorträge genutzt. Exemplarisch wurde hier der Dreiklang (bzw. die von uns als notwendig erachtete Dreidimensionalität) theaterpädagogischer Forschung: Maren Schmidts theoretische Abhandlung zu den Implikationen biographischer Theaterarbeit wurde von Martina Pfeil aufgenommen und an einem künstlerischen Projektbeispiel reflektiert und von Daniela Fichte in ein didaktisches Konzept transformiert. Norma Köhler wird im Frühjahr 2009 ihre Promotion unter dem Titel „Biographische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung“ Ein theaterpädagogisches Modell“ veröffentlichen.

Anmerkungen

¹ Die Bezeichnung ist rhetorisch als Abgrenzung gegenüber einem konventionellen Theaterverständnis zu verstehen, bei dem der Begriff der Herstellung von Fiktion im Vordergrund der Wirkungsabsicht und Reflexion steht. Gerade die neuen Theaterformen lenken die Aufmerksamkeit

auf die Interdependenz von Fiktion und Realität. Das bedeutet gleichsam, dass der Realitätsbegriff, wie er im vorliegenden Text verwendet wird, nicht auf eine vermeintliche Wahrheitssuche oder auf so genannte objektive Tatsachen verweist. Realität wird im Sinne Luckmanns und Schütz‘ als Lebenswelt und Alltag verstanden (Luckmann/Schütz 2003).

² Vgl. hierzu bspw. Ulrike Hentschel (2005): *Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik*, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld: Transcript, S.131-147.

³ Ein solches Vorgehen erweist sich besonders notwendig, da hier keine umfassenden Abhandlungen, wie z.B. von Brecht, Stanislawski oder Grotowski vorliegen. Zudem rekurren die aktuellen Avantgardekünstler meist auf einzelne Theatertheoretiker des 20. Jahrhunderts, was die Analyse entsprechend komplexer macht (hierzu interessant z.B. Raddatz, Frank (2007) (Hg.).

⁴ Beispiele bieten: Pinkert, Ute (2005) (*theaterpädagogischer Fokus*), Matzke, A. M. (2005) (*theaterwissenschaftlicher Fokus*), Wartemann, Gesche (2002) (*Schnittstelle zwischen theaterwissenschaftlicher und theaterpädagogischer Verortung*).

Literatur

- Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung, Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hentschel, Ulrike (1996): Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.
- Hentschel, Ulrike (2005): Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld: Transcript, S.131-147.
- Kämpf-Jansen, Helga (2001): Ästhetische Forschung, Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft, Köln: Salon Verlag.
- Kurzenberger, Hajo (Hg.) (1998): *Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text*, Hildesheim: Universität Hildesheim (MuTh 7, alte Folge).

Lange, Marie-Luise (Hg.) (2006): *Performativität erfahren. Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen*, Berlin: Schibri.

Mollenhauer, Klaus (1988): Ist ästhetische Bildung möglich? In: *Zeitschrift für Pädagogik*, H.4.

Matzke, Annemarie M. (2005): *Testen, Tricksen, Spielen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung*, Hildesheim: Olms (MuTh 2, neu Folge).

Pinkert, Ute (2005): *Transformationen des Alltags. Theaterprojekte der Berliner Lehrstückpraxis und Live Art bei Forced Entertainment. Modelle, Konzepte und Verfahren kultureller Bildung*, Berlin: Schibri.

Raddatz, Frank-M. (Hg.) (2007): *Brecht frisst Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Hamburg: Henschel.

Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (2003): *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz: UVK.

Seitz, Hanne (Hg.) (1999): *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Bonn: Klartext Verlag.

Wartemann, Gesche (2002): *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform*, Hildesheim: Universität Hildesheim (MuTh 10, alte Folge).

Kontaktaufnahme zu den Autorinnen:

Norma Köhler, *wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg im Arbeitsbereich Theaterpädagogik/Darstellendes Spiel und im Studiengang Performance Studies*

normakoehler@msn.com

Martina Pfeil, *wissenschaftliche Mitarbeiterin für Ästhetische Praxis und Bildung an der Fachhochschule Potsdam im Fachbereich Sozialwesen*

pfeil@fb-potsdam.de

Maren Schmidt, *wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste, Fakultät Darstellende Kunst, Institut für Theaterpädagogik*

Maren.schmidt2@gmx.de

Daniela Fichte, *Dozentin an der Zürcher Hochschule der Künste, Departement Darstellende Künste und Film, Vertiefung Theaterpädagogik*

daniela.fichte@zhdk.ch

Weg von den Modellprojekten und hin zur flächendeckenden kulturellen Bildung für Kinder und Jugendliche! Eindrücke von der bundesweiten Fachtagung „10 Jahre TUSCH – Theater und Schule Berlin“

Zum zehnjährigen Jubiläum von TUSCH Berlin wurden viele Glückwünsche überreicht. Es gab reichliches und gerechtfertigtes Lob für ein außergewöhnliches fachliches und persönliches Engagement, welches häufig über geregelte Arbeitszeiten hinausging. Zehn Jahre existiert nun

dieses Kooperationsmodell zwischen Schulen und professionellen Bühnen. Es sieht sich selbst als Schnittstelle zwischen Bildung und Kultur, und es wurde einst ins Leben gerufen, um als ein Instrument der Schulentwicklung starke Impulse für eine neue Lern- und Unterrichts-

kultur in den Berliner Schulen zu setzen. 80 Schulen öffneten sich bisher für eine mehrjährige Zusammenarbeit mit Künstlern von 30 Berliner Theatern.

Die zum zehnten Geburtstag stattfindende bundesweite Fachtagung fand parallel zur



TUSCH-Festwoche statt. An sieben Tagen gab es 30 kleinere und größere Produktionen zu sehen. An ihnen waren 650 Schüler/innen, sowie 100 Lehrer/innen und Künstler/innen beteiligt. Das riesige, mit grünem Kunstrasen ausgelegte Foyer des neuen Veranstaltungsortes „Podewil“, bot mit seiner gut sortierten Snackbar, den Rauminstallationen, unterschiedlich gestalteten Wandflächen und quietschig bunten Sitzgelegenheiten viel Platz zur Kommunikation. In dieser dichten Atmosphäre ereignete sich parallel zu den laufenden Veranstaltungen die Fachtagung. Das Modell TUSCH wurde mit Experten aus Wissenschaft, Politik, Bildung und Kultur unter die Lupe genommen. Ein besonders positives Merkmal der Fachtagung war die Einbeziehung von TUSCH-Schüler/innen (siehe den Beitrag von Luise Desatko in diesem Heft). Sie moderierten eigene Gesprächsrunden mit Künstler/innen aus ihren Theatern, kommentierten Beiträge und Diskussionen während der Fachtagung, oder waren an Nachgesprächen zu einzelnen Aufführungen beteiligt. Neben der Würdigung für die geleistete Arbeit waren auf der Fachtagung bald auch viele nachdenklich stimmende und notwendig politische Beiträge zu einer zukünftigen Weiterentwicklung von Projekten dieser Art zu hören. Aus der Fülle der Themen, Vorträge und Diskussionsrunden der dreitägigen Fachtagung, deren Podien durchgängig mit interessanten und kompetenten Gästen besetzt waren, sollen hier einige wesentliche Aspekte herausgegriffen werden.

Der Aspekt Schule

Gerade in Bezug auf den gesamtgesellschaftlichen Diskurs um die Kulturelle Bildung von Kindern und Jugendlichen hat das Modellprojekt TUSCH nicht nur in Berlin vieles bewegt. Zum Jubiläum waren Nachfolgeprojekte aus Sachsen-Anhalt, Hamburg, Frankfurt/Main und

Warschau zu Gast, die ihre Konzepte auf der Fachtagung vorstellten. Prof. Dr. Birgit Mandel von der Universität Hildesheim machte jedoch eindringlich darauf aufmerksam, dass zu Euphorie kein Anlass bestehe. Im internationalen Vergleich liege Deutschland im Bereich der Kulturellen Bildung noch weit hinten. Deutschland sei das Land mit den meisten Studien zum Thema, doch die Kluft zwischen vollmundigen politischen Äußerungen und der realen Verankerung von Kultureller Bildung in den Schulen sei noch groß. TUSCH Berlin hat in den vergangenen zehn Jahren eindrucksvoll bewiesen, dass diese Kluft überwunden werden kann, wenn die Schule als Institution, die Lehrer/innen, die Schulleitungen und die politischen Entscheidungsträger ernsthaft daran mitarbeiten.

Es ist und bleibt ein schwieriges Unterfangen, mit Schulen in eine gelingende Kooperation einzusteigen. Es hängt oft von engagierten einzelnen Personen ab, ob eine TUSCH-Partnerschaft zustande kommt. Von einer flächendeckenden Versorgung Berlins mit künstlerischen Projekten in Schulen kann noch keine Rede sein. Von vielen Schulleitungen kommt keine oder eine nur halbherzige Unterstützung. Dabei ist die Rückendeckung durch die Leitung einer Schule für künstlerische Projektarbeit von eminenter Bedeutung. Nicht zuletzt dient sie als eindeutiges Signal in die Kollegien hinein. Genau dort gibt es oft erhebliche Vorbehalte, Ignoranz und Zynismus nach dem Motto „Arbeiten Sie jetzt, Herr Kollege, oder gehen Sie spielen?“ Allerdings ist es auch für interessierte Lehrer/innen nicht leicht, sich auf einen zunächst ergebnisoffenen, gemeinsamen künstlerischen und pädagogischen Prozess einzulassen, Wagnisse und Risiken einzugehen, die eben nicht in die gewohnten Bewertungsraster passen. All das wirkt auf viele nach wie vor fremdartig, exotisch, ineffektiv. Amelie Deuffhard (ehemals Sophiensäle Berlin, heute Intendantin Kampnagel Fabrik Hamburg)

plädierte in diesem Zusammenhang für eine komplette Reformierung eines einseitigen Leistungsabfragesystems. Viele Schüler/innen ächzten unter der Last einer zu hohen Stundenanzahl pro Woche. Daher wird es in Zukunft von entscheidender Wichtigkeit sein, dass die Kulturelle Bildung nicht nur als Menschenrecht von der UNESCO propagiert wird, sondern auch konkret als Fachunterricht und als Lehr- und Lernmethode in den deutschen Schulen Einzug hält.

Prof. Dr. Dorothea Hilliger von der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig sprach sich in ihrem Referat für ein Schulfach Theater aus, das die so wichtige Langfristigkeit und Kontinuität gewährleiste. Dazu gehöre auch eine entsprechende Lehrerbildung in allen Bundesländern, die es leider noch nicht gebe. Zudem plädierte sie für eine starke Einbindung der Künstler/innen in ihren Biographien in den Schulen. Es müsse ein intensiver Dialog zwischen den Künsten und den Schulen vorangetrieben werden. Neues, Sperriges und Unliebsames müsse hineingetragen werden in die Schulen, denn die neuen Generationen sollten nicht nur in bestimmte Muster Kultureller Bildung eingewiesen, sondern mit ihrem künstlerischen Potential und Ausdruck ernst genommen werden. Hier liegt auch der Utopiegehalt von Kooperationen zwischen Kunst und Schule, eben dort, wo alle beteiligt werden am Prozess und Produkt einer Zusammenarbeit. Eine Schülerin merkte in ihrem Kommentar dazu an, Utopie sei ja gut und schön, aber die Akzeptanz in ihrer Schule und bei den anderen Lehrern sei oft nicht da. Es gebe viel Stress mit Lehrern wegen der Unterrichtsausfälle. Ja, es ist schon so: die ‚weichen‘ künstlerischen Fächer werden den ‚harten‘ naturwissenschaftlichen Fächer gegenübergestellt und schneiden bei diesen unsinnigen Vergleichen schlecht ab. Ein weiterer Schüler stellte die Frage wie die künstlerischen Fächer mehr ins Zentrum der Betrachtung gerückt werden können? Hierzu nahm Dr. Margarete Schweizer (Kinder zum Olymp, Kulturstiftung der Länder) in ihrem Referat Stellung. Solange die künstlerischen Fächer in der Schule die Anmutung des Verzichtbaren hätten, könne sich nicht wirklich etwas verändern. Sie kritisierte die Ungleichbehandlung der einzelnen Fächer deshalb scharf. Dr. Susanne Keuchel (Zentrum für Kulturforschung, Bonn) hat in einer datenreichen Studie die Situation Berlins mit der bundesweiten Lage verglichen (siehe auch ihren Beitrag in diesem Heft). Aus den sehr differenzierten Ergebnissen geht eindeutig hervor, wie wichtig Kooperationen der Künste mit den Schulen sind.

Das Modell TUSCH liefert an dieser Stelle wesentliche Hilfe. Im Grunde wissen doch alle längst, worum es geht. Die Frage ist nur, wie viele Diskussionen, Studien und Artikel wir noch benötigen, damit sich der Planet Schule endlich bewegt? Es muss sich etwas bewegen in der Lehrerbildung, in der Gestaltung der Rahmenpläne und Stundenpools, in der KMK,

in der Einstellung der Schulleitungen, in den Kollegien und in zahllosen Köpfen von Schüler/innen, die sich gewöhnt haben an Fächer und Noten und Frontalunterricht und Passivität.

Der Aspekt Theater

Auch die Theater, insbesondere die so genannten Hochkultur-Tanker müssen sich verändern, wenn sie ihre Daseinsberechtigung nicht verlieren wollen. Schließlich haben sie, wie eine Theaterpädagogin anmerkte, einen Bildungsauftrag. Einiges hat sich in den vergangenen zehn Jahren in den Theatern ganz sicher verändert: Bei der Gründung von TUSCH Berlin im Jahre 1998 gab es gerade einmal zwei Theater, in denen ein Theaterpädagoge angestellt war. Heute hat im Grunde jedes Haus eine theaterpädagogische Abteilung und Berlin ist da sicher kein Einzelfall. Die Theaterpädagogik als boomender Beruf kämpft derzeit zwar noch um ihre Anerkennung künstlerischer Vollwertigkeit, doch das Rad der Geschichte lässt sich auch hier nicht zurückdrehen. Margarete Schweizer ist der Ansicht, dass Kooperationen zwischen Schulen und Theatern keine Einbahnstraße sind. Alle profitieren von ihr, Schüler/innen und Lehrer/innen, sowie die Kulturpartner und Kultureinrichtungen. Auch die Künstler/innen gewinnen durch innovative Kooperationen. Sie haben die Chance, den ganz besonderen Blick von Kindern und Jugendlichen auf ihre Arbeit wahrzunehmen und entsprechende Impulse umzusetzen. Kay Wuschek (Intendant Theater an der Parkaue Berlin) vertrat die Auffassung, dass die Theater insgesamt aussterben werden, wenn sie nicht begreifen, dass sie nicht an den kommenden Generationen vorbei arbeiten können. Beide Institutionen, die Schulen und die Theater, müssen sich öffnen. Die Theater sollten dabei nicht nur an den zukünftigen Kartenverkauf denken, sondern auch an das lebendige kulturelle und soziale Potential, welches die Theater in ihrer Arbeit ungeheuer bereichern kann.

Aus diesen Gründen erscheint es umso klarer, dass die Theater Künstler/innen in die Schulen schicken, die im Umgang mit verschiedenen Gruppen von Kindern und Jugendlichen Erfahrung haben, die also das notwendige methodische und pädagogische Handwerkszeug besitzen. Das ist noch nicht immer der Fall.

Das Modellprojekt TUSCH

Yvonne Fietz (Geschäftsführerin der STADTKULTUR HAMBURG e.V.) wies in einem sehr konkreten Workshop darauf hin, dass es verschiedene Gelingensbedingungen und Qualitätskriterien auf mehreren Ebenen gibt, die wesentlich zum Erfolg eines Modells wie TUSCH beitragen.

Die pädagogischen und künstlerischen Kompetenzen der beteiligten Theaterkünstler/innen und Lehrer/innen sind ganz wichtig. In Bezug



auf einzelne Zielgruppen sind oft auch eine gewisse Berufserfahrung und eine zielgruppenspezifische Kompetenz notwendig. Nicht jeder Theaterkünstler kann mit Grundschulkindern arbeiten oder Jugendlichen mit einem sozial schwierigen Hintergrund. Wichtig ist zudem die volle und fortdauernde Akzeptanz und Unterstützung einer Partnerschaft seitens der Schul- und Theaterleitung. Eine Theaterregisseurin merkte dazu an, dass eine solche Partnerschaft wohl mit noch mehr zeitlichem Vorlauf angebahnt und kommuniziert werden müsse. Oft sei es so, dass Projekte mit Schulen unter gehetzten Bedingungen zustande kämen und noch nach dem ersten Jahr der Partnerschaft in der Schulöffentlichkeit nicht bekannt sei, dass eine TUSCH-Kooperation überhaupt bestehe. Renate Breitig, die Leiterin von TUSCH Berlin, wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass aus den genannten Gründen in Zukunft der Prozessbegleitung der einzelnen Partnerschaften größte Aufmerksamkeit geschenkt werden wird. Eine weitere Voraussetzung für den Erfolg ist die Entwicklung und Förderung der kreativen Energien und Fähigkeiten der Schüler/innen und ihre zunehmende Selbsttätigkeit und Mitbestimmung in den verschiedenen Phasen eines Projektes. Für die beteiligten Lehrer/innen sind Qualifizierungs- und Fortbildungseffekte zu ermöglichen. Ferner wurde auf die positiven Effekte von ständigem kommunikativem Austausch unter den beteiligten Künstler/innen und Bühnen, den Lehrer/innen, Schüler/innen, Kollegien und Schulleitungen hingewiesen. TUSCH Berlin erfüllt einige Qualitätskriterien und Gelingensbedingungen bereits in besonderer Weise, allerdings bleibt noch vieles zu tun. So ist die Verankerung in den Stadtteilen,

in denen die Schulen liegen, ein noch unterschätztes Element. Viele Bühnen haben noch nicht verstanden, dass sie auch dann, wenn ihr Theater nicht im Bezirk der Schule liegt, das kulturelle und soziale Umfeld der Partnerschule mit in die konkrete Projektarbeit einbeziehen können. Hier werden noch viele künstlerische, soziale und ökonomische Chancen vertan. Zudem sollte darüber nachgedacht werden, so Eckart R. Schlemm (Staatssekretär für Bildung Senat Berlin), die TUSCH-Aktivitäten auf außerschulische Träger der Kulturellen Bildung auszudehnen, um das gesamte Kulturangebot der Stadt zu nutzen. In diesem Zusammenhang machte er darauf aufmerksam, dass der Berliner Senat in diesem Jahr ein Rahmenkonzept zur Kulturellen Bildung in den Schulen beschlossen hat, mit dessen Hilfe möglichst viele Kinder und Jugendliche erreicht werden sollen. Gerade für Kinder, Jugendliche und Eltern aus bildungsfernen Schichten und sozial schwierigen Bezirken sei ein leichter Zugang zu Kunst und Kultur äußerst wichtig.

Kurzes Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass TUSCH Berlin in den vergangenen zehn Jahren vieles erreicht hat und über ein enormes Entwicklungspotential verfügt. Insbesondere im Bereich der Projektleitung und -koordination sollte über weitere Schritte nachgedacht werden, sowie über eine professionelle Prozessbegleitung. Es wäre zu überlegen, unabhängige Kulturpartner/innen in Schulen und Theatern zu haben, kompetente Personen, die die Fäden ziehen und bündeln könnten. Auch im Bereich der Evaluation gibt es weitere Entwicklungsmöglichkeiten.



Klare Ziele und in gewissen zeitlichen Abständen überprüfbare Leistungsvereinbarungen zwischen den einzelnen Partnern wären sicher eine Hilfe für erfolgreiche Arbeit. Zudem wäre es vorstellbar, dass Schüler/innen noch stärker

in den gesamten Prozess miteinbezogen werden. Eine TUSCH-Partnerschaft sollte so organisiert werden, dass im Laufe der Zeit die Fähigkeit der Beteiligten zur Selbstorganisation wächst. Das Ziel eigenständiger Kooperationen zwi-

schen Kultureinrichtungen und Schulen kann flächendeckend erreicht werden. Damit sollte eine starke Verankerung und Wirkung im jeweiligen Stadtteil der Schule verbunden sein. Das bedeutet, TUSCH leistet auf diese Weise Schulentwicklungs- und Stadtentwicklungsarbeit. Für diese und weitere zukünftige Aufgaben brauchen Projekte wie TUSCH jedoch Mitarbeiter/innen mit festen Stellen. Allein mit Honoraren sind kompetente Leute auf Dauer nicht zu motivieren, eine derart anspruchsvolle und zeitintensive Arbeit zu leisten. Wichtiger als alle praktischen und theoretischen Vorschläge ist jedoch die Bereitschaft der politisch Verantwortlichen in Bund und Ländern, den vollmundigen Beteuerungen endlich Taten folgen zu lassen. Erst dann kann der Jubiläumswunsch, den Birgit Mandel am ersten Abend an Renate Breitig, der unermüdlichen Leiterin von TUSCH Berlin, gerichtet hat, Realität werden: Weg mit den Modellprojekten und hin zur flächendeckenden Kulturellen Bildung in den Schulen.

Stephan Weißling

„... dass wir doch nicht so hoffnungslos sind, wie viele Erwachsene denken ...“

„Generation Sorglos“, so und ähnlich wird „unsere“ Generation bezeichnet. Wir sind die, die ständig vor dem Computer sitzen, fernsehen, und das Leben in seiner vollen Pracht an sich vorbei rauschen lassen. Viele Erwachsene denken, es sei uns egal, was auf dieser Welt vor sich geht. Doch was sind das für Menschen, die so etwas von uns denken? Bestimmt nicht die, die mit uns zusammen arbeiten, die uns den Weg ins Leben weisen und uns auf Probleme aufmerksam machen, damit wir uns überlegen können, wie wir sie lösen. Theater. Theater bedeutet sich mit Konflikten auseinander zu setzen, sich in andere Rollen hinein zu versetzen und jede Situation aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Theater bedeutet, miteinander zu sein.
(TUSCH Berlin Homepage)

Dies oder Ähnliches dachte sich wahrscheinlich auch Renate Breitig, Projektleiterin von TUSCH (Theater und Schule), als sie vor 10 Jahren das Kooperationsprojekt zwischen Berliner Bühnen und Schulen ins Leben rief. Das Projekt beschränkt sich nun nicht mehr auf einzelne Bühnen in Berlin, sondern umfasst schon insgesamt 31 Theater, sowie Ableger in Frankfurt am Main, Hamburg und Warschau.

Die Festwoche begann mit einem kräftigen Wirbel der Trommelgruppe der Immanuel-Kant-Oberschule, der die Zuschauer in den Festsaal führte und nahtlos in die Choreographie von 30 Tusch-Schülern verschiedenster Partnerschulen übergang. Die ganz Kleinen und die ganz Großen mussten tänzerisch miteinander kooperieren. Improvisationsreiche Bewegungen, die eine bunte Mischung auf der Bühne ergaben, wechselten sich mit einheitlichen ab, welche die Gruppe zu einem Ganzen verschmelzen ließ. Das scheinbare Durcheinander klärte sich zu einer wunderbar harmonisierenden, lockeren Tanzdarbietung auf. Getreu dem Motto des Projektes „TUSCH steckt an“ war das ganze Publikum von Beginn an ‚Feuer und Flamme‘.

Es folgten die drei TUSCH-Theater-Extra-Produktionen mit dem Titel „Triebwerke“, geleitet

vom Maxim Gorki Theater Berlin, dem Theater an der Parkaue und der Schaubude Berlin. Hier konnten sich Schüler in ihrer Freizeit mit einem zeitgenössischen Stück auseinandersetzen. Im Mittelpunkt aller Aufführungen stand die Identitätsfindung mit den Fragen: „Wer bin ich?“, „Wie wirke ich auf andere?“, „Werde ich durch andere gefordert?“. Die Inszenierungen befassten sich mit typischen Problemen, die sich jedem jungen Menschen auf dem Weg zum Erwachsenwerden stellen, und waren deshalb auch so ansprechend und hilfreich für das junge Publikum. Fast wie Profis wirkten die Darsteller in ihren Rollen auf der Bühne. Gleichgültig, ob sie in einem Aktions-theater tätig waren und sich mit einem jungen Außenseiter auseinandersetzen mussten, wie in „Schwarz“ von Nuran David Calis, oder ob sie mit Fernsehern auf den Köpfen herumliefen, welche die unausgesprochenen, zum Teil auch unangenehmen Gedanken über die Schauspieler laut aussprachen (wie in „Attrappe“): Mit wenigen Mitteln – einer Kamera, einem Monitor und nur vier Schauspielern – wurde hier eine unvergleichliche Atmosphäre auf der Bühne geschaffen, welche die jungen Menschen wie Erwachsene erschienen ließ. Bemerkenswert waren das gekonnte Spiel mit der Kamera und die starke Bühnenpräsenz.

Doch nicht nur die schauspielerische Leistung, sondern auch das umfangreiche multikulturelle Buffet und die „Rütli Band“ von der gleichnamigen Schule ließen den Auftaktabend zu einem unvergesslichen Ereignis werden.

In den darauffolgenden Tagen präsentierten sich die TUSCH-Schulen und ihre Partnerbühnen einem kritischen Publikum aus Eltern, Mitschülern, Theaterbegeisterten und Presse. Große Bühnen wie das Deutsche Theater oder die Staatsoper arbeiteten mit Schulen von nebenan, um aus der Verbindung von jugendlicher Kreativität und professioneller Regie etwas ganz Besonderes hervorzubringen. Besonders in Erinnerung blieben Stücke wie „Minotaurus“, das gesellschaftliche Missstände aufzeigt und gekonnt kritisiert. Die Inszenierung zeigt, dass nicht das scheinbare ‚Ungeheuer‘ abstoßend ist, sondern die vorgeblich ‚Normalen‘, die den Außenseiter verachten. Zwei der Hauptdarsteller standen schon zum dritten Mal auf der TUSCH-Bühne, was man ihrem professionellen Spiel durchaus anmerkte. Bei vielen spürte man hingegen nicht, dass sie zum ersten Mal vor Publikum spielten.

Eine musikalische Meisterleistung brachte die Kooperation zwischen dem Atze Musiktheater

und der Humboldtthain Grundschule hervor. Hier durften sich die Kleinen selbst einbringen, denn ihre Gedanken, Träume und Hoffnungen wurden in dem Stück sowohl musikalisch als auch schauspielerisch umgesetzt. Aber auch bei den Kostümen, dem Bühnenbild und der musikalischen Umsetzung hatten sie ihre Händchen mit im Spiel. Viele der kleinen SängerInnen und InstrumentalistenInnen erlernten das Musizieren erst in der Zusammenarbeit. Wegen des enormen Aufwandes des umfangreichen Projektes war bis zum Zeitpunkt der Aufführung nur ein Teil des Stückes „Fahrt der Träume“ fertig. Die komplette, sicher sehr sehenswerte Aufführung war am 3. und 4. Juli im Atze Musiktheater zu sehen.

Viele verwunderte Ausrufe erzeugte das Stück „Pink! –All is not what it seems“, bei den jüngeren Zuschauer/innen, denn wie der Titel schon ahnen lässt, war das ganze Stück auf Englisch: „Oh, wieso können die das denn so gut aussprechen?“ „Ich würd' da so viele Fehler machen!“ Was sie nicht wissen konnten: Die jungen Schauspielerinnen und Schauspieler, die die Nelson-Mandela-Oberschule besuchen, sind englische Muttersprachler und haben passend



dazu mit dem English Theatre zusammengearbeitet. Trotz einiger Verständnisprobleme auf Seiten der Zuschauer hat das an Gestik und Mimik sehr reiche Stück viele Lacher hervorgebracht.

Jede Produktion für sich ist etwas ganz Besonderes und hat sicherlich alle Kinder und Jugendlichen ein ganzes Stück reifen lassen. Das Projekt TUSCH ist ein Ansatz, der sogenannten orientierungslosen Jugendlichen, die zu sich selbst finden möchten, eine Alternative zu den üblichen Beschäftigungen bietet. Es hilft uns, zu beweisen, dass wir doch nicht so hoffnungslos sind, wie viele Erwachsene denken. Trotzdem gibt es auch hier Hürden. Viele Schüler mussten laut Renate Breitig das Projekt abbrechen, weil sie sonst dem schulischen Druck nicht hätten standhalten können. Doch wie kann man uns anklagen und uns gleichzeitig die Chance nehmen, etwas zu bewirken und kreativ zu werden? Inwieweit ist es sinnvoll, dass die schulische Laufbahn uns jede Möglichkeit einer bereichernden aber zeitintensiven Nebenbeschäftigung nimmt? Es bleibt letztlich nur wenigen vorbehalten, in der Schule sehr gut zu sein und trotzdem einem Hobby, einer sinnvollen Beschäftigung nachzugehen.

Luise Dusatko

Anmerkung der Redaktion

Die Verfasserin ist Schülerin.

„Das ist sinnvoll vertane Freizeit!“

Eine Tagung in Wolfenbüttel über die Bildungsarbeit Freier Theater

Bildung hat Konjunktur – auch im Freien Theater

Bildung hat Konjunktur. Theater, die für junge Zuschauer, vor allem aber auch *mit* aktiven Alten, bildungsfernen Jungs oder „Menschen mit Migrationshintergrund“ produzieren, setzen in Zeiten sozialer Desintegration ein Zeichen – und haben zusätzliche Argumente, wenn es daran geht, Sponsoren- oder Fördergelder einzuwerben. Dass nach Hamburg, Düsseldorf und Hannover ab der kommenden Spielzeit auch die Stadttheater in Frankfurt und Göttingen neue Sparten unter dem Label „Junges Schauspiel“ eröffnen, ist Teil dieser Entwicklung.

Längst hat die kulturpolitische Forderung, (mehr) kulturelle Teilhabe zu organisieren, auch die Szene der Freien Theater erreicht. Deren Akteure sind mit kollektiven Produktionsformen vertraut und erweisen sich traditionell als flexibel genug für ein Engagement im Bildungssegment. Anlass genug, sich auf einer Fachtagung an der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel unter dem Titel „Bildung braucht Kunst! Freies Theater und Kulturelle Bildung“ über „das Zusammenwirken Freier Theaterarbeit und kultureller wie ästhetischer Bildungsarbeit“ auszutauschen.¹

Partizipative Projekte

Unter einem breiten Spektrum finden sich zunächst jene Ansätze, die sich in ähnlicher Weise

an den Stadt- und Staatstheatern bereits bewährt haben: „Kooperationspartnerschaften“ mit Schulen, wie sie nun auch Katrin Brademann (Landeszentrum Spiel und Theater, Sachsen-Anhalt) unter dem Titel „Klatsch!“ im größeren Maßstab organisiert.

Sonst vollzieht sich die Entwicklung eher umgekehrt: erfahrene Theatermacher der Freien Szene bringen ihre langjährig erprobten Arbeitsweisen nun auch in Projekte am Stadttheater ein. Dies gilt beispielhaft für einen Grenzgänger wie Joachim von Burchard (Theater M 21, Göttingen), der aus Romanvorlagen oder eigens angefertigten Texten mit Laien multimediale Aufführungen entwickelt und den es immer wieder reizt, als Regisseur mit den je unterschiedlichen Voraussetzungen und Anforderungen professioneller bzw. nichtprofessioneller Darsteller umzugehen. Oder für Martin Thamm (Junge Akteure, Bremen), der lange als freier Schauspieler gearbeitet hat und seine heutige ergebnisorientierte Vermittlungsarbeit als Leiter der moks-Theaterschule nicht im engen Sinne als Theaterpädagogik, sondern gleichsam als „ambitioniertes künstlerisches Tun“ verstanden wissen will.

Den steten Wechsel zwischen freier Szene und Stadttheater kennt auch Uli Jäckle (Theater Aspik, Hildesheim), der von Rostock bis Freiburg an Stadttheatern inszeniert hat und zugleich alljährlich in der Nähe Hildesheims das überregional beachtete „derbe geile Volkstheater“ in Heersum leitet, bei dem ein ganzes Dorf in den theatra-

len Ausnahmezustand versetzt wird. Wenn bis zu 250 Akteure, bestehend aus Alten und Kindern, Mitgliedern des örtlichen Fußballvereins und der Feuerwehr, Hausfrauen und Gemeindeglieder mit „ungebremstem Gestaltungswillen“ für ein durch die Niedersächsische Landschaft wanderndes Publikum Stücke wie „Bördianer Jones“ oder „Aste Rix in Astenbeck“ in Szenen setzen, dann wird eingestandenmaßen keine ausgefeilte Schauspielkunst geboten, dafür aber um so mehr regionale Identität, Gemeinschaftsinn und „Wärme“ vermittelt. Die Zielsetzung des Spektakels wurde von einem der Beteiligten einmal begeistert auf den Punkt gebracht: „Das ist sinnvoll vertane Freizeit!“

„Wärme vermitteln“ – dieses Stichwort greift Christian Lagé gerne auf (anschlaege.de, Berlin), um zentrale Zielsetzungen seiner Arbeit zu markieren, die sich nicht im gewohnten Sinn mit Theaterpraxis, sondern „im weitesten Sinne mit Kommunikationsdesign befasst“: „anschlaege.de“ liefern im Rahmen ihrer interdisziplinär angelegten Projekte zum einen grafische Erscheinungsbilder für Kulturinstitutionen (Kampnagel-Fabrik, Theater an der Parkaue u. a.), greifen „mit den Mitteln von Gestaltung“ dabei zum anderen aber auch „direkt in Situationen und Debatten ein“ – z. B., wenn sie sich für die Umnutzung von Plattenbauten in Berlin-Hellersdorf engagieren oder ein Projekt wie „verbündungshaus fforst“ betreuen, das 35 Studierenden der Europa-Universität-Viadrina in

Frankfurt/Oder ein interkulturelles Zusammenleben ermöglicht. Im Sommer 2008 konzipieren „anschlaege.de“ für das Maxim-Gorki-Theater eine „Kirmes“, bei der man sich zum Revolutionsär weiterbilden lassen kann.

Subversives Potential hat auch das von Miriam Tscholl geleitete und vom Heimspielfond der Bundeskulturstiftung geförderte Projekt „tacheles“ am jungen schauspielhannover. Jugendliche aus den Problemvierteln der Stadt werden hier dazu animiert, „Meinungsforschung an sich selbst“ zu betreiben, für die eigenen Themen künstlerische Formen zu suchen (Musik, Video, Performance, Schreiben) und diese dann all denjenigen vorzuführen, denen sie schon immer mal die Meinung sagen wollten, z. B. Politikern und Lehrkräften, Vätern und Polizisten oder Mitgliedern des Rotary-Clubs. Dass die jugendlichen „tacheles“-Darsteller so ihr eigenes Publikum ‚casten‘, hielt nicht zufällig auch Amelie Deuffhard (Kampnagel, Hamburg) für eine ausbaufähige Idee: als Intendantin von Deutschlands größter freien Spiel- und Produktionsstätte ist sie im Zuge ihrer „kuratorischen Suchbewegungen“ stets neuen Formen performativer Praxis auf der Spur.

„Dokumentarische Inszenierung“ – Rimini Protokoll

Bei der Betrachtung solcher „partizipativer“ Projekte darf derzeit natürlich die professionelle Theaterarbeit mit nichtprofessionellen Darstellern von „Rimini Protokoll“ nicht fehlen, deren Erfolg sich dramaturgisch innovativen Versuchsanordnungen und einem zielsicheren Casting verdankt: ihre „dokumentarische Inszenierung“ von Schillers „Wallenstein“ in Mannheim beruhte bekanntermaßen auf der Idee, Motive der dramatischen Vorlage mit den Lebensgeschichten so genannter Alltagsexperten zu „überschreiben“. Dieses neue Verfahren spielt mit den alten Fragen des bürgerlichen Bildungsauftrags („Was hat Schiller mit mir zu tun? Was habe ich mit Schiller zu tun?“), die jedoch nicht im gewohnten Rahmen einer beruhigend-abgeschlossenen Aufführung abgehandelt werden. Ein zentraler Aspekt der Rimini-Regie ist vielmehr die „Arbeit am Nichtperfekten“, so Jens Roselt (FU Berlin) in seinem Vortrag. Dass hier „Pannen oder auch das Versagen integrativer Bestandteil der Inszenierung“ sind, bedeutet nicht nur für die nichtprofessionellen Darsteller eine „Gratwanderung“, sondern auch für das Publikum, das beständig im Unklaren darüber

gelassen wird, ob die Akteure wissen, „was sie tun bzw. was man mit ihnen tut“ – und das insofern dazu aufgefordert ist, „Verantwortung für das Gesehene“ zu übernehmen.

Kunstproduktion und kulturelle Bildung

Was ist den in Wolfenbüttel vorgestellten Projekten wie den handelnden Personen gemeinsam? Sie alle bewegen sich bei ihrer Arbeit mit nichtprofessionellen Darstellern im weiten Feld zwischen ästhetisch ambitionierter Kunstproduktion und kultureller Bildung, alle haben damit die unauf lösbare Ambivalenz zwischen der „Autonomie“ der Kunst einerseits und sozialem „Engagement“ andererseits zur Voraussetzung. Dabei sind sie außerdem, so eine Ausgangsthese von Thomas Lang, gleichermaßen Nutznießer und Beförderer einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung, nach der es dem Einzelnen wichtiger sei wahrgenommen zu werden als andere wahrzunehmen – ein Phänomen im übrigen, das sich auch in veränderten Förderrichtlinien der öffentlichen Hand bemerkbar mache, wie Günther Jeschonnek (Fonds darstellende Künste, Berlin) durchblicken ließ.

Weitgehend Einigkeit besteht unter den Theatermachern darüber, dass sie ihr künstlerisches Tun nicht wie auch immer gearteten Bildungszielen unterordnen und es damit funktionalisieren lassen wollen. Zustimmung findet daher die Kritik von Ingrid Hentschel (FH Bielefeld), die im gegenwärtigen kulturpolitischen Diskurs das Theater allzu oft unter den Gesichtspunkten von „soft skills“ und „Schlüsselqualifikationen“ als gesellschaftliches Allheilmittel und Service-dienstleistung gefordert sieht; damit werde der kaum messbare „geheime Besitz“ ästhetischer Erfahrung marginalisiert.

So tut es – einerseits – gut, bei so manchem gestandenen Theaterpraktiker der freien Szene herauszuhören, dass es ihm bei seiner Arbeit z. B. mit Jugendlichen weniger um das Erreichen mehr oder weniger allgemeiner „Bildungsziele“ geht als um die konkrete Frage, welche Art der Unterstützung und der Ansprache die Spieler benötigen, um sich gegenseitig anzuregen und Spielfreude zu wecken. Was reizt, ist der produktive Umgang mit den (vermeintlichen) spielerischen Defiziten nichtprofessioneller Darsteller, der Versuch ihre je besonderen darstellerischen Qualitäten, ihre Lebensgeschichten und ihre ungetrübte Lust an der Selbstpräsentation künstlerisch fruchtbar zu machen.

Verbindung von Kunst und Sozialem – offene Fragen

Andererseits ist damit nicht die Frage vom Tisch, welche Arbeitskonstellationen, Texte, Genres, Spielweisen, Produktionsräume etc. die viel beschworenen Bildungsprozesse begünstigen und welche eher nicht. Mit Blick auf die einzelne Projekte wäre daher noch genauer zu untersuchen gewesen, wie die Beteiligten sich auf ihren Stoff oder Gegenstand bzw. die jeweilige Theaterform verständigt haben, inwiefern es mit den Mitteln des Theaters gelungen ist, Erkenntnisse über die Wirklichkeit zu gewinnen oder medial vorgeprägte Selbst- und Rollenbilder nicht nur aufzugreifen und zu bestätigen, sondern auch spielerisch zu überwinden und zu durchbrechen – oder auch, inwiefern die vorgestellten Angebote sich nachhaltig an eine bestimmte gesellschaftliche Zielgruppe richten.

Unstrittig ist zwar, dass die Nicht-Profis von den neuen Projekten, die Kunst und Soziales verbinden, in vieler Hinsicht profitieren – doch kann man dies immer leichter behaupten als es wirklich einzulösen oder nachzuweisen ist. Es ist, wie Wolfgang Sting (Universität Hamburg) skeptisch formulierte, „nicht überall, wo Vermittlung draufsteht, auch kulturelle Bildung drin.“ Stattdessen mag es durchaus vorkommen, dass Bildungsprozesse gerade dort stattfinden, wo sie gar nicht intendiert sind. Und doch gelten die Begriffe der Vermittlung, der Partizipation, der kulturellen oder ästhetischen Bildung nicht zu Unrecht als durchweg positiv besetzte Etikette. Denn zum einen verbergen sich dahinter Eigenschaften und Kompetenzen wie Persönlichkeitsentwicklung, Selbstvertrauen, Teamfähigkeit, Integrationsfähigkeit, Verantwortungsfähigkeit, die – wie jeder inzwischen weiß – tatsächlich willkommene Nebeneffekte gelungener Theaterarbeit sein können. Zum anderen spannende Formate und Spielweisen, dies war in Wolfenbüttel erneut zu erfahren.

Anmerkung

¹ Der Einladung zu der von Thomas Lang (Leiter des Programmbereichs Theater an der Bundesakademie) in Zusammenarbeit mit Eckhard Mittelstädt (Landesverband freier Theater in Niedersachsen) ausgerichteten Tagung vom 19. und 20. Februar 2008 folgten etliche Interessenten aus dem norddeutschen Raum.

Ole Hruschka

„Mehr als die Summe zweier Teile“

Zum Selbstverständnis der Theaterpädagogik – Anmerkungen zur BuT-Frühjahrstagung 2008

Vom 25. – 27. April 2008 fand – wie immer in der Akademie Remscheid – die diesjährige Frühjahrsfachtagung des Bundesverbandes Theaterpädagogik (BuT) statt. Die von mehr als 70 Teilnehmerinnen und Teilnehmern besuchte

Tagung sollte Annäherungen an das Selbstverständnis einer Disziplin leisten, die sich seit den Anfängen vor etwa 3 Jahrzehnten mittlerweile als ein wichtiger Pfeiler der kulturellen Bildung etabliert hat.

Mit einem neuen Finanzierungsmodell wurde der Versuch gewagt, gerade auch junge Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen zur Reflexion über das eigene berufliche Tun zu animieren: Aktuelle und ehemalige Absolventen

BuT-anerkannter Ausbildungsinstitute konnten ohne Gebühr an der Tagung teilnehmen, wenn sich die jeweilige Einrichtung an den Kosten der Tagung beteiligte. Erfreuliche Folge war, dass die Tagung von einer beachtlichen Zahl von Berufsanfängern sowie TheaterpädagogInnen in der Ausbildung besucht wurde.

Im Mittelpunkt der Tagung stand der Versuch, die besondere Qualität der Theaterpädagogik und derer, die das Fach als Beruf ausüben, positiv zu bestimmen: Gibt es – bei aller Ausdifferenzierung der theaterpädagogischen Berufsfelder – ein definierbares Selbstverständnis der theaterpädagogischen Arbeit? Gibt es so etwas wie eine theaterpädagogische Identität?

Um diese Selbstreflexion der Theaterpädagogik besser strukturieren zu können, wurden zwei externe Kursleiterinnen engagiert: Karin Denisow und Nina Trobisch von der Berliner Firma für Organisationsentwicklung Lumen GmbH. Nach einem Eröffnungsvortrag von Gitta Martens, Leiterin des Fachbereichs Theater an der Akademie Remscheid (ihr Beitrag in diesem Heft, S. 23 ff., ist eine überarbeitete

Fassung ihres Vortags), übernahmen die beiden Referentinnen die Tagungsleitung und steuerten den Reflexionsprozess am Samstag mit Hilfe vielfältiger Methoden wie z. B. Storytelling, journalistischen Zwischenrufen, der Analyse von Trends, die Chancen und Risiken bergen, der Reflexion eigener Stärken und Schwächen sowie der Verbildlichung durch Mini-Dramen.

In einer Auswertung haben Karin Denisow und Nina Trobisch inzwischen ein Fazit der Tagung aus ihrer Sicht gezogen, ihre Hauptthesen seien hier kurz zitiert (Hv. R. F.):

„Die Umgebung, die Zielgruppen, der Markt steuern die Disziplin hin zu einem *funktionalen Einsatz der theaterpädagogischen Mittel*. Diese Entwicklung wird begünstigt durch die verschiedenen Wurzeln, die Theaterpädagogen haben.“

Noch wichtiger erscheint mir die zweite Einschätzung der Referentinnen, die – zutreffend – konstatieren, dass die künstlerischen Dimensionen des Berufs auf der Tagung nur eine marginale Rolle gespielt haben.

„Dem Selbstverständnis der Theaterpädagogen in ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern ist gemeinsam, dass sie sich *als ‚Augenöffner‘ bzw. als Helfer zur Bewältigung von Leben, Arbeiten und allgemeiner persönlicher Entwicklung* sehen. Hinzu kommt der Einsatz von Theaterpädagogen bei der *Bewältigung sozialer Risiken* sowie bei der (Wieder-)Belegung von grundlegenden menschlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten (z. B. im Kampf gegen die Bewegungsarmut bei Jugendlichen, Freizeitgestaltung von Senioren).“

Sehen Theaterpädagoginnen und -pädagogen sich selbst also primär in einer psychosozialen Funktion, als eine Art kulturelle „Reparaturbrigade“ (Denisow/Trobisch)? Spielt der Aspekt der Vermittlung von Theaterkunst eine so geringe Rolle für das eigene Verständnis des Berufs? Diesen Fragen muss sich der BuT m. E. nach den Erfahrungen auf der Frühjahrstagung 2008 in Zukunft viel stärker stellen. Der weitere Diskurs hierüber verspricht spannend zu werden.

Raimund Finke

Popcorn im Panoptikum

Neuere Entwicklungen, Konzepte und Chancen im Zusammenspiel von Theaterpädagogik und Theater

Das Popcornverbot

„Das Popcornverbot“ hieß die Tagung, die vom 16.–18. Oktober 2007 als Kooperationsveranstaltung der Bundesakademie für kulturelle Bildung, des BuT (Ausschuss „Theaterpädagogen an Theatern“) und der Universität Hildesheim (Institut für Medien und Theater) in Wolfenbüttel stattfand. Die über 50 Teilnehmer¹ kamen als Vertreter verschiedenster Bühnen von Stralsund bis Pforzheim, von Saabrücken bis Dresden und bildeten so einen repräsentativen Querschnitt ihrer Zunft durch die gesamte Republik. Anhand von Vorträgen, Workshops, Projektpräsentationen und Tischgesprächen setzten sie sich mit neueren Entwicklungen und Konzepten in der Theaterpädagogik an Theatern auseinander. Ein Podium mit dem Titel „Kulturelle Bildung ausbauen und verankern – zum Stand der Zusammenarbeit von Theater und Theaterpädagogik heute“ verdichtete und vertiefte die zentralen Diskussionspunkte der Tagung.²

Panoptikum

Auch beim diesjährigen „Panoptikum – Kindertheater aus Europa und Bayern“ vom 13.–18.2.2008 in Augsburg und Nürnberg wurde im Rahmen eines Symposiums über das Zusammenspiel von Theaterpädagogik und Theater nachgedacht: Wie verhält sich das Kinder- und Jugendtheater zum Aufschwung der Theaterpädagogik? Ist es die Chance, neue künstlerische Wege zu gehen – oder ein anderer

Weg, theaterfernes Publikum zu erreichen? Wie will das Kinder- und Jugendtheater mit den Erwartungen von Bildungspolitik und Förderern umgehen? Einerseits ist es wünschenswert, dass die kompetenzerweiternden Potentiale der Theaterpädagogik gerade von Bildung und Politik erkannt werden. Andererseits erhält der künstlerische Wert des Theater gleichzeitig weniger Aufmerksamkeit. Eine extreme Konsequenz ist die Förderung theaterpädagogischer Projekte – bei gleichzeitiger Kürzung der Mittel für die künstlerische Arbeit der Theater. Welches Selbstverständnis hat das Kinder- und Jugendtheater und welche eigenen Wege kann und will es im Zusammenspiel mit der Theaterpädagogik gehen?³

Über Ziele und Wege

Über das „Was?“ herrscht offenbar Konsens: der Theaterpädagoge am Theater soll künstlerische Prozesse in Gang setzen. Ziel ist die ästhetische Bildung. Dem nicht nur jungen Publikum werden vielfältige Angebote offeriert, (Theater-)Eindrücke zu sammeln, Haltungen einzunehmen und Ausdruck dafür zu finden. Das „Warum?“ scheint auch nicht mehr in Frage gestellt zu werden: kulturelle Bildung liegt im Trend. Wir müssen nicht mehr begründen, warum sie nötig ist! Sogar die Politiker haben das verstanden. Aber das „Wie?“; was ist mit dem „Wie?“ los? Wie geht es, junge Leute heute noch für das Theater zu begeistern? Wen und was brauchen wir dazu?

These: Theaterpädagogen am Theater müssen immer neue Wege zum jungen Publikum suchen und finden: Kunst der Vermittlung!

Über die Gleichwertigkeit von Produktion und Rezeption

Die Wege zum jungen Publikum und also die Arbeitsfelder der Theaterpädagogen am Theater haben sich entscheidend verändert. Längst sind Theaterpädagogen an Theatern emanzipiert von der Dramaturgie. Mehr und mehr sind sie zu Produzenten geworden.⁴ Jugendclubinszenierungen stehen z. B. mittlerweile wie selbstverständlich auf den Spielplänen der jungen Schauspielhäuser. Theaterpädagogik am Theater hat sich fast zu einer eigenständigen Sparte mit eigener ästhetischer Handschrift entwickelt! Eine spannende, gute Entwicklung. Doch sind die jungen SCHAUSpieler auch ZuSCHAUER? Können und wollen die, die Theater machen, auch Theater sehen? Wie sieht es mit der Rezeptionserfahrung der Kinder und Jugendlichen aus?

These: Die Aufgabe der Produktion darf die der Rezeption nicht verdrängen. Rezeption und Produktion müssen in der theaterpädagogischen Arbeit am Theater gleichwertig behandelt werden! Theaterpädagogen sollten entsprechend ausgebildet werden!

Über Kontinuität und Langfristigkeit

Natürlich macht die Clubarbeit am meisten Spaß. Hier kann man kontinuierlich mit einer

Gruppe interessierter Teilnehmer arbeiten, die eigene Kreativität richtig ausleben. Aber da gibt es ja noch das zweite große Standbein der Theaterpädagogik am Theater: Theater und Schule! Geht man jedoch in die Schule, hat man mitunter nur 90 Minuten Zeit, eine fremde, zwangverpflichtete Klasse für den Stoff der Inszenierung zu begeistern. Kein Wunder, dass „Rezeptions-erziehung“ nicht hoch im Kurs steht bei den Theaterpädagogen. Was aber, wenn die Zusammenarbeit mit einer Klasse ebenso kontinuierlich durchgeführt werden könnte, wie die mit der Jugendclubgruppe? Jede Klasse mindestens jedes Jahr einmal ins Theater ginge? Es langfristige Kooperationen zwischen (Theater-)Lehrern und Theatern gäbe? Junge Leute dadurch wieder richtig Lust hätten, ins Theater zu gehen? *These: Theaterpädagogische Vermittlungskonzepte an Theatern müssen auf Langfristigkeit angelegt sein! Eine Kooperation mit Theaterlehrern muss angestrebt werden!*

Über Systeme, die Theaterpädagogik braucht

Langfristige Zusammenarbeit mit Schulen, schön wär's ja!? Aber gibt es dafür überhaupt noch Zeit, Raum und Geld an den Schulen? Wer kann sich die Eintrittskarte leisten? Wie soll man zwischen Vergleichsarbeit und Zentralabitur noch ein langfristiges Projekt einplanen? Sind Fächer wie Kunst, Musik und Literatur noch wichtig, wenn doch das Augenmerk wieder auf den so genannten Hauptfächern liegt und die Schule nach PISA in Gefahr steht, „kulturell zu verarmen“? Und sind (Theater-)Lehrer überhaupt gewillt, in Kooperation mit Theaterpädagogen zu arbeiten, wenn sie doch selbst qualifiziert sind, den Schülern Theater näher zu bringen?

Thesen: Kontinuierliche theaterpädagogische (Zusammen-)Arbeit mit und an Schulen braucht entsprechende Systeme und Qualitätsstandards! An Ideen fehlt es nicht, aber an Strukturen: mehr Raum, Geld und Personal für die Theaterpädagogik! Theater muss ein drittes künstlerisches Fach in der Schule sein!

Über die Klärung von Begrifflichkeiten

Noch mal von vorn: Wenn man also weiß, was man will, muss man sich überlegen, wie man da hinkommt, d. h., wir stellen uns die Frage, was heißt Vermittlung und wie vermittele ich überhaupt?

Ist es a) die Lektion, bei der ein Theaterpädagoge als Experte auftritt und seinem Publikum etwas erklärt (normativ, direktiv); oder ist es b) die Übung, bei welcher der Theaterpädagoge als Spielleiter auftritt und seine Teilnehmer spielerisch eine Erfahrung machen lässt (partizipativ); oder ist es c) das Labor, in dem der Theaterpädagoge als Forscher auf andere Forscher trifft (experimentell, kollektiv)?⁶ Oder ist

es etwa d) Alles zu seiner Zeit? Von allem ein bisschen? Oder was?

Und dann gibt es da noch eine Sprachverwirrung. Über was reden wir eigentlich, wenn wir über ein „junges schauspiel“ sprechen? Ist das ein „Kinder- und Jugendtheater“? Oder ersetzt ein produzierender Theaterpädagoge am jungen Theater das Kinder- und Jugendtheater?⁷

These: Der Theaterpädagoge am Theater muss auch sich, seine Aufgabe und seine Bedürfnisse differenzierter vermitteln: Begrifflichkeiten klären!

Darüber, wie man sich selbst eine Stimme gibt

Wir halten also fest: der Theaterpädagoge muss nicht nur die Theaterkunst an sein Publikum vermitteln, sondern er muss auch seine Angebote und Aufgabenfelder klar vermitteln können bzw. klare Forderungen formulieren, um die Voraussetzungen zu schaffen, seinen Weg zu gehen. Dafür braucht es die Fähigkeit, nicht nur die Inhalte, sondern auch sich selbst gut zu verkaufen! Doch wo lernt das ein Theaterpädagoge?

These: Es braucht eine Stimme für die Theaterpädagogik: Vernetzung und Self-Marketing!

Über Theaterpädagogik als Allzweckwaffe

Ja, kulturelle Bildung liegt im Trend und somit auch die Theaterpädagogik! Und gerade die kompetenzerweiternden Potentiale von Theater haben es den meisten Politikern und Pädagogen angetan. Über die Vermittlung der so genannten Schlüsselkompetenzen soll der Theaterpädagoge nun also die „Individuen fit“ und über das Spiel „die Welt erfahrbar“ machen.⁸ Themen sind Integration, Sprachförderung, Annäherung der Generationen, Gewaltprävention ... Theaterpädagogik als Allzweckwaffe?

Der Theaterpädagoge am Theater darf sich nicht vereinnahmen lassen von der vielfältigen „Nutzbarkeit“ des Theaters, ansonsten droht – ausgelöst durch die aktuelle Popularität der Kunstvermittlung – eine Instrumentalisierung der Theaterpädagogik.

These: Theaterpädagogik am Theater darf nicht instrumentalisiert werden bzw. losgelöst vom Theater und Prozessen mit künstlerischer Zielsetzung!

Über Theaterpädagogik als „Chefsache“

Und dann gibt es da noch etwas zu sagen. Etwas Altes und doch immer wieder Aktuelles: Theaterpädagogik am Theater muss im jeweiligen Haus „Chefsache“ sein, d. h. gewollt, unterstützt und organisatorisch wie inhaltlich in den Ablauf des Theaters eingebunden. Muss sie nach innen losgelöst – ohne Einbindung in Produktionsverläufe, dramaturgische Prozesse, Leitungsentscheidungen, Spielplanung, mög-

liche Kooperation mit handwerklichen und technischen Abteilungen – agieren, dann nützen alle Ideen und Wege der Vermittlung nach außen nichts. Das hört sich selbstverständlich und fast banal an, ist es aber nicht. Ebenso wäre es doch durchaus von Nutzen, die Erfahrungen, die ein Theaterpädagoge mit der Rezeption der Kinder und Jugendlichen macht, in die Arbeit des Hauses zurück fließen zu lassen? Welche Chance!

These: Theaterpädagogik am Theater muss von der Intendanz gewollt sein und in alle Prozesse des Hauses eingebunden sein! Die Erfahrungen der Theaterpädagogen mit dem jungen Publikum müssen in das Haus zurückfließen.

Anmerkungen

¹ Um die Form zu vereinfachen, verwende ich stets die männliche Form, meine aber beide Geschlechter.

² Es diskutierten Barbara Kantel, Theaterpädagogin, junges schauspielhannover; Katja Ott, Schauspieldirektorin, junges Staatstheater, Wolfgang Sting, Professor, Universität Hamburg, Performance Studies, sowie die Autorin dieses Artikels, Verena Meyer, freie Theaterpädagogin, theateroffensive, Duisburg.

³ Programm „Panoptikum“, 2008, S. 21; Es diskutierten Prof. Dr. Eckart Liebau (FAU Erlangen-Nürnberg, Fachbereich Pädagogik), Markus Müller (Oldenburgisches Staatstheater), Prof. Dr. Wolfgang Schneider (Stiftung Universität Hildesheim), Jutta M. Staerk (COMEDIA Theater, Köln) sowie die Autorin dieses Artikels Verena Meyer, freie Theaterpädagogin, theateroffensive, Duisburg.

⁴ Jahnke, Manfred, 2007, Von der Bedeutung der Theaterpädagogik und der Dramaturgie im Theater.

⁵ „Messbare, an Durchschnittsstandards orientierte Qualifikationen in eng umgrenzten Kompetenzbereichen werden zu entscheidenden Bezugspunkten und die Einrichtung von Lernschnellwegen wird zur Regel“, aus: Liebau, Eckart, 2007, Kultur und Geist, Wie ästhetische und kognitive Bildung zusammengehen.

⁶ Wartemann, Geesche, 2007, Zwischen Lektion und Labor, Beobachtungen zu aktuellen Formaten der Theatervermittlung.

⁷ frei zitiert nach Staerk, Jutta M., 2007, Podium Nürnberg.

⁸ Jahnke, Manfred, s. o.

Verena Meyer

Neuer Lehrgang für Schauspiel- und Theaterpädagogik in Österreich

Ab Herbst 2008 startet in Wien ein theater- und schauspielpädagogischer Lehrgang unter der Leitung der Theaterpädagogin und Regisseurin Claudia Bühlmann (Musisches Zentrum Wien, Universität Wien, Dschungel Wien). Er ist eine zweijährige Grund- bzw. dreijährige Vollausbildung, die zielgruppenspezifisch für theaterpädagogische Tätigkeit in sozialen, wirtschaftlichen, künstlerischen und im Bildungsbereich qualifiziert. Von den zahlreichen Dozenten sind Simone Weis (Dschungel Wien) und Harald Volker Sommer (Theater der Jugend Wien und Universität Wien) mit im Team.

Der Lehrgang vermittelt Theaterpädagogik als Haltung, Methode und Disziplin in Theorie und Praxis. Er bietet eine professionelle Ausbildung in einem Land, in dem sich nach wie vor keine dauerhafte theaterpädagogische Vollausbildung platzieren konnte. Die Ausbildung wendet sich einerseits als berufsbegleitende Fortbildung an Berufstätige andererseits als fundierte Berufsausbildung an junge Menschen. In den Veranstaltungen von Claudia Bühlmann und Harald Volker Sommer am Institut für Theater- Film und Medienwissenschaften an der Universität Wien gibt es immer mehr StudentInnen, die sich konkret für Theaterpädagogik und eine fundierte Ausbildung interessieren. Gleichzeitig verlangen die immer zahlreicher werdenden Arbeitsbereiche auch in Österreich nach mehr TheaterpädagogInnen! Schaffen wir eine „Soziologie der Bedürfnisse“ (Bernd Ruping).

Weitere Information: www.ifant.at

Ach du liebe ZEIT! Das Thema Zeit in der Theaterpädagogik für Kinder und Jugendliche

Subjektives Zeitempfinden und individuelle Selbstwahrnehmung von Lebensabschnitten und Ereignissen liefern das Material, aus dem Theater entsteht. Das Theaterpädagogische Fachforum SICHTEN X zeigt mit seinen Vorträgen, Workshops und *bestpractice*-Beispielen zahlreiche spielerische und theaterpädagogische Möglichkeiten, um bei Kindern und Jugendlichen sowohl im Kita- als auch im Schulbereich und in der außerschulischen Projektarbeit eine Sensibilität gegenüber der Zeit zu entwickeln.

Als Programmpunkt des Fachforums wird das Stück „Ein Haus erzählt“ des Fliegenden Theaters, Berlin, aufgeführt. Im Zeitzeugenstil wird die hundertjährige Geschichte einer Familie, die Entwicklung ihres Dorfes zur Kleinstadt, die Zerstörung im Krieg und der Wiederaufbau zu einer Großstadt erzählt. Erzieher/innen, Pädagogen/innen, Künstler/innen, Theaterpädagogen/innen und Studierenden bietet das Theaterpädagogische Fachforum SICHTEN X umfassende Informationen, Erfahrungen, methodische Ansätze und Handlungsimpulse zum Thema ZEIT in der theaterpädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen.

Termin:

Freitag, 14. November 2008, ganztägig; Veranstaltungsort: FEZ-Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin-Köpenick; Teilnahmegebühr: 38 Euro. **Information:** KinderMusikTheater e. V., Oranienstr. 19a, 10999 Berlin, Telefon 030/61 60 95 45, Telefax 030/61 60 95 44, Fachforum. SICHTEN@gmx.de, www.kindermusiktheater-berlin.de

„Guck ma, was ich schon kanne!“

1. Europäisches Theaterfestival für ganz kleine Zuschauer & Familien in Deutschland und 4. „Spinning Jenny Theaterstage“ vom 7.11. bis 22.11.2008

Die Sicht der Gesellschaft auf kleine Kinder hat sich geändert. Kinder sind Menschen mit spezifischen Kompetenzen aufgrund einer spezifischen Wahrnehmungsweise. Wir können Kindern mehr zumuten, ihrer Neugier und ihrem Entdeckerdrang mehr Raum geben. Kindertagesstätten werden in Deutschland zu Bildungsorten. Ästhetische Bildung aber ist kaum vorgesehen, obwohl Kinder doch mit allen Sinnen und mit dem ganzen Körper lernen. Die Theaterkunst für die Aller kleinsten ist, wenn sie gut gemacht ist, eine beispielhafte Möglichkeit der Welterfahrung.

Sie zieht auch Erwachsene in ihren Bann. Sie ermöglicht ein gemeinsames Entdecken in der Familie. Der Erwachsene erlebt die Theaterkunst für die aller kleinsten Zuschauer anders als das Kind.

Dieses Theater ist anders, denn es hat einen anderen Ansprechpartner: Es gibt weniger Zuschauer, einen größeren Körpereinsatz der SpielerInnen oder TänzerInnen, weniger Sprache, kleine Geschichten aber große Metaphern, eine andere Kommunikation mit dem Zuschauer. Der Raum ist eingerichtet für kleine Kinder, die SpielerInnen sind ihnen nahe, sie arbeiten authentisch, mit und ohne Material. Es gibt Rituale ... all das wird von den Theatermachern im Bewusstsein eines anderen Publikums bedacht.

Das „Arme Theater“ in Chemnitz hat für die „4. Spinning Jenny Theaterstage“ einige der anregendsten europäischen Inszenierungen im Rahmen seiner Förderung durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und der Kommune nach Chemnitz eingeladen. Gleichzeitig findet im „Theater Junge Generation“ in Dresden ein erstes Festival mit deutschen Inszenierungen statt.

Es gibt in Chemnitz ein Eröffnungskolloquium am 7.11. mit Agnès Desfosses, ACTA, Paris: „Welche Rolle spielen Wahrnehmungen in dem für die jüngsten Zuschauer bestimmten Theater?“ (Ein Erfahrungsbericht über 12 Jahre Theaterarbeit für kleine Kinder) und ein Abschlusskolloquium am 22.11. mit dem Teatro Piccoli Principi: „Die Wahrnehmungsverhältnisse von Bildender Kunst und Theater“. Die Kolloquien sind eintrittsfrei. Die Türen stehen offen für einen Austausch unter Theaterarbeitern, Eltern und PädagogInnen zwischen Dresden und Chemnitz. Termine finden sich im Programmheft unter < www.armestheater.de > Kontakt: Armes Theater Chemnitz, Fon: 0371- 355 66 50, Fax: 0371- 262 56 83 < mailbox@armestheater.de > < www.armestheater.de > < franziska.guenther@armestheater.de >

SpielArt ist eine täglich aktualisierte theaterpädagogische Online-Zeitschrift, die seit Januar im Netz ist und davor 11 Jahre lang als Printausgabe erschien.

SpielArt will ein Kommunikationsorgan sein für die quicklebendige Theater(pädagogische) Szene insbesondere Berlins und Brandenburgs. Wir kennen keinen Redaktionsschluss, keinen Platzmangel und kein Warten auf die nächste Ausgabe – wir können in Sekundenschnelle eine brandaktuelle Meldung auf unsere Seiten stellen und heute über die Premiere von gestern berichten! Und jeder ist eingeladen, SpielArt aktiv mitzugestalten: Sie können uns per E-Mail Ihre Informationen, Ankündigungen und Artikel schicken, die wir prompt veröffentlichen.

In unseren Rubriken finden Sie alle Artikel nach Sachgebieten sortiert; sie können aber auch einfach unter Suchen einen Titel oder ein Schlagwort eingeben; vertiefende Informationen finden Sie durch eine Vielzahl von Links, und alle Fotos lassen sich durch Anklicken in erstaunlicher Schärfe vergrößern.

Und nochmal der Link: <http://www.spielart-berlin.de>

REZENSIONEN

Elke Josties: Szenorientierte Jugendkulturarbeit. Unkonventionelle Wege der Qualifizierung Jugendlicher und junger Erwachsener. Ergebnisse einer empirischen Studie aus Berlin. Berlin, Milow, Strasburg 2008. 136 Seiten. Mit zahlreichen Bildern und Selbstzeugnissen. ISBN 978-3-937895-80-2.

„In ihrer Jugendphase hatten sich einige der befragten jungen Erwachsenen schulischen Anforderungen verweigert. Hingegen entwickelten sie im Kontext der Jugendkulturarbeit Verbindlichkeiten und Kontinuität: Sie hatten in der Musik, im Tanz oder Graffiti etwas gefunden, das sie begeisterte und zu kreativer Gestaltung und Fantasie anregte ... Für diese Jugendlichen bedeutete Jugendkulturarbeit eine Art Rückkehr und Integration.“ (S. 114)

Auch Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen wird diese Schilderung der Wirkung von kreativer Kulturarbeit bekannt sein. Die Sozialpädagogin und Musikpädagogin Elke Josties hat nun aber etwas Zusätzliches angeregt und erforscht, nämlich die Möglichkeit, dass solche Jugendliche selber anleitend tätig sind, dass sie Akteure der Jugendkulturarbeit sind und die so genannten Kulturarbeiter und Kulturarbeiterinnen in die Rolle der weiter abseits stehenden Moderatoren schlüpfen: „Erfolgreich sind diese Projekte nur dann, wenn sie als lebendigen Foren der jeweiligen Jugendszenen Anerkennung finden. Die Träger von Jugendkulturarbeit müssen deshalb offen für jugendkultureller Aktivitäten sein und damit auch offen für Neues und Fremdes, das vielleicht zunächst als Irritation oder Provokation wahrgenommen wird ... Arbeiten werden von älteren Jugendlichen ehrenamtlich übernommen. Aus dem Kreis dieser engagierten Jugendlichen rekrutiert sich im Laufe der Zeit ein Team, das um bestimmte Jugendkultureller Einrichtungen und Projekte rankt – in einigen Fällen handelt es sich um eine überschaubare Anzahl, in anderen können es mehr als 50 Mitarbeiter/innen auf Basis von Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen oder Honorar- und Werkverträgen sein.“ (S. 26 f.) „Jugendliche erleben Anleiter wie den Rapper P. als authentische Vorbilder und alternative Modelle des Erwachsenen-Seins – neben Eltern und Lehrern einmal Menschen, die eine ganz andere Lebenswelt präsentieren.“ (S. 27) Es stellen sich nicht nur neue Fragen an die alte Professionalität von Kultur-Arbeiterinnen und an ein traditionelles Verständnis von Kulturarbeit, auch die jungen „Szenekünstlerinnen“ müssen, wenn sie „Anleiter/innen und authentische Vorbilder“ sein wollen (S. 26), solche Rollen in der ihnen ei-

genen Art ausprägen können; denn: „Werden Jugendkulturen erst funktionalisiert, ‚macht sie (das) tot‘“ (S. 128): kulturelle und künstlerische Kompetenzen (S. 128 f.) können entwickelt werden, sind aber schwer zu beschreiben und zu evaluieren. Dass es aber möglich ist, bisher noch unkonventionelle Berufsbilder zu entwickeln, davon zeugt die empirische Studie, die Elke Josties wissenschaftlich sorgfältig angefertigt hat. Sie hat teilnehmende Beobachtungen angestellt und biografisch/narrativ gearbeitet. „Insgesamt geht es (ihr, Anm. gk) um eine Aufwertung informellen und non-formalen Lernens“, um ein „Anders lernen“ (S. 11) in der Jugendkulturarbeit. In gewisser Weise liefert die Verfasserin ein „Plädoyer für ungewöhnliches Lernen“ (so der Titel eines Buchs von Herbert Stubenrauch und Thomas Ziehe aus dem Jahr 1982). Ecke Josties empfiehlt begründet, „Biografische Übergangsverläufe jenseits von Normalbiografien (in) der Jugendkulturarbeit als Anregung für alternative Lebenswege“ (S. 131 ff.) und Berufswege zu würdigen. Sie liefert eine Reihe von Belegen, die davon zeugen, dass dies möglich ist. Sie lässt die Jugendlichen selber sprechen. Für Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen ist dieses Buch ein Gewinn: Es ist in *dieser* Weise leicht zu lesen, dass man statt der Begriffe Musik, HipHop oder Graffiti oder Tanz das Kernwort ihrer Arbeit, nämlich Theater, einsetzt. Interessant wäre eine Untersuchung, die auf dem jugendkulturellen Feld der Theaterpädagogik angesiedelt wäre. Und es wäre nachzuschauen, ob wir auch hier von einer *jugendkulturellen Szene* sprechen können, wie wir sie geprägt durch Musik deutlich kennen.

Gerd Koch

Ulrich Deinet, Marco Szlapka, Wolfgang Witte: Qualität durch Dialog. Bausteine kommunaler Qualitäts- und Wirksamkeitsdialoge. Wiesbaden 2003. 203 S. ISBN 978-3-531-15336-0

Die Herausgeber, unterstützt durch Maja Arlt und Maria Icking, haben fachkundig und praxisnah die Thematik von Qualitäts- und Wirksamkeitsdialoge, vornehmlich innerhalb der kommunalen Situation vorgestellt. „Auch wenn es um standardisierte und damit vergleichbare Verfahren geht, wollen wir keine technokratischen Verfahren für die Kinder- und Jugendarbeit vorschlagen, sondern Bausteine, die auch die inhaltliche Entwicklung der Kinder- und Jugendarbeit weiter vorantreiben, ohne dass die Verfahren der Qualitätsentwicklung zu

einer abgehobenen Ebene werden, die nichts mit der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zu tun haben.“ (S. 7) Aufgrund der Auswertung von Maßnahmen in der offenen Kinder und Jugendarbeit werden vier Schritte entwickelt: *Maßnahmen, Zielsetzungen, Angebote, Auswertung*, die wechselseitig sich aufeinander beziehen müssen und die auch jeweilige Rückmeldungen verlangen, um die Wirkweise zu beschreiben und eventuell zu verändern (vergleiche das instruktive Schaubild auf S. 141). Wirksamkeitsdialoge werden auf drei Ebenen geführt: *auf der institutionellen Einrichtungsebene, im dialogischen fachliche Austausch zwischen den Einrichtungen in einer Kommune und auf der kommunalpolitischen Ebene* (vgl. S. 10 f.). Folgende „Empfehlungen zur Einführung kommunaler Qualitäts- und Wirksamkeitsdialoge“ werden gegeben: *Qualitätsentwicklung auf Projekt- und Einrichtungsebene stärken, Einführung vereinheitlichter Jahres- bzw. Qualitätsberichte, Institutionalisierung einer trägerübergreifende Moderations- und Steuerungsgruppe, Beteiligung der Jugendhilfeplanung, sozial räumliche Orientierung, das heißt Einbeziehung weiterer Institutionen, Einbeziehung der Politik und Aufbau und Ausbau geeigneter Rückmeldeschleifen in den jeweiligen jugendkulturellen Einrichtungen* (vgl. S. 108 ff.). Unterstützung kann geschehen durch die Nutzung der Software „Report Jugendarbeit“ (vgl. S. 164 ff.). Die Autorinnen und Autoren fühlen sich dem Ansatz des Jugendministeriums in NRW verpflichtet, das keine Auflagen für die Wirksamkeitsdialoge erstellt hat, „sondern deren Entwicklung den Kommunen überlassen hat“. Dadurch „ergeben sich sehr gute Transfermöglichkeiten“ (S. 10) und man kann auf die Spezialitäten der jeweiligen, auch regionalen Arbeitszusammenhänge eingehen. Das zeigt sich etwa bei der Vorstellung des Berliner Handbuchs „Qualitätsmanagement der Berliner Jugendfreizeitstätten“, das auch die Angebotschwerpunkte „Kulturelle Jugendarbeit“, „Sportorientierte Jugendarbeit“ und „Geschlechtsbewusste Mädchen- und Jugendarbeit“ umfasst.

Das Handbuch wurde (und wird) durch Fachkollegen der Jugendarbeit (aus etwa 430 Einrichtungen in Berlin) selber entwickelt und weiterentwickelt. Dieses Handbuch ist auch für Theaterarbeit in sozialen Felder interessant und relevant. Zugleich kann es als ein Muster dafür dienen, ein Arbeitsfeld einmal strukturiert wahrzunehmen und dort Innovationen vorzunehmen (Stichwort: Selbstevaluation).

Qualitätsmanagement wird hier explizit als ein dialogisches, die Qualität verbesserndes Ver-

fahren verstanden. Herausgeber, Koordination und Redaktion *fühlen* sich nicht nur einem zivilisatorisch-demokratischen Steuerungsmodell verpflichtet, sie realisieren es bereits. Das wird besonders deutlich an der „Gebrauchsanweisung für Anfängerinnen, Anfänger und Fortgeschrittene und bei den sog. TOOLS, als dem „Handwerkzeug für das Qualitätsmanagement“. Nebenbei: Ich habe damit bereits sehr gute Erfahrungen gemacht, etwa bei kollegialen Planungssitzungen, in denen unterschiedliche Berufssparten vertreten waren: Arbeitsbögen (Kopiervorlagen) konnten als gemeinsame Arbeitsgrundlage erfolgreich, integrierend und fachliche Aufmerksamkeit herstellend genutzt werden.

Das Buch „Qualität durch Dialog“ ist basisorientiert und ein Plädoyer für dialogische Gleichberechtigung aller Beteiligten in kulturellen, jugendarbeiterischen, kommunalen Feldern. Der Begriff des Dialogs wird sehr konkret und auch systematisch entfaltet. Den VerfasserInnen gelingt der Spagat zwischen Systematik und Handeln an der Basis in ihrem gut lesbaren Buch. Eine für manche als trockene angesehene Materie wird mit dieser Veröffentlichung zugänglich.

Gerd Koch

Margret Bülow-Schramm/Dietlinde Gipsler/Doris Krohn (Hg.): Bühne frei für Forschungstheater. Theatrale Inszenierungen als wissenschaftlicher Erkenntnisprozess. Oldenburg: Paulo Freire Verlag 2007. (307 S., ISBN 978-3-86585-317-2)

Nach traditionellem Verständnis gelten Kunst und Wissenschaft bzw. Theater und Forschung zwar als unüberbrückbare Gegensätze, aber zunehmend wird sichtbar, dass diese Bereiche sich durchaus produktiv ergänzen, ja in ihrer Verbindung neue Möglichkeiten von Erfahrung und Erkenntnis liegen. So gibt es seit einigen Jahren das Netzwerk *Theater in der Lehre* im Rahmen der Arbeitsgemeinschaft für Hochschuldidaktik, das 2001 seine erste Tagung in Bielefeld durchführte (siehe Beatrix Wildt/Ingrid Hentschel/Johannes Wildt (Hg.) *Theater in der Lehre. Verfahren – Konzepte – Vorschläge*. Münster: LIT Verlag 2008, eine Rezension folgt im nächsten Heft).

Der vorliegende Band ist das Ergebnis der vierten Tagung 2006 in Hamburg mit dem Titel *Theatrale Inszenierungen als wissenschaftlicher Erkenntnisprozess*. In 18 Beiträgen z. T. mit Fotos, gegliedert in drei Abteilungen („I Theater und Hochschule“, „II Szenisches Forschen mit szenischen Methoden“ und „III Bewegter Körper setzt Geist in Bewegung“) breiten bekannte HochschuldidaktikerInnen, PädagogInnen, TheaterpädagogInnen und TheaterpraktikerInnen – sozusagen von Bülow-Schramm bis Wrentschur – ein vielgestaltiges ‚theatrales‘ Netz aus. Die versammelten Workshop-Berichte von der Tagung (Krohn, Wrentschur, Lampert), Darstellungen und Untersuchungen machen zunächst einen

sehr heterogenen Eindruck, zumal auch die Methoden, Fragestellungen und Gegenstände sehr vielfältig sind und vom Theater der Versammlung (Holkenbrink), Brechts Lehrstück (Koch) und Bourdieus Habitus (Bülow-Schramm/Gipsler), über das Playbacktheater (Heppekausen) und den Fremdsprachenunterricht (Schewe), das Forumtheater (Wrentschur) und das szenische Spiel (Gipsler), über Performing Research (Kramer) und Wirkungsforschung (Koch), Theater und Medizin (Golpon und Jogschies), Tanzperformance (Lammers) und, Improvisationstheater nach Johnstone (Masemann/Messer) bis zur Jugendpsychiatrie (Knitsch) reichen.

Nicht jeder Text wird demnach jede/n LeserIn interessieren, sondern man wird auswählen, aber man wird auch neugierig werden auf bisher für einen nicht so wichtige Aspekte, so wie es mir mit dem Text von Kathrina Lammers zur Tanzperformance ging, in dem auf der Grundlage eines „performativen Bildungsverständnis [...] das Ästhetische als anthropologische Bedingung für Bildsamkeit“ (S. 269) untersucht wird. Zudem verweisen die Beiträge nicht nur auf interdisziplinäre Fragestellungen, sondern nehmen allesamt „Körper, Bewegung, Inszenierung als Erkenntnisprozess“ als Ausgangspunkt oder Grundlage. Gerade auch die Analysen und Überlegungen zu Theater und Medizin, zu „social science and theatre“ (S. 171), zur Handlungsforschung mit Hilfe von Boal und zum Habitus öffnen dem/der interessierten Theaterpädagogen/in neue Perspektiven. Auch wenn es noch Desiderate gibt, z. B. eine „genauere Analyse der Forschungsverfahren“ (S. 14) bieten subjektive Forschungsverfahren und „ästhetische Vieldeutigkeit“ (S. 12), experimentelle Grundhaltung und Improvisation über den wichtigen hochschuldidaktischen Rahmen hinaus innovative Ansätze für ein anderes Forschen, Lehren und Lernen mit Theater.

Florian Vaßen

Lilli Neumann, Doris Müller-Weith, Bettina Stoltenhoff-Erdmann (Hg.): Spielend leben lernen. Berlin, Milow, Strasberg: Schibri-Verlag 2008. 420 Seiten.

Nach dem 2002 erschienenen Handbuch „Theater Therapie“ legen die Herausgeberinnen hiermit einen weiteren Sammelband zur drama- und theatertherapeutischen Arbeit vor. Insgesamt 16 Autorinnen und Autoren befassen sich darin mit Fragen der theoretischen Begründung, der Forschung sowie mit den vielfältigen Praxisformen und -erfahrungen einer im Wesentlichen individualtherapeutisch und zum Teil auch pädagogisch orientierten Theaterarbeit. „Das Heilsame aufzuspüren in der Theaterkunst“, die individuellen Heil- und Entwicklungspotentiale des Theaterspielens und der Theaterarbeit zu erschließen und zu nutzen, „davon handelt dieses Buch“ (S. 9).

In einem gesonderten Einführungskapitel zum Thema „Heilendes Theater“ (H. Schlage) wird

im Rahmen einer weit ausholenden, detailreichen Betrachtung zentraler Entwicklungen und Positionen der europäischen Theater- und Schauspieltradition der Versuch unternommen, mögliche heilende und verhaltens- bzw. lebenstransformierende Wirkungen speziell des schauspielerischen Handelns aufzuzeigen. Es schließen sich vier weitere Kapitel mit folgenden Schwerpunkten an: Im 1. Kapitel werden Ansätze und Arbeiten vorgestellt, die sich mit der Erforschung der Heil- und Veränderungspotentiale der Drama- und Theatertherapie befassen. Im 2. Kapitel geht es um Praxis- und Erfahrungsberichte aus unterschiedlichen drama- und theatertherapeutischen Arbeitsfeldern. Im 3. Kapitel werden Konzepte und Projekte der biografisch zentrierten theatertherapeutischen und -pädagogischen Arbeit vorgestellt. Im 4. Kapitel schließlich geht es in zwei über den bisherigen Rahmen hinausweisenden Beiträgen um die Darstellung der besonderen sozial- und/oder ökotheapeutischen Dimensionen und Wirkungen von interkultureller Theaterarbeit (A. Wehr-Koita) einerseits und geomantisch orientierter theatraler Tiefenarbeit (G. Lipinski) andererseits.

Der erste Beitrag des 1. Kapitels (I. Lutz) befasst sich mit den Zusammenhängen zwischen psychischen Prozessen, Verhalten und den ihnen zugrunde liegenden neurobiologischen Abläufen. Im Zentrum steht dabei die Entdeckung der sog. Spiegelneurone, die als neurophysiologische Grundlage für die Entstehung innerer Schemata des Erlebens und Verhaltens angesehen werden und durch die Spiegelungs- und Resonanzphänomene ermöglicht werden, wie sie auch für das Zustandekommen dramatherapeutischer Wandlungs- und Verwandlungsprozesse konstitutiv sind. Weniger ergiebig erweist sich eine Begleituntersuchung (J. Junker) bezüglich der verhaltensbeeinflussenden bzw. -ändernden Auswirkungen eines Theaterworkshops mit verhaltensgestörten Kindern. Aufgrund der unspezifischen inhaltlichen Ausrichtung der spielerischen und theatralen Handlungsangebote kommt sie zu keinem aussagekräftigen Ergebnis und bestätigt lediglich, dass sich die angestrebten Wirkungen nicht einfach automatisch einstellen, „gleich wer, wo spielt“ und was „und wie gespielt wird“ (S. 12). In dem anschließenden Bericht über neuere Forschungsarbeiten zur Dramatherapie (G. Cimmermanns) wird ein sehr ausführlicher und instruktiver Überblick über einschlägige angloamerikanische Forschungen der letzten fünf Jahre gegeben. Dabei wird schwerpunktmäßig auf die Konzepte von „Rolle“ und „Geschichte(n)“ eingegangen, wie sie als Bestandteil des „Body of Knowledge“ (Lewis) in der Dramatherapie sowohl zu diagnostischen als auch zu therapeutischen Zwecken verwendet werden. In einer Studie zum sog. „inneren Zuschauer“ (R. Krengel), einem gleichsam ins Innere des dramatherapeutischen Klienten verlagerten Theaterzuschauer, werden sowohl Methoden, die diesen inneren Zuschauer erwecken können, untersucht als auch die Qualität seiner Präsenz

Rezensionen

im therapeutischen Prozess. Denn – so die Annahme und der in diesem Beitrag intendierte Nachweis der Verfasserin – nur ein präsenter, im therapeutischen Prozess erweckter und in Aktion tretender innerer Zuschauer trägt wesentlich dazu bei, einen inneren Veränderungsprozess des Klienten zu bewirken.

Das 2. Kapitel beginnt mit einem ausführlichen Erfahrungsbericht (B. Merschmeier) aus der kindertherapeutischen Praxis. Darin wird vor allem am Beispiel eines siebenjährigen Jungen beschrieben, wie im therapeutischen Prozess drama- und körpertherapeutische Methoden erfolgreich miteinander kombiniert werden. Im anschließenden Praxisbericht (S. Mahdal) wird ein Theaterinszenierungsprojekt mit Patienten einer suchtförmigen Abteilung im Maßregelvollzug beschrieben, das sich – obschon in ein therapeutisches Setting eingebettet – ausdrücklich als Freizeitangebot versteht und bei dem auch die Vorgehensweise der Dramatherapeutin bewusst theaterpädagogisch ausgerichtet ist. Angesichts der persönlich und therapeutisch relevanten Einsichten und Veränderungen, die sich im Projektverlauf bei den Teilnehmern ergeben haben, ohne dass sie gezielt angestrebt, organisiert und reflektiert wurden, zeigt sich für die Verfasserin daher auch die besondere dramatherapeutische Bedeutung eines solchen Projekts. In dem Beitrag „Narzisstische Persönlichkeitsstruktur und therapeutisches Theater“ (D. Müller-Weith) werden zum Problem des weiblichen Narzissmus verschiedene Interventionsformen (Improvisation, szenische Arrangements, Rollen- und Raumaktionen) aus der Praxis der therapeutischen Theaterarbeit vorgestellt. Ein anschließender Beobachtungsbericht (X. Nüchter) über das Therapeutische Theater befasst sich am Beispiel einer langjährigen Teilnehmerin mit deren persönlichen Therapie-Erfahrungen sowie mit den heilsamen Wirkungen dieser Therapiemethode.

Unter der Überschrift „Spielend leben lernen“ erfolgt im 3. Kapitel eine programmatische Einleitung (L. Neumann) zum Thema „Biografisch zentrierte Theaterarbeit in Pädagogik und Therapie“. Es handelt sich dabei um eine allgemeine Einführung, sozusagen ein theoretisches Fundament, „mit grundsätzlichen soziologischen und sozialpsychologischen Überlegungen zur Biografiearbeit als identitätsbildende Tätigkeit des Individuums in ihrer Bedeutung für die Bewältigung gegenwärtiger gesellschaftlicher Anforderungen“ (S. 14). Ergänzend dazu wird in einem kurzen historischen Überblick darauf eingegangen, „wie es zur Selbstthematization in der Theaterkunst und der Theaterarbeit von Laien gekommen ist“ (S. 226). Im Rahmen der Reflexion eines generationsübergreifenden Theaterprojektes (F. Matzke) zum Thema Sterben und Tod konzentriert sich der Verfasser am Beispiel einer Mitspielerin auf den Zusammenhang von szenischer Arbeit und biografischer Entwicklung. Dabei soll im Einzelnen gezeigt werden, wie der „Prozess der Erweiterung persönlicher Verhal-

tens- und Erfahrungsmuster aussieht, welche Phasen durchlaufen werden und welche theatralen Formen dabei eine Rolle spielen“ (S. 252). Der Beitrag „Vom Leben zur Kunst“ (N. Köhler) handelt von einem produktionsorientierten, dezidiert politisch und künstlerisch ausgerichteten theaterpädagogischen Arbeitsansatz, „der Theaterstücke ausgehend von den Lebensgeschichten der Projektteilnehmer entwickelt“ (S. 259). Nach einer kurzen theoretischen Einordnung dieser Arbeitsform wird in geradezu exemplarischer Weise die mit Jugendlichen aus betreuten Wohnprojekten realisierte Theaterproduktion ausführlich dargestellt, analysiert und abschließend um theaterpädagogische Schlussfolgerungen und Empfehlungen für die biografisch orientierte Theaterarbeit ergänzt. Mit der Beschreibung des bilingualen Theaterprojektes „Theatro Odysseus Schwestern“ (E. Römer) wird eine weitere theaterpädagogische Variante biografischer und zugleich interkultureller Theaterarbeit vorgestellt. Die Bühne dient hier als Forum für lebensgeschichtliche Erinnerungen älterer griechischer und deutscher Migrantinnen, Gastarbeiterinnen und Spätaussiedlerinnen, insbesondere auch unter dem Aspekt bi- und interkultureller Differenzenerfahrungen. In den Ausführungen zur „Biografiearbeit in der Drama- und Theatertherapie“ (L. Neumann) werden einleitend die allgemeinen Grundlagen dieses Arbeitsansatzes (Therapiegruppe, Spiel mit der Biografie, Ebenen des Unbewussten), dessen Stellenwert in der dramatherapeutischen Tradition sowie die für ihn typischen Spielformen und Spielanlässe umrissen. Anschließend wird an drei signifikanten Beispielen aus der praktischen Arbeit anschaulich und nachvollziehbar demonstriert, „wie durch das Prinzip der ästhetischen Distanz biografisches Material ... spielerisch auf die Bühne gebracht werden kann“ (S. 307) und wie sich durch den Vierschritt der biografischen Inszenierung (Erinnern, Erzählen, spielerische Verkörperung und kollektive Formgebung) der therapeutische Prozess vollzieht. In einem ergänzenden Beitrag zur „Biografiearbeit in der Theaterpädagogik aus drama- und theatertherapeutischer Sicht“ (L. Neumann) erfolgt eine kritische Auseinandersetzung mit einem auf theaterpädagogischer Seite nicht selten feststellbaren Problem, nämlich der unzureichenden Berücksichtigung oder auch der bewussten Ausblendung unerwartet hervorbrechender ganz persönlicher und privater emotionaler Befindlichkeiten und Betroffenheiten einzelner Teilnehmer. Diesbezüglich erforderliche Spielleiter-Qualifikationen werden benannt und entsprechende Konsequenzen für die Theaterpädagogik-Ausbildung gefordert. Als Sonderform des Arbeitens mit biografischem Material kann das Playback-Theater angesehen werden. In einer umfangreichen theoretischen Abhandlung über diese Theaterform als „Künstlerische Methode im Heilungsprozess“ (G. Martens) wird schwerpunktmäßig auf deren unterschiedliche Ausformungen und Funktionen als öffentliche Theateraufführung und als methodisches Hilfsmittel im Dienste theaterpädagogischer und

-therapeutischer Gruppenarbeit eingegangen. Es werden sowohl formale und methodische Fragen der Spielstruktur und -gestaltung behandelt als auch grundsätzliche Überlegungen zum Mimesis- und (Theater)Kunstabstrakt angestellt. Der spezielle therapeutische Beitrag der Playback-Methode wird darin gesehen, dass sie „als rituelle Form eine angstfreie Atmosphäre (schafft), die auf Akzeptanz, Verstehen und Wiedererkennen gründet“ (S. 369). Eine sehr anschauliche und überzeugende Ergänzung finden die theoretischen Ausführungen zum Playback-Theater durch die „Beispiele aus der klinischen Praxis“ (B. Stoltenhoff-Erdmann), insbesondere auch durch die darin vorgeschlagene methodische Variante, die Darstellungsweise des Boalschen Statuen- oder Bildertheaters in das Playback-Verfahren zu integrieren.

Abschließend nur noch soviel: „Spielend leben lernen“ – verlockend sicherlich für viele. Dennoch, als Leser dieses Sammelbandes werden vor allem Praktiker, Forscher, Studierende der Drama- und Theatertherapie, der Theaterpädagogik sowie auch Angehörige anderer psychologisch und therapeutisch geschulter Berufsgruppen in Frage kommen. Die Fülle und Vielfalt des im Buch präsentierten Materials bietet ihnen auf jeden Fall eine reichhaltige Auswahl an fachlich relevanten und anregenden Informationen.

Hans Hoppe

(Siehe auch die Rezension von Jule Marx)

Gitta Martens: Wisst ihr, was gestern passiert ist? Kinder erzählen und spielen. Playbacktheater in Grundschule und Freizeit. Deutscher Theaterverlag Weinheim 2008. 147 S., bebildert. ISBN 978-3-7695-0280-0.

Gitta Martens ist hauptberuflich Dozentin für Theater an der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung. Nach zahlreichen Veröffentlichungen zu verschiedenen Themen in den Bereichen Theater und Kulturarbeit erschien nun ihr Buch, das sich mit dem Ansatz Playbacktheater für Kinder, also einem szenischen Nachspielen eines von einem Kind erzählten Alltagsereignisses durch andere Kinder, beschäftigt. Die spielerische Umsetzung des Erzählten in theatrale Formen beschreibt sie als eine wertvolle Möglichkeit für Kinder, über die zentrale Aneignungsform des Spiels Fertigkeiten auf verschiedenen Ebenen zu erwerben. Hierbei steht die Freude an der Sache im Vordergrund „und gelernt wird wie nebenbei“ (Klappentext). Die „ritualisierte Theaterform“ (S. 7) des Playbacktheaters kann in pädagogischen Situationen genutzt werden, in dem sie zwei zentrale Momente anspricht: Zum einen die Neugier und die Lust von Kindern, sich ihre Umwelt im Spiel anzueignen, und zum anderen das Einbringen von Themen, die ihrer Lebenswelt entnommen sind und in dieser Struktur bleiben. In ihrer Publikation betont Gitta Martens die Rolle der erwachsenen Begleiter als Moderatoren

und verfolgt das Ziel, diese mit den pädagogischen Wirkungsfähigkeiten der Methode vertraut zu machen; denn eine „fundierte künstlerische Anleitung wird [...] positive Wirkungen entfalten“ (S. 8). Martens Ansinnen ist es darüber hinaus, dass „Lehrerinnen wie Theaterpädagoginnen zusammen mit Kindern und Jugendlichen mit Hilfe dieses Buches mit viel Freude Playbacktheater entdecken und Theaterspiel vertiefen, um persönlich und als Gruppe Gewinn daraus zu ziehen“ (S. 11).

Im ersten *Abschnitt X* („Was ist eine Playbacktheater-Aktion?“) des Buches erfolgt eine detaillierte Annäherung an die Methode, das einzuhaltende Ritual des Ablaufs und die Funktion des Playbacktheaters als sozial-künstlerisches Mittel zur selbstgestalteten Bildung in verschiedenen sozialisatorischen Kontexten. Ausgangspunkt dieser konzeptionellen Ausführungen sind bewusst Beispiele aus einem Fortbildungsprojekt an der Akademie Remscheid, wodurch eine Verknüpfung mit der Praxis des Playbacktheaters in verschiedenen Settings und mit Ausbildungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten unmittelbar möglich ist. *Abschnitt Y* („Die Praxis des Playbacktheaters“) fokussiert auf die „ästhetischen Herausforderungen, die in der Theaterform bezüglich Erzählen und Spielen [...] stecken“ (S. 10). Die Relevanz des Spielens und Erzählens für die kindliche Entwicklung und für den Aufbau sozialer Begegnungen steht immer im Zentrum der Ausführungen. Dass diese Ansicht auch im gegenwärtigen schulpolitischen Diskurs geteilt wird, macht etwa das „Berliner Bildungsprogramm für die offene Ganztagschule“ deutlich: „Im Spiel setzen sich die Kinder allein und in selbstgewählten Gruppen mit ihrer Lebensrealität auseinander. Besonders im Rollenspiel probieren sie sich in wechselnden Perspektiven, sie genießen die Möglichkeit, im Spiel Welt neu zu erfinden. Das Spiel setzt in herausragender Weise die schöpferischen Kräfte der Kinder frei; es erlaubt ihnen ihre Welt ‚auf Probe‘ nach eigenen Vorstellungen zu gestalten und sich mit möglichen Konsequenzen ihres Handelns auseinanderzusetzen“ (S. 45).

Gitta Martens betont die komplexe Rolle des Moderators im Prozess des Erzählens und des Darstellens der Kinder als die eines unterstützenden „Ko-Autors“ (S. 38) und gibt Handreichungen dafür, wie es den Erwachsenen gelingen kann, den Kindern die Strukturierung des Geschehens zu überlassen. In *Abschnitt Z* („Erweiterungsmöglichkeiten des Playbacktheaters“) finden weitergehende Anregungen Platz, die aufzeigen, in welchen Bereichen und Gruppenkonstellationen der kindlichen Lebenswelt das Playbacktheater durchgeführt werden kann und welche Möglichkeiten der Weiterentwicklung diese Methode bietet. Hierbei wird mit Blick auf die neue Form der Ganztagsgrundschule in (heterogenere) Schulklassen und (homogenere) Neigunggruppen von Grundschulkindern unterschieden. Differenziert geht Gitta Martens dabei

auf besondere Zusammenhänge ein: Große bzw. kleine Gruppen, Theatergruppen etc. Auch die Möglichkeit der Integration von Playbacktheater-Aktionen in die Freizeit von Kindern und in den Bereich der Theaterarbeit wird von der Autorin ausführlich herausgearbeitet, angeleitet und durch theaterpädagogische Überlegungen sinnvoll untermauert.

Der Leser wird über Symbole durch das Buch geführt, wobei einzelne Textabschnitte hilfreich korrespondierend als „*Tipps*“, „*Theorie Exkurse*“ oder „*Praxisbeispiele*“ markiert sind. Die positive Ausgestaltung der multifunktionalen Rolle der Moderatorin wird der Leserin dadurch sehr erleichtert und macht das Buch zu einem geeigneten Einführungswerk für Playbacktheater-Interessierte und gibt darüber hinaus die Möglichkeit, als begleitende Literatur die praktische Arbeit zu unterstützen.

Gitta Martens befindet sich im zeitgenössischen Diskurs um die Weiterentwicklung von Grundschule als offene Ganztagsgrundschule. Schule mehr und mehr als zentralen Lern-, Kultur- und Erfahrungsort zu verstehen, an dem Erziehung und Bildung stattfinden können, bedeutet auch ein Neu-Denken und eine Erweiterung der angewandten Methoden. Schülerinnen und Schüler werden zu Mitgestaltern ihrer Institution bzw. *durch ihre* Aktivität wird die Institution Grundschule erst zu *ihrem* Bildungs-Ort! Gitta Martens bereichert diese aktuelle Diskussion im Hinblick darauf, dass aus einer in erster Linie fremdbestimmten Schule eine Schule werden kann, die verstärkt die selbstwirksame Mitgestaltung der Schüler ermöglicht und so *ihre* Themen in den schulischen Kontext einzubinden versucht. Hier kann von Erfahrungen der Freizeitpädagogik (und natürlich der Theaterpädagogik) gelernt werden. Auch die Rolle der Moderatorin als Begleiterin der Playbacktheater-Aktion nimmt eine aktuelle Bewegung auf: die der Lehrer und Lehrerinnen als Lernbegleiter/innen, die den Lernprozess der Schülerinnen und Schüler im dialogischen Verhältnis mit ihnen gestalten.

Mit dem Buch von Gitta Martens liegt ein Beispiel dafür vor, dass auch ein Praxisbuch fundierte theoretisch-konzeptionelle Informationen liefern kann (und sollte). Die besondere Bedeutung kommunikativer und aktiv-darstellerischer (Selbst-)Erfahrungen für die kindliche Entwicklung und das kindliche Lernen werden herausgearbeitet und in die Methode des Playbacktheaters eingeführt. Ferner bietet es die ausführliche Anleitung, sich für die Durchführung von Playbacktheater-Aktionen mit Kindern sorgfältig zu qualifizieren und eignet sich deshalb für Lehrer/innen, Sozial- und Kleinkindpädagog/inn/en, Erzieher/innen und anders ausgebildete Interessent/innen gleichermaßen.

Jule Marx

(Siehe auch die Rezension von Hans Hoppe)

Helmut von Ahnen: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Herbert Utz Verlag 2006 (= Münchener Universitätschriften. Theaterwissenschaft, Bd. 6). (308 S., ISBN 3-8316-0569-6)

Über Lachen, das Komische, Komik und die Komödie ist eine Vielzahl von Büchern geschrieben worden und ebenso viele Theorien kursieren in Wissenschaft und Theater. Es ist ein höchst komplexer und schwieriger Bereich im Kontext von Gesellschaft und Kultur, Psyche und Körper, Alltag und Theater, der auch für TheaterpädagogInnen von besonderem Interesse ist.

Helmut von Ahnen versucht im Gegensatz zu anderen neueren Untersuchungen „eine Systematik für das Komische auf der Bühne zu entwickeln“ (S. 1) Seine Arbeit ist gut lesbar geschrieben, durch 16 Schaubilder sehr übersichtlich und in sieben Kapitel klar gegliedert, in denen er das Thema, von der Theatersituation ausgehend, historisch und systematisch durchschreitet, um schließlich unter Berücksichtigung der „triadischen collusion“ (Lazarowicz), also von Autor, Schauspieler und Zuschauer, analog zur Tragödie zu einer komischen Katharsis zu gelangen und so ein „strukturelles Modell für ein Theater des Komischen zu entwerfen.“ (S. 3).

Die Ausgangsfrage, „Was ist komisch?“, die immer wieder gestellt wird, beantwortet von Ahnen recht einfach: „... alles, was zum Lachen ist, ...“ (S. 5) Nur so scheint mir auch das einleitende Kapitel über die „Harmlosigkeit“ des Komischen einigermaßen verständlich, obwohl damit Schadenfreude, vernichtendes Lachen, peinliches und angsterfülltes Lachen eigentlich ausgeklammert werden, ganz zu schweigen von komisch-grotesken Situationen wie in Dürrenmatts Komödien oder in einigen Szenen von Heiner Müller (z. B. „Die Heilige Familie in *Germania Tod in Berlin*) und den nicht unbedingt lachenden Reaktionsweisen der Zuschauer darauf. Mir scheint die Harmlosigkeit weniger vom Komischen – auch das Tragische ist auf der Bühne „harmlos“ –, als vielmehr von der fiktiven, durch Rolle und Spiel bestimmten theatralen Situation auf der Bühne sowie von der entsprechenden Rezeption durch das Publikum abzuhängen. Sprich: Ich finde das Komische keineswegs „harmlos“, d. h. der Begriff „Harmlosigkeit“ scheint mir nicht zutreffend oder doch zumindest ungeeignet gewählt.

In den nächsten beiden Kapiteln stellt von Ahnen, ausgehend von historischen Theorien und Konstellationen (Platon, Aristoteles, Bergson, Plessner), die „komischen Fehler“ von Geist, Körper und Seele vor, die sozusagen die Grundlage für das Komische auf der Bühne bilden, da sie zum Lachen führen, und diskutiert den Begriff der „Inkongruenz von Objekt und Begriff“ (Schoenhauer) (S. 53). Auch das große Kapitel zur Komödie ist weitgehend historisch-theoretisch ausgerichtet, indem von Ahnen Komos, Phalluskult, Mimus, Satyrspiel und attische Komödie im antiken Griechenland besonders vor der Folie

Rezensionen

von Aristoteles genauer untersucht. Hier werden konzentriert viele wichtige Informationen für die historische Entwicklung der Komödie zusammengetragen, aber die Darstellung bleibt rein theaterhistorisch, insbesondere in der Diskussion um den „Tractatus Coislinianus“ der – so eine Hypothese in der Forschung – eine Zusammenfassung des fehlenden Abschnitts über die Komödie in Aristoteles' „Poetik“ ist. Auch das fünfte Kapitel, die „Produzenten des Komischen auf der Bühne“ (S. 111) gibt wichtige Hinweise zur „Komischen Communitas“ und zum „Komischen Raum“ und liefert eine Fülle von spannenden Fakten zu den verschiedenen komischen Figuren, insbesondere einen Exkurs zum deutschen Harlekin.

Der folgende Abschnitt zum „lachenden Subjekt“ (S. 216) wechselt sozusagen die Perspektive und betrachtet genauer den lachenden Rezipienten/Zuschauer unter Aspekten wie Distanz, Plötzlichkeit, Überraschung, Überlegenheit, Ratlosigkeit, aber auch „Lacharbeit“ und Lust an der eigenen Erkenntnisfähigkeit. Schließlich rekonstruiert von Ahnen eine komische „Katharsis als Klärungsprozess des Verstandes“ (S. 260), „als vernünftig-abduktives Gedankenspiel“ (S. 268). Zwar formuliert von Ahnen am Schluss vorsichtig, dies „könnte die Komische Katharsis sein.“ (S. 279), gleichwohl fragt man sich, ob es überhaupt eine komische ‚Reinigung‘ gibt, ob die Wirkung, respektive Rezeption von Komischem auf diese Kategorie konzentriert werden sollte. Wenn der „komische Konflikt [...] sich an den Verstand“ „richtet“ (S. 285), bedarf es dann einer Katharsis?

Ich habe aus dieser Publikation eine Fülle von Information historischer Art erhalten und viele theoretische Ansätze kennen gelernt, aber ein schlüssige Theorie, gar „eine Systematik“ des Komischen scheint mir doch nicht vorzuliegen. Gerade auch „das Komische *auf der Bühne*“ wird eigentlich nur historisch und mit Hilfe von Texten untersucht, nicht aber als Aufführungsanalyse und Zuschauererfahrung.

Florian Vaßen

Gabriele Czerny: Kompetente Bücherwürmer. Praxisbausteine zum Vorlesen und Präsentieren. Braunschweig 2008. 163 Seiten, bebildert. ISBN 978-3-14-162098-6.

Gabriele Czerny ist Hochschullehrerin an der PH Ludwigsburg und mit zahlreichen Aufsätzen auch in der „Zeitschrift der Theaterpädagogik“ vertreten (zuletzt im heft 52: „Theater bewegt – Theaterspielen als kulturelle Praxis, S. 20 ff.). Sie ist in der Theaterpädagogik und im Literaturunterricht gleichermaßen versiert und legt nun eine Publikation „für den unmittelbaren Einsatz im Unterricht“ (S. 8) vor. Das Buch „wendet sich an Deutschlehrer der Primarstufe (Klasse 3 und 4). Theaterpädagogische Erfahrungen werden nicht vorausgesetzt.

Die Darstellung zeigt praxiserprobte Wege, wie Schüler Bücher vorstellen können. Die Buchvorstellungen werden in der Kleingruppe arbeitet und gemeinsam durchgeführt.“ (S. 8)

Neben dem Deutsch- bzw. Literaturunterricht können Gabriele Czernys Vorschläge auch im Sachunterricht angewendet werden. Folgende „Praxisbausteine“ hat die Verfasserin erstellt: *Aufzutreten, vorlesen, verstehen, Gespräche führen und argumentieren, Theater spielen*. Aus dieser Auffistung wird schon deutlich, dass die Verfasserin ein komplexes Gebilde meint, wenn sie das Vorlesen und Präsentieren von Büchern zu ihrem Thema macht. Entsprechend weit gefasst sind auch die Bildungserfahrungen, die in diesem Unternehmen integriert sind. Richtig fasst Gabriele Czerny diese unter dem Begriff der „ästhetischen Bildungserfahrungen“ (siehe das instruktive Schaubild auf S. 13). Produktion und Rezeption werden zu einem differenzierten Ganzen. Und durch den „Praxisbaustein: Theater spielen“ wird zugleich Öffentlichkeit hergestellt und gestaltet. Ein vorgestelltes Buch wird sowohl als intimes Erlebnis wie als öffentliches verstanden. Der letzte Teil der Untersuchung und Praxisempfehlung liefert Beispiele, wie eine Bilderbuchpräsentation als Einstieg funktionieren kann und zeigt an drei Kinderromanen, wie Buchpräsentationen exemplarisch aussehen können.

Handlung, Produktion, Rezeption, Umgang, Begegnung, Ästhetik als Wahrnehmung und Gestaltung, Öffentlich-Werden durch Theatralisierung von Lehr-Lern-Prozessen: das sind meines Erachtens Stichworte, die der Verfasserin wichtig sind. Sie hat vorsichtig in dieser Hinsicht theoretisch-konzeptionell gearbeitet und dann reichhaltig exemplarisch gezeigt, wie erfolgreich gearbeitet werden kann. Immer ist der Verfasserin wichtig, dass die Schülerinnen und Schüler zu Akteurinnen ihres Interesses werden. Dazu bedarf es der dialogischen und fachkundigen Moderation von Lehrerinnen und Lehrern. Mit dem Buch von Gabriele Czerny können sie sich für diese Aufgabe sorgfältig qualifizieren. Das Zwanghafte, das sich bei Buchvorstellungen in schulischen und anderen Lerngruppen häufig einstellt, kann durch dieses Praxisbuch genommen werden. Bücher werden in einen kommunikativen Zusammenhang gestellt, der sich von den Bedürfnissen der Leserinnen und Leser nicht entfernt. Damit dies alles konturiert und nicht beliebig geschieht, hat die Verfasserin eine Reihe von Aufmerksamkeitsrichtungen, Arbeitsbögen und Praxisempfehlungen beigelegt, so dass das Gelingen von Buchvorstellungen als ästhetische Bildung gesichert ist. Ein für Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen wichtiges, ihre Praxis erweiterndes Buches liegt hier vor!

Gerd Koch

IN LETZTER MINUTE

Objekt- und Material-Theater:
14.–16. November 2008

Eine offene Werkstatt-Fachtagung der Gesellschaft für Theaterpädagogik e. V. und der Gesellschaft für Theaterpädagogik Niedersachsen e. V.

Durchgeführt wird eine Werkstatt-Fachtagung zum Sprechen und Erzählen mittels verschiedener Materialien und durch Objekte, die theatral-gestaltend zur Kommunikation beitragen und so zu theaterpädagogischen Mitteln werden. ‚Unbelebtes‘ wird ‚belebt‘, und das Objekt- und Material-Theater gibt ein plastisches Modell dafür ab, wie Sprach- und/oder Erzähl-Vermögen aus etwas Stummen (Material, Objekte) heraus entwickelt werden können.

Als kompetente und einfallreiche Teamer wurden die erfahrenen Theaterleute Anne Zühlke (Berlin) und Olaf Kaden (Berlin) gewonnen. Anne Zühlke wurde in der Spielstatt Ulm ausgebildet, ist Regisseurin, Theaterpädagogin (unter anderem beim GRIPS Theater Berlin), Dozentin und Mitglied des Theater Daktylus (Berlin). Olaf Kaden ist Dipl.-Ingenieurpädagoge, Pantomime, Schauspieler, Erlebnispädagoge und seit Jahren Dozent für Soziale Kulturarbeit (Gestaltung) an der Alice-Salomon-Hochschule Berlin.

Teilnahmekosten (einschließlich Übernachtung, Verpflegung, Workshop-Leitung; Bettwäsche ist mitzubringen oder gegen Entgelt zu entleihen): € 90,- für Berufstätige, € 70,- für Mitglieder der Gesellschaft für Theaterpädagogik, € 50,- für Studierende, Arbeitslose usw.

Anmeldung:

bei Florian Vaßen, Immengarten 5, 30177 Hannover, Fax: 0511-762-19050 < florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de > Bitte die Summe vor dem 1. November 2008 unter dem Stichwort „Himbergen“ auf das Konto der Gesellschaft für Theaterpädagogik, Sparkasse Hannover, BLZ 250 50 180, Kto.-Nr. 556106 überweisen.