

Zeitschrift für Theaterpädagogik

27. Jahrgang • Korrespondenzen • Heft 58

Ilias XXL

Großes Thema /Große Gruppe
15. - 17. April 2011
Leitung: Katja Fillmann, Berlin

Theater und die Stadt

Routen bündeln - Projektkonzeption und
Projektmanagement partizipativer Stadt-Projekte
8. - 10. Juli 2011
Christine Umpfenbach, München

Die Kunst des Fragens

14. - 15. Juli 2011
Franziska Steiof, Hamburg

Dokumentarisches Theater

Alt und Jung erinnert sich und setzt Erlebtes in Szene
14. - 16. Oktober 2011
Mirjam Strunk, Hildesheim

Alles muss raus!

Theater in leeren Läden
21. - 23. Oktober 2011
Ruth Rutkowski, Hannover

Geschichte machen

Reenactment als theaterpädagogisches Format zwischen
kultureller und politischer Bildung
21. - 23. Oktober 2011
Melanie Hinz, Hildesheim

Regie

Grundlagen der Spielleitung in Theater und
theaterpädagogischer Praxis
28. - 30. Oktober 2011
Thomas Lang, Wolfenbüttel

Für das Theater schreiben

Literaturwerkstatt
4. - 6. November 2011
Martin Heckmanns, Berlin



**Bundesakademie
für kulturelle Bildung
Wolfenbüttel**

www.bundesakademie.de



Volkstheater – Bürgertheater





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: Mai 2011

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

Stiftung SPI
030-259 37 39-0
www.stiftung-spi.de

Stiftung SPI

TBV

TheaterBuchVersand



Besuchen Sie uns unter:

www.theaterbuch-versand.de

und fordern Sie auch unseren

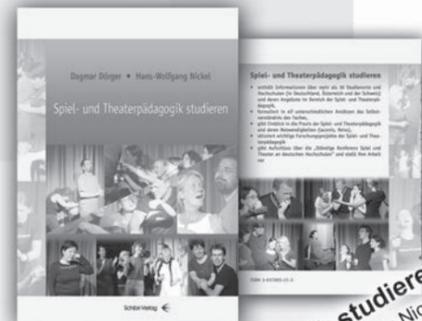
Newsletter an!

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

TheaterBuchVersand
c/o Schultheater-Studio

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

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



Spiel- und Theaterpädagogik studieren
Dagmar Dörger, Hans-Wolfgang Nickel

10,00 €

Schibri-Verlag
Tel.: 039753/22757
www.schibri.de

2005 • 144 Seiten • ISBN 3-937895-21-3

Das Buch enthält Informationen über mehr als 30 Studienorte und Hochschulen (in Deutschland, Österreich und der Schweiz) und deren Angebote im Bereich der Spiel- und Theaterpädagogik. Es formuliert in elf unterschiedlichen Ansätzen das Selbstverständnis des Faches und gibt Einblick in die Praxis der Spiel- und Theaterpädagogik und deren Notwendigkeiten.

Theaterpädagogik und Schauspielkunst

Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit

Sollte sich an dieser Stelle in Ihrer Zeitschrift keine DVD befinden, reklamieren Sie dies bitte unter:
info@schibri.de.

Jürgen Weintz

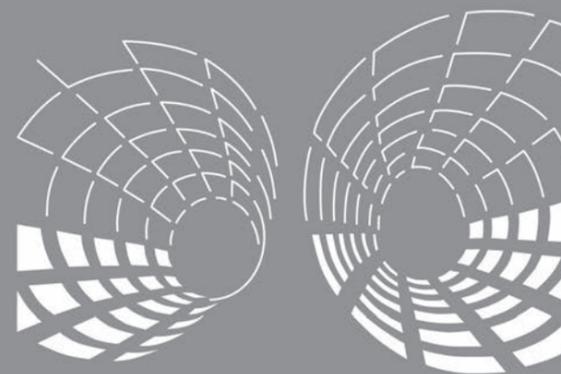
TheaterpädagogInnen arbeiten im Spannungsfeld von Darstellender Kunst und Pädagogik. Eine der wesentlichen Voraussetzungen für gelingende theaterpädagogische Praxis ist die Selbstreflexion des Theaterpädagogen / der Theaterpädagogin. Zu eben dieser Selbstbefragung will das vorliegende Buch Anregungen bieten.

468 Seiten • ISBN 978-3-937895-64-2 • Taschenbuch

24,80 €

Schibri-Verlag
Tel.: 039753/22757
www.schibri.de

Dorothea Hilliger (Hg.)



FREIRÄUME DER ENGE
KÜNSTLERISCHE FINDUNGSPROZESSE
DER THEATERPÄDAGOGIK

Schibri Verlag

Das Buch thematisiert umfang- und perspektivenreich die nicht nur in der Theaterpädagogik virulente Frage: Wie kann unter der Bedingung größtmöglicher Offenheit einerseits und zu Lösungen zwingender Begrenztheit andererseits eine künstlerische wie reflexive Kraft entfalten werden? Mit der »devising performance« wird eine Arbeitsmethode für die Theaterpädagogik vorgeschlagen, durch die die notwendige Strukturierung szenischer Findungsprozesse zu einem produktiven Element kollektiven Gestaltens werden kann. Das Buch stellt mit dem Beitrag »devising research – Praxisbasierte Forschung für die Theaterpädagogik« ein Forschungskonzept vor, welches sich auf die in der Theaterprobe zu gewinnenden Erkenntnisse bezieht. (Vgl. die Rezension von Florian Vaßen in der Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 57.)

Die theaterpädagogischen Verortungen sind in einem Projekt zu dem Bauhauskünstler Oskar Schlemmer gewonnen worden. Autoren sind Künstler, Dozenten und Studierende, die an der Präsentation selbst beteiligt waren. Das Buch richtet sich an in der Praxis wie der Lehre tätige Theaterpädagogen sowie an Theaterschaffende, die mit Amateuren arbeiten. Es ist zudem interessant für Künstler und Wissenschaftler, die sich mit der praxisbasierten Forschung auseinandersetzen.

»Freiräume der Enge – Künstlerische Findungsprozesse der Theaterpädagogik«, hrsg. von Dorothea Hilliger, ISBN 978-3-86863-019-0, Preis: 29,80 €

Neue Ansätze und modellhafte Inszenierungen für Amateurtheater gesucht!

BDAT vergibt rund 25.000 Euro Innovationsförderung

Ideen entwickeln, Experimente wagen, Neues auf der Bühne ausprobieren – dazu lädt der Bund Deutscher Amateurtheater e.V. (BDAT) ein und vergibt im Rahmen des Deutschen Amateurtheaterpreises „amarena“ eine Förderung für innovative Ansätze und modellhafte Inszenierungen im Deutschen Amateurtheater. Die Initiativen müssen in diesem Jahr durchgeführt werden und spätestens bis 31. Januar 2012 abgeschlossen sein. Für die ausgewählten fünf bis acht Projekte stehen ca. 25.000 Euro zur Verfügung. **Bewerbungsschluss ist der 15. Mai 2011.**

Gesucht werden zeitlich befristete Theater- und Tanzprojekte, die neue Praxis- und Aktionsformen im Amateurtheater erproben. Gefördert werden u. a. Projekte, die neue Modelle des generationsübergreifenden Theaters initiieren, besondere Zielgruppen ansprechen, Theater an anderen Orten ausprobieren, Kooperationsmodelle entwickeln oder künstlerische Experimente wagen. Auch projektbegleitende Forschungsarbeiten und Evaluationen zu innovativen Projekten im Amateurtheater können im Rahmen dieses Projektfonds unterstützt werden.

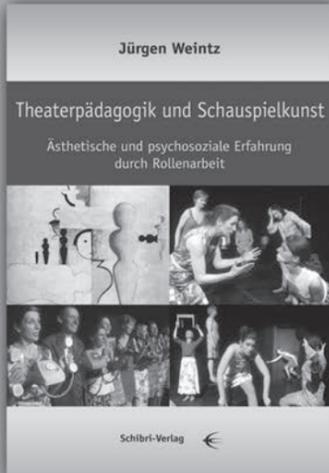
Die Entscheidung über die Förderung trifft ein Kuratorium, das sich aus Expertinnen und Experten des Amateurtheaters und der Theaterpädagogik zusammensetzt.

Diese Maßnahme wird gefördert durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

Weitere Informationen und die Antragsformulare stehen unter:

www.bdat.info
sowie unter:
www.amarena.bdat.info.

Kontakt:
BDAT
Lützowplatz 9
10785 Berlin
Ansprechpartnerin ist:
Katharina Beckel
Fon 030 2639859-14,
amarena@bdat.info.



Jürgen Weintz

Theaterpädagogik und Schauspielkunst

Ästhetische und psychosoziale Erfahrung
durch Rollenarbeit



Schibri-Verlag

Inhalt

Zu diesem Heft	3	„Mehr Theater muss sein“	54
Zum nächsten Heft (Nr. 59)	4	<i>Jugendliche der Klubszene 2010</i>	
Einleitungen ...		Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken – bis ins Parlament!	55
Vom Volkstheater zum Bürgertheater?	5	<i>Michael Wrentschur</i>	
<i>Florian Vaßen unter Mitarbeit von Gerd Koch und Ole Hruschka</i>		„Das Private ist politisch und das Politische ist privat“	59
?!Volkstheater?! Was war das? War da was? Was ist das? Ist da was?		Lernangebote durch Lehrstückarbeit mit Brechts „Jasager“, erprobt in Bursa/Türkei	
Eine Umfrage der „Zeitschrift für Theaterpädagogik“ zu Volkstheater & Theaterpädagogik	10	<i>Jutta Heppekausen</i>	
<i>Gerd Koch (Zusammenstellung)</i>		Magazin	
Das Volkstheater im deutschen Amateurtheater heute	14	Übergreifend – Von der Theorie in die Praxis?	
<i>Norbert Radermacher</i>		Gedanken zur Tagung „Habitus + Gestus“ in Lingen	64
Das Zukünftige der Folklore	15	<i>Benjamin Häring</i>	
<i>Francesca Vidal</i>		Gestus, Haltung, Habitus – Begriffskonzepte sozialen Verhaltens	64
... im ländlichen Raum		<i>Wolfgang Arens-Fischer</i>	
„Wo das Dorf die Welt bedeutet“	22	Leaving and arriving	
Neue Kulturkonzepte in ländlichen Gebieten am Beispiel des Chawwerusch Theaters aus Herxheim		Szenisches Spiel für die außerschulische Arbeit mit Jugendlichen aus „Townships“ in Port Elizabeth, Südafrika	70
<i>Ben Hergl</i>		<i>Wiebke Dörfler, Kilian Köbrich, Jörg Kowollik</i>	
Animare, zum Leben erweckend		„Einfach Theater machen!/?	
Volkstheater „Fehnleuchten“ – Außenansicht & Innenansicht	26	„Interkulturelle Theaterarbeit“ – die 25. Bundestagung Theaterpädagogik des BuT am Staatstheater in Karlsruhe vom 29.–31. Oktober 2010	72
<i>Norbert Knitsch</i>		<i>Tania Meyer</i>	
Forum Heersum: Uli Jäckle’s Landscape Theatre	28	Spot on: Schattenspiel als interaktive Performance	
<i>Brian Rhinehart</i>		Möglichkeitenräume schaffen – Dinge ins Spiel bringen	76
Anregungen für ein anderes Volkstheater	33	<i>Susanne Schittler</i>	
<i>Uli Jäckle</i>		Feuer fangen	
Freilichttheater in der deutschsprachigen Schweiz		Das Theater-Festival „Handicap Null“ fand zum ersten Mal vom 21. bis zum 25. September 2010 in Braunschweig statt	81
Autorschaft von nicht professionellen Darstellenden, von Spielort und Publikum	34	<i>Christoph Braun</i>	
<i>Liliana Heimberg</i>		Was soll’s? Wie geht’s? Wo knallt’s? Was bringt’s?	
Es beginne die Feier!		Theater und Schule – Eine Länderkonferenz der ASSITEJ an der Schauburg München	81
Die Festdramaturgie als Möglichkeit einer neuen Gemeinschaft: Beteiligung, Erfindung Kulturschaffen	40	<i>Manfred Jahnke</i>	
Ein Blick auf das Volkstheater in Italien		Unterwegs mit der UNESCO Road Map „Kulturelle Bildung“: Zwischenstopp in Seoul	82
<i>Debora Righettini</i>		<i>Joachim Reiss</i>	
... im urbanen Raum		Vielfalt und Gegensätze:	
Höllengalopp und lautes Gelächter der Straße	43	7. IDEA-Weltkongress in Belém (Brasilien)	83
<i>Joachim Lucchesi</i>		<i>Joachim Reiss</i>	
Von und mit und für		Rezensionen	85
Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen	44	Ankündigungen	94
<i>Miriam Tscholl</i>		Autorinnen und Autoren	96
Wo, zum Teufel, ist hier das Lokale?		Hinweise für Autorinnen und Autoren	2
Expedition-Metropolis-Projekt: „Erinnerung, sprich – oder wie das Leben so spielt“	46	Impressum	2
<i>Michael Kreutzer</i>		Redaktionsschluss für Heft 56	4
„Es gibt eine Renaissance des Volkstheaters“	51	Anzeigenschlusstermin	17
Interview mit Judith Gerstenberg, Schauspiel Hannover			
<i>Ole Hruschka</i>			

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

- * Eine 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 layouten!
- * 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. Sollten sie notwendig sein, dann bitte in Manuskripten keine Fußnoten, sondern sog. Endnoten verwenden.
- * Anmerkungen und Literaturangaben kommen an den Schluss des Beitrags.
- * Es wird gebeten, den Artikel als word-Datei zu schicken.
- * Bitte keine Abbildungen in das Manuskript einbauen, sondern separat senden. Bei übersandten Fotos bitte den Namen des/der Fotografin nennen.
- * Bilder werden von uns i. d. R. nur verwendet, wenn sie eine ausreichende Druckqualität gewährleisten. D. h. entweder sie sind mindestens ca. 9 x 6 cm groß und haben eine Auflösung von wenigsten 300 dpi oder falls die Bilder nur 72 dpi ausweisen, müssten sie mindestens ca. 40–60 cm breit sein, so dass unsererseits eine Bearbeitung erfolgen kann. Optimal sind 400 dpi. Kleine Bilder oder 9 x 6 cm-Bilder mit 72 dpi nur auf unsere Zielgröße verändern (hochrechnen funktioniert nicht!) Generell gilt: Letztes Auswahlkriterium ist aber immer eine ausreichende Bildschärfe (Kontrast). Dateiformat: jpg, pdf, eps oder tif.
- * 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.

Impressum

- Herausgeber:** Prof. Dr. Ulrike Hentschel, uhen@udk-berlin.de
 Dr. Ole Hruschka, ole.hruschka@germanistik.uni-hannover.de
 Prof. Dr. Gerd Koch, koch@ash-berlin.eu
 Dieter Linck, tina.dieter@gmx.de
 Prof. Dr. Bernd Ruping, b.ruping@hs-osnabrueck.de
 Prof. Dr. Florian Vaßen, florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de
- In Kooperation mit** BAG Spiel + Theater e. V. (gefördert durch das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend)
handwerg@bag-online.de • www.bag-online.de
 Bundesverband Theater in Schulen (BV TS) bvts@live.de www.bvts.org
 Bundesverband Theaterpädagogik e. V. (BuT) mail@butinfo.de • <http://www.butinfo.de>
 Gesellschaft für Theaterpädagogik/Niedersachsen e. V.
florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de • www.gesellschaftfuertheaterpaedagogik.net
- Heftredaktion:** Ole Hruschka, 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: info@schibri.de
- Grafische Gestaltung:** Arite Nowak. Cover – Arite Nowak
Copyright: Alle Rechte bei den Autoren/all rights reserved
- Preis:** Einzelheft: Euro 7,50 plus Porto. Jahresabonnement: Euro 13,– plus Porto. Studierendenabonnement: Euro 10,– plus Porto. Abonnements über den Verlag oder über Herausgeber-Verbände.

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.

Einige Bilder und/oder Fotos in dieser Ausgabe sind das urheberrechtlich geschützte Eigentum von 123 RF Limited oder Fotolia oder anderen autorisierten Lieferanten, die gemäß der Lizenzbedingungen genutzt wurden. Diese Bilder und/oder Fotos dürfen nicht ohne Erlaubnis von 123 RF Limited oder Fotolia oder anderen autorisierten Lieferanten kopiert oder herunter geladen werden.

Für den Anzeigeninhalt sind alleinig die Inserenten verantwortlich.

Bestelladressen: Buchhandel • Schibri-Verlag • Herausgeber • Verbände (siehe oben)

ISSN 1865-9756

Zu diesem Heft

Ole Hruschka, Gerd Koch, Florian Vaßen

Dieses Heft der *Zeitschrift für Theaterpädagogik* beschäftigt sich mit dem Volkstheater. Eine rasante Entwicklung in den letzten Jahren an den Staats- und Stadttheatern, den Freien Theatern und Freilichtbühnen, bei den Amateurtheatern und bei vielfältigen Theaterprojekten legt diesen Schwerpunkt nahe. Zugleich führt jedoch eine kaum mehr überschaubare Zahl von Theaterarbeiten, die man unter dem Begriff „Volkstheater“ fassen könnte, dazu, dass wir nur Schlaglichter auf die heutige Situation vor einem historischen Hintergrund werfen können. Besonders auffällig ist die große Heterogenität der Formen und Inhalte, der Intentionen und Organisationen sowie der Örtlichkeiten im ländlichen und urbanen Raum. Außerdem meinen wir eine Veränderung feststellen zu können vom „Volkstheater“ hin zum „Bürgertheater“. Auch diese soziologische, politische und theaterästhetische Neuausrichtung bemühen wir uns nachzuzeichnen.

Wir beginnen **bei den Einleitungen** mit einem einführenden Artikel, in dem der Versuch unternommen wird, die Entwicklung vom „Volkstheater“ zum „Bürgertheater“ in ihrer historischen und aktuellen, systematischen und theoretischen Komplexität darzustellen. Es folgt eine Umfrage der „Zeitschrift für Theaterpädagogik: Was ist heute Volkstheater? Welche Position hat darin die Theaterpädagogik? Wir dokumentieren die internationalen Antworten mit großem Dank an die Kolleginnen und Kollegen! Daran schließt sich eine Darstellung des Volkstheaters im deutschen Amateurtheater von *Norbert Rademacher* an: Der Bund der Deutschen Amateurtheater (BDAT) organisiert und stärkt verschiedene Formen des Volkstheaters – Traditionen werden gewahrt, Zeitgenössisches wird geschätzt, Mundart- und Freilicht-Aufführungen für alle finden ihren Platz. Die Philosophin und Rhetorikerin *Francesca Vidal* ‚rettet‘ mit dem Heimat- und Hoffnungsphilosophen Ernst Bloch das, was wir manchmal allzu schnell und auch arrogant abtun – nämlich Folklore. Doch: Menschenwürdiges und Hoffnungspotentiale sind darin aufgehoben! Wir haben eine topographische Gliederung für das Thema Volkstheater gewählt, der zufolge zunächst Beiträge zum Volkstheater **„... im ländlichen Raum“** abgedruckt werden.

Ben Hergl stellt Geschichte und künstlerischen Ansatz des einst als „Überlandestheater“ begründeten Theaters CHAWWERUSCH in Herxheim bei Landau in der Pfalz vor – dort wo das Dorf die Welt bedeutet: Bürgerpartizipation, Wertschätzung von freiheitlichen Traditionen im Lande und „Volkstheater“ mit hohem künstlerischen Anspruch. Die Theaterpädagogische Arbeitsgemeinschaft (TAG) arbeitet seit Jahren in Ostfriesland (und darüber hinaus, z. B. in Brasilien, Kolumbien, Südafrika). 2010 entwickelte sie ihre „Kraft des Theaterspiels“ (Knitsch/Auge) gewissermaßen zuhause: Die ostfriesische „Fehnlandschaft“ (Moorlandschaft) lebte auf und wurde theaterpädagogisch animiert – große Beteiligung bei Spielenden und Zuschauenden, integriert in die Potenzen des alltäglichen Lebens, medial gestützt, wie *Norbert Knitsch* zeigt. Der amerikanische Theaterwissenschaftler *Brian Rhinehart* blickt aus New York auf das niedersächsische Dorf Heersum nahe Hildesheim und seine „Sommerspiele“. Am Beispiel von „Heindepark“ (2009) beschreibt er, wie der Kulturverein „Forum Heersum e.V.“ ein

ganzes Dorf alljährlich in den theatralen Ausnahmezustand versetzt. Regisseur *Uli Jäckle*, der dieses Spektakel zusammen mit Jürgen Zinke und Marion Schorrlepp (Geschäftsführung bzw. Produktionsleitung) initiiert und leitet, erläutert im Anschluss in seinen „Anregungen für ein anderes Volkstheater“ zentrale Leitlinien und Maximen dieses „Trekking“- , „Landscape“- oder auch „Collaborative Theatre“ (Rhinehart). *Liliana Heimberg* zeigt am Beispiel der neueren Entwicklung der Freilichttheater in der Schweiz, dass sich die Autorenschaft (Regisseur, nichtprofessionelle Darsteller und Publikum), der Spielort und damit die Theaterästhetik dieses Volkstheater verändert hat und dass so eine nicht-globale neue Nachhaltigkeit entstanden ist. *Debora Righettini* liefert einen farbigen und zugleich systematisierten Überblick der italienischen Volkstheater-Szene – eine ländliche und zugleich urbane Szene mit Tradition und in Gegenwart. Righettini führt zudem in ein gesellschaftstheoretisches, modernes Konzept ein: Wie kann bewusste Individualität als Ziel bürgerlicher Zivilität sich so entfalten, dass kein privatistischer Rückzug, keine Selbstgenügsamkeit entsteht, sondern Beteiligung in Öffentlichkeit? Ihre Antwort aus dem italienischen Blick heraus: Theater, „Volkstheater“ ist dort ein Mittel, um ‚Ich‘ mit ‚Wir‘ im kulturellen Raum zu vermitteln.

Der Abschnitt über das Volkstheater **„... im urbanen Raum“** beginnt mit dem Text von *Joachim Lucchesi*: Bürger machen Theater, die Straße singt und spielt und empört sich auch. Ein Komponist des 19. Jahrhunderts in Paris hört auf die Töne der gesellschaftlichen Bühnen, komponiert sie, bringt sie ohne zu domestizieren auf die Musik-Theater-Bühne. Wer führte dieses „Volkstheater“ des späten 19. Jahrhunderts vor, wer führte es (z. T. mit seinem Texter Ludovic Halévy) auf? Jacques Offenbach, der ‚Mozart der Champs Élysées‘! *Miriam Tscholl*, Leiterin der Dresdner Bürgerbühne, wirft unter dem Stichwort „Volkstheater“ einen Blick auf das Theater mit nicht-professionellen Schauspielern. Dabei unterscheidet sie die Prozessorientierung theaterpädagogischer Ansätze von der eher wirkungsästhetischen Absicht, „soziale Realität hautnah im Theater spürbar zu machen“ oder „die sozialpolitische Aktualität des Stoffes zu steigern“ – wobei sich beide Intentionen aus ihrer Sicht nicht ausschließen müssen. *Michael Kreuzer* verwickelt seine Leserinnen und Leser in die Beantwortung der Frage, was denn nun das Lokale sei: eine Fiktion?! Das sogenannte Lokale ist eine Mischung, es wird konstruiert – und durch Theaterarbeit (hier mit Amateuren) wird es dekonstruiert und d. h. als temporär, als vergänglich erkannt und anerkannt. Theater als Expedition in die Vielfalt – als Ent-Deckung. *Judith Gerstenberg*, leitende Dramaturgin am Schauspiel Hannover, spricht mit *Ole Hruschka* über Versuche, mittels Feldforschung und dokumentarischer Verfahren auf der Bühne brisante aktuelle Themen zu zeigen – und konstatiert vor diesem Hintergrund eine „Renaissance des Volkstheaters“. Eine relevante Gruppe der Bevölkerung, nämlich die Jugendlichen – und hier ganz speziell solche aus *Klubs an Berliner Theatern* – melden sich zu Wort: Theater muss sein: mit ihnen, für sie, für andere, für gesellschaftliche Entwicklung.

Zu diesem Heft • Zum nächsten Heft (Nr. 59)

Michael Wrentschur und Jutta Heppekaussen schließlich öffnen den Blick besonders akzentuiert für die theaterpädagogischen Ansätze von Augusto Boal und Bertolt Brecht im Kontext des Volkstheaters. Die langjährige politische, soziale und theaterästhetische Arbeit von InterACT mit dem Forumtheater, dessen Entwicklung zum Legislativen Theater als politisch-partizipatives Theater- und Forschungsprojekt sowie die erfolgreiche Praxis als eine spezifische eingreifende und aktive Form des Volkstheaters zur Armutsbekämpfung in Österreich wird von *Michael Wrentschur* sehr eindringlich dargestellt. Er zeigt, wie es mit Hilfe eines Theaterprojekts aus der Perspektive der Betroffenen gelingt, einen Landtagsausschuss einzusetzen, und wie so mit einem Theater, das Politik macht, die Grenzen zwischen Theaterarbeit und politischer Arbeit zunehmend aufgelöst werden. Wie nützlich und wie veränderbar ist „der Brauch“? (Töre ve gelenek – faydalarl ve esnekliđi mi?): *Jutta Heppekaussen* ist zusammen mit 20 türkischsprachigen Theaterpädagog/innen aus pädagogischen, sozialen und psychologischen Feldern in Bursa, Türkei dieser Frage nachgegangen – mittels Erspielen, Erspüren, Erkennen, Verwerfen, Erproben im Sinne einer handelnden Übung in dialektischem Denken und Fühlen mit Bertolt Brechts „Der Jasager“. Lehrstück-Arbeit als eine Variante des *creative drama*, wie es z. B. unsere Kolleginnen und Kollegen von *Çağdaş Drama Derneđi* (ÇDD), der Vereinigung für zeitgenössisches Theater, bevölkerungsnah und fast flächendeckend in der Türkei seit langem erfolgreich betreiben. Auch das: ein „Volkstheater“, ein „Bürgertheater“ in zivilgesellschaftlicher Absicht.

Im **Magazin** geht es diesmal sehr international zu: Es gibt Berichte zum Szenischen Spiel mit Jugendlichen aus Townships in Port Elizabeth, Südafrika von *Wiebke Dörfler*, *Kilian Köbrich* und *Jörg Kowollik* sowie zum IDEA-Weltkongress in Brasilien und zur UNESCO Road Map „Kulturelle Bildung“ in Südkorea von *Joachim Reiss*. Weiterhin finden sich Beiträge zu einer Tagung über „Habitus und Gestus“ von *Benjamin Häring* und *Wolfgang Arens-Fischer*, der eine sozialwissenschaftliche *tour de force* durch Verhaltens-Ausprägungen wie Einstellung, Haltung, Gestus, Habitus, Rolle, Status liefert. Umgangssprachlich genutzte Begriffe, die auch solche der theaterpädagogischen Praxis wie Theorie sind, werden hier in ihren systematischen Kontexten und Relationen prägnant und sinnreich vorgestellt. *Tania Meyer* berichtet – exemplarisch wie konzeptionell – über die sehr gut besuchte und fachlich gelungene 25. Bundestagung Theaterpädagogik des BuT zur Interkulturellen Theaterarbeit, die immer stärker in das Zentrum theaterpädagogischer Praxis rückt. Weiterhin gibt es Berichte zum Theater-Festival „Handicap Null“ von *Christoph Braun* und zur Länderkonferenz „Theater und Schule“ der ASSITEJ von *Manfred Jahnke*. Ausgehend von Platons erkenntnistheoretischem Modell des „Höhlengleichnisses“ stellt *Susanne Schittler* schließlich mit dem interaktiven Schattenspiel eine szenische und materiale *performance* gewissermaßen zur Selbsterfahrung in experimenteller Philosophie vor.

Neben den üblichen Service-Leistungen, den **Ankündigungen** und **Rezensionen**, bietet dieses Heft eine Besonderheit: Es liegt eine DVD zur soziokulturellen Theaterarbeit des Forum Heersum bei. Bei Jürgen Zinke und Uli Jäckle möchten wir uns für das interessante Anschauungsmaterial und für die Hilfe bei der Auswahl des Titelbilds herzlich bedanken.

Die beiliegende DVD enthält Beiträge zu folgenden Theaterprojekten des Forum für Kunst und Kultur e. V. in Heersum (Niedersachsen):

- „Desperados. Ein Prärie-Theaterspektakel“. Eine Reportage (43 min.) dokumentiert die Heersumer Sommerspiele 2002 vom Probenbeginn bis zur Premiere.
- „HeindePark. Ein Theaterspektakel auf der Kippe“. Die Diashow (10 min.) orientiert sich an jenen Stationen des Landschaftstheaters, die Brian Rhinehart in seinem Beitrag über die Heersumer Sommerspiele 2009 in diesem Heft (Seite 28 ff.) ausführlich beschreibt.

Kontakt:

Forum für Kunst und Kultur e.V.
Mittelstr. 22
31188 Heersum
www.forumheersum.de

Zum nächsten Heft (Nr. 59)

Das Schwerpunktthema ist „Theaterpädagogik am Theater“ – die Redaktion des Heftes hat Ulrike Hentschel < uhen@udk-berlin.de > und der **Redaktionsschluss ist der 1. Juli 2011**. Das Heft wird am 28.10.2011 erscheinen.

TBV

TheaterBuchVersand



Besuchen Sie uns unter:

www.theaterbuch-versand.de

und fordern Sie auch unseren

Newsletter an!

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

TheaterBuchVersand
c/o Schultheater-Studio

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

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

EINLEITUNGEN ...

Vom Volkstheater zum Bürgertheater?

Florian Vaßen unter Mitarbeit von Gerd Koch und Ole Hruschka

Volkstheater ist eine in sich widersprüchliche, sehr heterogene und durchaus umstrittene Theaterform, die vor allem im 19. und zum Teil noch im 20. Jahrhundert im kulturellen Feld von erheblicher Bedeutung war. In den letzten Jahrzehnten hat sich das Volkstheater auffällig verändert, vor allem auch unter theaterpädagogischer Perspektive. Was bedeutet also Volkstheater heute und wie ist es verknüpft mit theaterpädagogischen Arbeitsweisen? Warum interessiert sich die Theaterpädagogik für das Volkstheater und das Volkstheater für die Theaterpädagogik? Diese Fragen stellten wir uns, als wir begannen, uns mit den weitverbreiteten traditionellen und vor allem mit den neuen Formen des Volkstheaters auseinanderzusetzen und die besondere Rolle der Theaterpädagogik in dieser vielgestaltigen und innovativen Entwicklung zu untersuchen.

1. Zum Volksbegriff

Wenn man den Begriff „Volkstheater“ genauer betrachtet, fällt als erstes auf, dass sich „Volk“ (althochdeutsch *folc* = viele, Haufe; mittelhochdeutsch *volc* = Leute, Kriegsschar), der erste und semantisch bestimmende Teil des Kompositums „Volkstheater“, durch eine besondere Bedeutungsvielfalt auszeichnet, was in der Folge zu einer extremen Heterogenität bis hin zur Unklarheit des Begriffs „Volkstheater“ führt.

Volk bedeutet zunächst Bevölkerung, wie man an Bezeichnungen wie Volksbefragung, Volkseinkommen, Volkstrauertag, Volkssouveränität sowie Volksbildung im Sinne von Erwachsenenbildung und Formulierungen wie „die gewählten Vertreter des Volkes“, „die Staatsgewalt geht vom Volke aus“ sehen kann. In der DDR sprach man von Volksarmee, Volkspolizei und volkseigenem Betrieb, am Ende gab es dann die bekannten Parolen: „Wir sind das Volk“ und „Wir sind ein Volk“.

Daneben steht „Volk“ auch für eine große Gemeinschaft, die durch gemeinsame Sprache, Kultur und Geschichte verbunden ist. In diesen semantischen Bereich gehören Begriffe wie Völkerbund, Völkerrecht, die Völker Europas. Das jüdische Volk wird, gemäß religiöser Tradition, als von Gott zur Wahrnehmung priesterlicher Aufgaben auserwähltes Volk bezeichnet, und von ‚den‘ Deutschen sagten Wolfgang Menzel und Baronin Anne Louise Germaine de Staël-Holstein zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sie seien „ein Volk der Dichter und Denker“. Volks-psychologische Strategien und national-charakterologische Stereotypen führten zu verschiedenen Zeiten, namentlich in gesellschaftlichen Hochphasen, aber auch in politischen wie kulturellen Befreiungsbewegungen, zur „Erfindung“¹ des Nationalstaates und dem entsprechend auch zur Einrichtung eines sog. Na-

tionaltheaters, die zur National-Erziehung dienen sollten: als Erziehung zur Nation, als „nation building“ (Anderson) – das englische Wort lässt das doppeldeutige deutsche Wort von der „Nation(en)-Bildung“ mithören.

Auch das Verständnis des Volkes als Ethnie gehört hier her, man denke etwa an den Forschungsgegenstand der traditionellen Volkskunde und an die kolonialistische Völkerkunde, zu denen etwa auch die Hagenbeckschen ‚Völkerschauen‘ (19./ 20. Jahrhundert) zu zählen sind. Kultureller Schutz sog. nationaler Minderheiten geschieht manchmal durch die Einrichtung von Landschaftsverbänden (z. B. „Ostfriesische Landschaft“), Kulturhäusern (z. B. das Ende der 1920er Jahre erbaute „Reichsdankhaus“ in Schneidemühl/Piła im deutsch-polnischen Grenzgebiet mit Landestheater und -museum) und eben auch eigenständigen Theatern (nationalsozialistisch kontaminiert etwa das „Grenzmarktheater“ in Flensburg). Das Deutsch-Sorbische Volkstheater/Němsko-Serbske Ludowe Dźiwadło in Bautzen mit seiner DDR-BRD-Tradition besteht seit 1963 und ist das einzige professionelle bi-kulturelle Theater hierzulande. Heute wird wissenschaftliche Volkskunde unter dem Namen der empirischen bzw. vergleichenden Kulturwissenschaft, der Kulturanthropologie oder der europäischen Ethnologie (z. B. am Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen) kritisch weitergeführt.

Im Kontext nationaler und nationalistischer Politik bilden Begriffe wie „Volkstum“, das wir schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts beim sog. Turnvater Jahn finden, vor allem aber „Volksgemeinschaft“ und das Adjektiv „völkisch“ im Kontext ethnischer-rassistischer und bellizistischer Überlegungen und Praktiken vor allem im Nationalsozialismus eine Sonderentwicklung.

Besonders prägend für die Bezeichnung Volkstheater war jedoch das Verständnis von Volk, verstanden als: die unteren Schichten, der ungebildete Teil der Bevölkerung, das Proletariat, der „Pöbel“. An diese Definition erinnern Bezeichnungen wie Volkslied, Volksbücherei, Volkshochschule, Volkskunst, „ein Mann aus dem Volke“ ebenso wie Herders „Volkspoesie“ und das romantische Volksmärchen. Auch Luthers Forderung, man solle „dem Volk aufs Maul schauen“, gehört hierher.

Schließlich gibt es noch die Bedeutung Menschenmenge („Viel Volk drängte sich auf dem Platz“, „sich unters Volk mischen“, „etwas unters Volk bringen“), eine Gruppe von Menschen (Fahrendes Volk, „die Künstler waren ein lustiges Völkchen“) und die Bienenvölker in der biologischen Fachsprache.²

Angesichts dieser Vielfalt und Heterogenität empfahl Brecht mit seiner Figur Me-ti „äußerste Vorsicht bei der Anwendung des Begriffes *Volk*. Er [Me-ti] hielt es für erlaubt, von einem *Volk*

Vom Volkstheater zum Bürgertheater?

zu sprechen im Gegensatz zu anderen Völkern oder in der Satzform *die Völker selber* (im Gegensatz zu ihren Regierungen). Für gewöhnlich jedoch schlug er die Bezeichnung *Bevölkerung* vor, da sie nicht das künstlich Einheitliche hat, das das Wort *Volk* vortäuscht. Es wird nämlich oft gebraucht, wo eigentlich nur *Nation* gemeint ist oder gemeint sein kann, was eine Bevölkerung mit besonderer Staatsform bedeutet. Die Interessen einer solchen *Nation* sind aber nicht immer die Interessen des *Volkes*.⁴³

2. Zur Geschichte des Volkstheaters und des Volksstücks – eine Skizze

Entsprechend dieser Heterogenität ist auch das Kompositum „Volkstheater“, das als Wort erst nach 1850 entstanden ist, sehr vielgestaltig, um nicht zu sagen diffus. In der Geschichte des „Volkstheaters“ dominiert allerdings eindeutig ein Verständnis von Volk als untere Schichten der Bevölkerung. Nach Jürgen Hein ist das Volkstheater ein Theater „über das Volk“, „für das Volk“⁴⁴ und – im Idealfall – auch ein Theater durch das Volk, d. h. es steht für eine spezifische gesellschaftlich-künstlerische Kommunikationsweise.⁴⁵ Das Volkstheater gibt es als Institution im Sinne von Organisation, Örtlichkeit, Aufführung und Rezeption und als Intention im Sinne von kultureller, künstlerischer, theatraler Ausrichtung, Dramaturgie, Programm und Wirkungsabsicht; im Idealfall wie beim Wiener Volkstheater Mitte des 19. Jahrhunderts sind beide Bereiche untrennbar miteinander verbunden.

Nach prä-dramatischen Formen des Mimus, nach der *Commedia dell'arte* und dem elisabethanischen Volkstheater entstanden im 17. und 18. Jahrhundert im deutschen Sprachraum zunächst Wanderbühnen mit der Figur des Hanswurst, aus denen sich in Wien – wie vergleichbar auch in anderen europäischen Großstädten – das Wiener Volkstheater (Anton Stranitzky, Emanuel Schikaneder, Adolf Bäuerle, Joseph Alois Gleich, Karl Meisl) in Opposition zum Hoftheater entwickelte und das mit den Volksstücken von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy als Spiel-Vorlagen seinen Höhepunkt Mitte des 19. Jahrhunderts, bis zur Niederlage der 1848er-Revolution, in den Vorstadttheatern in der Leopoldstadt, an der Wien und der Josefstadt erreichte. Das Volkstheater war damals in seiner Verbindung von sozialer Realität und ästhetischer Fiktion, literarischem Text, theatraler Improvisation und Extemporieren für viele Jahre neben der Zeitung das wichtigste Sozial- und Massenmedium und zugleich geselliger Versammlungsort für ein Massenpublikum aus den unteren Schichten. Eine besondere Ausprägung fand dieses Volkstheater in dem Tivoli- und Sommertheater z. B. in Hamburg oder Berlin, bei dem sich das Publikum in besonderem Maße an der Vorstellung beteiligte.

Mit topographischen Verlagerungen, der Veränderung des Publikums und der zunehmenden Kommerzialisierung, sichtbar auch an den gestiegenen Eintrittspreisen, fielen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Institution und Intention immer stärker auseinander, es fand ein Niedergang der Vorstadt Bühnen statt. Versuche der Fortsetzung und Wiederbelebung des Volkstheaters blieben wie bei Ludwig Anzengrubers Volksstücken als ‚Literaturdramen‘ mit Themen aus dem Volk auf ein bürgerliches Publikum beschränkt und so letztlich ohne großen Erfolg. Operette (siehe den Beitrag von Lucchesi, S. 43), Vaude-

ville und Music-Hall, später der Stummfilm traten stattdessen an die Stelle des Volkstheaters. Daneben entsteht das (urbane) Kabarett, und wir finden sog. Volkskomiker wie Karl Valentin und Liesl Karlstadt in München.

In den 1920er Jahren entwickelte sich mit Carl Zuckmayer, Jura Soyfer, Ödön von Horváth, Bertolt Brecht und Marieluise Fleißer ein neues kritisches Volksstück, das sich auf das Kleinbürgertum (Horváth) bzw. auf Klassenwidersprüche (Brecht) bezog. Brecht gibt in den Anmerkungen zu seinem Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Mati“ eine prägnante und kritische Analyse des Volksstücks, wie er es zu seiner Zeit vorfand, und er fragt sich, wie ein neues Volksstück aussehen könnte: „Das Volksstück ist für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater, und die gelehrte Ästhetik schweigt es tot oder behandelt es herablassend. Im letzteren Fall wünscht sie es sich nicht anders, als es ist, so wie gewisse Regimes sich ihr Volk wünschen: krud und anspruchslos. Da gibt es derbe Späße gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität. Die Bösen werden bestraft und die Guten werden geheiratet, die Fleißigen machen eine Erbschaft und die Faulen haben das Nachsehen. Die Technik der Volksstückschreiber ist ziemlich international und ändert sich beinahe nie. Um in den Stücken zu spielen, muß man nur unnatürlich sprechen können und sich auf der Bühne in schlichter Eitelkeit benehmen. Es genügt eine tüchtige Portion der gefürchteten Routiniertheit des Dilettantismus. [...] Tatsächlich kann ein Bedürfnis nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem, aber nicht tagespolitischem Theater angenommen werden. Wie könnte so ein neues Volksstück aussehen?“⁴⁶ Bei Horváth lesen wir: „Ich gebrauchte diese Bezeichnung ‚Volksstück‘ nicht willkürlich, d. h. nicht einfach deshalb, weil meine Stücke mehr oder minder bayrisch oder österreichisch betonte Dialektstücke sind, sondern weil mir etwas ähnliches, wie Fortsetzung des alten Volksstückes vorschwebte. [...] Will man also das alte Volksstück heute fortsetzen, so wird man natürlich heutige Menschen aus dem Volke – und zwar aus den maßgebenden, für unsere Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes auf die Bühne bringen.“⁴⁷ Ihm hat „eine Fortsetzung, Erneuerung des alten Volksstückes vorgeschwebt [...] – also eines Stückes, in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen. Ein Volksstück, das im besten Sinne bodenständig ist [...]. Nun besteht aber Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern. Will ich also das Volk schildern, darf ich natürlich nicht nur die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit, die große Masse. Das ganze Deutschland muß es sein! [...] Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volksänger an und Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke.“⁴⁸ In einem Interview betont Horváth sogar: „Mit vollem Bewußtsein zerstörte ich das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuchte [...] die neue Form des Volksstückes zu finden.“⁴⁹

Nach der Zeit des Nationalsozialismus mit einem vereinnahmten und ideologisierten Heimattheater und dem Thingspiel als ‚germanisches‘ Freilichttheater gab es in der Bundesrepublik seit den 1960er Jahren den Versuch, an die Tradition der 1920er Jahre anzuknüpfen und das kritische Volkstheater im Neuen Volks-

theater wieder zu beleben (Volksstücke von Fritz Hochwälder, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Peter Turrini, Felix Mitterer, Fitzgerald Kusz, Kerstin Specht, politisches Straßentheater). In Frankreich entstand in den 1950er Jahren mit Jean Vilars Théâtre National Populaire ein antibürgerliches Volkstheater, das sich u. a. an Brecht orientierte und „ein Massenpublikum, ein Repertoire hoher Kultur, eine avantgardistische Dramaturgie“ miteinander zu verbinden suchte.¹⁰ In Italien begründet Dario Fo zusammen mit Franca Rame in den 1960er Jahren ein deutlich politisches, sozialkritisches Volkstheater (siehe auch den Beitrag von Righettini, S. 40 ff.). In der Bundesrepublik aber waren zu jener Zeit vor allem Volkstheater bekannt und berühmt, die wie das Millowitsch Theater oder das Ohnsorg Theater der Unterhaltung dienten und mit Hilfe des Fernsehens bzw. im Fernsehen große Erfolge feierten. Daneben gab und gibt es bis heute viele Amateurtheatergruppen, die oft mit Mundart in ihrer Region Volkstheater machen, z. T. organisiert und gefördert durch den Bund Deutscher Amateurtheater (BDAT) (siehe auch den Beitrag von Rademacher, S. 14), durch dessen Landesverbände sowie im europäischen deutschsprachigen Bereich durch die Arbeitsgemeinschaft der deutschsprachigen Amateurtheater (AddA).

3. Aspekte einer Typologie

Das Volkstheater besitzt weder historisch noch typologisch eine klare Gattungsbestimmung, es kennt eine große Vielfalt an Themen, Formen und Funktionen und ist kaum präzise einzugrenzen. Nach dem statischen Pyramiden-Modell einer hierarchischen Gesellschaft existiert es als bürgerliches Bildungstheater für die sog. unteren Schichten (Neue Freie Volksbühne), als politisch-gesellschaftlicher Gegenentwurf der Arbeiterklasse (Volksbühnenbewegung, Arbeitertheater, Agitprop) oder als Amateurtheater (Meistersinger, Laienspiel, Heimattheater, Mundarttheater, Freilichttheater oder religiöses Volksschauspiel in Oberammergau). Im Sinne von Trivialkultur dient es einer meist schlichten Unterhaltung sowie der entpolitizierenden ‚Ablenkung‘ und wirkt damit erfahrungs- und erkenntnishemmend. Benutzt wurde es aber auch zur Bildung und Erziehung der Arbeiter bzw. der Unterschichten und als Gegen- oder Alternativ-Theater im Sinne des Theatralitätsgefüges, wie Rudolf Münz es entwickelt hat.¹¹ Das Volkstheater kann eine emanzipatorische, subversive, sozialkritische oder sogar revolutionäre, aber auch eine reaktionäre, restaurative, konservative, moralisierende Tendenz beinhalten. Häufig ist es ein Lach-Theater (Farce, Schwank, Posse, Burleske, Singspiel, Lokalstück, Boulevard-Komödie) mit Witz und Sprachkomik und hat dem entsprechend eine humorvolle und komische, aber auch parodistische, groteske, satirische und verlachende Form und Thematik. ‚Niederer Stil‘ und Happy End gehören ebenso dazu wie Figuren und Protagonisten aus dem Volk im Sinne der sog. unteren Schichten, der ‚armen Leut‘ (z. B. Diener, Dienstmädchen, Handwerker, Angestellte, Bauern und Arbeiter), mit starker Theatralik, Dialekt oder dialektalen Sprechweisen und regionalen Bezügen, oft im Rahmen von Pantomime, Tanz und Musik (Couplet). Trotz zumeist traditioneller Formen und Bezüge enthält das Volkstheater wie die Folklore im Sinne Ernst Blochs oft einen Utopie-Kern (siehe den Beitrag von Vidal, S. 15 ff.)

Vom Volkstheater zum Bürgertheater?

Diese knappe historische und typologische Skizze des Volkstheaters/Volksstücks orientiert sich – wie bei allen Gattungsbegriffen, man denke etwa an den Bildungsroman oder die Novelle, – an der zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt entstandenen höchst entwickelten Ausprägung, in diesem Fall am Wiener Volkstheater. Literarische Gattungen wie auch Theaterformen unterliegen jedoch historisch einer ständigen Veränderung, in deren Verlauf es deutliche Modifizierungen und Erweiterungen, aber auch Marginalisierungen und sogar das Ende von Gattungen gibt.

4. Aktuelle Tendenzen des Volkstheaters

Am Ende des 20. Jahrhunderts verstärkte sich die Heterogenität und Widersprüchlichkeit des Volkstheaters erneut, so dass es sich heute in einem ganz anderen Gewand als in den vergangenen zwei Jahrhunderten zeigt. Besonders auffällig ist, dass sich das Volkstheater in zwei sehr unterschiedlichen kulturellen Subfeldern sozusagen topographisch organisiert:

Zum einen setzt sich im ländlichen Raum die lange Tradition der Freilichttheater fort, wie z. B. die Störtebeker-Festspiele auf der Seebühne in Ralswiek und das weltweit bekannte Einsiedler Welttheater in Einsiedeln (Schweiz)¹² (siehe den Text von Heimberg, S. 34 ff.) oder das kritische Volkstheater Chawwerusch in Herxheim (Pfalz) (siehe den Text von Hergl, S. 22 ff.). Ganze Dörfer spielen Theater wie in den 1970er Jahren, initiiert durch Theaterleute um Willy Praml im Hessischen, oder seit 20 Jahren in Heersum bei Hildesheim (siehe die Beiträge von Rhinehart und Jäckle, S. 28 ff.) oder im letzten Jahr bei dem Dorftheaterfest in Westrhauerfehn (Ostfriesland), wo sich viele lokale Kulturvereine zu einer Theaterproduktion mit dem Titel „Fehnleuchten“ zusammengetan hatten (siehe den Beitrag von Knitsch, S. 26 ff.). Zum anderen entwickelt es sich rasant im urbanen Raum als Kiez- oder Quartierstheater und Stadtteiltheater, als Nichtsesshaften-Theater, Ethno-Theater und Migranten-Theater (z. B. „*The Painted Byrd Group*“ im Zürcher Maximtheater) oder etwa als sog. Bürgertheater in Dresden (die „Bürgerbühne“ mit mehreren „Bürgerclubs“) (siehe den Beitrag von Tscholl, S. 44 ff.) und als „Stadttheater“ am „Staatstheater Braunschweig“, zu verstehen als Hinweis auf die Bürger der Stadt. Theatrale Feldforschung und *re-enactment* öffnen für neue Formen des Volkstheaters auch einen soziologischen oder historischen Horizont, realisiert etwa in dem Nachbau eines ‚Hüttendorfs‘ nach dem Vorbild einer ‚Staatsgründung‘ im Wendland vor 30 Jahren unter dem Namen Projekt „Republik Freies Wendland – reaktiviert“ als so genanntes „soziotheatrales Experiment“: Im öffentlichen Raum wurde da gebaut und gespielt, gelebt und diskutiert, politische und theatrale Erfahrungen zwischen beteiligten Jugendlichen, ‚alten Kämpen‘, anderen Beteiligten, Politikern und Passanten ausgetauscht (siehe das Gespräch Hruschka/Gerstenberg, S. 51 ff.). Dabei spielt die Materialität des Raumes eine besondere Rolle, der Alltagsraum wird zum Theaterraum und als solcher zum ‚Mitspieler‘, so dass auch eine *site specific*-Dimension entsteht. Erst das „weltliche Theater der Renaissance brachte eine Bühne hervor, die es in der Antike in dieser Form nicht gab. Das gilt erst recht für das Bühnenbild.“ „Die sogenannte Perspektivbühne entwickelte sich aber erst für die Komödien in der Volkssprache im frühen 16. Jahrhundert.“ „Die ‚tragische Gattung‘ (*scena tragica*), die einen Stoff aus dem Leben der Mächtigen behan-

Vom Volkstheater zum Bürgertheater?

delte, prunkte mit der Ansicht von Palästen und öffentlichen Gebäuden [...] Der Schauplatz der ‚komischen Gattung‘, die im volkssprachlichen Theater damals dominierte, wurde [...] als urbane Situation mit gemischter Bebauung und Kirchen angedeutet, sodass sie im Alltag angesiedelt war. Die ‚satyrische Bühne‘ endlich wartete als Bühne des Hirten-Genres mit Bauernhäusern und einer offenen Landschaft auf. Der *Augenpunkt* (Hv. d. V.) richtete sich nach der gespielten Gattung, was bedeutete, dass er vor der komischen Bühne niedrig angelegt war, um den Blick des Volkes zu repräsentieren.“¹³

Das Theater wird zum Zentrum der Lokalität, sei es nun Stadt oder Land, und dadurch identitätsstiftend – oft auch mit Blick auf die eigene Geschichte; die Beteiligten merken: Es geschieht etwas mit uns, wir machen was. So entsteht eine zwar graduell unterschiedlich gewichtete, aber gleichwohl kollektive Autorschaft (siehe vor allem den Beitrag von Heimberg, S. 34 ff.). Neben dem *community theatre* entwickeln sich aber auch angesichts zunehmender Auflösung des Sozialraums und wachsender Mobilität Formen einer *theatre community* (siehe den Beitrag von Kreuzer, S. 46 ff.).

Will man typisieren, so ließe sich wohl sagen: Ein ländliches Volkstheater ist eher ein Massentheater mit vielen Mitspielern¹⁴ und Zuschauern. Ein städtisches Volkstheater dagegen konzentriert sich auf kleinere urbane Milieus bzw. Teil-Öffentlichkeiten und empfängt von dort her seine Themen und Methoden, die z. B. manchmal eher dem Genre des Kabarets mit seinen Zuspitzungen entnommen sind als der epischen Weite eines ländlichen Theaterschaffens (vgl. etwa das hamburgische „Eimsbüttler Welttheater“, das vor Jahren von der Gesellschaft für Theaterpädagogik Hamburg aus der Lehrstück-Arbeit und aus einem Stadtteil-Kabarett entstand).

Neben dem Raum gewinnt die Körperlichkeit der Spielenden zunehmend an Bedeutung, das heutige Volkstheater ist häufig auch ein Körpertheater.

Obwohl in vielen aktuellen Produktionen des Volkstheaters die Arbeit mit Amateuren als theaterpädagogischer Prozess eine große Rolle spielt, gibt es Theaterformen, die in besonderem Maße theaterpädagogisch orientiert sind, wie Bertolt Brechts Lehrstück oder Augusto Boals Theater der Unterdrückten; anders als bei der Theaterpädagogik als Konzept geht es hier explizit um theaterpädagogische Methoden. Brecht und Boal legen besonderen Wert auf die theatralen Prozesse der Spielenden, ob nun im Berlin der 1920/30er oder in São Paulo der 1960er Jahre oder später das CTO in Rio de Janeiro; für beide sind aber auch Aufführungen von Bedeutung, bei Brechts „Die Maßnahme“ etwa als Arbeitermassenchöre. Beide Theaterpraktiker konzentrierten sich ursprünglich auf das Volk als Unterschicht und Proletariat, während heute ihre Theater-Spiel-Konzepte in allen gesellschaftlichen Feldern von der Schule bis zur Erwachsenenbildung, z. B. als Forumtheater, verwendet werden und sich zu Formen wie dem Legislativen Theater entwickelt haben; auch das *theatre for development* und *theatre of relevance* gehören in diesen Kontext (siehe die Beiträge von Wrentschur und Heppekausen, S. 55 ff. und die Rezension zum „Kieztheater“, S. 88 ff.).

In den neuen Formen des Volkstheaters verbinden sich Realität und Theater, die Grenzen zwischen Alltagserfahrungen und theatraler Kunst, von Fakten und Fiktion, von ästhetischer und außerästhetischer Aktion werden fließend und sind theaterpädagogisch wie theaterwissenschaftlich gut mit dem Konzept des

Theatralitätsgefüges nach Münz zu beschreiben und zu verstehen. Selbst wenn Alltagserlebnisse im Theater dargestellt werden, erhält das biographische oder gesellschaftliche Material durch die szenisch erarbeitete neue Form eine Tendenz zur Fremdheit, eine Tendenz, die die ‚Normalität‘, Regelmäßigkeit und Routine überschreitet und in Frage stellt. Trotz aller Berührungspunkte und Parallelen zwischen ästhetischer und sozialer Theatralität entstehen deshalb bei Spielern und Zuschauern vor allem Differenzenerfahrungen.

Als kulturellem Ort der Geselligkeit und Versammlung begegnen sich im Theater nicht nur (Schau-)Spieler und Zuschauer in einem besonderen Spannungsverhältnis sowie die Zuschauer untereinander, es treffen sich auch professionelle Schauspieler und ‚Theatermacher‘ mit Theater-Amateuren und nicht professionellen Akteuren, die mit ihrer andersgearteten Professionalität wiederum ihrerseits das Theater bereichern. Partizipation führt so zu innovativer Energie im theatralen Prozess. Dabei verlässt auch das Volkstheater immer öfter seinen traditionellen Platz und besetzt die unterschiedlichsten Räume, es löst sich von Zeitvorgaben und sprengt seine traditionelle dramatische Form.

5. Vom Volkstheater zum Bürgertheater?

So stellt sich immer wieder die Frage: Was ist heute Volkstheater? Gehören z. B. Radiosendungen in der Nachkriegszeit wie „Familie Hesselbach“ im Hessischen Rundfunk und „Familie Meierdierks“ bei Radio Bremen, vor allem aber Fernsehformate wie die „Lindenstraße“ oder TV-Soaps wie „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ trotz des verschiedenartigen Mediums zum Volkstheater? Wenn das Grips Theater sich heute als *community theatre* versteht oder sogar als ‚populäres Theater‘ – durchaus in Nähe zum *teatro popular*¹⁵ – gesehen wird und sich dem entsprechend in den letzten Jahren entwickelt hat, wäre ebenfalls zu prüfen, ob nicht sogar das Kinder-, Jugend- oder Generationen-Theater zum Volkstheater gehört (siehe den Beitrag der Jugendlichen der Klubszene, S. 54 f.). Das „Theater der Erfahrungen“ in Berlin, das seit 30 Jahren sog. Seniorentheater („Werkstatt der alten Talente“) betreibt, nennt sich aktuell „ein fahrendes, multikulturelles Volkstheater, das allein vom Engagement alter Menschen lebt [...]“. Selbst die Performing Arts richten ihren Blick wieder auf soziale Utopien, so dass sich avantgardistische Formen mit politisch-sozialem Volkstheater verbinden.

Eine Definition des Volkstheaters ist folglich aktuell schwieriger denn je. Angesichts der großen Heterogenität der Theaterformen würde sie vermutlich Gefahr laufen, entweder das Volkstheater normativ zu reduzieren, d. h. den Begriff unzulässig einzuengen, oder aber ihn in einer begrifflichen Ausweitung inflationär zu verwenden und damit unbrauchbar zu machen. Sinnvoll scheint es gleichwohl, dass heutige *Volkstheater* entsprechend dem zweiten Teil des Kompositums und unter Ausklammerung der neuen (elektronischen) Medien, auf die theatrale präsentische Grundform von Spieler und Zuschauer zu konzentrieren und deren vielfältige und heterogene theatrale Erscheinungsformen vorzustellen und zu beschreiben.

Da heute weder die Klassen- noch die Schichten-Theorie und schon gar nicht die Vorstellung vom Volk als Unterschicht oder Arbeiterklasse hilfreich sind bzw. zutreffen, sollte man im Anschluss an Pierre Bourdieu mit Michael Vester¹⁶ eher von unterschiedlichen sozialen Milieus sprechen, die in und mit dem

Volkstheater arbeiten und für die es produziert wird. Es geht also vor allem um Heterogenität und Differenz, wie es z. B. auf der 3. Bundesfachkonferenz Interkultur „Offen für Vielfalt – Zukunft der Kultur“, entsprechend der UNESCO-Konvention, im vergangenen Jahr in Bochum thematisiert wurde. Auch der 7. Weltkongress von IDEA in Belém (Brasilien) 2010 hatte sich als Kongressmotto „Living Diversity“ gewählt (vgl. den Beitrag von Reiss, S. 83 f.). So kann dann auch das Neuköllner Theater mit dem sprechenden Namen „Heimathafen“ von sich behaupten „Berlin hat wieder Volkstheater!“ und zugleich, die Süddeutsche Zeitung zitierend, sich als „eine Bühne für die Parallelwelt“ bezeichnen und damit ein spezifisches Milieu, ein Segment der Bevölkerung, herausgreifen.

Wenn man diese ethnischen, sozialen, kulturellen, religiösen, Generationen- und Gender-Milieus zusammenfasst und gleichwohl die zunehmende Diversifizierung der Bevölkerung nicht vernachlässigt, kommt man zu einem Begriff wie **Bürgertheater** anstelle von Volkstheater, Bürger verstanden nicht als *bourgeois*, sondern als *citoyen* im Sinne der Zivilgesellschaft, als Mitglied der Bevölkerung, wie es in dem Brecht-Zitat weiter oben deutlich wird.¹⁷ So ist z. B. in dem schon erwähnten „Theaters der Erfahrung“ aus „bürgerschaftlichem Engagement“, wie ausdrücklich betont wird, 2010 ein mehrsprachiges (deutsch-türkisches) Musical mit dem Titel „Altes Eisen“ entstanden. Partizipation ist nicht nur im Theater, sondern bis zu „Stuttgart 21“ in aller Munde und an Stelle von „Wutbürger“, diesem eigenartig ambivalenten und nach unserer Kenntnis kaum gebräuchlichen Wort des Jahres 2010, sollte lieber von „Bürgermacht“ gesprochen werden.¹⁸ Auch für ein Bürgertheater ergeben sich ständig neue Fragestellungen und Perspektiven, die zugleich eine andere ästhetische und oft auch politische Qualität zur Folge haben – ganz im Sinne Brechts: „Das Volksstück [und wir fügen hinzu: das Volks- und Bürgertheater] ist eine lange verachtete und dem Dilettantismus und der Routine überlassene Gattung. Es ist an der Zeit, ihr das hohe Ziel zu stecken, zu dem ihre Benennung diese Gattung eigentlich von vornherein verpflichtet.“¹⁹

6. Und die Theaterpädagogik?

In all diesen sehr verschiedenen Ausprägungen des Volkstheaters/Bürgertheaters, vom Bund der deutschen Amateurtheater bis zur Bürgerbühne, von „Chawwerusch“ in der ländlichen Pfalz bis zum Kieztheater „Heimathafen“ in Berlin-Neukölln findet nicht nur theaterpädagogische Arbeit statt, sie bildet oft sogar das Zentrum der Theaterpraxis mit Amateuren und Zuschauern, mit dem Stadtteil oder den Institutionen der Region. Die Arbeit mit nichtprofessionellen ‚Theatermachern‘ in Alltags- und Kunsträumen, mit biographischem Material und sozial-politischen Alltagserfahrungen verlangt geradezu nach einer theaterpädagogischen Herangehensweise. Vermittlungskunst und Kunstvermittlung gehen hier sehr oft eine untrennbare Verbindung ein, Soziokultur, kulturelle Bildung, theatrale Kunstform und ästhetische Erfahrungen beziehen sich eng aufeinander – konzentriert in neuen Formen des Volks- oder Bürgertheaters. „Volkstheater“, das Schwerpunktthema des vorliegenden Heftes 58, ist also ein sehr aktuelles theaterpädagogisches Thema. Wenn man jedoch genauer hinsieht, findet man allein in den letzten 10 Heften der *Zeitschrift für Theaterpädagogik* immer wieder Beiträge, die zum mehrdimensionalen Raum von Volkstheater,

Vom Volkstheater zum Bürgertheater?

Bürgertheater, Theater-Arbeit und Theater-Pädagogik in der Zivilgesellschaft gehören: *Heft 57*: Maskenbau und Straßentheater – *Heft 56*: ?!Volkstheater?! (als Hinweis auf eine Werkstatt-Tagung) – *Heft 55*: Ritualspiel im Iran; Theatre for Change in Indien – *Heft 53*: Theater an die Macht (politisch-partizipatives Theater) – *Heft 52*: Stadt als Heimat (Tagungshinweis) – *Heft 49*: Creative Drama in der Türkei; Theater der Unterdrückten; TWISFER/Theaterarbeit in sozialen Feldern – *Heft 48*: Tod des Athleten, Sport und auch Zirkus. Alle Beiträge zeigen, wie dieses neue Heft 58 auch, dass das Thema „Volkstheater/Bürgertheater“ aktuelle Bedeutung hat und dass es einem kritischen und weit ausgreifenden theaterpädagogischen Blick unterworfen werden muss.

Theater-Pädagogik erweitert sich im Kontext von Volkstheater/Bürgertheater zur Theater-Bildung: Nicht nur die spielende Gruppe oder ein Spiel-Text, sondern die Aktivierung der sozialen Bezüge, die „Lebensgewinnungsprozesse“ (Karl Marx) werden fokussiert. Es findet Bildung als gesellschaftlich-ästhetisches Unternehmen statt – ganz im Sinne aufklärerischer Tradition: Sittenbildung, Geschmacksbildung, Selbsterziehung, Befreiung aus selbst- und fremdverschuldeter Unmündigkeit (Immanuel Kant), Verkörperung, Beheimatung und Weltbürgertum sowie „Wiedergewinnung des Ästhetischen“, so der Titel eines Buches von Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl (1974), das in der Neuauflage „Bürgerrecht Kultur“ heißt.²⁰ Bildung ist also mehr als ein Erzieher-Zögling-Verhältnis, wie es in dem Wort Pädagogik noch anklingt, Bildung ist eine Lebensform, die unter anderem gestaltet wird durch Theateraktivitäten, wie sie im Bürgertheater aus einer kritischen, d. h. post-folkloristischen und post-nationalen Erbschaft des Volkstheaters entwickelt werden können.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation*. Frankfurt a. M.: Campus. 2. Aufl. 2005.
- 2 Vgl. Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim u. a.: Dudenverlag 2001.
- 3 Bertolt Brecht: *Katalog der Begriffe*. In: *Buch der Wendungen*. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 18. Prosa 3. *Sammlungen und Dialoge*. Hg. von Werner Hecht u. a. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1995, S. 184 f.
- 4 Jürgen Hein: *Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Walter Hinck: *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: Bagel 1980, S. 489.
- 5 Vgl. Jürgen Hein: *Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Düsseldorf: Bertelsmann; Ders.: *Das Wiener Volkstheater*. Raimund Nestroy. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.
- 6 Bertolt Brecht: *Anmerkungen zum Volksstück*. In: Ders.: *Werke Bd. 24. Schriften 4. Texte zu Stücken*, 1991, S. 293 f. Unter dem Titel „Über das Volksstück“ (Bemerkungen anlässlich der Züricher Uraufführung 1948). In: *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Hg. von Helene Weigel. Dresden: VVV Dresdner Verlag 1952, S. 13.
- 7 Ödon von Horváth: *Interview*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. I. Hg. von Traugott Krischke/Dieter Hildebrandt. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 3. Aufl. 1974, S. 11.
- 8 Ödon von Horváth: *Gebrauchsanweisung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. IV, 3. verbesserte Auflage 1978, S. 662 f.
- 9 Horváth: *Interview*, S. 12.
- 10 Rudolf Münz: *Volkstheater*. In: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Hg. von Gerd Koch und Marianne Streisand. Berlin/Milow: Schibri 2003,

?!Volkstheater?! Was war das? War da was? Was ist das? Ist da was?

S. 349; als ambivalente Figuren, die über das Volkstheater hinausgehen, erwähnt Münz außerdem noch Trixter, Narren, Zanni, Harlekine; vgl. auch die Lemmata Volksbühne, Volkskunst/Folklore, Volksstück in dem Wörterbuch.

11 Rudolf Münz: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Hg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

12 Zu der interessanten Verlagerung des Volkstheaters von einer ländlichen in eine städtische Umgebung siehe: Manfred Schewe: *Community Theatre und Kulturtransfer. Calderón via Einsiedel nach Cork. Eine Projektskizze*. In: *Korrespondenzen. Theater – Ästhetik – Pädagogik*. Hg. von Florian Vaßen. Berlin/Milow/Strasburg: Schibri 2. Aufl. 2010, S. 173–195.

13 Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Beck 2008, S. 202, 206 und 210.

14 Um diesen Text verständlich und leicht lesbar zu gestalten, wird auf eine sprachliche Differenzierung zwischen weiblichen und männlichen Personen verzichtet und die männliche grammatische Form verwendet. Falls nicht anders angegeben, sind jeweils alle Personen gemeint.

15 Gerhard Fischer: *GRIPS als Community Theater*. In: Florian Vaßen (Hg.): *Korrespondenzen, Theater – Ästhetik – Pädagogik*. Milow: Schibri, S. 197–212.

16 Michael Vester u. a.: *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

17 Vgl. die Begriffe *citoyenneté* und *citizenship*, die sowohl Bürgerrecht als auch Bürgerschaft bedeuten.

18 Roland Roth: *Bürgermacht. Eine Streitschrift für mehr Partizipation*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung 2011. Nach dem historischen ‚Abdanken‘ des Proletariats ist die Diskussion um Bürger und Bürgertum sehr vielgestaltig geworden; vgl. Bazon Brock/Peter Sloterdijk (Hg.): *Der Profi-Bürger*. Paderborn: Fink 2011; Heinz Bude u. a. (Hg.): *Bürgerlichkeit ohne Bürgertum*. Paderborn: Fink 2010.

19 Bertolt Brecht: *Anmerkungen zum Volksstück*. In: *Werke*, Bd. 24, S. 299. Über das Volksstück. In: *Theaterarbeit*, S. 16.

20 Hermann Glaser/Karl-Heinz Stahl: *Bürgerrecht Kultur*. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein 1983.

?!Volkstheater?! Was war das? War da was? Was ist das? Ist da was? Eine Umfrage der „Zeitschrift für Theaterpädagogik“ zu Volkstheater & Theaterpädagogik

Gerd Koch (Zusammenstellung)

Folgende Fragen sandte die Redaktion an einige Kolleginnen und Kollegen aus Belgien, Deutschland, Österreich und der Schweiz, die aus ihrer Arbeit fachlich etwas zum Thema „Volkstheater & Theaterpädagogik“ beitragen können:

Können Sie Ihre Theaterarbeit als Volkstheater verstehen? Wenn JA, warum? Wenige Zeilen bitte nur.

Wenn NEIN, warum? Einen Satz bitte nur.

Und: Welche Verbindung zur Theaterpädagogik sehen Sie? Bitte auch hier nur wenige Zeilen.

Zum Schluss: Name des Theaters usw. und Eure/Ihre Kommunikationsdaten.

DANKE!

Die Antworten folgen nun – weitgehend im Original-Ton belassen und mit dem Ausdruck der Freude, dass sich so viele Aspekte ergeben haben, dank der internationalen, kollegialen Mitarbeit!

Wir verstehen unsere Theaterarbeit als Volkstheater. Wir möchten es mit Marcel Cremers Worten erklären: „Künstler sein, heißt Widerstand leisten. Der Narr – und ich bin derer einer – überlebt im Allgemeinen die Könige. Ein Künstler ist nicht dazu da, sich auf die Seite der Mächtigen zu stellen oder ihnen zu dienen (...). Wir Künstler stehen auf der Seite der Minderheiten, vor allem wenn wir uns als Künstler des Volkes verstehen. In diesem Sinne stehe ich ein für die Verteidigung der Minderheiten, verteidige ich die Heimatlosen, die Machtlosen (...). Es gehört zur Biografie des Künstlers, dass er niemals die Waffen sinken lassen, niemals den Kampf für die gerechte

Sache verweigern darf.“ (Marcel Cremer in: AGORA-Stücke 8–16, S. 20)

Unsere Verbindung und Haltung zur Theaterpädagogik: Theater ist Theater und Schule ist Schule, der Theaterbesuch ist keine Unterrichtsstunde und Unterricht wird nicht mit den Mitteln des Theaters gemacht. Theater und Schule sind jedoch nur scheinbar unvereinbare Gegensätze. In einem ganzheitlichen Bildungsverständnis sind Theater und Schule wichtige Partner. Die Kunst des Kinder- und Jugendtheaters ist kulturelle Bildung. In diesem Sinne versteht das AGORA-Theater seine Theaterkunst nicht nur als kulturellen Auftrag, sondern auch als Bildungsauftrag.

Helga Kohnen, AGORA-Theaterpädagogin im Auftrag der DG AGORA-Theater, Am Stellwerk 2, B-4780 Sankt Vith, 0032(0)80 226161, agoratheater@skynet.be, www.agora-theater.net

Als politisch engagierte Kulturschaffende stellen wir die Frage, ob es so sinnvoll ist, den Begriff „Volkstheater“ wieder aus der Theatergeschichte hervorzuholen und zu neuem Leben zu erwecken.

Die Gretchenfrage ist, was man unter Volk versteht. Als die Bürgerbewegten in der ehemaligen DDR auf die Straße gingen, war der Spruch „Wir sind das Volk“ ein Slogan einer Bürgerbewegung, die demokratisch mitbestimmen wollte. Wir verstehen uns als ein Theater, das eine Verbindung herstellen möchte zwischen dem Lebensalltag der BürgerInnen und der politischen Gesetzgebung, der Legislative. Unsere Akteure kommen nicht

?!Volkstheater?! Was war das? War da was? Was ist das? Ist da was?

aus Politik oder herausragenden gesellschaftlichen Positionen, weder aus den Medien noch aus Kulturinstitutionen. Um am Legislativen Theater Berlin (LTB) teilzunehmen, braucht es keine besondere Ausbildung, Fähigkeit oder Schichtzugehörigkeit. Das LTB zeichnet sich mit Sicherheit dadurch aus, dass es die Nähe zu seinem Publikum sucht. Der Unterhaltungsaspekt – der auch im Volkstheaterbegriff mitschwingt – findet sich im LTB in der Absicht, schwierige politische Zusammenhänge in einem verständlichen Kontext theatralisch anregend zu präsentieren. Wir deuten also den Begriff Unterhaltung um, denn das Publikum im LTB soll Kritik an Staat und Gesellschaft üben und dies als anregend empfinden. Das LTB ist also im Sinne von „Wir sind das Volk“ ein Volkstheater, weil es darum geht, der Bevölkerung – und da gehören für uns auch Menschen ohne einen deutschen Pass dazu – mit ästhetischen Mitteln ein Forum für ihr politisches Anliegen zu geben. Ein Volkstheater im Sinne von „Wir sind *ein* Volk“ ist das LTB eher weniger, nicht weil wir Gegner der sog. „Wiedervereinigung“ wären, sondern weil die Frage geklärt werden muss, wer gehört politisch gesehen eigentlich zu dem Konstrukt „Volk“ und wer nicht. Und deshalb empfinden wir es als problematisch, uns heute als Volkstheater zu verstehen, weil die Konstruktion „Volk“ immer auch ein Ausschlusskriterium bedeutet und dies widerspricht eklatant unseren Grundsätzen eines emanzipatorischen Theaters, das den politischen Dialog und nicht den Ausschluss sucht.

Verbindung zur Theaterpädagogik: Da wir in unseren Projekten sehr häufig mit ‚Betroffenen‘ arbeiten, ist unsere Arbeit natürlich auch eine theaterpädagogische Arbeit, wenn wir Menschen einen Rahmen geben, sich mit den Mitteln des Theaters zu artikulieren. Sehr viele Menschen haben in unseren bisherigen Projekten zum ersten Mal auf einer Bühne gestanden. Unser Vorgehen zielt dabei aber weniger darauf, eine Einführung in das ästhetische Medium „Theater“ zu geben, als das Theater unmittelbar emanzipatorisch zu nutzen.

Legislatives Theater Berlin (LTB)

Harald Hahn, mail@harald-hahn.de und Jens Clausen, mail@jens-clausen.de, www.legislatives-theater.de

Ja, wir verstehen unsere **Theaterarbeit als kritisch-emanzipatorisches, politisch-partizipatives Volks-Theater**, bei dem Lebensrealitäten und Themen von Menschen, die im politisch-medialen Mainstream kaum eine Rolle spielen, oft im Vordergrund stehen. In diesem Sinn agieren wir **cher ‚sozio‘- als ‚volks‘-kulturell**: Wir entwickeln und produzieren alltags- und lebensnahes Theater, das auf Aktivierung, Beteiligung und Veränderung abzielt, um zur Lösung gesellschaftlicher Problem- und Konfliktfelder anzuregen. Wir greifen schwierige, ‚heiße‘ und tabuisierte Themen der Gesellschaft auf, eröffnen einen spielerisch-kreativen, ästhetisch unterhaltenden Zugang zu ihnen und schaffen dadurch öffentliche Räume als Foren für Diskurs und Dialog. Wir verleihen sozial benachteiligten Gruppen, denen die gleichberechtigte gesellschaftliche Teilhabe vorenthalten wird, über Theaterkunst Artikulations- und Partizipationsmöglichkeiten und bringen mit künstlerischen Mitteln unterschiedliche **gesellschaftliche Gruppen in einen Dialog miteinander**.

Wir machen **Theater und szenisches Spiel als ästhetische Ausdrucksform den Menschen** zugänglich und für persönliche,

soziale und politische Entwicklungs- und Veränderungsprozesse nutzbar. Wir sehen Theater als eine zutiefst menschliche Sprache und sind davon überzeugt, dass alle Menschen ein Recht darauf haben, das kreative, ästhetische und kraftvolle Potential des Theaterspiels als Kunst- und Erkenntnisform aktiv und eigenartig zu nutzen, um ihre existentiellen Erfahrungen des Menschseins und ihre Anliegen zum Ausdruck zu bringen. **Alltagskultur und Lebenserfahrung sind grundlegend** für den künstlerischen Prozess – Theaterpädagogik ist Beitrag zur Lebens-Kunst.

InterACT – Werkstatt für Theater und Soziokultur

Neubaugasse 94, A-8020 Graz, 0043 316 720935, 0043 650 7209350, office@interact-online.org, www.interact-online.org

Ja, ich mache Volkstheater. Ich mache Volkstheater im Sinne von Augusto Boal: Theater mit Menschen aus dem Volk für Menschen aus dem Volk.

Warum ist das Volkstheater? Das hat allein schon mit dem Spielort, an dem ich arbeite, zu tun. Ich leite seit 11 Jahren am Innsbrucker Abendgymnasium, einer Schule der zweiten Bildungschance, die Theaterwerkstatt. Menschen im Alter von 17 bis 70 aus verschiedenen Nationen mit verschiedenen Muttersprachen, unterschiedlichem kulturellen, religiösen, sozialen Hintergrund spielen (sich) zusammen und zeigen alljährlich ihre neuen Spielergebnisse. An der Theaterwerkstatt nehmen auch Lehrende und Absolventen/innen teil und lassen sich gemeinsam mit den Studierenden auf szenische Lernprozesse ein. Unsere Aufführungen sind kein elitäres Theaterereignis für ein vorwiegend bildungsbürgerliches Publikum, sondern ein vitales Standbein der Schulkultur und ein theatraler Fixpunkt für interessierte Zuschauer/innen aller Bildungsschichten aus unserem näheren und weiteren Umfeld.

Die Stücke, die wir alljährlich auf die Bühne bringen, wachsen immer aus der Gruppe heraus. Sie spiegeln die Ideen, Erfahrungen, Erlebnisse der Spieler/innen wider, auch wenn wir mit einer literarischen Vorlage arbeiten. Die Spieler/innen zeigen sich auf der Bühne mit ihren jeweils eigenen speziellen Qualitäten, stehen selbstbewusst zu ihren Eigenheiten, bringen sie ins Spiel ein.

Theaterarbeit mit den Leuten aus unserer Schule ist insofern auch Volkstheater, weil sich hier für Menschen, die sonst keine Gelegenheit hätten, Theaterkurse zu besuchen, eine Bühne eröffnet. Gleichzeitig handelt es sich um Theaterarbeit, bei der sowohl der Weg hin zur Aufführung als auch die Aufführung selbst von den Spieler/innen wesentlich mitgestaltet, mitbestimmt, mitgetragen wird.

Verbindung zur Theaterpädagogik: Ich verstehe meine Arbeit als Volkstheater, weil sie zum Ziel hat, Emanzipations- bzw. Selbstermächtigungsprozesse der Spieler/innen aus verschiedensten Bevölkerungsschichten mit Methoden aus der Theaterpädagogik zu fördern. Ich lade die Spielenden u. a. ein, die Übungen als eine spezielle Form von Recherchearbeit anzusehen, bei der die Wahrnehmung des eigenen Erlebens im Mittelpunkt steht. Ich ermuntere sie, von ihren eigenen Erlebnissen in Übungen und Improvisationen auszugehen, sie als Bausteine für die Annäherung an ein Thema, ein Stück ernst zu nehmen und als Material für die Gestaltung von Figuren und Szenen zu nutzen. Den eigenen Körper als lebendiges Instrument für das Sammeln von Erfahrungen zu begreifen, verändert die Haltung gegenüber

?!Volkstheater?! Was war das? War da was? Was ist das? Ist da was?

dem persönlichen Erleben. Die meisten Menschen verlernen im Laufe ihrer Entwicklung auf ihre ureigensten Impulse zu achten, weil Interventionen von Erziehungsautoritäten sie davon abbringen. Das Eigene wird einem fremd und das Fremde zum Eigenen gemacht. Spielen bietet die Möglichkeit, verschüttete Fähigkeiten wiederzufinden und sie frei zu legen.

Ich bitte daher die Spielenden, die Haltung von Forscher/innen einzunehmen, die neugierig sind und bereit sich überraschen zu lassen, um Neues, Fremdes, Ungewöhnliches zu entdecken. Es gilt daher während der Übungen, wach und konzentriert zu sein, um genau wahrnehmen zu können, wie sie wirken, welche Reaktionen sie in einem hervorrufen, seien es Bilder, Gedanken, Gefühle, Bewegungs- oder Handlungsimpulse. In der Reflexion nach einer Einheit steht die Frage im Mittelpunkt: Was kann ich im Spiel, bei körperlicher, gestischer, mimischer Handlung und in der Interaktion mit den Mitspielenden über ein Thema, über soziale Prozesse, über andere Menschen und vor allem über mich selbst in Erfahrung bringen? Theater ist Lernen über sich selbst, wenn man sich und anderen beim Spielen über die Schulter schaut, und es erlaubt einem die gewohnten Rollen zu verlassen und Handlungsvarianten auszuprobieren.

Ich sehe mich in der Arbeit mit meinen Gruppen ebenfalls als Forschende, als Suchende, als Lernende, ich weiß nicht schon vom Anfang an, wohin uns einzelne Übungen führen, welchen Weg wir danach einschlagen werden. Ich gebe eine Anregung, eine Aufgabe und bin gespannt, was daraus entsteht, lass mich überraschen, mich vom vorgenommenen Weg abbringen, folge einer neuen Spur. So entsteht ein lebendiger Dialog: Ich

gebe einen Impuls, die Spieler/innen nehmen ihn auf, spielen mit ihm, bearbeiten, verändern ihn im Spiel, geben ihrerseits Impulse, ich greife sie auf, verstärke, verkleinere, verdichte sie. Manchmal enden sie auch im Nirgendwo und oft führen sie uns zu ‚magischen‘ Theatermomenten.

Wenn man mit Menschen unterschiedlichen Alters, aus verschiedenen sozialen Schichten und Kulturen in einer Gruppe arbeitet, geht es auch immer um die Frage, wie können sie ein Ensemble werden, in dem körperliche Berührung möglich ist und in dem niemand die anderen an die Wand spielt. In der Theaterwerkstatt geht es darum, einen Ort entstehen zu lassen, wo man lernt, auf sich und andere zu zählen, wo man ein feineres Hören und Sehen entwickelt, wo man neue Eindrücke auf sich zukommen lässt und sich nicht von alten Mustern einschränken lässt, damit sich die Phantasie frei entfalten darf. Das ist befreiend!

Theatergruppe nachtACTiv am Abendgymnasium Innsbruck
Adolf Pichler Platz 1, A - 6020 Innsbruck
Spilleitung: Mag. Irmgard Bibernann, irmi.bibernann@aon.at,
www.abendgym.tsn.at

Wie soll es ein Volkstheater geben, wenn es kein Volk mehr gibt?

Walter Pfaff, The Painted Byrd Group, Zürich
Hardturmstr. 120, CH 8005 Zürich
043 366 99 09, 076 452 11 15, w.pfaff@bluewin.ch



*Zur Erinnerung an frohe Stunden
bei der Stahlschmidt's Bauernbühne*

?!Volkstheater?! Was war das? War da was? Was ist das? Ist da was?

Wenn der Begriff Volkstheater verstanden wird als Definition **für ein Theater, das sich an alle Schichten der Gesellschaft richtet**, dann kann unser Theater als solches bezeichnet werden. Wir spielen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, die mit unterschiedlichen gesellschaftlichen, politischen, sozialen Hintergründen (manchmal gemeinsam) Theater erleben. Auch unser Verständnis von Theaterpädagogik richtet sich danach, alle zu erreichen und sich auf die jeweiligen Gruppen und das, was sie mitbringen, einzustellen, Methoden zu entwickeln, **Theater erfahrbar zu machen.**

Stefanie Kaluza, GRIPS Theater Berlin, 030-39747444, stefanie.kaluza@grips-theater.de

Wenn mit Volkstheater gemeint ist:

Theater zu machen für alle Menschen, gleich welchen Bildungsstandes und welcher Herkunft, ein Theater, das sich nicht anbietet, sondern für sich selbst steht, Themen zu behandeln, die sich mit der Realität auseinandersetzen, aber auch Themen, die zum Träumen anregen, eine große Bandbreite von Theaterformen zeigen, also, wenn Volkstheater bedeutet, ein Theater zu sein, das sich für sein Publikum interessiert und das dem Publikum Lust auf Theater machen will – **dann sind wir gerne Volkstheater.**

Theater ist Pädagogik,

da stehen Menschen auf der Bühne und versuchen, mir die Welt zu erklären,

Pädagogik ist Theater,

da steht jemand vorne und muss mir Lust auf die Dinge machen, die er vermitteln will, unsere Form von Theaterpädagogik ist das ständige Bestreben, den Menschen Lust auf Theater zu machen, ihnen zu zeigen, wie sie das Theater für sich nutzen können.

Andreas Goehrt, Theater Metronom

Hütthof 1, D - 27374 Visselhövede
Tel. +49 (0) 4262 1351, Fax. +49 (0) 4262 1886,
mobil +49 (0) 171 374 32 09, <http://www.theater-metronom.de>

Wenn man das Wort Volk verwendet, müsste man heute mehr denn je danach fragen, was oder wer unter Volk zu verstehen ist. Dieser Begriff, der noch vor wenigen Jahrzehnten seine Berechtigung hatte, ist angesichts der gesellschaftlichen Veränderungen nicht mehr zeitgemäß und daher unbrauchbar.

Die Arbeit des Theater der Migranten Berlin und des SpinaTheater Solingen ist Arbeit an der Basis. Ist die Basis das Volk? Sind die Menschen mit Wurzeln in anderen Kulturen das neue Volk? – Mehr Fragen als Antworten.

Theater ist Schule des Sehens, des Hörens und Fühlens. Also Schulung der Wahrnehmungsfähigkeit und des ästhetischen Empfindens bei Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. Mit anderen Worten **wir machen kulturelle Bildung.**

Theater lehrt auch Solidarität und Verantwortungsbewusstsein. Spielen heißt, soziales Lernen zu praktizieren, also mit anderen Worten: **wir machen politische Bildung.**

Oleg Witt, Theater der Migranten Berlin

info@migranten-projekt.de, www.migranten-projekt.de

SpinaTheater Solingen

spinatheater@aol.com, www.spinatheater.de



VorSchein Nr. 31

Jahrbuch 2009/2010 der Ernst-Bloch-Assoziation

Fragen der Substanz heute

Herausgegeben von
Doris Zeilinger

ISBN 978-3-938286-44-9
205 Seiten
22 x 14 cm, Pb., € 22,00

Das Jahrbuch 2009/2010 greift zum einen »Fragen der Substanz heute« auf. Versucht wird eine Annäherung an eines der schwierigsten Themen der Philosophie Blochs, seinem Verständnis von Substanz. Offenkundig ist, dass Bloch am Substanz-Begriff festhält, sich aber systematisch kaum dazu äußert. Insofern mag es nicht verwundern, wenn die Interpretationen breit gefächert sind, im Grund auch nicht zu einer einvernehmlichen Auffassung vorzudringen war. Die Beiträge sind daher im wahrsten Sinn des Wortes als Experimente zu verstehen, als Angebote für eine fortzusetzende Debatte.

Wie geht es weiter »Jenseits des Kapitalismus?« Dies ist zum anderen die Frage, die im Mittelpunkt eines EBA-Workshops stand. Publiziert werden drei Vorträge, die (neben einem Theater-Experiment und einer politischen Debatte vor Ort) aus unterschiedlichen Perspektiven Krisensymptome beleuchten und neue Horizonte in den Blick nehmen.

ANTOGO Verlag

Postfach 210227
90120 Nürnberg
Tel. 09 11/53 90 50 00
Fax 09 11/55 92 41

www.antogo-verlag.de
bestellung@antogo-verlag.de

Das Volkstheater im deutschen Amateurtheater heute

Norbert Radermacher

Das Volkstheater hat in seinen unterschiedlichen Ausformungen einen ganz besonderen Stellenwert im Spektrum der mehr als 2300 Bühnen des Bundes Deutscher Amateurtheater e. V. (BDAT). Der enge Bezug zwischen dem Volks- und Amateurtheater zeigt sich nicht nur im Namen einzelner Bühnen wie „Volksschauspiele Ötigheim“ oder „Heidenheimer Volksschauspiele“, sondern auch im Selbstverständnis und Repertoire vieler Bühnen.

In der physischen und geistigen Verwurzelung mit ihrem Spielort erkennen die Amateurtheatergruppen ihre Stärke und die identitätsstiftende Wirkung ihres künstlerischen Schaffens. Das Milieu ist Gegenstand der dramatischen Handlung und sowohl Spieler als auch Zuschauer sind Teil dieses spezifischen theatralen Systems. Im Leitbild des BDAT wird die besondere Qualität wie folgt beschrieben: „Innerhalb der vielseitigen Theaterlandschaft zeigt sich die besondere Stärke des Amateurtheaters in einer lokalen und regionalen Verbundenheit bei Spielern und Publikum.“ W. Recktenwald spricht in diesem Zusammenhang von einer Körper-Seele-Sprache-Einheit, die das wahrhaftige Volkstheater charakterisiert und sich nur selten im professionellen Theaterbereich einlösen lässt.¹

Das besondere Beziehungsgeflecht zwischen Volk und Theater im lokalen Bezug ist auch die Ursache für die teils jahrhundertalte Geschichte einzelner Bühnen. Bereits 1618 wurde in Kiefersfelden ein bis heute existierendes Dorftheater gegründet und seit 1675 wird nachweislich im Volkstheater Flintsbach (beide Bayern) Theater gespielt. Laut eigener Definition fühlen sich beide Bühnen (wie hunderte andere) auch heute noch dem Volkstheater verpflichtet. In Flintsbach stehen in dem 1823 erbauten eigenen „Theaterstadl“ mit Orchestergraben Stücke wie „Der Brandner Kasper und das ewig Leben“ von K. Wilhelm, „Der Herrgottschnitzer von Ammergau“ von L. Ganghofer oder „Der böse Geist Lumpazivagabundus“ von J. Nestroy auf dem Programm.² Die Theatergesellschaft Flintsbach besitzt eine lückenlose Übersicht aller gespielten Stücke seit 1875, die die These von dem Dreiklang zwischen Repertoire, Schauspieler und Zuschauer zu bestätigen scheint.

Aus der besonderen politischen Situation Südtirols heraus ist zu verstehen, dass in einem Schülerarbeitsheft aus dem Jahr 2000 zum Thema Volksstück das Genre historisch als Oppositionsliteratur gegen das Theater der herrschenden Schicht definiert wird. „Es setzt gesellschaftliche Gegensätze voraus. Es formuliert Interessen, Wünsche, Vorstellungen einer bestimmten Zielgruppe in einer ihr verständlichen Sprache.“³ Ganz in diesem Sinne hat der Südtiroler Theaterverband (STV) im Jahr 2009 einen Stückewettbewerb zur Figur des Südtiroler Freiheitskämpfers Andreas Hofer ausgeschrieben und diese volksnahen Stücke zur Aufführung gebracht.

Nicht nur im deutschsprachigen Süden, sondern auch in fast allen anderen Regionen der Republik finden wir Ansätze und Ausformungen eines Theaters, das sich als Volkstheater versteht. So hat sich u. a. der Landesverband Amateurtheater Sachsen e. V. (LATS) auch der Pflege des Volkstheaters verschrieben. Dabei wendet er sich sowohl dem Volkstheaterbegriff in der

Tradition der sächsischen Theaterreformerin Caroline Neuber als auch dem klassischen Heimat- und Mundarttheater zu. In der Geburtsstadt der Neuberin, in Reichenbach/Vogtland, führt der Verband zusammen mit dem Kulturamt der Stadt und dem Förderverein „Caroline Neuber“ alle zwei Jahre die Neuberin-Festspiele durch. Grundlage für das Festival bilden nichtprofessionelle Theatergruppen, deren Spielverständnis dem Anliegen der Neuberin nach einem lustvollen, sinnstiftenden Theater nahe kommt.

Die Theatergruppe „Spielbrett Dresden“ fühlt sich der Tradition des volksnahen Theaters in ganz besonderer Weise verbunden. Sie tourt mit ihrem Planwagen im Sommer durch das Land und tritt mit ihren Produktionen in Gasthöfen, Burgruinen und Festwiesen auf. Nicht nur eine sächsische Besonderheit im deutschen Amateurtheater sind die häufigen Aufführungen von Heimatstücken und Geschichtsspektakeln. Heimatvereine, Amateurtheatergruppen und zum Anlass der Inszenierung aufgestellte Vereinigungen führen zu besonderen Anlässen wie Stadtjubiläen oder historischen Ereignissen massenwirksame Inszenierungen zur regionalen Geschichte auf.

Der Diskurs über das Wesen und die Qualität des Volkstheaters findet auch in den Theatergruppen selbst statt. Die „Schleswiger Speeldeel“ hat sich z. B. zum Ziel gesetzt, eine große Bandbreite an Theaterstücken und gesellschaftlichen Themenstellungen in plattdeutscher Sprache auf die Bühne zu bringen. Das Volkstheater hat, so wie es die Speeldeel versteht, immer auch eine lokale, soziale und politische Funktion.⁴ Mit ihren Inszenierungen wie „Junkie“ oder „Uns lütt Stadt“ erzählen sie Geschichten vom Alltag in einer Kleinstadt in Schleswig-Holstein. Die Gruppe ist mit ihren Produktionen sehr erfolgreich und erreicht mit ihrem volksnahen Theater ein großes Publikum.

Dies sind nur einige wenige Beispiele aus der lebendigen Volkstheaterlandschaft heute. Das Volkstheater lebt nicht nur, sondern erfährt im BDAT zurzeit eine wahrhafte Renaissance. Festzustellen ist eine große Vielseitigkeit der Formen und Inhalte. Das Volkstheater folgt nicht mehr den klassischen Vorgaben. Es zieht sich quer durch alle Schichten und Altersgruppen und „immer noch ist es ein Ausdrucksmittel, mit dem sich das Volk wirkungsvoll zu Wort meldet“. Die Zahl derer, die es nutzen, vor, auf und hinter der Bühne, steigt stetig.⁵

Anmerkungen:

1 W. Recktenwald: *Volkstheater in der Bundesrepublik Deutschland*. In: *Scheinwerfer – Handreichungen für die Praxis der Spielberatung Baden-Württemberg, Wilhelmsfeld, 2. Auflage 1985, S. 6.*

2 Vgl. *Martin Goldes: Das Volkstheater Flintsbach im historischen Komödienstadl, 1. Auflage 1998, S. 10.*

3 Vgl. *Volksstück vom Stehgreifspiel zum Zeitstück*. Hrsg. vom Pädagogischen Institut und Südtiroler Theaterverband. Bozen 2000, S. 58.

4 Vgl. *Volker Schwarz: Die „Schleswig Speeldeel“ im Volkstheater heute*. In: *Spiel und Bühne. Fach- und Verbandszeitschrift Bund Deutscher Amateurtheater e. V., 30 (Dez. 2003), S. 13.*

5 *Uwe Baum: Volkstheater in Sachsen? Unveröffentl. Manuskript des Landesverbandes Amateurtheater Sachsen e. V., Januar 2011.*

Das Zukünftige der Folklore

Francesca Vidal

Der schwierige Begriff des Volkes

Etwas zum Thema Folklore und Volkskunst zu sagen, verweist mich auf die passenden Artikel im „Wörterbuch der Theaterpädagogik“¹. Hier finden sich sowohl systematische als auch historische Hinweise zu den Begriffen Volkskunst/Folklore, Volkstheater, Volksstück, Freies Volkstheater und Karneval. Alle Autoren der Artikel² sehen sich erst einmal genötigt, mit dem schwierigen Begriff des Volkes umzugehen, haftet diesem doch immer ein etwas suspekter Beigeschmack an, schon weil er vom biologistischen Denken der nationalsozialistischen Doktrin missbraucht wurde. Diesen Beigeschmack hat der Begriff bis heute nicht verloren, also auch nicht 2003 im ersten Erscheinungsjahr des Wörterbuches. Selbst als 1989 der Ruf „Wir sind das Volk“ in Leipzig erschallte, änderte dies nichts an der Vorstellung, mit Volk sei immer das Eigentliche gemeint, also das einfache Volk im Gegensatz zu Adel oder Bürgertum, das Unten im Gegensatz zum Oben, das Arme, nicht so Gebildete, das volkstümliche Kunsthandwerk im Gegensatz zum Begüterten, zum Neuem, zur hohen Kunst oder das gute Alte, zu Bewahrende, Ländliche im Gegensatz zum Modernen und Großstädtischen.

Das Denken in Gegensätzen scheint unsere Einstellung zu prägen, und wollen wir dieses aufbrechen, etwa weil wir einen zukünftigen, utopischen Blick wagen wollen, dann müssen wir nach Gründen für diese Oppositionen fragen. Ich spreche hier bewusst als eine Philosophin, die sich an der Hoffnungsphilosophie von Ernst Bloch orientiert. Das aber bedeutet, das Zukünftige immer auch im Vergangenen zu suchen – anders ausgedrückt: Ich nähere mich auf Umwegen meinem Kommentar über das Zukünftige in der Folklore und ich beschränke mich auf die Frage, was denn das Utopische daran sein könnte, versuche also keine soziologische Analyse, worin das neue Bedürfnis nach Volkskunst begründet sein könnte.

Folklore ist ein Begriff aus dem englischen Sprachraum, er verbindet den Begriff des Volkes mit dem des Wissens, der Überlieferung und er hat sich seit dem 19. Jahrhundert ausgebreitet. In Großbritannien erfasste er volkstümliche Überlieferungen, in Frankreich und Italien stand er sowohl für die Formen der Volkskultur als auch für die wissenschaftliche Reflexion dieser Formen, in der skandinavischen Tradition umfasst er sämtliches mündlich tradiertes Erzählgut und in der deutschen Tradition meinen wir mit Folklore sowohl Bräuche als auch Volksmusik, Volkskunst und Alltagswissen. Folklore wird aber nicht nur von Ethnologen benutzt, sondern auch von der Tourismusbranche oder auch im Alltag von jedermann, etwa wenn wir alte Bräuche wiederbeleben oder wenn wir sie neu erfinden und zu altem Brauchtum erklären.

Nicht zu leugnen ist jedoch, dass Volkskunst und Volkstheater populär wurden durch diejenigen, die der Moderne, dem großstädtischen Leben mit seinen neuen Kunstformen, misstrauten wie umgekehrt die Aufklärer immer dem Volkstümlichen misstrauten. Und so vergangen ist dies nicht, denn schaut man auf die Kommentare der Schweizer Förder-Vereinigung *Pro Helvetia*³, dann wird der Erfolg des Volkstheaters in der freien Natur mit

dem Wunsch der Menschen nach Unmittelbarkeit, Nähe und Naturerfahrung erläutert. Auch hier schwingt die Vorstellung mit, die Lust an dieser Form des Theaters ist immer auch Flucht vor dem technisierten, modernen Alltag. Und auch hier sind es die Modernen, die der Lust nachgeben und sie durchaus mit dem Modernen verbinden. So hat die Schweizer Tracht heute durchaus Platz für Handy und MP3.

Innerhalb der Kunstgewerbebewegung in den letzten vier Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gab es sozialpolitisch aktive Kreise, die in den politischen, sozialen und geistigen Entwicklungen, mit denen die Moderne die Lebenswelten einschneidend veränderte, eine Bedrohung sahen und eine Besinnung auf alte Formen der Handarbeit forderten. Die Aufmerksamkeit für solche Erzeugnisse wurde 1867 auf der Pariser Weltausstellung entdeckt.

Das Verhältnis der Avantgarde zur Volkskunst

Angst vor der Stadt, Angst vor der Moderne – treibt uns dies zur Volkskunst, zum Volkstheater? Auffällig bleibt jedoch, wer das Volkstümliche dann tatsächlich aufgreift, denn das sind oft die Modernen. Anfang des 20. Jh. finden wir den Wunsch nach Ursprünglichkeit, nach einfachen Formen bei Künstlern wie Paul Gauguin, Franz Marc, Wassily Kandinsky, sei es nun im Rückgriff auf Kunst der Naturvölker oder auf bayerische Votivmalerei, russische Bilderbogen oder exotische Kunst. Der Beginn des Bauhauses ist in ähnlicher Weise zu sehen: Der Name ‚Bauhaus‘ mit all seinen Assoziationen sollte deutlich machen, dass man gewillt war, an alte Baukunst anzuknüpfen, um völlig Neues zu gestalten und damit zugleich Kritik am Bestehenden zu üben. Bewusst sollte der Name an die ‚Bauhütten‘ erinnern, also an die Werkstattverbände, die sich im Hochmittelalter zusammenschlossen, von Großauftrag zu Großauftrag durch Europa zogen, um so den Bauablauf klerikaler Großbauten vor Ort zu organisieren. Entscheidend für die Vorstellungen vom Bauhaus war hier die Organisationsform des Werkstattverbandes für den gotischen Kathedralen-Bau: Verschiedene Handwerke und Künste – die im Mittelalter freilich auch als Handwerk galten – schlossen sich zusammen, damit ein Projekt gemeinsam verwirklicht werden konnte. Ähnlich funktionieren auch heute Theaterprojekte, an denen ein ganzes Dorf mitwirkt.

Anknüpfungspunkt des Bauhauses war der kulturelle Mythos vom Zusammenwirken der Künste, welches es erst möglich machte, monumentale Bauten in all ihrer Pracht entstehen zu lassen.

Die Assoziation, damit auch die Bedeutung des Handwerks wieder heben zu wollen, war gewollt. Sie ist jedoch nur als Kritik an den wachsenden Widersprüchen der Industrialisierung zu werten, da das Bauhaus sehr schnell die Bedeutung der industriellen Fertigung für die Verwirklichung seiner Konzepte erkannte und auch in Anspruch nahm. Damit dies den Zielen nicht widersprach, man sich immer auch von der Vergötterung der Technik absetzen konnte, war die Hinwendung zur Industrie mit der Aufforderung zur Humanisierung der Technik und damit zur Förderung des allgemeinen Lebensstandards verknüpft.

Das Zukünftige der Folklore

Für uns entscheidend aber ist die Vorstellung, dass im alten Handwerk und in den Künsten des Volkes etwas Humanes immanent enthalten sei, das die Modernen beerben wollten und das wir mit Lebenskunst assoziieren.

Dabei ist ein solcher Blick geprägt von einer latent – zumindest in unseren Breitengraden – immer mitschwingenden Wertung, die Folklore, die Volkskunst, das Volkstheater ist gegenüber der ‚hohen Kunst‘ das vermeintlich Minderwertige, das mithin Triviale, in den Worten von Walter Menzlaw hat es immer damit zu kämpfen, dass es sich ständig legitimieren muss, da es in Sprache, Inhalt und Form als minderwertig gegenüber dem ‚anderen‘ angesehen wird. Es zählt ganz einfach nicht zum Kanon des gebildeten Bürgers. Und doch sagen wir ja, es sei mehr als Unterhaltung, Ablenkung, Einfaches – es gibt mehr als soziale Gründe, sich der Folklore zuzuwenden. Darum schon vorweg: Ein Kanon sollte ein lebendiges Gedächtnis sein, also muss er offen sein für die unterschiedlichsten Erfahrungen, Strömungen, sinnlichen Äußerungen. Das – was wir hier sehr pauschal mit Folklore fassen – hat gerade deshalb seinen Ort in der Welt der Kultur.

Die Hinwendung zum Einfachen in der Philosophie von Ernst Bloch: Der Bartmannkrug

Das zeigt uns dezidiert Ernst Bloch: Hier wird ein Denken in Gegensätzen nachgerade umgedreht. Zu Blochs Dingen, zu seinen folkloristischen Stücken, die er von Exilort zu Exilort mitnahm, gehörte ein alter Krug, ein Bartmannkrug.⁴ Dieser hat Bloch zu einem Text über die Ästhetik animiert und er war für Theodor W. Adorno ein Weg, Blochsches Denken zu beschreiben.⁵ Der grobschlächtrige Krug erlangte so einige Berühmtheit und fehlt heute in keiner Ausstellung über den Philosophen.

Ernst Bloch entfaltet seine philosophischen Gedanken gerne an der Kunst und eben nicht nur an der sog. hohen Kunst, sondern gerade an rheinfränkischen Weinkrügen, Bildern und Geschichten von Schinderhannes, Silberbüchse, Zundelfrieder und fliegenden Teppichen, gerade an Folklore, Volksstück und Volkstheater. So auch an diesem Bartmannkrug. Bloch war sehr stolz, keine kostbar modellierte Nachahmung zu besitzen, sondern zog „das braune, ungeschlachtete Gerät, fast ohne Hals, mit wildem Männergesicht und einem bedeutenden, schneckenartigen, sonnenhaften Zeichen auf der Wölbung, diesen Brüdern vor“⁶. Seine Reflexionen über diesen Krug stehen am Anfang seines ersten Hauptwerkes, „Geist der Utopie“, das er 1915 begonnen hatte und in dem einiges über sein Verhältnis zur Kunst zu erfahren ist.

Auffällig am Krug ist der wilde Bartmann. Mit dem Bartmann verbunden sind nordische Legenden über wilde Männer, die Lebenswasser mit magischen Kräften aufbewahren. Der Krug verkörpert das Geheimnis gegen den Tod. Er erzählt eine Geschichte, bruchstückhaft, durch seine Ornamentik, und die entfaltet Bloch, um darüber nachzudenken, wie Kunst vom Morgen kündigt: also nicht das hohe Kunstwerk, sondern der einfache Krug, denn die neugierige Kinderfrage, wie es wohl aussieht im Innern des Kruges, gerät zur Frage nach uns selbst.

Adorno hat diesen Gedanken aufgenommen, um in ein imaginäres Gespräch über diesen Krug mit Bloch zu treten. Für ihn war der Krug ein Bild für Blochs „Ungeduld mit der Kultur, die aufschiebt und verhindert, was jetzt und hier sein sollte“⁷.

In diesem scheinbar so minderwertigen Kunstwerk offenbart sich ein kritischer und nachdenklicher Blick auf das Jetzt und das Morgen. So kommt Bloch zu der Erkenntnis, dass dieser alte Krug, zwar „nichts Künstlerisches an sich (hat), aber mindestens so müsste ein Kunstwerk aussehen, um eines zu sein, und das wäre allerdings schon viel.“⁸

Für mich ist der Bartmannkrug ein Symbol oder ein Aufruf in Folklore, Volkskunst, Volkstheater etwas Subversives zu sehen, also nicht den Wunsch nach einer harmonisierten Welt, die nicht problematisiert und damit das einfache Gemüt anspricht – wie Volkskunst des Öfteren begründet wurde –, sondern eine spezifische Erfahrungswelt, die von der Praxis abweicht und gerade dadurch den Dialog eröffnet.

Aber gerade damit tun wir uns seit aufgeklärten Zeiten schwer. Wollen wir dies aufbrechen, müssen wir es erst einmal ergründen, was ich wiederum exemplarisch versuchen möchte.

Die Schwierigkeiten im Umgang mit der Volkskunst am Beispiel von Goethes römischem Carneval-Aufsatz

Hierfür greife ich auf einen kleinen Aufsatz von Goethe zurück, der auf den ersten Blick das Erschrecken vor Großstadt und Moderne kundtut und sich dabei auf etwas ganz Volkshaftes oder auch Folkloristisches bezieht: „Das römische Carneval“.⁹ Goethe stellt sich die Frage, ob er sein Erleben in Rom literarisch erfassen kann, mithin ob es überhaupt wert ist, über dieses Volksereignis zu schreiben, und kommt erst einmal zu einer Absage, die er in einem Brief an Charlotte von Stein sehr drastisch begründet: „Das Carneval in Rom muß man gesehen haben, um den Wunsch völlig loszuwerden, es je wieder zu sehen. Zu schreiben ist davon gar nichts, bei einer mündlichen Darstellung möchte es allenfalls unterhaltend sein. Was man dabei unangenehm empfindet, dass die innere Fröhlichkeit den Menschen fehlt und es ihnen am Gelde mangelt, das bißchen Lust, was sie noch haben mögen, auszulassen. Die Großen sind ökonomisch und halten zurück, der Mittelmann unvermögend, das Volk lahm. An den letzten Tagen war ein unglaublicher Lärm, aber keine Herzensfreude. Der Himmel, so unendlich rein und schön, blickte so edel und unschuldig auf diese Possen.“¹⁰

Dem Carneval scheint es nicht zu gelingen, von der Not, den gesellschaftlichen Unterschieden und Nöten abzulenken, ganz im Gegenteil, er zeigt diese erst recht deutlich. Außerdem fehlt Goethe die Herzensfreude, er nimmt dem ausgelassenen Volk nicht ab, dass es tatsächlich mit innerer Fröhlichkeit zu feiern versteht. Irgendwie kann Goethe dem Carneval nicht wirklich etwas abgewinnen, weil – so analysiert er es selbst – er ihn nicht recht wahrnehmen kann. Ein Jahr nach diesem Brief versucht er, die Schwierigkeiten im Umgang mit solch folkloristischen Festivitäten zu erklären. Dabei sagt Goethe, das Problem liege darin, den Carneval als ein Ganzes wahrzunehmen, er kann keine Struktur erkennen, das würde ihm eine ästhetische Wahrnehmung erschweren. Und was er da bruchstückhaft wahrnehme, sei nicht erfreulich, denn ihm fehle die notwendige Distanz, er wird zu sehr hineingezogen: „die lange und schmale Straße, in welcher sich unzählige Menschen hin und wider wälzen, ist nicht zu übersehen; kaum unterscheidet man etwas in dem Bezirk des Getümmels, den das Auge fassen kann. Die Bewe-

gung ist einförmig, der Lärm betäubend, das Ende der Tage unbefriedigend¹¹.

Aber er sagt auch, dies gelte nur für den, der einfach nur sieht und empfindet. Was hier wirklich notwendig sei, wäre das Nachdenken. Das Sehen alleine reiche nicht, dafür ist der Gegenstand zu spröde, er fordert auf zur Reflexion, er ist ein Moderner, soll heißen, er nötigt zum Gedanken. Nach Goethe braucht der Betrachter ein geübtes Sehen, eines, das geschult ist durch künstlichere Wahrnehmung, um im Zufälligen das Strukturelle zu erkennen. Für ihn heißt dies freilich Übung durch ästhetische Anschauung der Natur. Für ihn ist der Karneval so etwas wie ein Naturereignis, das Volk ist für ihn etwas Organisches und so erklärt er uns, die Wahrnehmung des Volkstümlichen müsse so sein wie der Blick auf die Natur, geschärft durch Reflexion, die ich erlerne durch ästhetische Wahrnehmung.

Ich will gar nicht mit Goethe vom Volkshaften als Naturwüchsigen reden, aber dennoch enthält seine Reflexion darüber, warum er sich so schwer tut mit dem Karneval, wichtige Aspekte, die mir bedenkenwert für unsere Frage erscheinen. Schließlich fordert er zu einer Art Einfühlung des Zuschauers auf, die diesem erst möglich macht, im Ereignis etwas zu erkennen, das über das unmittelbar Erlebte hinaus geht.

Obwohl ich nicht dazu aufrufe, der Volkskunst zu begegnen, als sei sie natürlich, scheint mir in Goethes Reflexionen ein wichtiger Aspekt, warum die Darstellung des Volkstümlichen, also z. B. das Volkstheater, sich auf Goethe beziehen kann. Derjenige, der diesen Gegenstand darstellen will, sei es in Literatur, Theater, Ausstellung muss die Struktur, die Gesetzmäßigkeit abstrahieren, so dass er diese anschaulich machen kann, um damit die Dimensionen seiner möglichen Deutung hervorzuheben. So macht es Goethe in seiner zweiten Beschreibung des Karnevals, mit den Worten Brüggemanns: „er ordnet das turbulente Geschehen zu einer bewußt und planvoll gereihten Abfolge von Bildern, die jeweils Schauplätze, einzelne Figuren, Figurengruppen und Ereignisse in genau begrenzten Umrissen wiedergeben und so gleichsam in einen Rahmen versetzen“.¹²

Volkskunst als Vorschein

Ist es nicht genau das, was Volkstheater macht: es setzt uns einen Rahmen, der erst eine neue Perspektive eröffnet. Der bewirkt, dass wir nicht von ‚guten alten Zeiten‘ träumen, wenn wir Folkloristisches sehen, sondern anknüpfend an dem so scheinbar Einfachen, nach dem fragen, was sein könnte. Volkskulturelle Traditionen werden so zum Motiv der Bühne, in dem ihnen mit den Mitteln der Kunst begegnet wird.

Dass das Neue immer auf dem Alten aufbaut, ist eine Binsenweisheit. Genau wie die Tatsache, dass sich sog. hohe Kunst ihre Motive, ihre Geschichten und ihre Formen aus der vermeintlich minderwertigen Volkskunst holt. Wenn dies nicht der sog. hohen Kunst und ihren Räumen und Formen überlassen wird, dann bleibt doch der Impetus ein ähnlicher – das Anknüpfen am Humanen, um dieses für die Gegenwart einzufordern. Und warum dies in besonderer Weise gelingen kann, hat Bloch uns am Bartmannkrug erklärt: denn mindestens so müsste Kunst aussehen.

Anmerkungen:

1 Gerd Koch, Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin/Milow: Schibri, 2003.

2 Dies sind ebenda: Marianne Streisand: *Volksbühne*, S. 342–344; Francesca Vidal: *Volkskunst/Folklore*, S. 344–345; Walter Menzlaw: *Volksstück*, S. 345–348; Rudolf Münz: *Volkstheater*, S. 348–349; Walter Menzlaw: *Freies Volkstheater*, S. 112–113; Rudolf Münz: *Karneval*, S. 153–156.

3 Vgl. Rubrik Theater der Kulturstiftung Pro Helvetica auf der Webseite <http://www.prohelvetia.ch/Theater.153.0.html?&L=0>, Zugriff 29.09.2010.

4 Vgl. zur Bedeutung des Kruges Francesca Vidal: *Der Bartmannkrug*. In: *Die Pfalz. Zeitschrift für Politik, Kultur und Wirtschaft* 54 (203), H. 1, S. 5.

5 Theodor W. Adorno: *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*. In: *Siegfried Unseld (Hg.): Ernst Bloch zu ehren*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965, S. 9–20.

6 Ernst Bloch: *Geist der Utopie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 18.

7 Ebenda, S. 17.

8 Ebenda, S. 19.

9 Johann Wolfgang Goethe: *Das römische Carneval*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp/Insel, 2007. Vgl. hierzu: Heinz Brüggemann: *Johann Wolfgang Goethe: Das römische Carneval*. In: Ders.: „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985, S. 34–44.

10 Zit. n. Heinz Brüggemann: *Ebenda*, S. 37.

11 Zit. n. ebenda, S. 39.

12 *Ebenda*, S. 43.

Anzeigenschluss

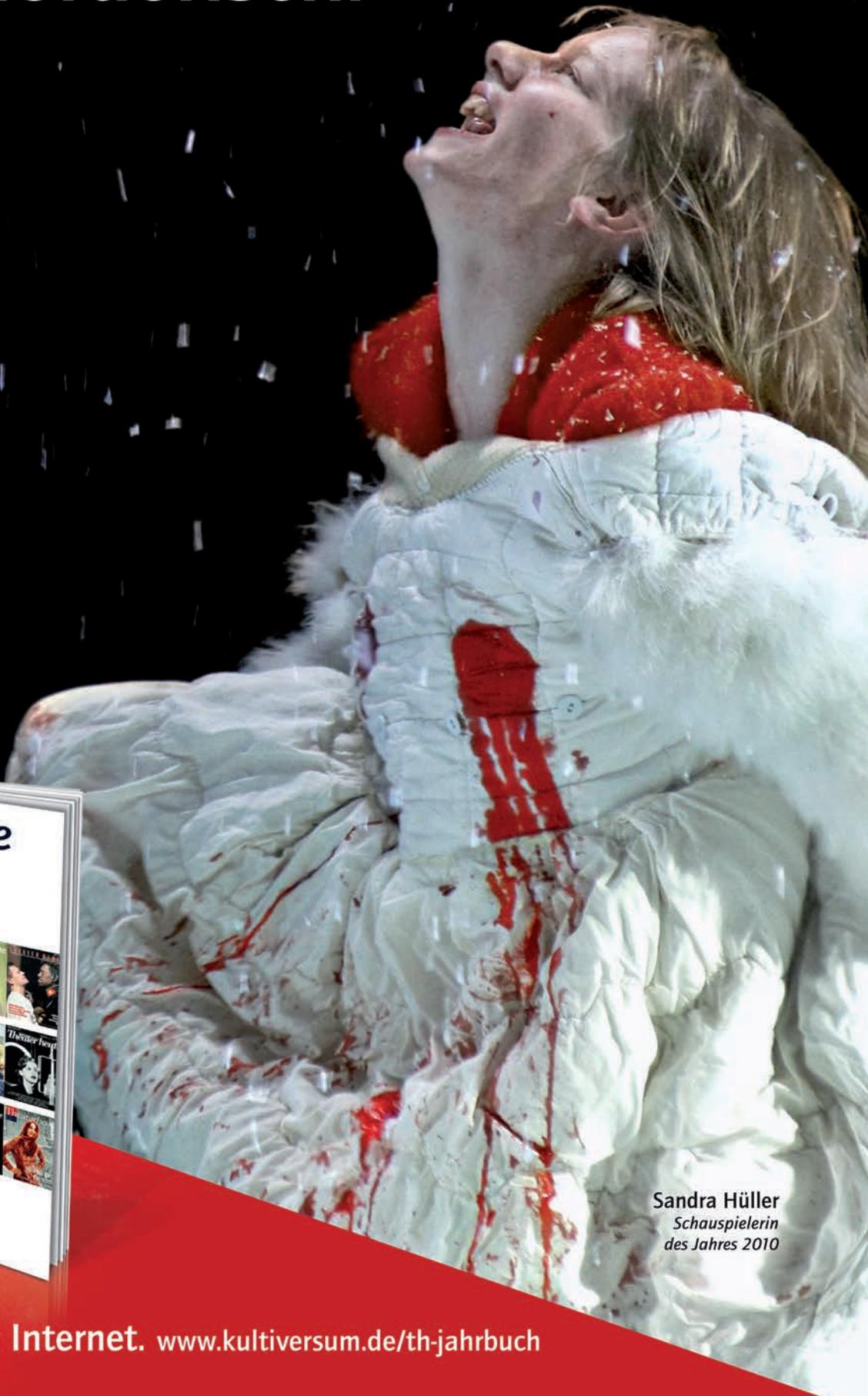
für das Heft 59 ist der **19.08.2011**.

Anzeigen-Annahme: Frau Nowak

Mail: nowak@schibri.de

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

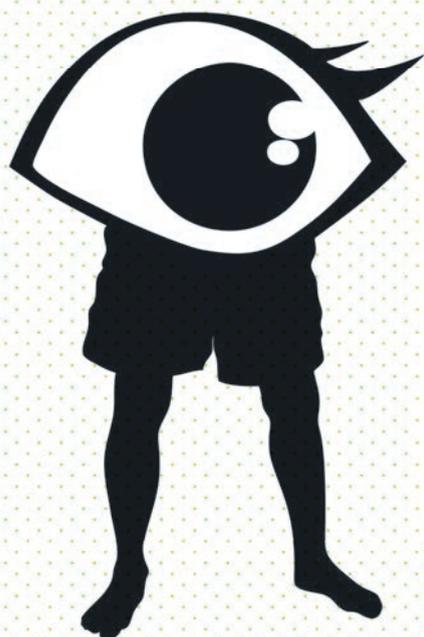
Theater heute ist mörderisch.



Sandra Hüller
Schauspielerin
des Jahres 2010

Jetzt am Kiosk.

Oder kostenlos im Internet. www.kultiversum.de/th-jahrbuch



AUGENBLICKMAL!

11. DEUTSCHES KINDER- UND JUGENDTHEATER-TREFFEN
14. - 19. MAI 2011
IN BERLIN

FRÜHLINGS ERWACHEN!
(LIVE FAST – DIE YOUNG)
 THEATER AN DER PARKAUE
 SA. 14. MAI 20.30 UHR
 SO. 15. MAI 11.00 UHR UND
 18.00 UHR

TROLLMANN'S KAMPF –
MER ZIRKALES
 HEBBEL AM UFER 1
 MO. 16. MAI 18.00 UHR
 DI. 17. MAI 20.00 UHR

INTERNATIONALE
KOPRODUKTION:
SIMURGH'S LETZTE FEDER
 HEBBEL AM UFER 2
 SA. MAI 18.00 UHR
 SO. 15. MAI 13.00 UHR

WWW.AUGENBLICKMAL.DE
DER VORVERKAUF LÄUFT!

SCHIRMHERRIN IST BUNDESMINISTERIN
 FÜR FAMILIE, SENIOREN, FRAUEN UND
 JUGEND DR. KRISTINA SCHRÖDER

VERANSTALTET VON



IN KOOPERATION MIT



GEFÖRDERT VON



STIFTUNG
 DEUTSCHE KLASSENLOTTERIE BERLIN

UNTERSTÜTZT VON



gefördert im Fonds
 Wanderlust der



Theaterpädagogik aus dem Schibri-Verlag

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,- €

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

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 €

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

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

Schibri-Verlag • Milow 60, 17337 Uckerland • Meininger Str. 4, 10823 Berlin
 Am Markt 22, 17335 Strasburg/Um. • Tel.: 039753/22757 • www.schibri.de • info@schibri.de



Anzeigen

Theaterpädagogik
am Institut für Schauspiel der
Hochschule für Musik und
Theater Rostock

Staatlich anerkannter und sich in der
Akkreditierung befindender Studiengang mit **Abschluss Master of Arts**

- als zweites Hochschulstudium
- oder Weiterbildung

für Bachelor- und Lehramtabsolventen
sowie Bewerber mit Berufsabschluss und -praxis in pädagogischen, künstlerischen, sozialen oder medizinischen Feldern.

Die Ausbildung im Beifach Darstellendes Spiel während des Lehramtstudiums ist ebenfalls möglich. Der Master wird als Fachausbildung für Grund-, Haupt- und Realschulen bei Lehramtabsolventen anerkannt.


Hochschule für Musik und Theater Rostock

Hochschule für Musik und Theater Rostock
Beim St.-Katharinenstift 8
18055 Rostock
Tel. 0381/5108-220
www.hmt-rostock.de

Studienbeginn:
01.10.2011
Bewerbungsschluss:
15.06.2011
Eignungsprüfung:
Ende September 2011




Jetzt bewerben!

Theaterschule Yorick
physical & applied theatre
Berufsfachschule für
Theater und
Theaterpädagogik
089-67 20 20
www.theaterschule.de
BAföG voraussichtlich möglich



Joëlle Aden / Projet ANRAT – IDEA Europe

**Rencontre interculturelle autour
de pratiques théâtrales**

+++

**Theaterspielen als Chance in der
Interkulturellen Begegnung**

+++

**An intercultural meeting through
applied theatre**

Schibri-Verlag €

**Theaterspielen als Chance
in der interkulturellen Begegnung**
Joëlle Aden; Projet ANRAT – IDEA Europe

Diese Publikation gibt Auskunft über ein Projekt und dessen wissenschaftliche Auswertung unter der Leitung von Joëlle Aden, eine Spezialistin für Interkulturelle Pädagogik, die hier theatrale Aktivitäten unter einem neuen Gesichtspunkt betrachtet, nämlich dem der Neurophysiologie. Gestützt auf jüngere wissenschaftliche Fortschritte auf diesem Gebiet, wirft sie einen neuen und vielversprechenden Blick auf die Möglichkeiten, die das Theater im Bereich der interkulturellen Begegnung verspricht.

ISBN 978-3-86863-053-4
124 Seiten • EUR 10,00

 **Schibri-Verlag**
Tel.: 039753/22757
www.schibri.de

Theater-Bücher – auch über Kinder und Jugendliche



Kinder, Forscher, Pädagogen • Frühe Bildung auf dem Prüfstand! • Marcus Stück • 978-3-86863-026-8, 156 Seiten, 2010, 14,90 €

Theater als Raum • Ausleuchten von Spielräumen in der Theaterpädagogik • Sabine Senftleben • ISBN 978-3-86863-052-7, 264 Seiten, 2010, 14,80 €



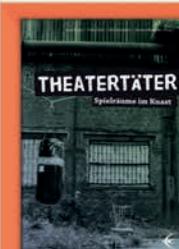
Unter Flächen hinter Spiegeln und der Raum dazwischen • Band IX • Wissenschaftliches Schreiben in theaterpädagogischen Kontexten • Hans-Joachim Wiese (Hg.), Karina Behrendt, Teresa Rosenkrantz, Claudia Kraus • ISBN 978-3-86863-038-1, 240 Seiten, 2010, 18,- €

Freiräume der Enge – Künstlerische Findungsprozesse der Theaterpädagogik • Dorothea Hilliger • ISBN 978-3-86863-019-0, 336 Seiten, 2010, 29,80 €



Arena des Anderen • Zur Philosophie des Kindertheaters • Karola Wenzel • ISBN 978-3-937895-40-6, 178 Seiten, 2006, 15,00 €

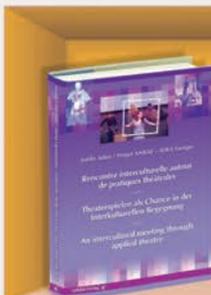
Korrespondenzen – Theater – Ästhetik – Pädagogik • Florian Vaßen • ISBN 978-3-86863-030-5, 256 Seiten, 2010, 17,50 €



Theatertäter • Spielräume im Knast • Tom Kraus/Julia Vohl/Nils Hanraets/Simon Blaschko (Hg.) • ISBN 978-3-86863-046-6, 296 Seiten, 2010, 17,80 €

Theaterspielen als ästhetische Bildung • Ulrike Hentschel • ISBN 978-3-86863-025-1, 258 Seiten, 2010, 17,50 €

Theatralität Online! • Positionen für eine theatrale Online-Interaktionspädagogik • Frank Bonczek (Hg.), Julia Glesner, Andreas Horbelt, Martina Leeker, Steffen Lars Popp, Alfred Wassermann, Hans-Joachim Wiese • ISBN 978-3-86863-029-9, 172 Seiten, 2010, 15,00 €



Theaterspielen als Chance in der interkulturellen Begegnung • Projekt ANRAT – IDEA Europe • ISBN 978-3-86863-053-4, 124 Seiten, 2010, 10,00 €

ARTuS! • Kunst unseren Schulen • Hg.: LISUM und Inst. f. Theaterpädagogik der UdK Berlin • ISBN 978-3-86863-044-2, 184 Seiten, 2009, 19,90 €

Theater interkulturell. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen • Klaus Hoffmann/Rainer Klose (Hg.) • ISBN 978-3-937895-79-6, 226 Seiten, 2009, 15,00 €

... denn Ideen brauchen Worte

Tel.: 039753/22757
Mail: info@schibri.de
Homepage: www.schibri.de



... IM LÄNDLICHEN RAUM

„Wo das Dorf die Welt bedeutet“

Neue Kulturkonzepte in ländlichen Gebieten am Beispiel des Chawwerusch Theaters aus Herxheim

Ben Hergl

„Wo das Dorf die Welt bedeutet“ lautet die Überschrift eines Artikels im Merian-Reiseführer über die Pfalz, der das Chawwerusch Theater vorstellt.

Darin heißt es: „Politisches Volkstheater ist schon oft gescheitert. Aber das Chawwerusch Theater lebt und begeistert.“

Was ist das Konzept des Chawwerusch Theaters? Warum leben und arbeiten wir in einem Dorf? Was sind die Chancen der Theaterarbeit in der Region?

Wie alles anfang

Folgendes Konzept haben wir uns gegeben:

- Theater auf dem Land, in der ländlichen Region zu machen,
- Theater mit den Menschen zu machen, die dort leben (Dorftheater-, Stationentheaterprojekte, Kinder- und Jugendtheaterfestivals, Schulprojekte),

- Theaterstücke selber zu schreiben, zu inszenieren und zu spielen: im eigenen Haus und auf Tournee.

1984 starteten wir als bunte Bande zu Fuß und mit Bollerwagen, dann kam ein Traktor mit Zirkuswagen und heute haben wir einen LKW und einen Tourneebus. Man experimentierte, schaute dem Volk aufs Maul und pflegte die andere Theatertradition: Die der Vaganten, fahrenden Sänger und Geschichtenerzähler. Aus dieser Zeit stammt auch unser Name: Chawwerusch, das Wort kommt aus dem Jiddischen, hat im Rotwelsch (der Räubersprache) überlebt und bedeutet „Bande“.

Auf der Suche nach einem Probenraum sind wir, aus Darmstadt kommend, schließlich in Herxheim (bei Landau) auf den alten Tanzsaal des landwirtschaftlichen Anwesens mit Gaststätte „Zum bayrischen Hof“ gestoßen. Das Anwesen war regelrecht verwaist. Nur noch meine Oma lebte dort, die uns gerne den leer stehenden Tanzsaal überließ.



„Wo das Dorf die Welt bedeutet“



Hier im Zentrum des Ortes, der Oberen Hauptstr. 14, haben wir seit 1993 unser Theater und einen regelmäßigen Spielbetrieb aufgebaut. D. h. an Wochenenden von Freitag bis Sonntag finden Aufführungen mit den eigenen Produktionen statt. Im Repertoire sind 12 verschiedene Stücke. Das Theater hat 150 Sitzplätze und ist meist gut ausgelastet.

Zusätzlich geht das Theater auf Tournee im Sommer mit dem Schwerpunkt Freilicht-Theater.

Wir sind heute ein öffentlich gefördertes Theaterunternehmen mit einigen Angestellten, einem Azubi und sechs Menschen, die den Betrieb gemeinsam führen. Wir geben ca. 120 Aufführungen im Jahr.

Was macht das Theater an künstlerischer Arbeit in der ländlichen Region?

Im Folgenden soll es zuerst um unsere Arbeit mit der Bevölkerung gehen. ‚Spurensicherung und Volkstheater‘ heißt es in unserem Trägerverein. Das ist Programm.

Unter Spurensicherung verstehen wir eine Methode, mit der wir an einen Stoff rangehen: Recherchearbeit auf unterschiedlichen Ebenen. Zentral sind für uns die Zeitzeugeninterviews, das Durchforsten der Archive und die Internetrecherche.

Unser erstes Projekt mit der Herxheimer Dorfbevölkerung hieß „Starker Duwak“. Wir begannen mit einer Projektgruppe die Herxheimer Hauptstraße, die Geschichte ihrer Häuser, der Menschen, die dort gelebt haben, zu erforschen.

Dazu führten wir Interviews mit Herxheimer Senioren durch (mit einem speziellen Fragenkatalog: Was wissen Sie noch über die Synagoge in der Hauptstraße? Wie war das in der ‚Reichskristallnacht‘? Welche Erinnerungen haben sie an den Tanzsaal? Welche Filme sind im alten Kino gelaufen? Haben sie früher auch Tabak eingelesen oder Zigarren in den Fabriken gerollt?). Die Ergebnisse wurden in Form einer Ausstellung über die Herxheimer Hauptstrasse mit diesem Titel präsentiert: „Un wann ich hunderd Jahr als weer, des weer ich nie vergesse“. Wir werfen einen Blick hinter die Fassade der jeweiligen Häuser: ehemalige Synagoge, Alte Schule, Armenhaus, Bayrischer Hof, Altes Kino usw.

Daraus wuchs der Wunsch nach einem Theaterstück. Immer mehr Herxheimer wollen in der Projektgruppe mitarbeiten.

Die Gemeinde signalisiert die Bereitschaft, ein solches Projekt finanziell zu fördern. Nach einer langen und intensiven Entwicklungs- und Probenphase wird das Stück über die Herxheimer Geschichte der letzten hundert Jahre in einem alten Bauernhof uraufgeführt. Ein fein abgestimmtes Szenario, 65 Spieler, alle Generationen stehen auf der Bühne, ein Caprio, ein Fuhrwerk, ein Kalb und eine Blaskapelle.

Das Stück muss aufgrund der Nachfrage im Folgejahr wiederholt werden und bleibt auch da immer ausverkauft.

Das geschah vor 20 Jahren. Noch heute wird davon erzählt. Soviel zum Thema Nachhaltigkeit.

Die Folgen: Gründung eines Theatervereins, das Herxheimer Dorftheater, das bis heute aktiv ist.

Mit „Starker Duwak“ gelang es uns, den Herxheimern einen Teil ihrer Geschichte zurückzugeben – vor allem die verdrängten Geschichten aus den Zeiten des Nationalsozialismus – und damit auch die Fremdheit zwischen der Theatergruppe aus Darmstadt und den Herxheimern zu überwinden. Chawwerusch wurde jetzt geachtet und akzeptiert.

Zum Anlass des Dorfjubiläums 1998 gibt es eine weitere Großproduktion. Thema war die Geschichte Herxheims in der Zeit der Weimarer Republik. Mehr Mitwirkende, mehr Aufwand, mehr Zuschauer: Dieses Mal in einer alten Mühle am Dorfrand. Jetzt ist man im Dorf stolz auf das eigene Theater. Wir sind hier angekommen.

Es folgen im Laufe der Jahre viele Produktionen des Dorftheaters für unseren Theatersaal. Es bildet sich eine Frauentheatergruppe „die Weibsbilder“, die Herxheimer Frauengeschichte auf die Bühne bringen (z. B.: „Weiber weiße Wäsch“). Die Männer folgen mit einer eigenen Produktion („Kohle in de Milchkan“). Das Herxheimer Dorftheater wird zum festen Bestandteil des Theaterprogramms im Chawwerusch und viele der Herxheimer, die sonst nicht ins Theater kommen, füllen den Saal bis zum letzten Platz.

Aktuelles Beispiel: Vorstellungen des Herxheimer Dorftheaters zum Thema „Hippies, Träumer, Revoluzzer“: Ein Programm über die eigenen Erfahrungen der Spieler als rebellische Jugendliche (1970er Jahre).

„Wo das Dorf die Welt bedeutet“



Bei all diesen Projekten ist entscheidend, dass Chawwerusch verantwortlich ist für die Organisation, die Regie und auch für das Textbuch.

Stationentheaterprojekt „Trunken im Rebenmeer“

Ein anderes Konzept für unsere Projektarbeit mit der Bevölkerung ist das Modell des Stationentheaters.

Angepasst an entsprechende Spielorte werden kleine Szenen präsentiert, die aber nicht unmittelbar aufeinander aufbauen müssen. Der Zuschauer geht zu den verschiedenen Spielorten (mit Plan oder geführt).

So haben wir Ende September 2009 direkt an der Weinstraße in der Rebenzuchtanstalt Geilweilerhof ein Projekt über den Wein als Kulturgut gemacht. Wir hatten das historische Hofgut zur Verfügung gestellt bekommen. Dort haben wir an sechs attraktiven und teilweise exotischen Spielorten Szenen aufgeführt. Dadurch konnte das Thema ‚Wein‘ auf sehr vielfältige und spannende Weise umgesetzt werden. Die Zuschauer teilten sich nach einer Ouvertüre in drei Gruppen auf und durchliefen alle Stationen, um am Schluss zum großen Finale im Gewächshaus wieder zusammenzukommen.

220 Teilnehmer aus 20 verschiedenen Amateurtheatergruppen machten mit. 20 Profis waren insgesamt an dem Projekt beteiligt. Das zeigt die ungeheure Vernetzung, die durch unsere Projektarbeit im Laufe der vielen Jahre entstanden ist.

Das Format „Augenschmaus“

Als Auftakt für unser Herbstprogramm haben wir ein eigenes Format geschaffen – den „Augenschmaus“ – mit folgendem Konzept: Am letzten Sonntag im September wird die gesamte Hauptstraße gesperrt. Mitten auf der Straße wird eine riesige Tafel aufgebaut. Ab 14 Uhr kommen die Bewohner mit Kaffee, Kuchen, Geschirr und beginnen, die Tafel zu füllen. Grundprinzip: Es gibt nichts zu kaufen. Alle bringen etwas mit und teilen es miteinander. Wir bieten dazu ein kostenloses Theaterprogramm und Musik. Das ist die Form, mit der wir unsere Verbundenheit mit dem Ort zeigen. Es ist immer wieder eine ganz besondere, frohe gelöste Stimmung. Insgesamt sind es weit über 700 Menschen, die da zusammen sitzen und gemeinsam mit uns feiern.

Zukunft braucht Herkunft

Zentrum unserer Arbeit sind Geschichte und Geschichten, von früher oder heute.

Der Philosoph Odo Marquardt hat in seinem Buch „Zukunft braucht Herkunft“ beschrieben, wie die Welt immer mehr zur Globalisierung drängt, die vom Menschen Universalität und Austauschbarkeit verlangt. Die menschlichen Lebenswelten werden uniformiert: „Das bedeutet: immer weniger von dem, was Herkunft war, scheint Zukunft bleiben zu können; die geschichtlichen Herkunftswelten geraten zunehmend in Gefahr der Veralterung. Das aber wäre ein menschlich unaushaltbarer Verlust, weil zunehmend der lebensweltliche Bedarf der Menschen nicht mehr gedeckt wäre, in einer farbigen, vertrauten und sinnvollen Welt zu leben.“ Da-

„Wo das Dorf die Welt bedeutet“



mit Menschen überhaupt in dieser Welt der Globalisierung und Modernisierung überleben können, braucht es die Kunst des Erzählens. „Je mehr versachlicht wird, desto mehr muss erzählt werden.“

Folgerungen aus dem Dargestellten

Kunst auf dem Land hat nichts mit rückständigem Provinzialismus zu tun, sondern kann weltoffen sein und fortschrittliche Impulse geben. Im Bewahren lässt sich Zukunft gestalten.

Der Beitrag des Chawwerusch Theaters markiert einen Blick von Außen. Er bildet den Gegenpol zur Selbstdarstellung, die sich in den üblichen Feierlichkeiten des Dorfes artikuliert. So entsteht ein diskursives Spannungsverhältnis zu den Themen kultureller Identität und Heimat.

Die Kommunikation unter allen Beteiligten bei den Theaterprojekten ist für das gegenseitige Verständnis und ein Gelingen der Arbeit der Dreh- und Angelpunkt. So ist eine möglichst aktive Einbeziehung lokaler Beteiligter und die direkte Kommunikation zwischen Projektträgern und Kooperationspartnern vor Ort von zentraler Bedeutung. Ohne gegenseitige Achtung und gegenseitiges Vertrauen funktioniert nichts.

Es gibt im ländlichen Raum ein großes Bevölkerungssegment, das nach Möglichkeiten der persönlichen Weiterentwicklung und nach Kompetenzen der Aneignung von „Welt“ (Erweiterung des Horizonts) in Form des Theaters sucht. Es sind Menschen mit hohen Gestaltungsinteressen. Diese neuen kulturellen Initiativen füllen vor Ort zunehmend ein Vakuum aus, das wir mit unseren Projekten unmittelbar nutzen können.

Chancen unserer Arbeit in der ländlichen Region

Chawwerusch hat es im ländlichen Bereich sicher leichter gehabt sich ein so genanntes „Alleinstellungsmerkmal“ zu erarbeiten: Chawwerusch hat keine unmittelbare Konkurrenz und ist somit für die Leute unverkennbar.

Hier war es aufgrund der überschaubaren und an Personen gebundenen Strukturen leichter möglich, eine Bindung des Theaters an die Region zu erreichen (z. B. hatte Herxheim seit 25 Jahren denselben Bürgermeister).

Unsere Projektarbeit mit der Bevölkerung hat zu einer Identifizierung der Region mit dem Theater geführt.

Das kontinuierliche eigene Theaterprogramm hat eine Erziehung unseres Publikums ermöglicht. Darauf können wir aufbauen und künstlerisch und ästhetisch mehr wagen.

Die aufgebauten Strukturen im Theater entsprechen unseren Vorstellungen:

- flache Hierarchie: Kollektivgedanke hat Vorrang,
- demokratische Strukturen: Teamwork in allen Bereichen,
- künstlerische Weiterentwicklung jedes Einzelnen,
- Betriebsberatung von außen, die ermöglicht, Konflikte zu bewältigen,
- hohe Zufriedenheit in der Arbeit,
- „Eigener Betrieb“: starke Identifikation mit dem Theater.

Fotonachweis:

alle Fotos Chawwerusch Theater

Animare, zum Leben erweckend Volkstheater FEHNLEUCHTEN – Außenansicht & Innenansicht

Norbert Knitsch

Außenansicht

Im August 2010 konnten wir mit etwa 4500 Zuschauern im südlichen Ostfriesland ein Theater-Dorffest feiern. Nach einer zwanzigmonatigen Probenarbeit hatte das soziokulturelle Projekt FEHNLEUCHTEN ganze 4 Wochen lang Premiere. Mit über 135 Menschen von jung bis alt, mit Musik, Tanz und Theater, konnte ein ungewöhnliches Theaterspektakel das 240-jährige Rhauderfehn beleuchten. Neun Vereine, bestehend aus ortsansässigen Volkstheatergruppen, Tanz- und Gesangsgruppen (Chöre) arbeiteten gemeinsam an einer Großperformance mit dem Titel FEHNLEUCHTEN.

Diese Form des Freilichttheaters ist unüblich für diese Region, schon deshalb, weil wir es aus theaterpädagogischer Perspektive angegangen sind. Wir haben uns die Ressource „Volkstheater“ mit allen seinen Klischees einmal genauer angeschaut und: Wir haben es mit einem Ostfriesischen Kulturgut zu tun, das auch vom deiktischen Gestus à la Bertolt Brecht her zu betrachten ist und sogar lebt, denn das Zeigen wird gezeigt. Schon seit jeher bedient sich diese Art des Theaterspiels dieses Konzeptes ... gewollt? Mehr dazu später. Schauen wir aber zuerst einmal in das Projekt hinein, das sich mit Film und Bildern auf Großleinwand parallel zum Szenario der Geschichte des Fehngebietes an 13 Abenden wie ein Uhrwerk täglich absolvierte.

Viele Gruppen arbeiteten aufeinander zu: Angefangen bei Schauspiel, Gesang, Tanz, inklusive Backstage, dem Planungsteam, Helferteam, der Technikcrew, unter Berücksichtigung von Autor, Intendanz und Regie, die eng miteinander kooperierten. Drumherum etwa 40 Kinder, die als Neben- und Hauptdarsteller ein eigenes Betreuungsteam, bestehend aus sich abwechselnden Elterngruppen, benötigten. Die Anzahl der Akteure steigt somit locker auf 200 Personen. Die Kostümschneiderin betonte mehrmals, dass sie die Berührung durch ihr „Maß-Nehmen“ der Körpergrößen bei den Akteuren zwischen 5 und 85 Jahren als sehr nah empfand, mehr noch, als in anderen Gruppen. Ihr wurde deutlich, dass dieser berührende Kontakt, auch gleichzeitig der Funke war, der die Sozialität und Kommunikation in der Gruppe ausmachte. Das ist ihr noch nie so deutlich geworden, wie in diesem Projekt. Die Techniker hätten am liebsten ihr Nachtquartier auf dem Gelände aufgestellt, um rund um die Uhr am Ball bleiben zu können, und der Techniker der Beamer-Produktion arbeitete wirklich Tag und Nacht. Es schien so, als hätte dieser Spielort eine magische Kraft entwickelt. Die Schauspieler der einzelnen Gruppen arbeiteten miteinander und füreinander, was auch nicht unbedingt selbstverständlich ist. Immerhin stehen sie bei ihren Premieren in Konkurrenz zueinander. Sprang der Funke unserer Art der theaterpädagogischen sowie körperorientierten Regieführung von der Rollen- und Ensemblearbeit auch auf das gesamte Backstage über? War es die „andere Ansprache“, die dem Ensemble und letztlich der Großgruppe diese Kraft verlieh? Eine Mitspielerin der Volksthe-



atergruppen dieses Projekts betonte, sie könne sich nicht mehr vorstellen, nach dieser Proben- und Aufführungsarbeit in ihrem Theater auf herkömmliche Weise weiter zu arbeiten, so wie sie es seit 25 Jahren gewohnt sei. Ähnliche Kommentare kamen auch von anderen, am Rande der Spielzeit. Jedenfalls war es für manche Spieler schwierig, nach dieser Erfahrung wieder einen Anschluss in ihren Theatergruppen zu finden. Selbst Zuschauer kamen zwei oder sogar drei Mal, um noch mal erleben zu können, was denn da so leuchtend ist, in diesem „Fehnleuchten“!

Innenansicht: Was war anders?

Volkstheater: Klischees, Erwartungen, Bewertungen. Lächelnde und abfällige mimische Zeichensetzungen in den Gesichtern der örtlichen Sponsoren, Freunde und „Kunstkenner“ des Theaters. Doch sie wurden eines Besseren belehrt ... wir allerdings auch!



Der Versuch einer Antwort:

Es ist bemerkenswert, wie schnell der Mensch ermutigt werden kann, schöpferisch tätig zu werden. Dem geht etwas Animatives voraus. Wenn wir dem Ursprung der Sprache folgen, finden wir den Sinn unseres Handelns. Was bewegt uns bzw. bringt uns in Bewegung?

Wie ich zu Anfang schon bemerkte, verweist hier ein besonderer Aspekt auf dieses Projekt „Fehnleuchten“. Gepaart mit einem Arbeitsansatz (von Stanislawski/Brecht), der für unsere Theaterarbeit üblich ist, prallen hier Theaterwelten aufeinander und ineinander. Zwei Systeme, die fast selbstreferenziell nebeneinander her die Sozialitäten eines Dorfes belebten, nährten sich, als wenn sie nur darauf gewartet haben, eine gemeinsame Schnittstelle zu finden. Es obliegt dem Volkstheater schon seit je her, das Volk mit Nachrichten und Geschehnissen zu beliefern. Ich erinnere an Dario Fo, den italienischen Bertolt Brecht, wie ich ihn bezeichne. Er transportierte das Theater des Volkes in unsere Zeit und unser Denken, mit seinen Masken und Techniken: Theater für das Volk, vom Volke ausgehend, zeigt uns, was uns die „Welt“ und letztlich soziale Wirklichkeit sichtbar offenbart. Hier wird das Zeigen gezeigt! Der Schauspieler zeigt uns die Person/Figur, die er (an-)spielt und führt uns auf der Spielbühne vor Augen, wie diese Person (persona, lat. = Maske) und politische Figur in unserer Gesellschaft denkt und letztlich handelt. Dabei löst sich der Schauspieler im Volkstheater nicht auf und wird ganz „Rolle“, wie es das Technikum von Stanislawski oder Strasberg verlangt, nein, er tut so „als

ob“, er bringt den Zuschauer auf Distanz zu den Dingen, er zeigt ihm was, er erzählt ihm etwas in Persona, der Maske des Alltäglichen zu sich selbst, als ein Darsteller und Prototyp Mensch zugleich, in unserer „Welt“. Die Zuschauer lachen mit ihm und über sich selbst. Ganz dem Epischen folgend, passieren hier im ‚klischeehaften‘ Volkstheater Dinge, die eigentlich im Verborgenen darauf warten, entdeckt zu werden.

Ich habe schnell verstanden, dass unsere Regiearbeit etwas erzwingen will, was dem Volkstheater eigentlich gegenläufig ist: Sich in die Rolle einfühlen müssen, um diese zu ergründen und möglichst genau zu präsentieren. Da stoßen wir vor zu den historischen Dogmen, den Widersprüchen von Aristoteles versus Brecht. Wir hätten auch ein wissenschaftliches Projekt daraus machen können, eine Feldstudie. Doch nun ist es geschehen – das Theater, alle sind verwirrt und sehr berührt.

Wir kreieren nun den Begriff „Volkstheater-Schauspiel-Pädagogik“. Es wurde Großes angestoßen hier am Ort, und das mit weitreichenden Folgen für andere und uns als Animatoren des Projekts. Alle Beteiligten sitzen schon wieder auf ihren Koffern und warten. Sie warten auf den ersten Probenstag für ein neues Fehnleuchten oder auf ein neues „Animare“, ein zum Leben erweckendes Volkstheater!

Fotonachweis:

alle Fotos Archiv TAG Theater



Forum Heersum: Uli Jäckle's Landscape Theatre

Brian Rhinehart

Der amerikanische Theaterwissenschaftler Dr. Brian Rhinehart blickt in diesem Aufsatz aus New York auf das niedersächsische Dorf Heersum nahe Hildesheim und seine „Sommerspiele“. Am Beispiel von „Heindepark“ (2009) beschreibt er, wie der Kulturverein „Forum Heersum e. V.“ alljährlich ein ganzes Dorf in den theatralen Ausnahmezustand versetzt. Bitte beachten Sie dazu auch die beiliegende DVD.

A People's Theatre

Populist approaches to theatre have deep roots in German culture, from the Volkstheater at Worms in the 1880's, to Erwin Piscator's experiments with political theatre in the 1920's, to Brecht's monumental achievements in the 1930's and 40's. The motivations for such an approach are multifold, whether stemming from a desire to decentralize theatre, to move it to the outer provinces and away from the elitist audiences of the urban centers, or from an effort to generate social change and galvanize a population into revolutionary action, the idea of a people's theatre movement has been a popular one in Germany for the last one hundred and thirty years.

Advancing this tradition, and falling into the category of those theatre companies that are trying to decentralize, or de-urbanize theatre is the work of Uli Jäckle and his company, The Forum for Art and Culture. Founded in 1990, Jäckle promotes his company's annual productions as the "other" national theatre, and every year for the past 15 years, they have devised and performed a show in the Lower Saxony region of Germany, near the remote village of Heersum. But, what makes this event so interesting is that the majority of the village (sometimes as many as 200 people) participates in the production every year, as actors, as set-builders, as costume assistants, as truck drivers – almost everyone contributes in some way. It is a "people's" theatre in the best sense of the word. Forum Heersum embraces all classes, ages, and types of people, the oldest being 80, and the youngest being 6.

The Landscape

Heersum productions incorporate the land itself into each play. Jäckle calls this type of theatre "Landscape Theatre," because of its communal and site-specific approach to creation and performance. The location is chosen first, and then the play is written and developed for that place specifically, incorporating regional folklore, local current events and popular themes into the narrative. Forum tries very hard to make each location instrumental to the action of the play. 2009's *Heinde Park*, for example, was set in a local waste processing facility. The play, a satire of German eco-politics, follows hapless Dieter Kasupka and his long suffering wife on a journey to claim his inheritance, a rat-infested hotel called „Heinde Park“, located in „Der Arsch der Welt“, the ass of the world. The garbage dump backdrop served as the perfect representation of the ass of the world, while at the same time it was instrumental to the plot of the play – Dieter goes there in the first scene to throw his trash

and old belongings away. The fact that he doesn't recycle is what fuels this satire about consumer waste and disposability.

Trekking Theatre

Jäckle seeks to break down the barriers between performance and spectator in various ways. He frequently has the actors move through and speak directly to the audience. He also gives the audience the freedom to walk around during the performances, to get as close to or as far from the action as they wish, rather than stuffing them into the pre-assigned seats of traditional theatre. Thus the audience gets to choose how, where, and from what distance they will experience the show.

Some have termed these Forum shows "Trekking Theatre," because the audience walks from playing area to playing area during the course of a production. In the case of *Heinde Park*, the audience traversed over three kilometers of terrain, beginning in a waste processing plant and then moving around, atop, and to the other side of a huge garbage mountain. According to Jäckle the walk must neither be too short or too long – too long and people become tired, too short and they are unable to experience the relaxed atmosphere of people undergoing a theatrical experience together. To keep things lively and entertaining on the walk, several live bands play along the way – one group of musicians (costumed as garbage flies) was made up of children, ages 7–11.

Jäckle also believes strongly in controlling the size of the audience, keeping it under 500 in order to preserve the delicately balanced interaction between performer and spectator. He insists on not using microphones or any type of sound amplification equipment unless it's absolutely necessary, the central aim being to "provide warmth and nearness between the performers and the audience." He also proclaims his productions to be independent of the weather. On the day of the premiere the weather was far from clement. It was windy, cold and rainy, and the crowd was huddled together to stay dry and warm, while the actors, many of them volunteers from the village, many of them children, stood out in a torrent of rain and performed as if the conditions were ideal.

A Collaborative Theatre

Forum's approach to devising plays is a collaborative dream. They choose the ground together, as a company, and then they all meet in an ancient house in Heersum: producers, composers, musicians, director, designers, and actors all come together to brainstorm for several weeks. Once a sufficient number of ideas have been generated, they are turned over to the company's resident playwright, Carsten Schneider, who creates a baseline script, which is understood to be open to changes, adjustments, additions and subtractions during the rehearsal process. Then the professional and many of the amateur actors from the village take that script and rehearse with it for several weeks, sometimes



Google Earth: View of the Waste Facility

embellishing it, sometimes deconstructing it. They take what is useful to them and discard what is not, until they gradually have a working script, though that script continues to change even through the run of the play. The company is proud of the fact that every year they start this project with no idea how it will end. His approach to working with non-actors is singular; Jäckle believes that it doesn't make sense to try and turn amateur actors into professionals, but it does make sense to take what makes each individual special and unique and utilize those attributes to the maximum theatrical effect. According to Jäckle the amateur actors from Heersum have boundless enthusiasm, dedication and energy, so trying to control the process in a micro-managing way is to work from a place of fear and insecurity; therefore, he mixes the amateur cast with the professionals to give them a point of orientation, to help them to take risks, and to give them a model for success, and then he just lets them be themselves and have fun.

The Plays

Forum plays subvert any expectation of linearity or cohesion with loosely-connected subplots, fragmented characterizations, songs, dances and outrageous visual spectacles, e.g. in *Heinde Park* there were giant earthmovers, cranes, and dump-trucks

chasing actors through a garbage dump. The texts are full of puns, rhymes, and various plays on words, and the tone is whimsical, playful, and humorous. In addition, there is always a musical element. Many of the songs are original and written by composer Jochen Hesch, whose group of musicians travel from Berlin every year to participate in the production. In addition to using original music, Jäckle and his collaborators liberally sprinkle popular American and German songs into the show, some retaining the original lyrics, and some whose lyrics have been transformed to fit the circumstances of the dramatic moment. For instance, "Where Have All the Flowers Gone" by Joan Baez and Tammy Wynette's "Stand by Your Man" were used in their entirety, with the original words, but Peter Fox's song „Haus am See“ is transformed almost completely. For example, the lyrics of the song's chorus, which are:

“And the moon shines bright on my house by the lake
Orange tree leaves are on the way
I have 20 children, my wife is beautiful
All come over, I need never go out” (Fox),

are changed to

“And the moon shines bright on the garbage in the lake.
Sheets of toilet paper lying on the road.
I have 20 children, my wife is beautiful.
All come over, I need to go out before.”

Forum Heersum: Uli Jäckle's Landscape Theatre



Das Publikum auf dem Weg zum Mond, Foto: Andreas Hartmann

Jäckle takes a populist approach to theatre and has no reservations about utilizing spectacle to purely *entertain* an audience. He prefers that the props and set pieces of Forum productions be as big and awe-inspiring as possible, sometimes shockingly so. *Heinde Park's* visuals included a huge rocket ship made of wood and canvas (that actually lifted off a launch pad), cranes, earthmovers, and seemingly out of control dump trucks, all of which were designed to thrill and amuse the audience.

Dieter Kasupke

The Kasupke family are the frequent protagonists of Forum productions. The plots of these plays are fairly predictable, and they almost all utilize the classic device of the "journey," in which a hero embarks on an epic journey, encounters various trials and tribulations that test his body and spirit. Finally, after a great struggle, he pushes through these obstacles and achieves his goal. Typically, along the way he experiences a significant and satisfying moral progression. But Forum-productions turn this mythic hero convention on its ear, supplanting the exalted and noble heroes of antiquity with the bumbling, hapless Dieter Kasupke and his family of clownish misfits.

The Kasupkes first appeared in Forum's early productions (staged in a beer hall) as a family living in the small village of Heersum, who yearned to go to the big city of Hildesheim (20

miles away), but who somehow always missed the bus. They appeared again as central characters in Forum's 2005 production of *Der Sympate*, in which Dieter Kasupke tries to drive his Ford Granada to Italy, but gets lost. The family ends up in Heersum and soon gets in trouble with the German mafia. After a series of misunderstandings are corrected, all ends happily. Their next appearance was in 2007's production, *Die Runkelritter*, in which Dieter mis-programs his car's navigation device and it magically places them in the 11th Century, where he has to battle a knight in a jousting competition. After much struggle with the navigation device, the family manages to return to their own time and again it's a happy ending. *Heinde Park* also utilizes this epic-journey model, with Dieter chasing his inheritance all the way to the "ass of the world". Finally, his childhood bed, which he had thrown away at the beginning of the play, shows him a vision of the consequences of his flip-pantly wasteful, environmentally irresponsible lifestyle. With this new understanding, he agrees to change his ways and become a better, more responsible person.

Heinde Park: Station 1, The Waste Processing Plant

Heinde Park takes place over three kilometers and a series of 8 "stations", which the audience walks to in sequence. At Station 1 everyone in the audience is given an orange and yellow safety vest, of the kind that is worn by the employees of the



waste plant. The vests serve both a practical and a theatrical purpose; they're practical in that they keep the audience visible and thus safe from the rumbling trucks and equipment, but they also serve to ensure an interactive environment between the audience and the performance. As a theatrical device distributing the vests makes the audience a "part of the action", they bind individuals together within the communal experience of the show, connecting them in a way that conventional theatre doesn't.

After donning their safety vests, the audience walks up an incline, into an elevated waste processing facility. Along the way they pass a large open door and are privy to the spectacle of a giant earthmover destroying automobiles. Once the audience has settled in and gotten comfortable on portable chairs in the parking lot of the building, the play begins. A group of environmental activists enter, all of them chained to a large prop anchor (to protest against environmental atrocities such as seal and whale killing), and they are quickly chased off by an employee of the waste plant. [Abb. 1: Google Earth: View of the Waste Facility] Evel Knievel then roars up in a red, white and blue car, takes out a bullhorn, and establishes himself as the narrator. He begins to tell the story of the Kasupke family, who arrive soon after, pulling an old trailer full of their garbage. As part of their grand "cleaning day", Dieter begins to throw away all of his old, unwanted possessions: a broken hair dryer, barbells and a weight bench, a love letter he once wrote to his wife, Rita, and various other

items. His son throws away his Luke Skywalker action figure, and his two daughters dispose of a book of fairytales. While Dieter is squabbling with Grandpa Kasupke, Rita is convinced by one of the waste employees to recycle the family car for money. Afterward, from within the compact wreckage, Dieter finds a letter saying that he's inherited a hotel in the "ass of the world". He determines to go there and claim his inheritance.

Meanwhile Dieter's twin daughters and son have been accidentally carried off by one of the bulldozers at the waste plant. Rita and Dieter purposefully abandon Grandpa and take off in a garbage truck to find the children and the hotel. Grandpa asks Evel Knievel for a ride, and they roar off in search of the family. The audience then leaves Station 1, and on its way to Station 2 passes the great doors to the waste processing facility, and again they witness the giant plows and cranes destroying cars.

Station 2, The Blue Angel Abduction

The somewhat complicated sub-plot is introduced at Station 2, and it's here, among the giant containers that the audience meets many of its characters, including *Heinde Park's* central antagonist, "Yellow Sack", who kidnaps one of the "Blue Angel" children from their mother. The Yellow Sack is, in German waste management parlance, a type of general garbage bag used throughout the country, into which many people erroneously

Forum Heersum: Uli Jäckle's Landscape Theatre

put recyclable materials, making it less than eco-friendly, and a Blue Angel is a symbol put on products to indicate that they are made with progressive, energy-saving technology.

After Yellowsack has taken one of the tiny Blue Angels, the fairytale characters (from the book thrown away by Kasupke's son) creep out of one of the containers and discuss their plight with the Blue Angels. They agree to help each other find what is dear to them – the Blue Angels want to find their little one, and the fairytale characters want to find the Kasupkes. Both groups then exit up the hill toward the garbage dump. The audience follows. On the way to the next station the Blowfly Band plays for the audience by the side of the road.

Station 3, The Throwaway Society

This satirical sub-plot is developed further at Station 3, where the audience watches a meeting of the wasteful, pollution-prone "Throwaway Society". The president of the Throwaway Society forms an alliance with Yellow Sack, and they make plans to shoot the world's garbage to the moon, then sing a song about garbage and their hatred of recycling. They are then met by Dieter's son Kevin's discarded Luke Skywalker doll, who joins in the song and afterward volunteers to pilot the mission to the moon. They leave and the audience again follows. On the way to the next station, the audience is approached by the eco-activists of Station 1, who attempt to persuade them to join their movement. As the audience passes them on the way to Station 4, the eco-activists begin singing and marching off in another direction.

Station 4, Rocket to the Moon

Seated on a hill about 200 meters away from the performance, the audience looks down on a large collection of garbage containers surrounding a rocket-ship. During the devising process, it was discovered that the containers, when struck, gave off a deep booming sound, so the company created a drum-song, played by the Garbage Society at the beginning of the scene. The effect was a totally surprising and unique theatrical experience. The characters were too far away to hear any dialogue, so their lines are spoken, as if relayed to the audience, by two actors in rabbit costumes, who were perched on the side of the hill, speaking through megaphones. Dieter and Rita arrive in their garbage truck and are witness to the launch of The Throwaway Society's first garbage rocket to the moon. At the last minute they realize that their children are aboard the rocket and react with trepidation. The eco-activists assault, but are quickly packed into vans and removed from the scene by The Throwaway Society. The audience then climbs to the top of the hill. [Abb. 2: Zuschauer auf dem Weg zum Mond]

Station 5, Therapy Session

Station 5 is again staged on the side of the hill, but the audience is much closer to the action, 10 meters or so. The audience watches a therapy session for the domestic waste that Dieter has thrown away. The everyday objects are played by actors dressed in exaggerated and whimsical costumes: a toilet-flushed hamster, a hairdryer, a tire, a dresser, a lamp, and an old Teddy Bear are all gathered around a Dieter look-alike dummy. They kick and yell at the dummy, as instructed by a radio therapist costumed

as a huge radio. Grandpa Kasupke enters and tells the domestic waste how to exact their revenge on Dieter. He tells them that they must find his childhood bed, where he is vulnerable and compelled to say only the truth. The domestic waste exits to find Dieter's child-bed, and the audience follows.

Station 6, Heinde Park

The audience walks to the top of the hill and finds the hotel, Heinde Park. Soon after the audience arrives, so do Rita and Dieter. They find it to be infested with rats, so they call on the Cleaners. The Cleaners (people from the village costumed as detergents, brooms, mops, and so on), after singing a medley of cleaning product jingles, clear out all the rats and present Rita and Dieter with a huge bill. Soon after the Cleaners exit, the eco-activists enter, and Dieter gives them all jobs at the hotel. Rita is disgusted by the situation, and after learning of the fairytale characters' plan from Grandpa, leaves Heinde Park (after singing "Stand By Your Man") in search of Dieter's child-bed. When Dieter realizes that she has left him, he goes wild with grief and Evel Knievel has to knock him unconscious to keep him from hurting himself. The rats see this as their opportunity and re-invade the hotel, chasing the eco-activists away. The audience moves on to the exposed top of the hill.

Station 7, The Moon

Station 7 is set on the moon. The audience sees huge digging machines, bulldozers and cranes, ostensibly used to process the great amounts of waste being shipped there from the Earth. All the machines are operated by Werner von Braun. They chase Dieter's children across the moon until the Luke Skywalker doll intervenes and saves them. Under the control of von Braun, the Little Princes take Skywalker and the Kasupke children prisoner.

Break Station

The audience is then taken to a refreshment area, where they can purchase food and drink. After 20 minutes the show begins again, as Yellow Sack and the President of The Throwaway Society – standing on a balcony above the crowd – plot to take over the world. The audience then leaves for the final station.

Station 8, Dieter's Transformation

At the final station, the Blowfly Band entertains while the audience enters and takes their seats. All the characters are now present: the Kasupkes, the Blue Angels, The Throwaway Society, Yellow Sack, Evel Knievel, the discarded domestic waste, and the fairytale characters. Dieter has been invited onto a television show to tell his success story, but it's a trap. The television studio is fake, and once Dieter sits down for his interview, the domestic waste spring their trap, bringing on his childhood bed and forcing him to lie on it. As he does so he sees visions of how selfish and irresponsible he has been with both his family and his waste. Dieter describes these visions in vivid detail to those gathered around him and then denounces Yellow Sack and the Throwaway Society. He ends the play by pronouncing that everyone and everything is important and should be treated with respect, and by swearing to give every person and every piece of garbage a true and useful place in his life.

Thus, Forum uses humor, spectacle and a well-chosen site to address an issue that confronts the lives of everyone in the community, that of consumer waste and individual responsibility. Their productions are an inspiring vision of how a theatre company and a community can collaborate to create productions that are affordable, accessible and meaningful to all. Forum's intent is not merely to produce a commercial product, one

prepared by a group of theatre professionals for passive consumption by an experientially disengaged audience, but, on the contrary, their goal is to create a dramatic art form that directly involves the community in the creative process, from the first idea to the last performance. The people of Heersum, Germany can truly say that each year's production is their own, from start to finish.

Anregungen für ein anderes Volkstheater

Uli Jäckle

Die ‚Regeln‘, die ich im Folgenden formuliere, basieren auf Erfahrungen, die ich in den letzten 15 Jahren bei den Inszenierungen im Rahmen der Sommerfestspiele Heersum gesammelt habe. Dabei sind diese ‚Regeln‘ keinesfalls dogmatisch aufzufassen, sondern dienen im besten Falle als Orientierung bei der Umsetzung eines solchen Theaterereignisses. Das Reizvollste und das Wichtigste bleibt jedoch, dass nicht nur das Ergebnis, sondern auch der Arbeitsprozess bis zur Aufführung immer ein Abenteuer und eine Reise in ein unbekanntes Land bleiben.

1. Wer spielt mit?

Das andere Volkstheater ist im günstigsten Falle auch immer ein Generationentheater, d. h. die Mitspieler – das Wort Laien sollte man in diesem Zusammenhang vermeiden – setzen sich im Idealfall aus sämtlichen Generationen zusammen: Kinder, Jugendliche, Erwachsene, alte Menschen. So sieht sich der Zuschauer selbst auf der Bühne repräsentiert, woraus ein Solidarisierungseffekt resultiert, der das gemeinsame Erleben und die Identifikation mit dem Theaterereignis entscheidend fördert. Die Anzahl der Mitspieler sollte sich im Optimalfall zwischen 50 und 200 bewegen. Der Einzelne soll nicht das Gefühl haben, in der ‚Masse‘ zu verschwinden, andererseits muss aber auch der Reiz des ‚großen Theaterspektakels‘ gewahrt bleiben.

2. Unterstützung durch professionelle Schauspieler

Der Haupthandlungsstrang wird im Idealfall durch professionelle Schauspieler gestützt, die anspruchsvollere Spielaufgaben, die mehr Probenzeit erfordern, übernehmen können. Die Mischung aus Mitspielern und Profis fördert den künstlerischen Prozess und vermeidet beim Publikum den Eindruck, lediglich Zuschauer eines soziokulturellen Theaterversuchs zu sein.

3. Die Probenarbeit

Proben muss Spaß machen! D. h. man sollte im Umfeld dafür sorgen, dass Getränke, ein kleines Catering bereitstehen und die Probenarbeit in möglichst entspannter und kommunikativer Atmosphäre stattfindet. Der Zeitaufwand für die Mitspieler

sollte in den ersten Probenwochen ein bis zwei Mal 2–3 Stunden nicht überschreiten. Um die Proben entspannt aber trotzdem ergebnisorientiert und effektiv zu gestalten, erarbeiten die Profis tagsüber Szenen für die Mitspieler, die dann abends gemeinsam umgesetzt werden.

4. Landschaft als Bühne

Das andere Volkstheater verlässt die Bühne, es ist Trekkingtheater, Wandertheater, ein Theater, das sich auf der Höhe der Zuschauer befindet. Wir gehen zum Bühnenbild hin. Das Bühnenbild ist die Landschaft, ein Schloss, eine lokale architektonische Gegebenheit usw. Diese sollte nicht nur Kulisse, sondern maßgeblich in die Handlung einbezogen sein. Ein Theater in der Landschaft muss witterungsunabhängig immer stattfinden können. Für das Finale ist es aufgrund witterungsbedingter Unabhängigkeit nützlich, einen Innenraum zu bespielen, eine große Feldscheune, ein Schloss etc. Im Optimalfall findet das Geschehen tagsüber statt, so kann man auf aufwendige Scheinwerfertechnik verzichten, und die Zuschauer haben das Gefühl, mit auf der „Bühne“ zu stehen.

5. Die Geschichte

Das Stück wird durch die besonderen Gegebenheiten und Geschichten der Orte vorgegeben. Die Fabel ist von lokalen Ereignissen inspiriert und wird mit heutigen, populären Heldeneben verwebt: James Bond jagt einen lokalen Mythos, eine örtliche Schnapsbrennerei dient als Schmuggellager einer Mafiagang etc. Aus dieser Arbeitsweise ist in Heersum sogar ein „Heimatmuseum“ hervorgegangen, das die reale Dorfgeschichte mit den fiktiven Geschichten der Theaterprojekte versetzt.

6. Das Wandern ist ...

Der Zuschauer wandert, er sitzt nicht mehr im Theatersessel, sondern verwandelt sich vom passiven Zuschauer zum aktiven Beobachter. Der Weg darf nicht zu kurz oder zu lang sein. Das Publikum muss aber das Gefühl haben, wirklich unterwegs zu sein. Erfahrungsgemäß dauert ein solches Ereignis ca. drei bis vier Stunden, die zurückgelegte Strecke liegt zwischen einem und fünf Kilometern. Die Zuschauer können sich während der

Freilichttheater in der deutschsprachigen Schweiz

Aufführung unterhalten, gemeinsam ihr mitgebrachtes Vesperbrot verzehren etc., das sorgt für eine entspannte Atmosphäre, nimmt Druck von den nicht-professionellen Darstellern und fördert das gemeinsame Erleben.

7. Dynamik und Rhythmus

Wichtig ist es, das Publikum in Bewegung zu halten. Man sollte unterwegs nie länger als eine Viertelstunde verweilen. Die Zuschauer sitzen auf ausgeteilten Hockern und suchen sich ihren Platz selbst. Um die Geschichte gut zu Ende zu erzählen, kann man das Publikum zum Schluss maximal eine dreiviertel Stunde Platz nehmen lassen. Das ‚gesetzte‘ Finale bündelt und verdichtet.

8. Wer schaut zu?

Will man Zuschauer aller Altersstufen und sozialen Schichten erreichen, sollte der Inhalt für alle zugänglich sein. Familien, Gruppen, Paare, Einzelne – alle sollen sich eingeladen fühlen.

9. Größe und Dauer

Die Gesamtdimension des Theaterevents sollte im Rahmen bleiben, das andere Volkstheater sollte nicht kommerzialisiert werden (wie die „Karl-May-Festspiele“ in Bad Segeberg oder die „Störtebeker-Festspiele“ auf Rügen). Die Zuschauerzahl sollte auf maximal (!) 500 begrenzt werden, besser sind 200–300. Die Distanz zu den Schauspielern sollte, sofern sie wichtige Dialoge haben, gewährleisten, dass man ohne Technik und Mikroports auskommt. Die Zuschauer sollten in der Lage sein, die ‚Sitz-

ordnung‘ an den jeweiligen Spielorten selbst zu organisieren. Das zentrale Ziel des Events ist es, ‚Wärme‘ zu vermitteln, Nähe zwischen Akteuren und Publikum, aber auch innerhalb des Publikums und zwischen den verschiedenen Darstellern.

10. Anspruch und Wirkung

Unbedingt ist der pädagogische Zeigefinger zu vermeiden. Das Stück sollte keinen falschen Kunstanspruch vermitteln, sich vielmehr zwischen Anarchismus und Bodenständigkeit bewegen. Die Zuschauer sollten ein paar Stunden lang richtig Spaß haben und dabei das Gefühl haben, ganz nah dran zu sein.

11. Wettbewerber

Die Konkurrenz mit konventionellen Theaterbühnen sollte erst gar nicht entstehen. Der Zuschauer muss etwas erleben, das im Stadt- und Staatstheater nicht erlebt werden kann. Die Einmaligkeit des Events entsteht durch die oben genannten Aspekte.

12. Kontinuität und Nachhaltigkeit

Um über viele Jahre ein solches „Theaterfest“ zu veranstalten, ist es natürlich unerlässlich, die Mitspieler bei der Stange zu halten. Wichtig dabei: ein großes aufwändiges Abschlussfest für alle, das auch Belohnung und Ansporn ist weiter mitzuspielen. Und: Neben den genannten Aspekten der Probenarbeit sollte man sich jedes Jahr ein neues Genre suchen, ein neues Stück erarbeiten und sich eine neue Landschaftsbühne suchen.

Freilichttheater in der deutschsprachigen Schweiz

Autorschaft von nicht professionellen Darstellenden, von Spielort und Publikum¹

Liliana Heimberg

„Die Schweiz hat kein Burg-Theater, unsere Tradition kommt nicht aus dem Höfischen, sondern aus uralten Bräuchen, die bis zum heutigen Tag in einer höchst lebendigen Theaterszene fortwirken. Prozentual gerechnet dürfte es nirgendwo auf der Welt so viele bühnen- und rollenerfahrene Menschen geben wie bei uns in der Schweiz. Deshalb dürfen wir heute, am Welttheater-Tag, fröhlich mitfeiern. Wir gehören zur Schauspiel-Internationale. Wir sind ein einzig Volk von Spielern.“²

(Der Schweizer Schriftsteller Thomas Hürlimann zum Welttheatertag am 27. März 2008)

In den zwei Sommermonaten des Jahres 2007 hatten allein die fünf größten Produktionen der Schweizer Freilichttheater 168 000 Zuschauernde und damit rund 10–15 000 Personen mehr als das Zürcher Schauspielhaus in seiner ganzen Spielzeit.

Dabei handelt es sich keineswegs ausschließlich um ein lokales Publikum. Sowohl das Landschaftstheater Ballenberg wie das seit nunmehr über 80 Jahren bestehende Welttheater Einsiedeln erreichen Personen aus der ganzen Schweiz, hinunter bis in die Städte Bern, Zürich, Basel, inklusive Mittelland, Innerschweiz, Bodenseegegend. Das Freilichttheater erzielt eine bemerkenswerte Durchmischung des Publikums, welches die Gräben zwischen Stadt und Land spielend überwindet.

Die Vermittlungsleistung ist demnach beträchtlich. Die Spielleitung von Freilichtproduktionen liegt denn auch vorwiegend in der Verantwortung von professionell ausgebildeten Fachpersonen; vermehrt werden Theaterpädagog/innen mit der künstlerischen Leitung betraut. Parallel zu dieser Entwicklung kann eine Zunahme der Formenvielfalt, hie und da sogar ein Formenmix festgestellt werden. Die Qualität und Intensität des Spiels ist zwar von der Zusammenarbeit zwischen Regie und den

Freilichttheater in der deutschsprachigen Schweiz

Darstellenden abzuleiten, aber es ist letztlich die Folge mehrerer Entscheidungen im Kern des Produktionsprozesses, insbesondere von Konzepten, die offen sind für mehrere Autorschaften bei der Entwicklung des Projekts. Wie in der gemeinschaftlichen Arbeit des *Projekttheaters*³ lässt sich das Phänomen des Verschwindens eines zentral bestimmenden Autors auch im gegenwärtigen Freilichttheater feststellen. In den näher untersuchten Inszenierungen konnte gerade noch in zwei Produktionen ein Autor im Sinne einer hervorgehobenen Stellung ausgemacht werden.⁴ Besetzt wird der Platz, der durch das Verschwinden des Autors als „Genie, als unendliche Bedeutungsflut“⁵, freigeworden ist, in erster Linie durch die Darstellenden und den Spielort. Aber auch das Publikum ist häufiger aktiv an der Entwicklung der Spielvorlage beteiligt als vielleicht angenommen.

1. Die Autorschaft der nicht professionellen Darstellenden

Die Darstellenden verfügen über weitläufige Möglichkeiten, Inhalte aus nächster Nähe, eigener Anschauung, aktuell und aus unterschiedlicher kultureller Perspektive in die Entwicklung der Inszenierung und des Theaters einzubringen. Die Regisseur/innen nehmen insbesondere eine breit gefächerte Palette potentieller Autorschaft nicht professioneller Darstellender in den Bereichen Sprache, Text(mit-)arbeit, Tradition, Brauchtum, Geschichte(n), Darstellung der Differenzen, kulturelles Umfeld wahr. Sie nutzen das weite Feld möglicher inhaltlicher Beiträge

und achten gleichzeitig darauf, dass Verklärungen, Beschönigungen, harmonisierende Klischees unterbleiben. Als mittlerweile nahezu eine der wenigen bestehenden Theaterformen kann Freilichttheater die Themen in grossen Kollektiven und generationenübergreifender Besetzung bearbeiten.

Im Freilichttheater sind die Spieler/innen – anders bspw. als die Experten des Alltags bei Rimini Protokoll – in einem breiten Spektrum der Darstellung zu erleben. Es nutzt das Expertentum nicht professioneller Spieler/innen hin zu einer differenzierten Arbeit an Figuren.⁶ Welch starke Ausstrahlung und Wirkung alltäglich erfahrene und gelebtes Wissen erzielen kann, wenn es sich auf dem Wege einer präzise geschriebenen Figur, *abgekoppelt*⁷ von der täglichen Handlung, in Form von komplexem Schauspiel⁷ mit anspruchsvollem Fremdtext ans Publikum richtet, konnte am Beispiel des *Einsiedler Welttheaters* 2007 beobachtet werden. [Einsiedeln Abb. 1, siehe unten] Der Darsteller Zeno Schneider ist Onkologe und damit täglich mit weitreichenden Entscheidungen und den oftmals tragischen Auswirkungen von Krebs konfrontiert. Seit seiner Schulzeit spielt er Theater. Die Figur des Pater Kluge hat allabendlich (27 Aufführungen) drei grosse, mehrere Minuten lange Monologe über die Verderbnis unserer Umweltzerstörung und unseres Umgangs mit Natur auf dem weitläufigen Platz vor der Stiftskirche vor 2000 Zuschauenden zu bewältigen. Der letzte Auftritt endet in einem epileptischen Anfall, in welchem er geschüttelt von einem Hirnkrampf auf die Pflastersteine fällt, mehrere Meter abwärts rollt und liegen bleibt. Der Regisseur Volker Hesse: „Wenn so ein Mann vom Tod spricht, vom Sterben, vom Zerfall des Körpers, dann weiß



Freilichttheater in der deutschsprachigen Schweiz

er davon so viel, dann ist das unterfüttert mit einer ärztlichen Erfahrung, dass da etwas zustande kommt, was wahrscheinlich ein Schauspieler, der noch so gut spricht und noch so gut Wirkungen setzen kann, in dieser spezifischen Form gar nicht erreicht. Da entsteht eine Mischung aus dem gelebten Leben, das diese Menschen haben, und einer beträchtlichen Fähigkeit, dies auch auszudrücken auf der Bühne.“⁸ [Einsiedeln Abb. 2, siehe unten]

2. Der Umgang mit dem Spielort

„Es gibt überhaupt keinen Ort, an dem prinzipiell nicht Theater gespielt werden könnte,“⁹ so Erika Fischer-Lichte. Wer sich jedoch aus den explizit für das Theater vorgesehenen Räumen hinausbegibt, verlässt unwiderruflich die Black Box, in welcher das Theater nach Lust und Laune einen „Überwachungsstaat“¹⁰ einrichten kann, d. h. alle Komponenten unter Kontrolle bringt und dem Publikum uneingeschränkt das Recht zusteht, jeden szenischen Vorgang zu durchschauen und zu verstehen. Theaterschaffende in Außenräumen setzen sich verstärkt mit der Variabilität des Raumes auseinander, den der französische Kulturwissenschaftler Michel de Certeau in seiner Publikation „Die Kunst des Handelns“ erläutert.¹¹

Wählt nun das Theater einen Ausschnitt eines Außenraumes als szenischen Raum, erzeugen Schauspielende und Zuschauende in einem Raum, der sich aus früheren Handlungen, Praktiken und Interaktionen konstituiert hat, durch neue, nunmehr inszenierte Handlungen einen weiteren Raum: einen Theaterraum im Alltagsraum. Die Wechselwirkung zwischen den beiden Räu-

men kann durch ästhetische Mittel – Spielweise, Ausstattung, Musik etc. – betont, verringert werden, oder sie kann durch Überschreibung der herkömmlichen Zuschreibung irritieren. Das Phänomen „Raum“ wirkt im Freilicht-Theaterschaffen u. a. besonders in folgender Hinsicht auf das Projekt ein: vom Stoff zum Ort – vom Ort zum Stoff / räumliche Ausdehnung: Weite, Enge, Ausschnitt, Fokus / architektonische Strukturen, Materialität des Ortes, Topografie der Landschaft / Geschichte – Geschichten des Ortes / Atmosphäre des Ortes.

Manchen Inszenierungen gelingt der Versuch, dem gewählten Ausschnitt der Landschaft eine zusätzliche, geradezu körperlich wahrnehmbare Aussage zu entreißen: So spielt die Inszenierung *Merlin oder Das wüste Land* an einem überaus steilen Felssporn mit spärlichen Resten einer Burg. [Merlin Abb. 1, siehe S. 37] Das Gelände ist ein vielbesuchtes Ziel von Sonntagsausflüglern mit Kindern. Hier nun nimmt die Regisseurin und Theaterpädagogin Murielle Jenni – ganz im Sinne eines neu ausgelegten Landschaftstheaters – Zuordnungen vor, welche die Grundkonflikte des Stückes zuspitzen. Die Mauerreste der obersten, schwindelerregend hoch gelegenen Spitze sind ganz allein dem Teufel vorbehalten, von wo aus er sich an den Ränkespielen und den vergeblichen Versuchen der Weltenbürger bestens ergötzen kann. Artus' Tafelrunde hingegen – an der untersten für das Publikum einsehbarer Stelle positioniert – diskutiert die Probleme der Welt aus wenig aussichtsreicher Lage ohne jeden Blick auf das sie umgebende Umfeld. Die natürlichen Strukturen der Landschaft laden sich durch ihren „genuinen Bezug zum Materialen“¹², d. h. hier zum abschüssigen Gelände, mit Bedeutung auf. [Merlin Abb. 2, siehe S. 38]





3. Das Zusammenwirken verschiedener Autorschaften

Das Zusammenspiel der einzelnen Autorschaften ist sehr unterschiedlich ausgestaltet. Ein Konzept mit einer stark ausgebildeten Autorschaft der Regie und des Autors liegt der Inszenierung des *Einsiedler Welttheaters* zugrunde. Thomas Hürlimann, der die beiden Inszenierungen von 2000 und 2007 in Einsiedeln mit einer rhythmisierten und gleichzeitig auf einzelne Wortreihungen reduzierten Sprache prägt, besteht als einer der wenigen Autoren auf absoluter Texttreue in der szenischen Umsetzung. Regisseur Volker Hesse verbringt Stunden damit, die über 350 Mitwirkenden auf der Bühne durch Einzelgespräche systematisch kennen zu lernen, eine produktive Spannung zwischen der Persönlichkeit, deren Erfahrungen, Erscheinung, Voraussetzungen und den Spielaufgaben ausfindig zu machen, um sie in der anschließenden Probenarbeit zur Entfaltung zu bringen. Resultat für die Aufführung: Die Darstellenden überzeugen durch einen entspannten, nuancierten Ausdruck und durch hervorragendes Zusammenspiel. Damit ist – neben dem Entwurf der Konzeption – ein weiteres zentrales Element der Autorschaft der Regie im Freilichttheater benannt: Es wird maßgeblich durch die Besetzung bestimmt, welche die meist wenig ausgebildete Fähigkeit nicht professioneller Darstellender, Subtexte mitschwingen zu lassen, kompensiert. Die Besetzung beinhaltet im Wesentlichen bereits die Wirkungsabsicht und wird damit für das Gelingen der Inszenierung von starker Bedeutung. Thomas Hürlimann

integriert einflussreiche Persönlichkeiten der Innerschweizer Gemeinde in sein Stück, arbeitet für einzelne Rollen Texte auf die Besetzung hin, „damit neben dem Bezug zur Region auch die Eigenart der Darstellenden in die Rollengestaltung einfließen“¹⁵ könne, letzteres ein Standard, wie er bei den meisten Autor/innen für das Freilichttheater zu beobachten ist.

In Leuk/VS setzt die Regisseurin Rachel Matter ganz auf Erinnerungen, Begebenheiten, Sagen, die in der Geschichte des Dorfes wurzeln. Sie führt regelmässige Workshops mit den ca. 120 beteiligten Spieler/innen des Dorfes durch. Nachdem sie bei der vorangegangenen Produktion auch nach Jahren noch auf die improvisierten Szenen angesprochen wurde, besteht nun nahezu der gesamte Abend aus Improvisation zu den Geschichten, die sie zusammen mit den Darstellenden recherchiert und zu denen bei jeder Aufführung weitere hinzukommen. Die Regisseurin entdeckt bis zur Dernière Szenen, die sie vorher nie gesehen hat. Sie organisiert die Zuschauer/innen in drei Gruppen, die parallel im Dorf herumwandern, und ist – wie Tim Etchells von „Forced Entertainment“ seine Funktion umschreibt – als Regisseurin mehr „organizer, framer, filter“¹⁴ des Geschehens. Jeder Vorschlag wird angenommen und erprobt. Spielvolk vermischt sich mit dem Publikum, die Trennung zwischen Leuk Dorfleben heute und Leuk in den vergangenen Jahrhunderten löst sich auf: Theater als Ort der Erinnerung, der Begegnung. Ein letztes Beispiel greift die Autorschaft des Publikums am Beispiel der Inszenierung „Vital etc.“ im rätoromanischen Engadin, in S-chanf, auf: Ausgangspunkt dieser Inszenierung

Freilichttheater in der deutschsprachigen Schweiz



waren Interviews des Orts Pfarrers in den 1990er Jahren mit den Einwohnerinnen und Einwohnern von S-chanf hinsichtlich ihrer Erinnerungen an das ausgehende 20. Jahrhundert. Das daraus verfasste Stück war für die örtliche Turnhalle konzipiert worden. Die Regisseurin Sasha Mazzotti und die Dramaturgin Anna Serarda Campell verlegten es kurzerhand wieder ins Dorf, überzeugten die Behörden und die Bevölkerung, die zwei Hauptstraßen von S-chanf Dorf zu sperren, übersetzten zusammen mit den Spieler/innen die Spielvorlage ins Rätoromanische, recherchierten mit diesen nach gut integrierbaren, in Vergessenheit geratenen Redewendungen. Das Dorfzentrum als ausladender narrativer Raum erforderte weitere Figuren, das gemischte, auch auswärtige Publikum, sollte verstehen können, was zusätzliche dramaturgische und textliche Eingriffe nach sich zog. Daraus ist ein Gemeinschaftswerk entstanden, wofür jene, die sich nun im Publikum wiederfanden, den ursprünglichen Impuls gesetzt und zudem die Eingänge, Fassaden und Vorplätze ihrer Häuser als Spielorte zur Verfügung gestellt hatten.

4. Die Nachhaltigkeit

In seiner vielfachen Anbindung an den Ort der Aufführung entwickelt das Freilichttheater vollkommen andere Gesetzmäßigkeiten als ein Theaterschaffen, das die Globalisierung bereits verinnerlicht hat. Von nomadisierenden Gruppen, die mit ihren Stücken von irgendeinem Punkt der Welt ausschwärmen,

in Theaterräumen auf Festivals rund um den Globus auftreten und dort unabhängig von persönlichen Bindungen und gemeinsamen Inhalten anonyme Zuschauende in Bann schlagen müssen, wird „ein geradezu Extremsportliches Grenzgängertum und die Fähigkeit“ erwartet, „mit allen Teilnehmern die jeweils ganz neue Erfahrung zu suchen.“¹⁵ Zu diesen Ereignissen bildet das Freilichttheater auf der Achse theatraler Auseinandersetzung mit Fragen der Gegenwart den absoluten Gegenpol. Hier die szenischen Botschafter/innen, welche die Themen und neue Theaterpraktiken in die Kulturstädte der Welt hinaustragen, da die ortsgebundenen Veranstaltungen, die beharrlich dieselben Themen mit den Erfahrungen und Gegebenheiten vor Ort verknüpfen und nicht ablösbare Produkte mit eigenen ästhetischen Ausprägungen entwickeln. Durch die breite Beteiligung der Bevölkerung ist die Chance zum Selbstaussdruck in relevanten Themen der globalisierten Welt verstärkt gegeben [Linthwurm, Abb. 1 + 2 siehe folgende Seite]. Die gemeinsame Produktion ist letztlich die beste Garantie für eine gesellschaftliche Nachhaltigkeit der verhandelten Fragestellungen.



Es beginne die Feier!

Anmerkungen:

1 Dem Artikel liegt eine vom Schweizerischen Nationalfonds/DORE geförderte Forschungsarbeit der Zürcher Hochschule der Künste, Institute for the Performing Arts and Film in Zusammenarbeit mit der Universität St. Gallen, Institut für Dienstleistungen und Tourismus zugrunde. Der Forschungsbericht „Freilichttheater 2007/2008“ kann unter folgendem Link heruntergeladen werden: <http://ipf.zhdk.ch/deutsch/forschung/abgeschlossene-forschungsprojekte/2009/freilichttheater-2007-08>.

2 www.iti-swiss.ch/pages/internationales/projekt/welttheatertag/botschaften-2008.

3 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 36.

4 Der Begriff „Autorschaft“ wird hier gemäß heutiger Praxis in den verschiedenen Künsten in seiner breiten Auslegung – Urheber, Schöpfer, Veranstalter, Förderer – verwendet. Der Produktionsweise im Theater entsprechend, die in der Zusammenarbeit unterschiedlicher Disziplinen besteht, impliziert der Begriff „Autorschaft“ immer „Ko- oder Mitautorschaft“, die in jedem Projekt neu bestimmt wird.

5 Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone. Stuttgart: Reclam 2000, S. 228.

6 Vgl. Schmidt, Yvonne: *Vom Alltagskörper bis zur Verwandlung*. In: *Freilichttheater 2007/2008*. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz. Hg. von Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Schmidt, Yvonne/Strauf, Simone. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste, ipf, 2009, S. 63–67.

7 Vgl. Kirby, Michael: *Schauspielen und Nicht-Schauspielen*. In: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Hg. von Jens Roselt. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 373–375.

8 Volker Hesse im Interview mit der Verf. am 11. November 2008.

9 Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers*. Tübingen/Basel: A. Franke Verlag, 1997, S. 34.

10 Roselt, Jens: *Medialität im Theater am Beispiel Frank Castorfs*. In: *Szenische Orte – mediale Räume*. Hg. von Roesner, David/Wartemann, Geesche/Wortmann, Volker. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005, S. 126.

11 De Certeau, Michel: *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag 1988, S. 218.

12 Ebd.

13 Vgl. Gnekow, Anne-Christine: *Das Einsiedler Welttheater*. In: *Theater der Nähe. Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz*. Hg. von Kotte, Andreas. Zürich: Chronos Verlag 2002, S. 155.

14 Vgl. Etbells, Tim: *Say it now. Freefall Notes on Writing and Making Performance*. In: *Global Player-Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*. Hg. von Broszat, Tilman/Gareis, Sigrid. München: ePODIUM 2000, S. 121.

15 Vgl. Warstat, Matthias: *Vom Lampenfieber des Zuschauers*. In: *Wege der Wahrnehmung*. Hg. von Fischer-Lichte, Erika/Gronau, Barbara/Schouten, Sabine/Weiler, Christel. Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 94 (= *Recherchen* 33). Warstat bezieht sich da auf Fixpunkte der internationalen Szene wie Peter Brook, Robert Wilson, Robert Lepage.

Anm. d. Red.:

Eine umfangreichere Darstellung der Ergebnisse der empirischen Forschung kann bei der Autorin angefordert werden: liliana.heimberg@zhdk.ch

Fotonachweise:

Einsiedeln 1 und 2: Einsiedler Welttheater 2007, Fotograf: Judith Schlosser
Merlin 1 und 2: Merlin oder Das wüste Land, Ruine Unspunnen/BE, Fotograf: Claudia Detmar

Linthwurm 1 und 2: Linthwurm, Uznach/SG, Fotograf: Ueli Blöchli

Es beginne die Feier!

Die Festdramaturgie als Möglichkeit einer neuen Gemeinschaft: Beteiligung, Erfindung Kulturschaffen

Ein Blick auf das Volkstheater in Italien

Debora Righettini



Wenn ich an Italien denke, bin ich von der Menge und Vielfalt der Formen des Volkstheaters überrascht – eine wirklich verbreitete Praxis, die in dem ganzen Gebiet (von Norden zum Süden, von den großen Städten zu den kleinen Provinzen – und in diesen besonders!) in einer überraschenden Skala von Alter, Typologien und Weisen verwurzelt ist. Außerdem wurden diese bunten Realitäten in den letzten Jahren wiederentdeckt, so dass sie immer wichtiger werden auf einer künstlerischen, aber vor allem auf einer sozialen, kulturellen und politischen Ebene.

Fast in allen Städten und Dörfern sind Gruppen und Theatervereine vorhanden, die im Dialekt oder auf Hochitalienisch spielen; oft sind sie mit der Pfarrei, den Jugendzentren, der Schule oder unabhängigen Gruppen verbunden. Nur wenige Personen haben – wenn auch nur für kurze Zeit – nicht an einer Inszenierung, einem Konzert oder einer ähnlichen Veranstaltung teilgenommen.

Es beginne die Feier!

Wenn man an Theater in seinem weitesten und wahrscheinlich echteren Sinne denkt – als Gesamtheit von Momenten, in denen die Gemeinschaft sich versammelt, um ihre Identität, ihre Geschichten, die Figuren und die mythischen Vorfälle ihrer Vergangenheit in einem performativen Ereignis wiederzufinden – dann zählt man meist nicht die theatralen Aktionen wie die Pferderennen, die Messen, den Karneval, die historischen Ausstattungen (*rievocazioni storiche*), die Festivals, die Kreuzwege, die Krippenspiele dazu –, obwohl auch sie performative Volkstraditionen sind. Die berühmtesten sind der Karneval von Venedig oder der von Viareggio, mit seinen allegorischen Wagen, die aktuelle Themen und prominente Politiker karikieren. Besonders beeindruckt der Karneval von Offida in den Marken mit seinen Bündeln von brennenden Laubzweigen, die nachts durch die Wege getragen werden. Oder man denkt an den Karneval von Ivrea, wo Einwohner (und Touristen) eine lebhaft Orangenschlacht zwischen Fußgängern und verkleideten Leuten auf den Wagen losbrechen – als Erinnerung an den mittelalterlichen Volksaufstand gegen die Tyrannei des lokalen Lehnsherrn. Das Palio von Siena ist über Italien hinaus bekannt und wird von lokalen Bruderschaften durchgeführt.

Alte Orte und Städtchen sind immer öfter Objekte von Wiederbelebungen alter Traditionen, und die Bewohner statten sich aus mit ‚antiken‘ Kostümen. Die Einwohner verwandeln sich zu Rittern, Hofdamen, Edelfrauen, Mönchen und Falknern; die Keller der Wohnhäuser werden geöffnet und zu alten Gasthäusern umgestaltet. Die Plätze bedecken sich mit Tafelrunden und Kohlenpfannen, um dann Jongleuren, Fahنشwingern und Musikern Raum zu geben.

Ein Großteil der Veranstaltungen betrifft religiöse Feste und ihre Inszenierungen, besonders in den Zeiten von Ostern und Weihnachten. Darunter sind die faszinierendsten Ereignisse zweifellos die Kreuzwege und die Krippenspiele, mit ihren Stationen-Fußwegen, den Lesungen, den Darstellungen, den Gesängen, der Spielerbegleitung und der auf den Höfen und den Straßen gezeigten alten Handwerksarbeiten.

Im allgemeinen kann man drei Annäherungstypologien bestimmen, die diese Phänomene kennzeichnen und gliedern:

- (1) Die erste Typologie besteht in der Erhaltung und Wiederholung von Traditionen, die noch heute Lebendigkeit und Volksinteresse genießen. Hier geht es also um Unterstützung und Erweiterung der Beteiligung.
- (2) Dann gibt es die Wiedererlangung der alten, im Laufe der Zeit zurückgegangenen oder veralteten feierlichen Gewohnheiten: In diesen Aktionen geht es oft darum, die Gründungsprinzipien zu verarbeiten, einige Praxen zu ändern, um sie mit neuen Bedürfnissen, Interessen, Vorschlägen und Versuchen zu aktualisieren (und um sie für die Besucher anziehender zu machen).
- (3) Der dritte Typ von Volkstheater besteht in der Ereignis-Erfindung, im neuen Schaffen von Symbolen, Veranstaltungen, ungewöhnlichen Ritualien, die obsolete Gedenktage ersetzen, gegenwärtige Realitäten beleuchten, aktuelle Themen und neue Fantasie äußern. Ich beziehe mich hier zum Beispiel auf die Stadt Lodi, wo Giacomo Camuri, Philosoph und Anthropologe, einen Workshop mit den Kindern der Schulen durchgeführt hat und wo man (dank auch der Mitarbeit von Lehrern, Künstlern, Vereinen und der Lokalverwaltung) das „Frühlingsfest“ ins Leben gerufen hat, wo Kinder, ihre Familien, die Organisationen und die Bürger in freudigen



und fantasievollen Inszenierungen an mehreren Stadtorten und Uhrzeiten beteiligt waren.

Es ist nach meiner Meinung nicht zufällig, dass Intellektuelle, Regisseure, Künstler und Sozialpädagogen diese Szenerie wiederentdeckt haben: Denn man hat bemerkt, dass die Feier, das Zeremonielle eine Macht darstellen, die die Leute noch erwecken kann. In einer Epoche, wo man den Sinn der Gemeinschaft, der Kollektivität, der Sozialmitarbeit, der realen und *Live*-Kommunikation verloren hat, ist hier die Gelegenheit, ungeschützt vorzurücken, auf die Straßen und die Plätze hinabzusteigen, den Leuten ins Gesicht zu schauen, zusammen mit ihnen zu feiern ... und vielleicht auch etwas Neues zu entdecken, denn man versucht, eine Gemeinschaft wieder herzustellen.

Mit der Modernität, mit dem ‚Fortschritt‘ und der Globalisierung haben wir vielleicht die Unterdrückungsgesellschaften, die erzwungenen Rituale, die erstickende und klatschhafte Nähe des Dorfs vertrieben. Ja, wir haben heute eine größere Autonomie, Selbstbestimmung und geistige und relationale Freiheit, aber wir haben uns im Kokon der Individualismus-Spirale eingeschlossen. Und damit geht auch der Sinn der sozialen Verantwortung verloren – ganz wie heute Charles Taylor mit dem Demokratietheoretiker Alexis de Tocqueville (1805–1859) behauptet, nämlich, dass der Mensch „sich gänzlich in die Einsamkeit seines eigenen Herzens einzusperren“ drohe: „die dunkle Seite des Individualismus ist eine Konzentration auf das Selbst, die zu einer Verflachung und Verengung des Lebens führt, das dadurch bedeutungsärmer wird und das Interesse am Ergehen anderer oder der Gesellschaft vermindert“.¹ Und das ist genau das, was gerade passiert! Es muss hier eigentlich um einen neuen Demokratiebegriff gehen – denn an der Basis einer echten Demokratie soll die direkte und die gemeinschaftliche Beteiligung stehen. Mit Claudio Bernardis Worten: „Die sozialen Interaktionen und die Verbindungen der sich mit den Anderen entwickelnden Kapazitäten (und ich füge hinzu: Motivationen; Anm. d.

Es beginne die Feier!



Verf.) in der Arbeitswelt, führen dazu, sich in den staatlichen Institutionen, in den öffentlichen Verhältnissen, in den Gruppen und den Bünden zu engagieren.²

Das kann am besten durchs Theater verwirklicht werden. Durch die Dimension des Festes, der Maskerade, der Performance und der Zeremonie – durch Begegnungen, Beziehungen, durch kulturelle und gemeinschaftliche Prozesse. Traditionen zu erhalten, Identitäten zu finden, Mythen und Wertekomplexe zu verarbeiten: dies sind exzellente Art und Weisen, sich wieder als ein Teil der Kollektivität zu fühlen. Interessant ist, dass, um dies zu verwirklichen – also um das Volkstheater zu fördern und zu verbreiten –, sich das Volk selbst befreien muss. Denn man strebt ja nicht nach einer Elite-Kultur (selbst einer engagierten), sondern nach einer demokratischen, dem Volk zugehörigen Kultur.

In diesem Zusammenhang muss man keine ‚Kunst‘ schaffen, sondern im Volkstheater ist jede Form von Beteiligung ein Zeichen der Freiheit und der spontanen Wahl des Gestaltens.

Dies bedeutet einerseits, der Tradition treu zu bleiben, und andererseits etwas Neues zu schaffen. Es würde sich um eine Dramaturgie handeln, die nicht mehr an eine alte Gemeinschaft glaubt, die das Individuum erstickt und opfert, sondern um eine Dramaturgie, die das Individuum von der Versuchung befreit, seine Gemeinschaft (und damit indirekt auch sich selbst) zu opfern.

Anmerkungen:

1 Vgl. Charles Taylor, *Das Unbehagen an der Moderne*, Frankfurt a. M. 1995, S. 10.

2 Vgl. Claudio Bernardi, *L'incandescenza del teatro sociale. Acireale, Inaugurazione del Corso di Alta Formazione in Teatro sociale e di comunità «I vulcanici», 2009* (Ich bedanke mich bei dem Autor für seine Bereitschaft, seine noch unveröffentlichte Publikation hier zitieren zu dürfen. Sie steht kurz vor der Veröffentlichung in «Memorie e rendiconti dell' Accademia di scienze etc. di Acireale»).



... IM URBANEN RAUM

Höllengalopp und lautes Gelächter der Straße

Joachim Lucchesi

Er besitze „die Wärme des Misthaufens, in dem sich die Schweine Europas suhlen“. Drastischer kann man einen Kollegen nicht verunglimpfen. Es ist der sächsische Großkomponist Richard Wagner (1813–1883), der seinen Kollegen Jacques Offenbach aus Köln (1819–1880) – selbstredend jüdischer Abstammung und die meiste Zeit seines Lebens in Paris wohnend – damit verunglimpft. Größer können die Gegensätze auch nicht sein: Wo Wagner von mythischen Göttern und hehrer deutscher Kunst im imperial aufstrebenden 19. Jahrhundert spricht und tönt, entfacht Offenbach mit seiner Musik zu *Orpheus in der Unterwelt* einen höllischen Cancan, einen „Galop infernal“, der den hohen Olymp der Götter buchstäblich ins Bodenlose stürzen lässt. Mythisch dräuende Götterwelt und homerisch-entwaffnendes Gelächter mit dem spöttischen Blick „von unten“, so stehen sich Wagner und Offenbach frontal gegenüber und bilden zugleich die berühmt-berüchtigten zwei Seiten einer Medaille, die man diesen beiden Vertretern der Musik des vielgestaltigen 19. Jahrhunderts, namentlich des deutschen und des französischen, ans Revers heften könnte. Wenn die Uraufführungskritik zu Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* (1858) bemerkte, dass die Musik im besagten Cancan Tote erwecken könne, dann muss die Frage erlaubt sein, welcher Art diese Toten sind? An dem mitreißenden tollen Wirbel und Strudel, den diese Musik entfacht, merken wir: Es sind nicht die kleinen Vergänglichkeiten, es sind vielmehr die totgesagten, doch höchst lebendigen, weil durch Schwelbrand unerledigten gesellschaftlichen Forderungen des „kleinen Mannes von der Strasse“, die hier im infernalisch zuckenden Galopp der Musik nach oben, ans Licht drängen. „Beim ersten Bogenstrich“ – heißt es weiter in der Kritik zum *Orpheus* – „schien es, als würde die Menge von einem gewaltigen Stoß erschüttert und als gierete das ganze Jahrhundert mit seinen Regierungen, Institutionen, Sitten und Gesetzen in den Wirbel einer ungeheuren, allumfassenden Sarabande.“ (zit. nach Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Berlin 1980, S. 181 f.)

Offenbach wusste im Gegensatz zu seinem Kollegen Wagner sehr genau, womit die alte Weltordnung zu erschüttern war: Mehr noch als Pulverdampf und Barrikaden, an denen sich Wagner kurzfristig versuchte, konnte unbotmäßiges, spöttisches Gelächter „aus vollem Halse“ auf die Tatsache verweisen, dass des Kaisers neue Kleider bei Lichte besehen nur Lug und Trug waren, falsches Bewusstsein, Ideologie. Michail M. Bachtin (in: *Literatur und Karneval*) hat dieses Lachen als eine der wirkungsvollsten und bloßstellendsten Waffen des zivilen Ungehorsams der Unterdrückten beschrieben: Ein Volkstheater, ein Bürgertheater: das Volk/*le peuple*, die Bürger/*les citoyens*, die Straßen machen Theater – was mehrdeutig zu lesen ist!

Dass große Kunstfertigkeit und lautes Gelächter des gemeinen Mannes von der Straße sich nicht ausschließen, haben bedeutende Komponisten bewiesen: Mozart ist so ein Beispiel, wo sich hohe Kunst und schaustellendes populäres Singspiel nicht widersprechen, siehe *Die Entführung aus dem Serail*. Und von dem Italiener Rossini, einem anderen in Paris lebenden Zeitgenossen Offenbachs, stammt der Ausspruch: jener sei der „Mozart der Champs-Élysées“. Welch ein hohes Lob. Ein anderer berühmter Komponist, Kurt Weill, hat im nachfolgenden 20. Jahrhundert von sich erhofft, einmal der „Verdi der Armen“ genannt zu werden.

Lachen im Erkennen und Entlarven ernster Dinge – darauf hat sich Offenbach in seinen Einaktern, Operetten, Revuen, in seinen hinreißenden Parodien bekannter Opern von Meyerbeer bis Wagner spezialisiert. Dabei gelangen ihm ironisch-abgründige Werke, welche die Doppelmoral des 2. Kaiserreichs im Paris der Flaneure, der Boulevards und Weltausstellungen bloßstellten. Es sind Werke, die bis heute im Spielplan der Musiktheater zu finden sind und die von Regisseuren wie Christoph Marthaler und anderen neu entdeckt werden (so *Die Großherzogin von Gerolstein* 2009 im Theater Basel). Offenbachs Werke wurden bereits damals vom Pariser Publikum bejubelt wie von internationalen Gästen, die wegen der großen Weltausstellungen in der Stadt weilten. *Orpheus in der Unterwelt* (1858), *Die schöne Helena* (1864), *Pariser Leben* (1866), *Ritter Blaubart* (1866), *Die Großherzogin von Gerolstein* (1867), *La Périchole* (1868) und *Hoffmanns Erzählungen* (1881), letztes Hauptwerk – eine Opéra fantastique: Sie alle gelten auch heute auf den internationalen Musiktheaterbühnen als Meisterwerke musikalischer Gesellschaftssatire.

Was Komponisten wie Kurt Weill, Hanns Eisler, Stefan Wolpe, Paul Dessau und andere im 20. Jahrhundert fortsetzen: Bei aller Unterschiedlichkeit sind auch sie ein Stück weit die Erben Offenbachs – trotz aller Dominierungsversuche Wagners und seiner nachfolgenden Adepten. Bei Offenbachs Militärmärschen beispielsweise scheint deutlich ein satirisch-pazifistischer Unterton heraus; glücklich das Land, das keine Helden braucht, scheinen seine Noten zu kommentieren. Und Mauricio Kagel (1931–2008), wichtigster Vertreter des zeitgenössischen „instrumentalen Theaters“, schrieb 1979 für Blasorchester *Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen*. Ganz anders, aber auch ganz im Sinne Jacques Offenbachs.

Von und mit und für Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen

Miriam Tscholl

An vielen Theatern in Deutschland wie auch in der Bürgerbühne des Staatsschauspiel Dresden stehen Laien auf der Bühne. Theater wird als öffentlicher Raum verstanden und die Themen einer Stadt werden durch die dort lebenden Menschen auf der Bühne verhandelt. Eine soziale, ästhetische und kulturpolitische Diskussion ist im Gange, die ähnlichen Phänomenen viele Überschriften gibt: Theater der Wirklichkeit, Theater der Erfahrung, Theater der Authentizität, kulturelle Bildung, Theaterpädagogik, Theatervermittlung, Soziokultur oder Theater der sozialen Intervention. Die unterschiedlichen Begriffe stehen für unterschiedlichste Formen und Inhalte heraus. Ihr gemeinsamer Nenner ist, dass sie alle mit nicht professionell ausgebildeten Schauspielern stattfinden.

Die Gesellschaft für Theaterpädagogik lud mich als Workshopleiterin 2010 zu ihrer Werkstatt-Fachtagung „?! Volkstheater?! Was war das? War da was? Was ist das da? Ist da was?“ ein, weil meine Arbeit in der Bürgerbühne sich offensichtlich mit einer alten Idee in Verbindung bringen lässt: dem Volkstheater.

Dieser Terminus Volkstheater ergänzt das oben genannte begriffliche Sammelsurium durch einen historisch interessanten Aspekt. Er ist inhaltlich wenig festgelegt bzw. veränderte sich immer wieder im Laufe der Jahrhunderte: Mal bezeichnete er Schaubuden und Jahrmarktstheater, mal stand er für Märchen, Commedia dell'arte oder Puppenspiel, für das Wiener Volkstheater und taucht dann wieder bei sozialkritischen Autoren wie Horváth, Kroetz, Turrini, Fleißer oder Brecht auf.

Was ist denn nun der Grundgedanke von Volkstheater und was macht eine Bürgerbühne?

Wir dürfen feststellen: Es ist Vieles und Unterschiedliches. Theater mit, für oder vom Volk? Eine Bühne mit und für die Bürger! Alles andere kann sich frei und ständig neu erfinden und weiter entwickeln. Da kann Rimini Protokoll mit „Experten des Alltags“ operieren oder Horváth von Laien gespielt werden, weil manche von Ihnen den Horváth-Figuren vielleicht ähnlicher sind als professionelle Schauspieler. Da kann ein Märchen erzählt werden oder es kann Authentizität auf der Bühne verhandelt werden, es kann ein zeitgenössischer Autor aus Interviews Texte entwickeln und vieles mehr. Wichtig für Bürgerbühnen der Zukunft erscheint mir gerade die Vielfalt und Freiheit der Inhalte und Formen, die Suche nach Neuem und Unerprobtem.

Die derzeit existierende Vielfalt im Bereich „Theater mit nicht professionellen Schauspielern“ ist praktisch gesehen ein Reichtum, sollte jedoch in der Beschreibung und Bewertung nicht beliebig werden. Projekte entstehen aus sehr unterschiedlichen Gründen, mit sehr unterschiedlichen Mitteln und unter sehr unterschiedlichen Voraussetzungen. Anhand von Praxisbeispielen möchte ich einen Eindruck davon geben und einige Unterschiede markieren. Ein Unterschied besteht in der Frage, ob der Weg oder das Ziel die Hauptmotivation der Arbeit ist. Prozessorientiert ist, was derzeit in sächsischen Justizanstalten geschieht: Das Justizministerium

schafft Stellen für Theaterpädagogen, mit dem Ziel, den Gefangenen über die Kunst ihre Stärken bewusst zu machen und um Schlüsselkompetenzen für das soziale Leben zu erlernen. Anders ist es, wenn Volker Lösch an der Schaubühne Berlin einen Chor von ehemaligen Strafgefangenen in die Inszenierung „Berlin Alexanderplatz“ einbaut, um soziale Realität hautnah im Theater spürbar zu machen und die sozialpolitische Aktualität des Stoffes zu steigern. Das erste Beispiel zielt hauptsächlich auf eine persönliche Weiterentwicklung der Spieler. Entscheidungen des Spielleiters werden nicht primär unter wirkungsästhetischen, sondern auch unter therapeutischen Aspekten gefällt (wobei sich beides nicht ausschließen muss!), und eine inhaltlich-thematische und eine ästhetische Dimension ist sekundär. Das zweite Beispiel ist deutlich inhaltlich-thematisch motiviert und findet innerhalb eines ästhetischen Diskurses statt.

Der Unterschied dieser beiden Projekte wird auch durch die unterschiedlichen Arbeitsvoraussetzungen deutlich: Während im Justizvollzug finanzielle Ressourcen hauptsächlich in Honorare von Theaterpädagogen investiert werden, die bekanntlich eher gering sind, erhält Volker Lösch ein gutes Künstlerhonorar für seine Arbeit und hohe Kosten für Bühne, Kostüme, Musik, Licht, Technik, etc. werden entstehen. Dies bedeutet nicht, dass die Produktion, in welche viel Geld fließt, automatisch die bessere ist, es bedeutet aber, dass die Arbeit öffentlich stärker honoriert wird und dass der Gestaltungsraum größer ist.

Wichtiges Unterscheidungsmerkmal sind außerdem die Auführungssituationen: Für beide ist Publikum wichtig. Im Knast jedoch hauptsächlich, um den therapeutischen Effekt durch eine öffentliche Aufmerksamkeit zu verstärken, bei Lösch in erster Linie, um das Publikum selbst mit Fragen nach sozialer Gerechtigkeit zu konfrontieren.

Auch wenn die Differenzen dieser beiden Projekte deutlich werden, sind die Grenzen in den meisten Projekten mit nicht-professionellen Darstellern sehr fließend! So realisiert die Theatergruppe „Aufbruch“ in der Justizanstalt Berlin Tegel gut geförderte Theaterprojekte mit hohen formalästhetischen Ansprüchen, kooperiert mit der Volksbühne Berlin und zieht große Publikumsströme an. Das Künstlerteam ist vielköpfig, Peter Atanassow ist kein Theaterpädagoge, sondern Regisseur, das Projekt wird nicht vom Justizministerium, sondern u. a. vom Kultursenat Berlin gefördert; und die Auführungssituation stellt nicht nur den Spieler, sondern auch den Zuschauer in den Mittelpunkt. Dennoch spielen die psychosozialen Prozesse der Gefangenen sicherlich auch eine große Rolle.

Soziales und Ästhetisches können sich nicht völlig ausschließen, auch nicht in der Arbeit mit Profischauspielern, denn soziale Aspekte während der Proben werden sich auf das Ergebnis auswirken. Inwieweit öffnen sich die Darsteller und entwickeln Vertrauen, um gemeinsam an Grenzen zu gehen? Dennoch ist es wichtig, die Priorität des Projektes zu setzen, zu erkennen und zu benennen: Weshalb mache ich ein konkretes Projekt?



Szenenbild aus Miriam Tscholls Inszenierung „Nur Pferden gibt man den Gnadenschuss“ an der Bürgerbühne Dresden, Spielzeit 2010/11 Foto: HL Böhme

Um Menschen zu ermöglichen, Theater zu spielen und Ihnen somit eine Möglichkeit zu geben, ihren Handlungsspielraum zu erweitern und ihre Persönlichkeit zu entwickeln? Oder um durch die Einbeziehung von „Spezialisten des Alltags“ eine öffentliche Brisanz auf der Bühne zu schaffen, um neue Themen für das Theater zu entdecken und neue Formen der Darstellung zu erproben – ausgehend davon, dass die persönliche Weiterentwicklung der Spieler bestenfalls ein positiver Nebeneffekt ist? Folgende Kriterien markieren die Grenze zwischen sozialer Kunst und Kunst im Sozialen: Werden Entscheidungen primär nach psychosozialen oder nach ästhetischen und inhaltlich-thematischen Aspekten gefällt? Wird mit Künstlern oder Pädagogen gearbeitet? Sind die finanziellen, räumlichen und zeitlichen Ressourcen auf ein künstlerisches Produkt ausgerichtet? Ist das Publikum selbst Adressat und Kommunikationspartner oder eher aus karitativen Zwecken anwesend?

Um in einem künstlerischen Diskurs zu bestehen, welcher nie ein privater, sondern immer ein öffentlicher sein muss, um das für das Theater so wichtige Spannungsverhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum herzustellen, um in einem regulären Spielplan eines Stadttheaters und vor einer kritischen und manchmal auch gewohnheitsfaulen Öffentlichkeit zu bestehen, müssen die Ziele und Arbeitsbedingungen selbstverständlich die des Theaters sein: Immer auf der Suche nach relevanten Themen und interessanten Formensprachen, immer mit den besten Künstlern auf diesem Gebiet, immer mit den professionellen Arbeitsbedingungen, die ein Theater zu bieten hat, und immer auch mit der Gefahr des Scheiterns und in Erwartung einer öffentlichen Kritik, die nicht den distanzierten „Gut-gemeint-Blick“ auf die Ergebnisse wirft, sondern sich ernsthaft mit neuen Themen und Formensprachen auseinandersetzt.

Themen und Zielgruppen gibt es meines Erachtens unendlich viele: In der Spielzeit 2010/2011 findet an den Münchner Kammerspielen ein Projekt mit Bewohnern des Bahnhofsviertels statt, im Theater Dortmund werden wir ehemalige Grubenarbeiter und ihre Kinder sehen, die Landesbühne Niedersachsen Nord setzt sich mit der Lebenswirklichkeit von Marinesoldaten in Wilhelmshaven auseinander und die She She Pop-Performerinnen touren mit ihren eigenen Vätern durch Europa.

Auch den Formensprachen sind erst einmal, wie das in der Kunst nun mal so ist, keine Grenzen gesetzt. Dennoch können Darstellungsweisen nicht blindlings aus dem psychologischen Rollenspiel übernommen werden, denn Menschen aus dem Leben sind meist keine Verwandlungskünstler, sondern sie sind erst einmal sie selbst. Ein Regisseur, der mit „Profis des Alltags“ arbeitet, muss die Fähigkeiten und Eigenheiten der Darsteller aufgreifen und inszenieren. ‚Authentizität‘ gilt es immer wieder zu suchen und zu wahren, performative Prozesse auf der Bühne, die nah am Alltag der Darsteller sind, können wichtig werden, aber möglicherweise verkörpert eine sächsische alte Dame auch einen wunderbaren Eisbären. Es gilt offen zu sein und weiter zu suchen. Und wenn man davon ausgeht, dass Regisseure nicht vom Himmel fallen, sei dies auch eine Anregung für Regieschulen. Theater mit Gefangenen ist ein Paradebeispiel für Theater mit Menschen, die am Rande dieser Gesellschaft stehen. Projekte mit Randgruppen haben oft Potential für wichtige Themen, auch ist die Wirksamkeit von ‚Authentizität‘ möglicherweise gerade bei Menschen, die unter extremen Bedingungen leben, hoch. Doch ich denke, dass wir das Theater der sozialen Intervention noch breiter denken und auch in der Mitte unserer Gesellschaft verankern können. Inszenierungen mit „Profis des Alltags“ funktionieren meines Erachtens immer dann sehr gut, wenn die Eindeutigkeit einer Zu-

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

ordnung nicht gegeben ist, also wenn die Gruppe der Darsteller in Bezug auf ihren sozialen Hintergrund heterogen ist.

In "How to become a Gangsta", einer Arbeit von 2009 am Staatsschauspiel Hannover, waren Jugendliche auf der Bühne zu sehen, die gerne Gangsta-Rap hörten oder selber produzierten. Unter ihnen waren stark benachteiligte Jugendliche, die bereits mit Haftstrafen etc. Erfahrung gemacht hatten, und Abiturienten, die mit Gangsta-Rap nach eigener Aussage lediglich ihre Eltern provozieren wollten. Für den Zuschauer entstand ein verwirrendes Spiel mit Sehgewohnheiten: Der dunkelhäutige Darsteller mit der Kapuzenjacke, der auf der Bühne provokant und aggressiv auftrat, outete sich am Schluss als 1,0 Abiturient

und Arztsohn, sein blonder Mitspieler mit dem sanften Lächeln erzählt plötzlich, dass sein Bruder im Knast ist.

Im Moment arbeite ich an einem Projekt mit dem Titel „Diesen Kuss der ganzen Welt“ mit Menschen, die Verwandte oder Freunde auf anderen Kontinenten haben. Damit sind Menschen mit Migrationshintergrund angesprochen, aber beispielsweise auch ein Vater, dessen Sohn in Kanada studiert. So ist der Blick des Betrachters, der mit seiner Zuordnung „innerhalb oder außerhalb einer Gesellschaft stehend“ immer auch gesellschaftliche Ordnungen reproduziert, auf dem Prüfstand, und das vielfältige Spiel mit Identitäten und Realitäten, welches sich nicht auf Milieu und Klasse reduzieren lässt, beginnt.

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

Expedition-Metropolis-Projekt: „Erinnerung, sprich – oder wie das Leben so spielt“ (2009)

Michael Kreutzer

ExMe

2009 verließ das Berliner Theater der internationalen Künstlergruppe Expedition Metropolis (ExMe)¹ das konzeptionell mehr und mehr als beengend empfundene prominente Kreuzberger Jugendkunstzentrum „Schlesische 27“. In zwölf Jahren Jugendtheaterarbeit hatte Metropolis sich dort seine eigene *community of practice* geschaffen: eine eigene Form der „theatralen Gemeinschaft“², die ständig neue Mitglieder aufnahm, ohne jemals zu „casten“, und der viele ältere treu blieben, sowie ein eigenes weit gespanntes Netzwerk internationaler Kooperationen. Metropolis war seit einigen Jahren kein reines Jugendtheater mehr und suchte nun nach einem neuen Berliner Standort. Fragen nach dem „Paradigma“ seiner Theaterarbeit erschienen dabei in verändertem Licht. Nicht zuletzt war die Frage nach dem *Sozialraum*, dem stadträumlichen Umfeld, des sich neu verortenden und neu formierenden ExMe-Theaters neu zu stellen. Gesetzt nämlich, ExMe nähme, was nahe lag, den Ausdruck *Community Theatre* als Arbeitsbegriff für seine weitere Entwicklung an: Mit welchen „Communities“ würde ExMe sich in Zukunft besonders austauschen wollen? Mit welchen Zielen, welchen Erwartungen, welchen Aufgaben wäre dieser Austausch verbunden? In welcher Weise, auf welcher Grundlage würde ExMe die eigene *theatrale Gemeinschaft* dabei weiter entwickeln wollen? Und wie hingen diese Fragen nach der äußeren Verortung und der inneren Entwicklung zusammen?

Im selben Jahr, 2009, stellte das Quartiersmanagement Wrangelkiez (Berlin-Kreuzberg) das Thema „Nachbarschaften“ ins Zentrum seiner Arbeit und schrieb in diesem Zusammenhang ein „generationsübergreifendes Theaterprojekt im Stadtteil“ aus. Dieses Projekt sollte *erstens* mit der *Inszenierung eines Raums sozialer Begegnung* dazu beitragen, soziokulturelle Distanzen zu überwinden, die Distanz zwischen den Generationen und insbesondere die Distanz zwischen den ihrer Herkunft nach unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen. *Zweitens* sollte es



helfen, das kommunalpolitische Engagement und die Partizipation *aller* Bürger zu fördern. Diese Anliegen berührten sich durchaus mit den eben angedeuteten Fragen von ExMe. Auf die Ausschreibung bewarben sich ExMe und die Berliner Musikergemeinschaft Populare³ gemeinsam und erhielten den Zuschlag.

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?



Ihr Projekt „Erinnerung, sprich“ begann, unter der Leitung von Ulrich Hardt (ExMe) und J. Alfred Mehnert (populare), im Mai und endete mit zwei Sonntagnachmittagspräsentationen im November 2009. Die Programmzettel benannten gut 40 Mitwirkende von 9 bis 70 Jahren. Die beiden Präsentationen an unterschiedlichen Veranstaltungsorten im Kiez wurden von insgesamt gut 150 Zuschauern besucht.

Die Fragestellung von „Erinnerung, sprich“

Ein halbes Jahr lang konnte das *Community-Theatre*-Projekt „Erinnerung, sprich“ im Wrangelkiez alte und neue Beziehungen zwischen ExMe und diesem Quartier untersuchen, auch die Beziehungen zur *lokalen Community* dieses „Kiezes“ – sofern denn eine solche *Community* hier zu finden wäre.

Denn die Ausdrücke „Sozialraum“ und „Community“ bezeichnen ja durchaus nicht dasselbe. „Communities“ sind soziale Formationen, deren Mitglieder sich in irgendeiner Weise auf ihre gemeinsamen Angelegenheiten verständigt haben. Menschen gehören nicht erst heute in aller Regel mehreren *Communities* an, und die räumliche Nähe ist nur eine von vielen Quellen ihrer Gemeinsamkeit. Dieser Sozialraum als Raum enger oder weiter gefasster lokaler Nachbarschaften kommt in der deutschen Diskussion mindestens in dreifacher Perspektive in den Blick: in der operationalistischen Perspektive der Sozialbürokratien, in der rekonstruktiven Sicht der Sozial- und Kulturwissenschaftler und in der aktionistischen Perspektive lokal startender sozialer

Bewegungen und Initiativen. Am ehesten führt dieser dritte Begriff des Sozialraums zum Begriff einer aktiven und sich selbst organisierenden (lokalen) *Community*, auf den sich die kommunitaristischen Theoretiker und Bewegungen stützen, wenn sie die Nivellierung und Kolonialisierung der Lebenswelten als Folgen der (neo-)liberalen Globalisierung und der zur „organisierten Verantwortungslosigkeit“ vorangetriebenen funktionellen Differenzierung der Politik- und Verwaltungsbereiche kritisieren. Ein solcher Begriff von *Community* liegt auch dem *Manifesto for a futurable theatre* zugrunde, das Silvia Mazzini und andere 2009 in den *Korrespondenzen*⁴ und im Internet⁵ veröffentlichten und dessen globalisierungskritische Tendenz ExMe in hohem Maß teilt: „From the local, from the marginal, then it is possible to re-start, and bring renewal in big cities, too ...“⁶ Auch in diesem Plädoyer für ein „theatre of formACTION, that may be both the home and the school for its community“⁷ erscheint die *Community* als, zumindest potenziell, handlungs- und ausdrucksfähig, subjektiv oder mit sich identisch. Hieran hätte das Theater anzuknüpfen – das *furtable theatre*, eine lebendige, optimistische Vision des *Community Theaters* als gleichsam *kleines Volkstheater* ... Kann es das? In jedem Falle? Oder nur unter bestimmten Bedingungen? Und wenn ja: Sollte es das? Kollektive Identitäten wie die, auf die Silvia Mazzini u. a. ihr *Manifesto* beziehen, bilden sich auf Basis von (dauerhaften) Kooperationen und gemeinsamen Erfahrungen; und Erfahrungen sind, nach John Dewey, Problemlösungen. Kollektive dieser Art berufen sich auf Gründungsereignisse und durchlebte Konflik-

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?



te, die sie immer wieder reflektieren, umarbeiten oder nicht selten – hinsichtlich der Gründungsvorgänge vielleicht sogar typischerweise – erst retrospektiv erfinden; und sie tun dies in individuellen oder kollektiven *Erzählungen*, die sich in der Praxis immer wieder vergegenwärtigen, lebendig fortschreiben und transformieren. Handelt es sich um eine *lokale* Community, so kommt in diesen Erzählungen eine Gemeinschaft von Nachbarn, Ein- und Anwohnern als Autor und als Protagonist vor – als leidendes und handelndes und davon erzählendes kollektives *Subjekt*, als *Wir*.

Womit konnte „Erinnerung, sprich“ in dieser Hinsicht rechnen? – Kein Zweifel: Was Kreuzberg betrifft, hat es gerade eine solche Erzählung einmal gegeben. Einer der Theaterleiter von ExMe, Ulrich Hardt, hatte diese tausendfach kolportierte Geschichte aktiv miterlebt. Über sie hat Barbara Lang vor Jahren unter dem Titel *Mythos Kreuzberg* ein Buch geschrieben⁸: ein Buch über *Freie Republiken* und *Befreite Gebiete*, über den Häuserkampf der frühen 1980er Jahre und seine Spiegelungen in den Medien. Auch der Wrangelkiez mit seiner prominenten Besetzerkneipe, dem *Kuckucksei* in der Wrangelstraße, kam in diesen Erzählungen vor, als Schauplatz, als Episode. Aber dieses mythische Kreuzberg als eines der Zentren jener „zweiten Kultur“, wie es z. B. auf den Tunix-Kongressen hieß, ist bekanntlich untergegangen, nicht ohne in den Biografien der Beteiligten tiefe Spuren hinterlassen zu haben.

„Erinnerung, sprich“ fragte also: Gibt es, gibt es *noch* so etwas wie ein manifestes „*Wir Wrangelkiezbewohner*“ oder „*Wir Kreuzberger*“, das uns hier – im starken Sinne des Theatermanifests von Silvia Mazzini u. a. – von einer lokalen *Community* reden lassen könnte? Oder wenn dies nicht, dann vielleicht ein latentes, sei es in der Erinnerung schlummerndes, sei es im „Wunderblock“ der Stadtlandschaft noch unbestimmt vorgezeichnetes, nur noch nicht zu sich gekommenes *Wir*, das dornröschenhaft auf den weckenden Kuss – zum Beispiel eines kommunalen Theaters – wartet? Und dessen verbindende Kraft dann helfen könnte, jene Distanzen zwischen den Milieus und Szenen und den anderen, den „autochthonen“, den „minoritären“, „migrantischen“, „diasporischen“ *Communities* zu überwinden, Distanzen, die sich den einander überlagernden Unterschieden der sozialen Lagen, der Bildungsgrade und -chancen, der soziokulturellen Herkünfte verdanken? Ist dieser Kiez also mehr als ein von Bürokraten in



die Landschaft gezeichnetes Planquadrat? Könnte er so etwas sein wie ein „authentischer“ Dialogpartner eines hier sich ansiedelnden *Community Theaters* oder sogar – wie im *Manifesto for a futurable theatre* – sein Auftraggeber? Könnte er ein solcher *werden*? Oder aber – Gegenfrage – sollte, zumal unter metropolitanen Bedingungen, auch ein vor Ort wirksames Theater sich nicht vielmehr eine *Community* schaffen, deren zentraler Bezugspunkt gerade nicht „das Lokale“ ist?

In diesem Sinne begab sich „Erinnerung, sprich“ auf die Suche. *Wo, zum Teufel, ist hier das Lokale?*

Recherchen

Diese Suche nach dem Lokalen war zunächst eine Suche nach Mitwirkenden. Die freie Werbung mit einem im Kiez verteilten Flyer war erwartungsgemäß wenig wirksam. „Erinnerung, sprich“ stützte sich daher bei der Suche vor allem auf Knotenpunkte kommunalen Lebens bzw. (was wiederum nicht dasselbe ist) kommunaler Arbeit wie Seniorenbegegnungsstätten, Nachbarschaftszentren, Kirchengemeinden, Schulen, das kleine Café eines türkischen Bäckers in der Wrangelstraße ... Dabei zeigte sich: Deren Einzugsbereiche decken sich keineswegs mit dem Planquadrat Wrangelkiez. Ein beträchtlicher Teil der sich in der Liebfrauen-Gemeinde Versammelnden z. B. war nicht ortsansässig. Die meisten Mitglieder der Theatergruppe in der Seniorenbegegnungsstätte Falckensteinstraße, die dann die Performance von „Erinnerung, sprich“ mit trugen, kamen nicht einmal aus Kreuzberg. Die sich im Nachbarschaftszentrum Cuvrystraße treffenden ortsansässigen türkischen und kurdischen Frauen waren zur Mitwirkung nicht zu bewegen. Die für die Mitwirkung gewonnene Schule konnte aus organisatorischen Gründen ihre Zusage nicht einhalten. Tatsächlich standen auf der Bühne am Ende kaum Kiezansässige.

Das in den Erzähl- und Schreibrunden mit diesen Akteuren entstandene Material betraf zwar durchaus auch Begegnungen mit dem Kiez, aber vielmehr ging es um *Ortswechsel*, um Wendepunkte im Leben, Erfahrungen mit der Arbeitswelt und ihrem Wandel, um einzelne besondere Erlebnisse und die Rolle, die Musik, Gerüche und Schuhe im Leben und für die Erinnerung spielen. Diese Erzählungen und Notizen berührten den Kiez eher

am Rande; die ausgewählten Musiken hatten mit ihm nichts zu tun, sondern evozierten, da es sich um Schlager handelte, die Zeiträume, in denen sie en vogue waren. Der Kiez und das umgebende Kreuzberg erschienen in diesen *ensembleinternen Recherchen* als lebendiges Feld, das die einzelnen ‚Lebenslinien‘ zeitweise durchliefen und noch durchlaufen, Linien, die sich im Projekt „Erinnerung, sprich“ zum Teil erstmals kreuzten. Es war eben kein lokales Ensemble, mit dem „Erinnerung, sprich“ arbeitete.

Die *ensembleexternen Recherchen* dagegen waren durchaus kieznah. Einige sehr alte Kiezbewohner steuerten ihre Erinnerungen bei. Am Ende ruhten einige der gespielten Szenen auf ihren Erzählungen, in denen es – für Jüngere kaum noch vorstellbar – um Kühnheit in der Falckensteinstraße ging oder um Menschen, die in der Nachkriegszeit im Hof Schlange stehend vor derselben Toilette warteten. Geschichten wie diese waren getragen vom Stolz und der Wehmut derer, die dies alles an sich erlebt hatten. Ein gegenwärtiges, widerständiges *Wir* aber – gar ein lokal gebundenes *Wir Wrangelkiezbewohner* – sprach sich darin nicht aus.

Präsentation

Der Raum der Präsentation von „Erinnerung, sprich“ war denn auch kein „Bild des Kiezes“, keine Metapher, sondern allenfalls als eine Reihe von Metonymien des Quartiers. Die Szenen standen zum Kiez im Verhältnis der Versobenheit und des Angrenzens, nicht der Verdichtung; und die gleichwohl entstandene Dichte dieses Raums war anderer, nicht lokaler Art.

In „Erinnerung, sprich“ war der „Theater-Tee“-Raum ähnlich einem Kaffeehaus eingerichtet. Die Tische, an denen Zuschauer und auch Akteure saßen, ließen ein fast mittiges Forum zum Agieren frei. Die Gruppe der Musiker saß auf der linken Seite des Forums. Auf der eigentlichen Bühne, die unbespielt blieb, stand ein übermannshoher Bilderrahmen; rechts davon befand sich eine kleine runde transparente Zelle. Es wurde auch zwischen den Tischen gespielt.

Die Präsentation gliederte sich in drei durch längere Pausen mit Kaffee und Kuchen unterbrochene Blöcke, deren jeweilige Einheit sich thematisch deuten ließe, ohne dass dies aber im Programm oder in Ansagen ausgewiesen worden wäre. Im ersten Teil ging es um Ortswechsel – Umzug, Urlaubsreise, Migration – und um Schuhe, im zweiten um die Arbeitswelt, im dritten um Musik.

Die Übergänge zwischen den einzelnen Erzählungen und Szenen, zwischen Agierenden und Zuschauenden, zwischen den Aktionen, Musiken und Pausen waren manchmal fließend, manchmal wegen kleinerer Umbauten auch stockend und in jedem Fall ruhig; die Präsentation kam ohne „Knalleffekte“ aus; sie war im Ganzen eher lyrisch und episch als dramatisch, dabei manchmal traurig oder wehmütig, manchmal witzig. Die Zuschauer blieben bei Atem. Bei den populären Songs, deren Texte an die Wand projiziert wurden, sangen viele von ihnen mit. Der ruhige und schwebende Charakter der Präsentation und das Beieinandersitzen von Akteuren und Zuschauern animierten die Zuschauer zu Interventionen. Sie verwiesen auf eigene Erinnerungen und stellten Nachfragen. Ein Kind unterhielt sich mit einer Akteurin während ihres Auftritts über die Dinge, von denen in ihrer Szene die Rede war.

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

Material und Spielweisen der Aufführung waren äußerst heterogen. Die Senioren spielten zwei Szenen aus ihrem Repertoire, die sich ins gestellte Thema „Erinnerung“ fügten, und sie taten dies in der Weise, die sie in ihrer Gruppe gelernt hatten, auf eine – in einem sehr ehren- und liebenswerten Sinne des Wortes – laienspielhafte Art. Für andere Szenen waren sie dazu angehalten worden, genau dies, das Deklamatorische und über sich selbst ein wenig lächelnde Theatralische, wegzulassen, sich zuzuhören, wie sie im Alltag erzählen, wenn sie wirklich erzählen, und dann diesen Ton auf der Bühne zu treffen und so zu modulieren, das er im öffentlichen Raum trägt. Sie sollten bestimmte Dinge einfach tun, gleichsam kunstlos, und nicht so „tun, als ob“. Zumeist begleitete die Gruppe die Handlungen oder Erzählungen der Protagonisten mit freien – nur manchmal illustrativen, oft rein assoziativen – gestischen oder akustischen Kommentaren; sie hörten gleichsam mit dem Körper zu. Dies war keine Spielweise der einführenden oder gar ekstatischen Verwandlung oder der psychologischen Selbsterforschung, auch nicht des distanzierten Zeigens, sondern die Spielweise einer schlichten Manifestation, die auf dem Wege der Wiederholung und Stilisierung manchmal etwas Rituelles und darin sehr Fremdes bekam. So zu spielen, ein Spiel ohne Anführungszeichen, verlangte eine hohe Risikobereitschaft von allen Beteiligten.

Schluss. Weiterführende Überlegungen

Ein halbes Jahr nach Abschluss des Projekts „Erinnerung, sprich“ bezog ExMe seine neuen Räume in der „Alten Desinfektions-Anstalt“ (DESI) in einem dem Wrangelkiez benachbarten Quartier an der Grenze zu Berlin-Neukölln. Welche Schlüsse würden sich aus diesem Projekt für die weitere Entwicklung des sich nun dort im Aufbau befindlichen „Community Theaters“ ziehen lassen?

Das subjektive Lokale, das, was die *lebendige Community* ausmacht, von der das Theatermanifest von Silvia Mazzini u. a. spricht, hat „Erinnerung, sprich“ nicht gefunden. Der Wrangelkiez ist beliebt als Kulisse für Film und Fernsehen und als Hintergrund eines hippen Kneipengeschehens. Er ist äußerst lebendig, aber er ist – im starken Sinn des Wortes – keine *Community*. Im Gegenteil: Dort, wo Fragen der Gemeinschaftlichkeit und Solidarität bei den Recherchen explizit zur Sprache kamen, wurde ihr Abnehmen oder Verschwinden beklagt. Ein alevitischer Türke erinnerte sich mit Wehmut an bewegte Zeiten, in denen er – übrigens auch dies keine lokale Aktivität – in Berlin mit Studenten zusammen türkisches Arbeitertheater spielte. Die Leute zögen sich heute in ihre eigenen vier Wände zurück. Was uns heute trenne, sagte er, seien nicht Hass oder Abneigung, sondern Scheu und Scham. Der Arbeitskreis türkischer und kurdischer Frauen, mit denen es dann doch zu einem äußerst lebendigen Erzählnachmittag kam, agiert beinahe klandestin; aus nicht explizit genannten, aber erahnbaren Gründen, die in den eigenen Familien und den eigenen *Communities* liegen dürften, wollten sie sich nicht fotografieren lassen, und auf der Bühne standen sie nicht.

Nicht nur in manchen Gesprächen mit einzelnen ‚Stofflieferanten‘ für „Erinnerung, sprich“, auch in den Diskussionen der bezirklichen „Sozialraum-AG“ und den Selbstdarstellungen des Quartiermanagements Wrangelkiez wird deutlich, dass auch

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

das Konzept der Sozialraumorientierung breite und dauerhafte Partizipation nicht zu provozieren vermag.¹⁰ Zu wenig erscheint das weder mit Geld noch mit Entscheidungsbefugnissen ausgestattete Quartiersmanagement – im Gegensatz zu den alten großen Kreuzberger Vereinen kommunaler Selbstorganisation – noch als Instrument der Bürger oder der Zivilgesellschaft, zu sehr als Instrument der Verwaltung und damit immer mehr als kosmetische Kehrseite einer Politik, die – etwa im Hinblick auf die Ausstattung der Schulen, die Bereitstellung von Kita- und Ausbildungsplätzen und von Transferleistungen, die die selbstbestimmte Teilnahme am kulturellen Leben erlauben würden – „in der Fläche“ genau das vorenthält, was sie in einzelnen Sonderprojekten anbietet. Dem „Lokalen“ (im Sinne des Quartiers, inzwischen ja auch im Sinne des alten Bezirks Kreuzberg) kommt, vor allem in der Folge stadträumlicher Mobilität, nicht nur die eigene Geschichte abhandeln; ihm entspricht auch keine politische Struktur, innerhalb derer *gehandelt* werden kann. In der Folge fühlen sich die lokalen Bewohner – die Minderheit, die hier überhaupt nur erreicht wird – mehr und mehr als bloße Adressaten von Angeboten, als „Zielgruppen“, als Objekte der Politik. „Was ist das hier“, fragten die türkischen und kurdischen Frauen die Projektteilnehmer von „Erinnerung, sprich“, die von ihnen nichts als ein paar Geschichten hören wollten, „eine Therapie?“

Auch dies lässt sich deuten als Ausdruck der Beschämung derer, die sich – und sei es wohlwollend, in bester ‚integrationspolitischer‘ Absicht – ‚behandelt‘ sehen. Und anders als im globalisierungskritischen *Manifesto for a future theatre* von Silvia Mazzini u. a. scheint das gemeinsame ‚Lokale‘ hier nicht (mehr) die Quelle sein zu können, aus der eine eigensinnige und ihrer Würde bewusste, in diesem Sinne: stolze Subjektivität sich regenerieren könnte.

Die Erfahrung von „Erinnerung, sprich“ war eine andere. Unter denen, die sich in der *Performance* als Akteure begegnet sind, vom ersten Treffen bis zu den Nachgesprächen und späteren Begegnungen, sind nicht wenige, die diese gemeinsame Praxis gern fortsetzen und vertiefen würden. „Erinnerung, sprich“ hat, so könnte man sagen, keine bestehende Community gespiegelt und gestärkt, sondern nach eigenem Muster – auf Basis eines vielleicht sehr spezifischen Zusammenspiels von Recherche, Probe, Präsentation und Reflexion des Gesamtgeschehens – vielleicht damit begonnen, eine eigene kleine Community zu schaffen. Und offenbar hat diese kleine *community of practice* einen zugleich äußerst heterogenen und dennoch dichten Raum ganz eigener Erinnerung auf die Bühne bringen können, den die Zuschauer nicht nur gern, sondern auch mit Effekten der Wiedererkennung betreten haben. Viele Zuschauer konnten sich vorstellen, diese Veranstaltung „Theater-Tee“ nicht nur zu wiederholen, sondern, mit neuen Inhalten und neuen oder erweiterten Besetzungen dauerhaft fortzusetzen.

Sowohl die Dichte der Präsentation als auch die Bindungskraft, die die Gesamtpresentation von „Erinnerung, sprich“ zu entfalten begann, beruhen offenbar nicht auf der *Kraft lokaler Wurzeln*.¹¹ Worauf dann? Eine Überlegung lautet: Auf demselben Umstand, der das Theater – jenseits seiner einzelnen ‚Botschaften‘, als Praxis – zu einer politischen Veranstaltung macht. Hans-Thies Lehmann hat dies so formuliert: „Politisch wird Theater (...) durch den impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*. (...) Theater stellt, nicht als These, sondern als

Praxis, exemplarisch eine Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopien eines ‚anderen Lebens‘ symbolisiert ...“¹² Den Ausdruck „symbolisiert“ sollte man hier streng nehmen: Das ‚andere Leben‘, in dem jedem Gerechtigkeit widerfährt, wird hier weder bezeichnet noch veranschaulicht, sondern es scheint im rein ‚funktionellen‘ Gelingen einer ‚guten‘ Aufführung auf. Möglicherweise sollte man unterscheiden zwischen einem von einer präexistente Community her gedachten *Community Theater* und einem gleichermaßen engagierten Gebilde, das man eher *Theatre Community* nennen könnte. Diesen Unterschied zu verdeutlichen, hilft vielleicht ein Vergleich mit Formen des Widerstands gegen eine ältere Version von Globalisierung, nämlich gegen die römisch-imperiale, die freilich weder über ein weltumspannendes Netz der Informationstechnologie und Unterhaltungsindustrie verfügte noch über eine alle Lebensbereiche durchdringende und tendenziell homogenisierende konsumistische Ideologie. Mindestens zwei ihrer Gegner sind auch heute noch recht populär. Sie gaben auf das Problem sehr unterschiedliche Antworten. Der eine von ihnen heißt Paulus. Der andere heißt Asterix.

Das „asterixianische“ Theater bezöge sich auf die lebendige Tradition einer lokalen Community, auf den Mythos des Druiden, auf die Subversivität von Zaubersprüchen und das Ritual des Wildschweinessens – und es stärkte so die Widerstandskraft einer kleinen gallischen Community gegen die Globalisierung und würde dies mit jedem anderen *local village* im *global village* genauso tun. Ist dies der Weg, den das *Manifesto for a future theatre* einschlägt? – Die Antwort eines „paulinischen“ Theaters wäre eine andere. Die frühen sich schnell ausbreitenden christlichen Gemeinden beruhten ja gerade nicht auf der Beschwörung lokaler Geschichte und mythischer lokaler oder ethnischer Gottheiten (gegen die die römische Herrschaft im Übrigen bekanntlich nicht viel einzuwenden hatte). Sondern sie bestimmten das Verhältnis von Mensch und Mitmensch *neu*, jenseits der beiden herrschenden Modelle ‚Ethnische Gemeinschaft‘ und ‚Römische Reichsordnung‘. „Die geniale Leistung des Paulus wird [von Jacob Taubes] in der Konstruktion einer dritten Form der Vergemeinschaftung gesehen, die sich neben und gegen diese beiden stellt.“¹³

Im Hinblick auf heute zu lösende Probleme ist Paulus wohl vor allem zu lesen als jemand, dessen Lesart von Tod und Auferstehung Jesu Christi es den Menschen erlaubt, sowohl zum weltlichen als auch zum Religionsgesetz, zu beiden Formen positiven Rechts also, in ein Verhältnis reflexiver Distanz zu treten. Ein solches „paulinische“ Theater stellte sich eine andere Aufgabe als die der Mobilisierung von lokalen Widerständen. Seine primäre Aufgabe wäre es, überall dort, wo an Grenzen und Schwellen Feinde einander kampfbereit gegenüber stehen oder wo Richter ihre Henker bemühen, die Mittel der Verständigung, der Reflexion und Selbstreflexion, den Bereich des Sagbaren und Vorstellbaren zu erweitern und alles, was zu tun wir das Recht zu haben glauben, im Licht einer universellen Ethik umfassenden Respekts zu prüfen.¹⁴ Deren Kriterium ist vor allem das Leid der Anderen¹⁵, und es sind vielleicht – außer der unmittelbaren – nur bestimmte ästhetische Erfahrungen, die uns hiervon etwas vermitteln können.

Ein solches Theater stünde immer neben den politischen Formationen, den staatlichen wie den zivilgesellschaftlichen, auch neben denen, denen es sich verpflichtet und verbündet weiß.

Die primäre politische Aufgabe eines solchen Theaters, auch eines noch so kleinen, wäre eine friedenspolitische. Und seine weiteren politischen Aufgaben leiteten sich *hieraus* ab – auch die lokalpolitischen, die es durchaus Hand in Hand mit Asterix in Angriff nähme, wenn denn auch der sich Kritik gefallen ließe.

Anmerkungen:

- 1 www.expedition-metropolis.de
- 2 Zum Begriff der „theatralen Gemeinschaft“ siehe Warstat, Matthias (2005): *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*. Tübingen/Basel; ders. (2009): *Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe: Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968*. In: Kreuder, Friedemann/Michael Bachmann (Hg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld, S. 13–26.
- 3 <http://populare.jimdo.com>
- 4 *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*, 25 (2009), H. 55, S. 52–54.
- 5 <http://www.theatermanifesto.com/the-manifesto-complete-version.php> (zuletzt aufgerufen am 9.1.2011).
- 6 *Manifesto ...*, These 4.
- 7 *Manifesto ...*, These 3.
- 8 Lang, Barbara (1995), *Mythos Kreuzberg*. Berlin.
- 9 Vgl. *Zwei Kulturen? Tunix, Mescalero und die Folgen* (o. J.): Hg. von Dieter Hoffmann-Axthelm/Otto Kallscheuer/Eberhard Knödler-Buntel/Brigitte Wartmann, Berlin: *Ästhetik und Kommunikation (= akut 2)*. [Anfang 80er Jahre]
- 10 „Eine Kontinuität beim bürgerschaftlichen Engagement, sei es bei Einzelpersonen oder BewohnerInnengruppen, ist aufgrund sich verändernder Lebensbedingungen und -phasen nur schwer langfristig zu bewahren.“ *Quartiersmanagement Wrangelkiez* (2009): *Integriertes Handlungs- und Entwicklungskonzept*. Berlin 2009, S. 7.

„Es gibt eine Renaissance des Volkstheaters“

11 *“The strength of local roots will blossom in near and far flowers” Manifesto ...*, These 9.

12 Hans-Thies Lehmann (2005): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. (3. veränderte Auflage, erstmals 1999), S. 456 f.

13 Wolf-Dietrich Assmann u. a im Nachwort zu Taubes, Jacob (1993): *Die politische Theologie des Paulus*. München (2. verbesserte Auflage 2003), S. 146. Für Alain Badiou beruht diese Vergemeinschaftung auf einer durch Paulus möglich gewordenen, gleichsam umgestellten Subjektivität. In ihr sind Wissen und Willen einerseits und Tun und Handeln andererseits nicht länger in der Weise getrennt, dass ein „totes Ich“ als Sachwalter des Gesetzes dem lebendigen Begehren machtlos gegenübertritt (und dadurch den Raum der Sünde als eines „Lebens des Todes“ erst eröffnet): „Man kann übereinkommen, ‚Heil‘ Folgendes zu nennen [...]: dass das Denken vom Tun und von der Macht nicht getrennt zu sein braucht.“ Badiou, Alain (2009): *Paulus. Die Begründung des Universalismus*, Zürich/Berlin (dt. erstmals München 2002, frz. 1977), S. 105. Die Thesen Badiou grenzen nach Ansicht des Verf. an epistemologische, (meta-)ethische und demokratietheoretische Überlegungen, wie sie von pragmatistischer und praxisphilosophischer Seite angestellt werden.

14 Margalit, Avishai (1997): *Politik der Würde. Über Achtung und Verachtung*. Berlin (*The Decent Society*, Cambridge, Mass. 1996); siehe hierzu: Joas, Hans (2004): *Die Politik der Würde und die Sakralität der Person*. In: Ders. (2004): *Braucht der Mensch Religion? Über Erfahrungen der Selbsttranszendenz*. Freiburg, S. 130–142.

15 „Fremdes Leid zur Sprache zu bringen, ist Voraussetzung aller universalistischen Ansprüche.“ Johann Baptist Metz (1997): *Zum Begriff der neuen Politischen Theologie. 1967–1997*. Mainz, S. 158.

* **Anm. der Red.:** Der Aufsatz beruht auf einem Vortrag von Ulrich Hardt und Michael Kreutzer auf dem Symposium „Sozialrauminszenierung“, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kulturwissenschaft, 12.3.2010.

Fotonachweis:

alle Fotos Archiv ExMe

„Es gibt eine Renaissance des Volkstheaters“ Interview mit Judith Gerstenberg, Schauspiel Hannover

Ole Hruschka

Zeitschrift für Theaterpädagogik: Das Schauspiel Hannover wirbt neuerdings für sich mit dem Slogan „Deine moralische Anstalt“. In seinem berühmten Text über die „Schaubühne als moralische Anstalt“ konzipiert Friedrich Schiller das Theater als Bildungs- und Aufklärungsmedium, das den „Geist des Volkes“ stärkt, weil es „alle Stände und Klassen in sich vereinigt“. Kann es auch heute noch der Anspruch eines Stadttheaters sein, die gesamte Bevölkerung zu erreichen?

Judith Gerstenberg: Natürlich möchten wir im Idealfall Theater für alle machen. Die Realität ist leider meistens eine andere. Für viele ist ja schon der Eintrittspreis eine Barriere. Außerdem fällt auf, dass man sich bei der Spielplangestaltung – gerade im jungen Schauspiel – an ganz unterschiedlichen Zielgruppen orientiert, die sich untereinander nicht immer wahrnehmen. In diesem Bereich ist es nicht selten so, dass eine bestimmte gesellschaftliche Gruppierung – Stichwort Migrationshintergrund – zum Thema gemacht wird, dies aber auch nur ein besonderes Publikum anspricht.

ZfT: Inwiefern könnte man mit Blick auf „Stadttheater“ dennoch von Volkstheater sprechen?

Gerstenberg: Volkstheater ist nach meinem Verständnis eine Urform gesellschaftlicher Selbstverständigung. Man kann die eigene Situation, das eigene Bewusstsein, die eigenen Probleme anders und neu betrachten, indem man sie vorgespielt bekommt. Eben darin besteht auch eine zentrale Aufgabe von Stadttheater – ohne dass dies im engeren Sinne pädagogisch oder didaktisch gemeint ist. Theater kann als Analyseapparat dienen, sollte dabei aber möglichst sinnlich und ereignishaft sein.

ZfT: Wie lassen sich solche Formen in das Spektrum eines Stadttheaters integrieren?

Gerstenberg: Die Produktion „moschee.de“ ist für mich Volkstheater, da sie einen Wirklichkeitsbefund, einen aktuell bestehenden Konflikt auf die Bühne bringt. In der Inszenierung geht es darum, den Streit um den geplanten Bau einer Moschee am Rand von

„Es gibt eine Renaissance des Volkstheaters“



Szene aus „Moschee.de“ am Schauspiel Hannover (Regie: Robert Thalheim) mit Rainer Frank, Aljoscha Stadelmann, Mathias Max Herrmann, Wiebke Frost, Sandro Tajouri, Foto: Katrin Ribbe

Berlin szenisch zu rekonstruieren – mit professionellen Schauspielern. Die Figuren, die der Autor Kolja Mensing auf der Basis eines intensiven Rechercheprozesses beschreibt – der Pfarrer, der Imam, die Zugezogene, die Alteingesessene – diese Figuren aus der Wirklichkeit sind auf der Bühne gar nicht Ergebnis einer Vereinfachung. Diese Menschen haben sich auch in der Realität über ganz konkrete soziale Rollen und Positionen definiert. Mit diesen Typisierungen und Mustern aus der Wirklichkeit baut die Aufführung auf einen Wiedererkennungseffekt beim Zuschauer. Für die realen Protagonisten waren diese Vorgänge in ihrem Leben so aufwühlend, dass sie ihre eigene Rolle darin kaum mehr bewusst erkennen konnten. Nun können sie ihren eigenen Handlungen auf der Bühne zuschauen. (vgl. Abb.)

ZfT: Die Einbindung nicht-professioneller Darsteller hat in Hannover wie an vielen anderen Theatern an Bedeutung gewonnen. Welche Erfahrungen gibt es mit solchen so genannten partizipativen Projekten?

Gerstenberg: „Trollmanns Kampf“ von Björn Bicker in der Regie von Marc Prätisch ist eine Produktion, in der nicht-professionelle Akteure ihre Probleme verhandeln: Jugendliche schildern, was

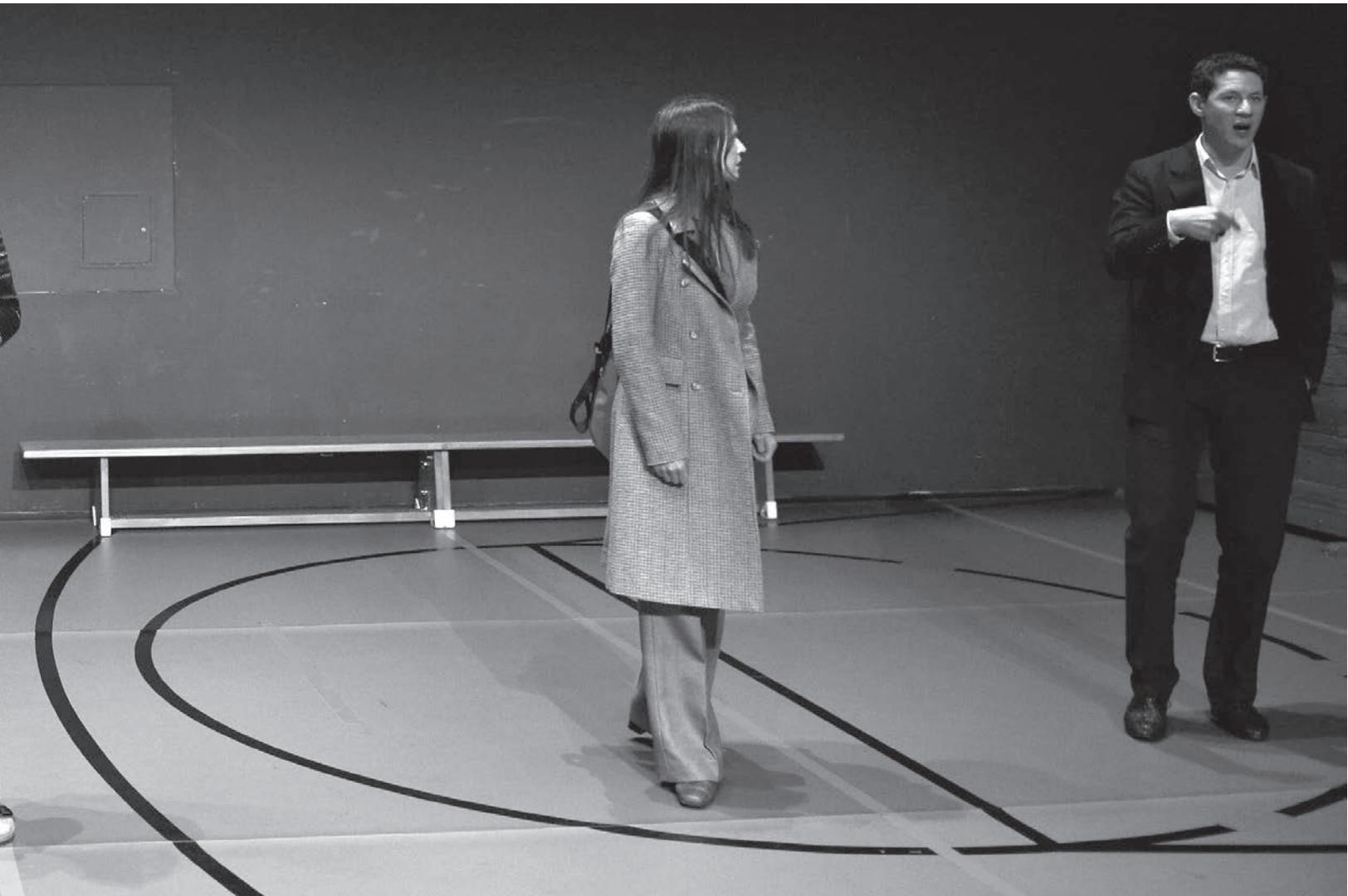
es für sie heute bedeutet, Sinti zu sein und stellen ihre Sicht auf ihre Geschichte zur Disposition. Diese Sicht muss man als Zuschauer nicht unbedingt teilen. Man erlebt hier Menschen, die auf dem Theater eher ihre eigene Situation zu beschreiben versuchen, als dass sie dazu verführt würden, eine Rolle zu spielen. Die Spieler nehmen die Gelegenheit wahr, das zu sagen, was ihnen auf der Seele brennt.

Diese Projekte sind dem Volkstheater verwandt und haben im Moment einen enormen Zuspruch. Nach meinem Eindruck ist insbesondere im Jugendbereich das Mitmachen eher Anliegen als das Zuschauen. Die Leute wollen selber spielen. Das hat ein so großes Ausmaß angenommen, dass man mittlerweile wieder kenntlich machen muss, dass die Schauspielkunst der Profis einen besonderen Reiz besitzt.

ZfT: Auch das Projekt „Republik Freies Wendland – reaktiviert“, ein sogenanntes „soziotheatrales Experiment“, könnte man als eine Form von Volkstheater begreifen.

Gerstenberg: Ja. Das Wendland-Projekt hat viel mit der Frage zu tun, wie ein Theater in den öffentlichen Raum gehen und offensiv die Interaktion suchen kann. Unser Nachbau eines

„Es gibt eine Renaissance des Volkstheaters“



„Hüttendorfs“ nach dem Vorbild einer ‚Staatsgründung‘ im Wendland vor 30 Jahren war für alle Passanten zugänglich, richtete sich jedoch vor allem an eine vermeintlich entpolitisierte Jugend. Die jungen Leute konnten hier auf eine ältere Generation treffen, die etwas über ihr politisches Engagement und ihren politischen Kampf zu erzählen hat.

Es gibt schöne Anekdoten über die Proteste im Wendland, die ja auch ungewöhnliche Formen des Zusammenlebens hervorgebracht hat. Die Proteste haben viele verschiedene Schichten und Milieus zusammengeführt und im Widerstand vereint. Dabei wurden banale Fragen des Alltags genauso zum Thema gemacht wie die Haltung zur Atomenergie. Wie heute bei Stuttgart 21 trafen sich hier Profi-Protestler mit normalen Bürgerinnen und Bürgern, eine bunt gemischte Bevölkerung, die sich für ein Anliegen einsetzt.

Dabei ging es nicht nur um einen Protest, bei dem man sich *gegen* etwas wendet. Was hier aufblitzt ist auch eine utopische Lebensform, in der man zusammen etwas Neues erschafft. Im Rahmen unserer Kunstaktion gab es daher neben Expertenvorträgen, Podiumsdiskussionen, Konzerten eine Inszenierung von Dürrenmatts „Physiker“. Die jungen Leute haben da gemein-

sam übernachtet, gegessen und ihre eigene Öffentlichkeitsarbeit betrieben, diese Lebensform also eine Woche lang auch gelebt. Außerdem wechselte unsere „Volksfeind“-Inszenierung vom Schauspielhaus auf die Brettl-Bühne unter freiem Himmel.

ZfT: *Der Begriff des Volkstheaters ist demnach keineswegs unzeitgemäß.*

Gerstenberg: Im Gegenteil. Ich glaube, dass es gerade eine Renaissance des Volkstheaters gibt. Dass sich auch die Stadttheater in diese Richtung bewegen, hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass es in unserer Gesellschaft nur noch wenige Orte gibt, an denen eine direkte Kommunikation unter Menschen stattfindet, die sich ansonsten kaum miteinander auseinandersetzen würden. Solche ungewohnten Formen der Begegnung zu stiften, ist oftmals viel ‚politischer‘ als ein Theater, das sich ein politisches Thema bloß auf die Fahnen schreibt, von der gezeigten Realität aber tatsächlich meilenweit entfernt ist.

Judith Gerstenberg ist leitende Dramaturgin am Staatsschauspiel Hannover.

„Mehr Theater muss sein.“

Jugendliche der Klubszene 2010*

Immer wieder wird in Berlin von Mängeln im Bereich der Bildung, insbesondere der kulturellen Bildung gesprochen. Dennoch haben sich Streichungen und Kürzungen der Fördergelder in der letzten Zeit gehäuft. Die Jugendlichen in den Jugendclubs der Berliner Bühnen haben sich deshalb zusammengetan und die folgenden Forderungen ausgearbeitet, die in hohem Maße zu einer Stärkung der Jugendkulturlandschaft Berlins beitragen können.

Jugendclubs in Theatern

In Berlin gehört mittlerweile zu jedem größeren Theater ein Jugendclub. Unter theaterpädagogischer Leitung setzen sich die Jugendlichen theatral und performativ mit Problemen ihrer Generation und ihrer gesellschaftlichen Rolle auseinander. Gleichzeitig können sie die theaterbetriebliche Struktur und Arbeitsweise eines Theaters in ihrer Gänze entdecken.

Inzwischen bewerben sich circa 10 Jugendliche auf einen Teilnehmerplatz. Die Arbeit der Jugendclubs hat meist jedoch keinen gleichberechtigten Stand gegenüber anderen Produktionen der Häuser und wird in der Finanzierung nicht genug berücksichtigt. Deshalb fordern wir eine massive Förderung der Jugendarbeit an den Berliner Bühnen!

1. **Wir fordern mehr Geld für die künstlerische Arbeit und Produktionen mit Jugendlichen in Jugendclubs!**
2. **Wir fordern bessere Förderung des öffentlichen Interesses für die bestehenden Jugendclubs an den Theatern!**

Theater und Schule

Das Projekt TUSCH (Theater und Schule) existiert bereits seit 1998, ist vom Senat gefördert und ermöglicht circa 40 Schulen und 35 Bühnen pro Jahr die Zusammenarbeit. Seine Finanzierung wird stetig ausgebaut. Leider ist der jeweilige Betrag pro Schule häufig zu gering für Materialkosten und Arbeitsaufwand. Zudem ermöglicht TUSCH nur einem sehr geringen Teil der rund 800 Schulen in Berlin eine Zusammenarbeit mit einem Berliner Theater. Darüber hinaus gibt es inzwischen den Projektfond der Kulturprojekte Berlin GmbH, der jedoch mit viel zu wenig Mitteln ausgestattet ist.

Über den Jugendkulturservice kann für Schulklassen ein Ermäßigungsschein für ein breites Angebot an Kinder- und Jugendtheatern angefordert werden. Allerdings sieht der Berliner Rahmenplan keine Theaterbesuche während der Unterrichtszeit vor. Deshalb fordern wir mehr Theaterangebote in Bildungseinrichtungen für jede Altersgruppe!

1. **Wir fordern einen qualitativ besseren Theaterunterricht in Bildungseinrichtungen jeder Altersgruppe durch professionell ausgebildete Theaterschaffende!**
2. **Wir fordern die Möglichkeit, einen Leistungskurs im Fach Darstellendes Spiel zu wählen!**
3. **Wir fordern mehr Schulen (auch weiterführende) mit Schwerpunkt Theater!**
4. **Wir fordern, dass der Geldbeutel nicht über einen Theaterbesuch entscheidet!**

5. **Wir fordern, dass Theaterbesuche im Rahmen des regulären Unterrichts durchgeführt werden können und Theater als „Außerschulischer Lernort“ anerkannt wird!**

Schule und Ausbildung

Im schulischen Bereich findet man an allgemeinbildenden Schulen einen geringeren Status der geisteswissenschaftlichen und künstlerischen gegenüber den naturwissenschaftlichen Fächern. Gerade Berlin hat als Haupt- und Kulturstadt ein breites Angebot an künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Studiengängen. Viele der staatlichen Universitäten bieten sehr verschiedene geisteswissenschaftliche und praktisch orientierte Studiengänge an. Allerdings stehen hohe Zugangshürden, wie Numerus Clausus und Gebühren, einer freien Auswahl im Wege. Deshalb fordern wir Bildungsmöglichkeiten im künstlerischen Bereich für alle!

1. **Wir fordern eine Gleichberechtigung der künstlerisch orientierten Fächer gegenüber Naturwissenschafts- und Kernfächern in Stundenanzahl, Exkursionsmöglichkeiten und dem Austausch mit anderen Schulen!**
2. **Wir fordern leichtere Zugänge zu allen künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Studiengängen und speziell zur Schauspielausbildung mehr Plätze an staatlichen Hochschulen!**
3. **Wir fordern mehr Informationen zu Veranstaltungen und Ausbildungsmöglichkeiten in der kulturellen Jugendbildung!**

Jugendzentren

Derzeit existieren 400 Jugendfreizeitstätten in Berlin. Jugendliche können dort in ihrer Freizeit kreativ und künstlerisch aktiv werden. Freizeitgestaltung über den Unterricht hinaus führt bei Jugendlichen zu höherer Lernbereitschaft und gesteigerter Sensibilisierung für ihre Umwelt.

Immer mehr Zentren müssen aufgrund finanzieller Engpässe Stellen streichen, ihre Strukturen verändern oder sogar ganz geschlossen werden. Zudem erhalten staatliche Honorarmittel meist nur den eigentlichen Betrieb aufrecht, so dass für spezielle Interessensangebote kein Etat zur Verfügung steht. Dadurch entsteht die Gefahr des Unterangebots von Jugendarbeit.

- **Wir wollen massive Förderung der Jugendfreizeitstätten!**

Raum für Kunst

Viele Jugendliche in Berlin beschäftigen sich mit der Frage, wie die Stadt als Raum für Kunst fungieren kann. Immer wieder gibt es Diskussionen über friedliche Flashmobaktionen, unabhängig davon, ob diese eine politische Botschaft vermitteln oder nicht. Ein Großteil der Projekte, an denen sich Jugendliche in einer leitenden Funktion aktiv beteiligen können, wird über den Berliner Projektfond Kulturelle Bildung finanziert. Dennoch ist Kunst von Jugendlichen immer abhängig von Institutionen wie Schulen oder Theater.

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken – bis ins Parlament!

Künstlerischer Ausdruck auf der Straße braucht immer eine staatliche Genehmigung.

Deshalb fordern wir mehr Raum für Kunst im Alltag Berlins!

1. Wir fordern, dass mehr schul-, bezirks-, länder-, europa-, generations- und kulturübergreifende Projekte ermöglicht werden!
2. Wir fordern, dass öffentliche Kunst, z. B. Straßenmusik und Graffiti, ohne bürokratischen Aufwand ermöglicht wird, also kostenlosen legalen Zugang zu öffentlichen Plätzen!
3. Wir fordern neben den professionell angeleiteten Angeboten eine bessere finanzielle Unterstützung von freien und

institutionsunabhängigen Projekten unter der Leitung von Jugendlichen!

Anmerkung:

** Die Klubszene ist eine Initiative von Theaterpädagoginnen an Berliner Bühnen, die Jugendclubs folgender Häuser sind beteiligt: ATZE Musiktheater, Deutsches Theater, Maxim Gorki Theater, GRIPS Theater, HAU, Lichtburg-Forum, Schaubühne am Lehniner Platz, Staatsoper unter den Linden, Theater Strahl Berlin, THEATER AN DER PARKAUE, Vaganten Bühne, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.*

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken – bis ins Parlament!

Michael Wrentschur

Vor-Geschichte ...

Vor gut zweieinhalb Jahren habe ich an dieser Stelle¹ unter dem Titel „Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken“ über eine Aufführung des Forumtheaters „Kein Kies zum Kurven Kratzen“ im Landhaus Graz, dem Sitz des steiermärkischen Landesparlaments berichtet. Im Stück wird von armutserfahrenen Menschen als AkteurInnen dargestellt, auf welche Weise eine „Durchschnittsfamilie“ in eine Verschuldungs- und Armutsspirale geraten kann und mit welchen persönlichen, sozialen und institutionellen Hindernissen diese konfrontiert ist, wenn sie aus dieser Lage wieder herauskommen will. Besagte Aufführung im Juni 2008 richtete sich in erster Linie an steirische LandtagspolitikerInnen: Nach einer dieser Veranstaltung vorangegangenen interaktiven Aufführungstour durch die Steiermark, wurde im Landhaus darauf basierende und in den Verantwortungsbereich des Landes fallende Vorschläge und Forderungen zur

Armutsbekämpfung und -vermeidung präsentiert und mit den politischen Verantwortlichen diskutiert. Als ein Ergebnis dieser theatralen Intervention in den politischen Raum wurde von den diskutierenden PolitikerInnen – die alle zum Ausdruck brachten, wie sehr das Gesehene betroffen machte und berührte – in Aussicht gestellt, dass man sich gleich im Herbst 2008 wieder zusammensetzen würde, um die Vorschläge auf Möglichkeiten ihrer Umsetzung hin zu prüfen.

Das war der Stand im Sommer 2008: Was ist seit dem passiert? Zunächst ein temporärer Erfolg²: Bei der ersten Landtagssitzung nach der Aufführung im Herbst 2008 wurde einstimmig der Regress (= Rückerstattungspflicht) bei der offenen Sozialhilfe abgeschafft, nachdem es jahrelanges politisches Tauziehen darum gegeben hat. Im Forumtheaterstück wurden mögliche Auswirkungen der Regresspflicht auf Familien in prekären Lebenslagen dargestellt, die Abschaffung der Regresspflicht war einer der am häufigsten zum Ausdruck gebrachten Forderungen und An-



InterACT, Forumtheateraufführung im Landhaus, 18.6.2008

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken – bis ins Parlament!

liegen bei den interaktiven Aufführungen. Das Versprechen, weitere Anliegen und Vorschläge des legislativen Theaterprojekts in die politische Debatte aufzunehmen, wurde von den Landtagsabgeordneten zunächst nicht realisiert: Erst als diese im Dezember 2008 zu einer öffentlichen Filmpräsentation in ein Grazer Kino eingeladen wurden, bei der die Geschehnisse von der Landtagsaufführung auf eine große Leinwand projiziert wurden und die PolitikerInnen ihre eigenen, einige Monate zuvor artikulierten Versprechen hören konnten, wurde noch am nächsten Tag die Einsetzung eines eigenen Unterausschusses beantragt, der in Folge einstimmig beschlossen und ein halbes Jahr später konstituiert wurde, mit dem Auftrag, sich mit den Auswirkungen der Ergebnisse des Theaterprojekts auf die Landesgesetzgebung auseinander zu setzen. Und das war wohl eine Premiere: Das erste Mal wurde durch ein Theaterprojekt die Einsetzung eines Landtagsausschusses herbeigeführt: Ganz im Sinne eines Theaters aus der Perspektive von Betroffenen, das Politik macht und Politik nicht einfach kommentiert³, entstand eine Eigendynamik, bei der die Grenzen zwischen Theaterarbeit und politischer Arbeit zunehmend aufgelöst wurden!

Theater als Politik, politisch-partizipatives Volkstheater: Theatrale Brücken zwischen Lebenswelten und politischen Systemen

„Kein Kies zum Kurven Kratzen – neuer Armut entgegenwirken“ versteht sich als politisch-partizipatives Theater- und Forschungsprojekt, das von InterACT, der Werkstatt für Theater und Soziokultur, in Zusammenarbeit mit einer Vielzahl von PartnerInnen seit 2007 realisiert wird⁴. Das Projekt will auf kreative Weise dazu beitragen, die Situation von Menschen in finanziell schwierigen Lebenslagen zu verbessern und entsprechende Ideen und Vorschläge an die Politik zu formulieren.⁵ Interaktive Theaterkunst und szenisches Forschen werden mit politischer Beteiligung verbunden: Über einen künstlerischen und dialogischen Prozess werden Lösungsansätze – unter Einbeziehung von unmittelbar Betroffenen – entwickelt. Als künstlerische und wissenschaftliche Intervention in den sozialen und politischen Raum regt das Projekt zur gesellschaftlichen und politischen Partizipation an und schlägt mithilfe des Forum- und des Legislativen Theaters Brücken zwischen den alltäglichen Realitäten von Menschen mit Armutserfahrungen und politischen, behördlichen und wirtschaftlichen EntscheidungsträgerInnen: Deren alltägliche Realitäten und Lebenswelten haben mit denjenigen, die an oder unter der Armutsgrenze leben, wenig zu tun, obwohl sich ihre Entscheidungen oft massiv auf die Realitäten der betroffenen Menschen auswirken, ohne dass es dazu dialogische Rückkoppelungsprozesse gibt.

Dieses Macht- und Herrschaftsgefälle einer Gesellschaft und damit verbundene einseitige Informations- und Entscheidungsflüsse, die dazu führen, dass der Makrokosmos den Mikrokosmos durchdringt, werden im „Theater der Unterdrückten“ (TdU) mit „Osmose“ bezeichnet. Umgekehrt, aus der Perspektive der Einzelnen, ist es ungleich schwieriger, Einfluss und Wirkung auf die Gesellschaft und Politik zu entfalten. Im TdU wird versucht, diese Immobilität umzukehren, im Theater wie auch in der Gesellschaft ein „Fließgleichgewicht“, einen „Dialog in alle Richtungen“, zu ermöglichen, um von einem osmotischen zu

einem dynamischen System zu gelangen.⁶ Im Fall des Forumtheaters zeigt sich das besonders deutlich: Bilder des sozialen Lebens werden auf eine Weise präsentiert, die einen Dialog zwischen Bühne und Auditorium durchlässig machen und den ZuschauerInnen die Möglichkeit geben, die sozialen und gesellschaftlichen Bilder zu verändern. Das TdU agiert dabei vor allem aus der Perspektive bzw. auf der Seite von sozial benachteiligten, gesellschaftlich ausgegrenzten, diskriminierten oder unterdrückten Gruppen. Die „Ästhetik der Unterdrückten“⁷ – als Schärfung der Wahrnehmung – unterstützt die Fähigkeit zur metaphorischen Aktivität in theatralischen Bildern und Metaphern, welche die zu verändernde soziale Wirklichkeit symbolisch repräsentieren. Dadurch wird ein engagierter und gleichzeitig distanzierter Blick auf die sozialen und politischen Verhältnissen aktiviert, Gegen-Kräfte zu den global herrschenden Tendenzen der Vereinheitlichung und ästhetisierten Infiltrierung von Bildern, Ideologien, Denkweisen und Bedürfnisse werden mobilisiert. Individuelle Problemsituationen sind dabei der Ausgangspunkt, die Theaterarbeit des TdU führt zur Pluralisierung der Erfahrungen, in deren theatralen Transformation sich die überindividuellen, gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsstrukturen erschließen. Forumtheater als „Theater für die erste Person Plural“⁸ ermutigt dazu, das Persönliche als das Politische zu sehen bzw. Zusammenhänge zwischen individuellen Erfahrungen und gesellschaftlichen Strukturen bewusst zu machen. Es erweist sich damit als aktives „Volkstheater“ im Sinne von Produktionsmitteln zur Herstellung von Öffentlichkeit, besonders von subalternen Öffentlichkeiten für Gruppen und Gemeinschaften bzw. deren Anliegen: „... the shows are the moment of social communion, in which the other members of the community are invited to participate in the debates, still using the same theatrical language.“⁹

„Kein Kies zum Kurven Kratzen_RELOADED“: nun auch im Parlament!

Und um das Herstellen von dialogischer Öffentlichkeit, um die Aktivierung von Veränderungsideen und die Einflussnahme auf die herrschende Politik und Denkweisen ging es bei der Ausdehnung des Projekts 2010 im „Europäischen Jahr zur Bekämpfung von Armut und sozialer Ausgrenzung“. Dabei wurde zunächst die ursprünglich für die Steiermark entwickelte Fassung von „Kein Kies zum Kurven Kratzen“ einer Neuproduktion und Aktualisierung unterzogen; eine wichtige Grundlage dieses Prozesses bildete ein mehrtägiger Theaterworkshop im Frühjahr 2010, zu dem armutserfahrene Menschen aus ganz Österreich eingeladen wurden, um gemeinsam Ideen für die Überarbeitung bzw. für neue Szenen des Forumtheaterstücks zu entwickeln. Diese sollten vor allem jene Erfahrungen und Themen widerspiegeln, wo der sprichwörtliche „Schuh“ besonders „drückt“ und der Wunsch nach Veränderung am größten ist. Dabei kamen unterschiedliche Methoden zur Anwendung: Den TeilnehmerInnen wurde zunächst die Ursprungsvariante des Stücks gezeigt und mit ihnen diskutiert, inwieweit es ihren Erfahrungen entspricht. Weitere Workshopseinheiten wurden mit dem Lehrstücktext „Der böse Baal der asoziale und die zwei Mäntel“ von Bertolt Brecht gestaltet. Das wiederholte Spielen dieses Lehrstücktextes in verteilten Rollen sowie der Austausch

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken – bis ins Parlament!

der Wahrnehmungen und Assoziationen zu den gezeigten Szenen ließ bei den TeilnehmerInnen Erfahrungen und Erlebnisse ins Bewusstsein treten, auch oder gerade dann, wenn diese schmerzhaft sind bzw. waren. Haltungen, die in verschiedenen Systemen und Kontexten – etwa am Arbeitsplatz, Sozialamt oder beim Amtsarzt – zum Ausdruck kommen, wurden einer gemeinsamen Untersuchung unterzogen und in einem nächsten Schritt in Schlüsselszenen des Forumtheaterstückes rückübersetzt. Dabei wurde u. a. deutlich, dass „Baal“-Haltungen sehr vielfältig sein können, zumeist aber die strukturellen Rahmenbedingungen und das Macht-Ungleichgewicht zwischen Beamtem, Referentem, Lehrer etc. und den Hilfesuchenden mit entscheidend sind.



InterACT, Theaterworkshop mit armuterfahrenen Menschen, Frühjahr 2010

Über Bildtheatertechniken wurden schließlich Impulse für neue Szenen entwickelt, die für die Neufassung des Stückes weiterentwickelt und geprobt wurden.

Auf Basis der Ergebnisse des Workshops wurde in mehrwöchigen, intensiven Proben die Neufassung des Stückes erarbeitet, das zum einen möglichst in allen Regionen Österreichs Gültigkeit haben und daher möglichst realitätsnah, zum anderen aber ästhetisch ansprechend, theatralisch zugespitzt und verdichtet sein sollte. Bei der Entwicklung neuer Szenen – auf der Grundlage erfahrungsbasierter Improvisationen – tauchten Fragen auf, die etwa die rechtliche Grundlagen, das Verfahren oder einfach den Handlungsspielraum der beteiligten Rollen betrafen. Zur Auseinandersetzung damit wurden ExpertInnen bzw. Menschen, denen derartige Kontexte vertraut sind, zu offenen Proben eingeladen und mit diesen die entsprechenden Informationen ausgetauscht. Weiterhin wurde immer wieder auch die Expertise armuterfahrener Menschen mit einbezo-

gen, auch hier in erster Linie im Rahmen von offenen Proben, in denen Sequenzen gezeigt, reflektiert, diskutiert und ergänzt wurden. Darüber hinaus gab es eingehende Recherchen bei Fachleuten, die zum Teil auch den Stücktext auf seine inhaltliche Stringenz überprüften.



InterACT, Szene aus „Kein Kies zum Kurven Kratzen_RELOADED“

Ziel der darauf folgenden interaktiven Forumtheateraufführungen in ganz Österreich war es insbesondere, Menschen zur direkten Beteiligung am Spielgeschehen zu aktivieren und auf diese kreative Weise gemeinsam Lösungs- und Veränderungsideen zu entwickeln, um (neuer) Armut entgegenzuwirken. Über die Kooperation mit der Armutskonferenz¹⁰ und mit regionalen MitveranstalterInnen wurde versucht, unterschiedliche Gruppen von Menschen zum Besuch der Aufführungen zu bewegen: Menschen mit und ohne Erfahrungen mit finanziellen Notlagen, Menschen, die über ihre Arbeit in sozialen oder politischen Organisationen Bezug zur Thematik haben, sowie Stakeholder und EntscheidungsträgerInnen. Bei den Forumtheateraufführungen stand die Frage im Vordergrund, in welchen der gezeigten Situationen individuelle Handlungsspielräume bestehen und wo in erster Linie oder darüber hinaus strukturell-politische Veränderungen nötig sind, um Armut entgegen zu wirken. So wurden am Ende der Forumphase, bei der in erster Linie Handlungsstrategien erprobt wurden, die ZuschauerInnen dazu eingeladen, ihre Lösungsvorschläge und politischen Forderungen zu formulieren. Und das mit großem Erfolg: Mehr als 50 (Mit)veranstalterInnen haben das Projekt im Jahr 2010 mitgetragen und so bis Ende November 2010 24 interaktive Aufführungen des Forumtheaterstückes in allen Bundesländern Österreichs und in Südtirol ermöglicht. Dabei wirkten rund 1500 Menschen bei diesen Aufführungen mit, intervenierten dabei rund 120 Mal in das Spielgeschehen, um auf diese Weise der Handlung eine Wendung zu geben, und formulierten mehr als 1000 Mal rund hundert unterscheidbare Vorschläge und Forderungen, um (neuer) Armut entgegenzuwirken. Dazu zählten etwa jene nach mehr Steuer- und Verteilungsgerechtigkeit, nach einer Mindestsicherung, die zum Leben reicht, verbunden mit einer qualitätsvollen und menschenwürdigen Beratung für Menschen in prekären Situationen und Notlagen, sowie Partizipation von Betroffenen an politischen Entscheidungsprozessen.

Theater an die Macht: Neuer Armut entgegenwirken – bis ins Parlament!



InterACT, Kein Kies zum Kurven Kratzen_RELOADED im Parlament

Nach der Aufführungsserie durch ganz Österreich wurde dieses Forumtheaterstück bei einer abschließenden Veranstaltung im Parlament am 29.11.2010 präsentiert und mit politischen EntscheidungsträgerInnen diskutiert.¹¹ Im Hinblick auf verstärkte Partizipation von Armutsbetroffenen an sie betreffenden Entscheidungsprozessen – einer der zentralen Forderungen, die im Zuge der Aufführungen immer wieder betont wurde – versprachen die anwesenden Abgeordneten sich um den direkten Dialog von Menschen mit Armutserfahrungen mit dem Sozialausschuss des Parlaments und um weitere „Kein Kies zum Kurven Kratzen_RELOADED“-Vorstellungen etwa für AMS-MitarbeiterInnen zu bemühen. Armutskonferenz und InterACT werden die Umsetzung dieser und der weiteren Forderungen im Jahr 2011 weiter verfolgen.

Aus-Blick

Geplant ist in den nächsten beiden Jahren darüber hinaus, mit dem neuen Forumtheaterstück „Kein Kies zum Kurven Kratzen_RELOADED“ im Sinne eines Verständnisses von einem eingreifenden, aktiven „Volkstheater“ zusammen mit den Vorschlägen, Anliegen und Forderungen zur Armutsbekämpfung und -vermeidung in vielfältige soziale, behördliche, kommunale, betriebliche und politische Räume zu intervenieren, um zu sensibilisieren und die Umsetzung der Lösungsideen voranzutreiben – Fortsetzung folgt ...

Anmerkungen:

¹ Zeitschrift für Theaterpädagogik 24 (19), H. 53, S.76–80.

² Deswegen „temporär“, da in Folge zum Teil die Praxis einsetzte, dass in finanzielle Notlagen geratene Menschen zunächst ihre Verwandten auf

Unterhalt verklagen mussten, bevor sie Sozialhilfe beantragen konnten und da im neuen Mindestsicherungsgesetz ein Teil-Regress wieder eingeführt werden soll, womit sich aber gerade das Höchstgericht befasst ...

³ Boal, Augusto (1998): *Legislative Theatre. Using Performance to Make Politics*. London and New York, S. 20.

⁴ Vgl. dazu: Wrentschur, Michael (2010): *Neuer Armut entgegenwirken: Politisch-partizipative Theaterarbeit als kreativer Impuls für soziale und politische Partizipationsprozesse*. In: Pilch-Ortega, Angela u. a. (Hg.): *Macht – Eigensinn – Engagement. Lernprozesse gesellschaftlicher Teilhabe*. Münster, S.211–232.

⁵ 2009 wurde das Projekt vom „European Anti Poverty Network“ als Modellprojekt für die Partizipation von armutserfahrenen Menschen präsentiert (www.eapn.org). 2010 wurde es mit dem 1. Preis der SozialMarie 2010 ausgezeichnet, einem von der „Unruhe Privatstiftung“ für soziale Innovation vergebenen Preis, der kreative und gestaltungsfreudige Projekte würdigt, die aktuelle soziale Probleme und Herausforderungen mit zukunftsweisenden Mitteln aufgreifen und sich im Umfeld gesellschaftspolitischer Veränderungsprozesse bewähren (www.sozialmarie.org). Am 17.12.2010 wurde das Projekt als österreichischer Beitrag bei der offiziellen Abschlusskonferenz der EU zum Europäischen Jahr zur Bekämpfung von Armut und sozialer Ausgrenzung in Brüssel präsentiert.

⁶ Staffler, Armin (2009): *Augusto Boal. Einführung*. Essen, S. 36.

⁷ Boal, Augusto (2006): *The Aesthetics of the Oppressed*. London and New York.

⁸ Boal, Augusto (1999): *Der Regenbogen der Wünsche: Methoden aus Theater und Therapie*. Seelze (Velber), S. 51.

⁹ Boal: *Legislative Theatre*, S. 86.

¹⁰ www.armutskonferenz.at

¹¹ Unter folgenden Links zum Nach-Schauen: <http://ichmachpolitik.at/questions/936> (Begrüßung und Stück), <http://ichmachpolitik.at/questions/938> (Podiumsdiskussion).

„Das Private ist politisch und das Politische ist privat“

Lernangebote durch Lehrstückarbeit mit Brechts „Jasager“, erprobt in Bursa/Türkei

Jutta Heppekausen

Ganz vergessen ist er noch nicht, dieser Slogan von „68“¹. War dies eine naive Illusion von der Veränderbarkeit gesellschaftlicher Machtverhältnisse, ein unerfüllbarer Traum von Demokratie? Heute, vierzig Jahre später, haben wir es mit schier unüberschaubaren Zentralisierungsprozessen in Wirtschaft und Politik zu tun, mit einer Globalisierung unserer Lebensverhältnisse, mit ‚Luftgeschäften‘ von Banken, die unsere Renten kippen (*Was ist schon das Ausrauben einer Bank, gegen die Gründung einer Bank, sagte dazu Bertolt Brecht*). Gleichzeitig leben wir – zumindest in Europa – mit weniger offener politischer Repression, haben ausgeweitete Entscheidungsmöglichkeiten (und auch -zwänge) in alltäglichen Dingen wie beruflichen Wegen, Lebensformen, Kaffeesorten: Brauchen wir – und wer ist hier „wir“? – überhaupt noch ein Verständnis von Zusammenhängen zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen der eigenen kleinen persönlichen Welt und gesellschaftlichen Prozessen bis hin zum globalisierten Bedingungsgestrüpp? Vielleicht brauchen wir ein solches Selbst-Bewusstsein in diesen Widersprüchen, der eine/n manchmal fast zerreißen könnte, besonders dringend? Aber kann eine ästhetische Auseinandersetzung mit der je eigenen Wirklichkeit in diesem Sinn demokratische Haltungen stärken? Kann Theaterspielen mit Amateuren in pädagogischen Feldern einen produktiven Beitrag dazu leisten, *sich in die eigenen Angelegenheiten einmischen* (Wolf Biermann) und *die Welt endlich bewohnbar machen* (Bertolt Brecht)?

Kontext und Text

So wie Brecht mental nach China oder Japan ging, um einen fremden Blick zwecks Erkennen des allzu Vertrauten einzuladen, so gingen wir real in die Türkei und konnten so gemeinsam mit 20 türkischsprachigen Theaterpädagog/innen aus pädagogischen, sozialen und psychologischen Feldern folgende Frage an Ausschnitten aus der uns fremd-vertrauten Wirklichkeit anschauen:

Wie nützlich und wie veränderbar ist „der Brauch“?

[Töre ve gelenek – faydalarI ve esnekliđi mi?]

Erspielen, Erspüren, Erkennen, Erproben wollten wir diese Frage im Sinne einer handelnden Übung in dialektischem Denken und Fühlen mit Bertolt Brechts „Der Jasager“ in der zweiten Fassung, erschienen 1931, also kurz vor dem Beginn der NS-Herrschaft. In der auf ein japanisches Nô-Stück zurückgehenden Parabel geht es um einen Knaben, dessen Mutter an einer Seuche erkrankt ist und der sich zu ihrer Rettung an einer Forschungsreise mit Studenten und einem Lehrer beteiligen möchte, um für sie Medizin zu holen. Der Knabe erkrankt im Gebirge und kann nicht über einen steilen Grat getragen werden. Der Brauch verlangt von ihm, dass er sein Einverständnis erklärt, zurückgelassen zu werden. Der Knabe ist nach einer Pause des Nachdenkens einverstanden und möchte aus Angst vor dem Allein-Sterben ins Tal hinab geworfen werden. Dies vollziehen die Studenten mit

Unterstützung des Lehrers, nachdem sie versprochen haben, der Mutter die Medizin zu bringen.

Dann nahmen die Freunde den Krug

Und beklagten die traurigen Wege der Welt

Und ihr bitteres Gesetz

Und warfen den Knaben hinab.

Fuß an Fuß standen sie zusammengedrängt

An dem Rande des Abgrunds

Und warfen ihn hinab mit geschlossenen Augen

Keiner schuldiger als sein Nachbar

Und warfen Erdklumpen

Und flache Steine hinterher.

(Brecht. In: Szondi 1966, S. 40)

Lernangebot: Kompetenzen in dialektischen Haltungen erweitern

Ziel der theaterpädagogischen Arbeit mit diesem Stück war, das Selbst-Bewusstsein über eigenes Handeln in Konfliktsituationen zu stärken und zwar bei Konflikten zwischen individuellen (privaten, persönlichen) Interessen und Ansprüchen, Traditionen, Gepflogenheiten der Gemeinschaft, in der die Einzelnen leben und zu der sie sich zugehörig fühlen oder fühlen möchten – also das alte und immer wieder neue Widerspruchsverhältnis von Individuum und Gesellschaft, von Einzelnen und Kollektiven, von konkreter Aktualität und Tradition oder – mit Klaus Holzkamp gesprochen – um *soziale Selbstverständigung* (Vgl. u. a. Osterkamp/Huck 2006). Selbst-Bewusstsein meint hier also ein vertieftes Verstehen und Erfühlen der eigenen Rolle(n), ihre Begründungen in ihrer sozialen Bedingtheit, eine Klärung der Wirkungen des konkreten Handelns und der relativen Freiheitsgrade, bezogen auf Veränderungsmöglichkeiten im jeweiligen sozialen Kontext. Dazu kann die spielerisch-handelnde Auseinandersetzung im szenischen Kontext folgende Kompetenzen fördern:

- Perspektiven zu wechseln zur Klärung der eigenen (Gestaltungs-)Macht durch ein Sich-Hineinversetzen in die Wahrnehmungswelten unterschiedlicher, oft geradezu gegensätzlicher Rollen sowie in die unterschiedlichen Perspektiven von Nähe und Distanz,
- Innere Ambivalenzen sowie äußere Widersprüche auszuhalten, um eigene Haltungen im Aushandeln mit dem Umfeld zu klären. Damit können emotionale und kognitive Voraussetzungen von eingreifendem Denken (vgl. Bertolt Brecht, zitiert nach Steinweg 2005, S. 87) gestärkt werden.
- Zusammenhänge herstellen zu können zwischen dem Mikrokosmos der eigenen sozialen Alltagsrealität und dem gesellschaftlichen Makrokosmos. „Die Lehrstücke sind Übungen, die das Persönliche, d. h. die Erfahrung in Konflikten mit Personen des unmittelbaren eigenen Handlungs- und Lebenszusammenhangs mit dem Politischen, d. h. Konflikterfahrungen in Institutionen, im Beruf, in politischen

„Das Private ist politisch und das Politische ist privat“

Gruppierungen, mit politischen Gegnern oder sozial Mächtigen bis hin zu Wahrnehmung internationaler Konflikte verbinden. Der Text, das Spielen des Textes, erleichtert es, den Zusammenhang der eigenen Konflikterfahrung mit der gesellschaftlichen Konfliktstruktur zu erkennen.“ (Steinweg 2005, S. 20)

Vier Tage, die ... was eigentlich? ... verändern²

In dem großen Glaskasten mitten im Atatürk-Kulturzentrum von Bursa treffen wir zusammen und beginnen unsere Arbeit: Nach Bewegungsübungen zur Gruppenfindung und Aktivierung von Körper und Stimme zeigt sich bei der Themensoziometrie zu „Meine momentane Haltung zu Bertolt Brecht“ ein extrem breites Spektrum von ‚Auf-dem-Ball-Liegen‘ (der Ball symbolisierte Brecht und sein Werk) über neugierig nach ihm Greifen, halb zugewandt mit einem ‚Spielbein‘ zum möglichen Weglaufen, mit Distanz aber hoher Körperspannung und offenem Blick („Ich kenne von Brecht bisher kaum etwas, will es aber kennen lernen.“) bis hin zu mehreren Metern Abstand und abgewandter Haltung („Eigentlich müsste ich gerade etwas ganz anderes machen, will aber hier dabei sein.“). Einem foliengestützten Theorieimpuls über Lehrstücke allgemein folgt eine körperliche Annäherung an den Begriff *sozialer Gestus*: Mit dem „Bild des Wortes“ (Vgl. Boal 1999, S. 41) erforschen wir die in dieser Gruppe herrschenden spontanen Körperassoziationen zu ‚Lehrer/in‘. Die Spontanhaltungen wurden mit ‚sound and movement‘ in Bewegung gesetzt und ‚Familien‘ von ähnlichen Darstellungen gebildet. Dominant zu etwa gleichen Anteilen sind in der Gruppe ein strafender Gestus, ein liebevoll zugewandter und ein zeigender. Sozial konkrete Situationen dazu und ihre Bedingungen werden im Gespräch kurz zusammengetragen.

Mit Morgensterns Text „Das große Lalula“, gesprochen z. B. als Nachrichtensprecher nach einem Terroranschlag, als Marktschreierin mit den letzten Blumen im Angebot, als Gangsta im Battle, als Richter beim Verkünden einer Gefängnisstrafe oder Liebende beim Treueschwur vor einer Trennung, loten wir Zusammenhänge und Widersprüche von Worten, Intonation und Körperausdruck aus. Angelehnt an eine Übung aus dem Repertoire der Lee-Strasberg-Methode spielen wir mit dem ‚empty vessel‘ (leeren Gefäß): Eine Teilnehmerin spielt einen anderen – mit dem Lalula-Text – an, der seinerseits zunächst nicht weiß, wer und wo er ist und spontan reagiert. Nach wenigen Minuten haben die Partner/innen ebenfalls ihre Rollen gefunden und können sie anschließend sozial konkret benennen. Der interaktive Charakter von Rolle und Gestus kann so erfahrbar werden.

Die erste Begegnung mit dem „Jasager“ hat die Gruppe bei einer Lesung der türkischen Übersetzung. Wir lesen den ganzen Text mit allen Regieanweisungen im Sitzkreis reihum, d. h. ohne Rollenzuteilung an bestimmte Leser/innen und ohne besondere Betonung (distanzierte Wahrnehmung). Um zu einer emotionalen Identifikation einzuladen, gehen die Teilnehmer/innen danach mit dem Text in der Hand in wechselnden Tempi durch den Raum, lesen laut jede/r für sich einzelne Abschnitte oder Sätze mit wechselnder Intonation und Gefühlsfärbung, erproben sinnunabhängig verschiedene gestische Gestaltungen (unter Tischen versteckt, Wände verschiebend, zusammengekrümmt liegend,

in der Raummitte deklamierend). Nach längerer Zeit werden sie aufgefordert, dabei miteinander in Kontakt zu treten, so dass brüchige, absurde Dialoge entstehen. Mit dieser Erfahrung in Körper und Kopf ziehen sich alle wieder auf sich selbst zurück und markieren die Textstellen, die sie am intensivsten positiv oder negativ berührt haben, schreiben die in diesem Sinn für sie bedeutsamste Stelle heraus und clustern die Sätze auf dem Boden des Seminarraums (vgl. *Lichtflecken*-Arbeit nach Stanislawski). Auf dieser Grundlage werden vier Gruppen gebildet, die die gleichen, als Szenen abgrenzbaren Textstellen ausgewählt haben.

Immer wieder unterbrochen durch energiespendende Körperübungen, dem Geben und Nehmen von Haltungen, dem Aktivieren von emotionalem und Körpergedächtnis und kurzen Feedbackrunden über den Arbeitsprozess erarbeiten diese Gruppen ihre Szene. Dabei orientieren sie sich an den eingeführten Improvisationsregeln: keine Regie, sondern Spiel nach Impulsen, Ja-Sagen zu Angeboten, Perspektivenwechsel, d. h. alle spielen einmal alle Rollen. Gespielt wird mit dem Textblatt in der Hand und nach jeder Spielrunde geben alle ein kurzes Blitzlicht ab: Welche Gefühle löst das Spiel in mir aus? Welche Körperhaltungen, Tonfälle, Gesten, Blicke, Bewegungen im Raum sind mir aufgefallen? Welche Alltagserinnerungen sind mir dazu eingefallen? Am Schluss einigt sich die Kleingruppe in einer zeitlich begrenzten „Dramaturgiephase“ (maximal 15 Minuten) auf eine Spielvariante, die sich aus all diesen Spielerfahrungen zusammensetzt: Welche Rollen, welche szenischen Gestaltungen interessieren mich am meisten? Was hat mich am intensivsten beunruhigt? Nach einigen Anregungen zu Verfremdungstechniken werden nun die Szenen für eine Präsentation in der Gesamtgruppe bearbeitet. Hinweise der Spielleiterin zum ‚Ernstnehmen‘ der körperlichen Erfahrung, z. B. beim Tragen eines Spielers über einen realen ‚schmalen Grat‘ von Tischen und Stühlen; helfen beim Einfühlen in den Konflikt; Unterstützung, z. B. bei Zeitlupentechnik, dem Einsatz von Tüchern, bei Stimmexperimenten und einem bewussten Spiel mit Raum, werden mit Staunen und Freude genutzt. Zur Aufführung kommen Szenen, die die Zuschauer/innen einem Wechselbad von berührendem Mitgefühl und distanzierender Irritation aussetzen. Es wird passagenweise gesungen, ohne Worte in Zeitlupe gespielt und immer wieder wird die Szene eingefroren, damit ein/e Spieler/in an den ‚Bühnenrand‘ treten kann, um einen Kommentar aus persönlicher Perspektive zu der von ihr dargestellten Figur abzugeben oder aus der Figurenperspektive ihre Handlungsmotivation zu erläutern. Die Zuschauer/innen benennen Momente, die sie besonders berührt haben und welche Assoziationen zu eigenen Erlebnissen sich bei ihnen herstellten. Genannt werden konkrete Alltagsparallelen: private Themen wie Schwierigkeiten, sich von erwachsen werdenden Kindern zu verabschieden, Reibungen zwischen schulischen Werten und Werten im Elternhaus („Wessen Wort gilt?“), Gruppendruck in Seminaren gegenüber Außenseitern bis hin zu dem ‚Krieg im Süden‘ und der Frage einer Teilnahme an Militäreinsätzen. Im nächsten Schritt lassen die Teilnehmer/innen – sich im Raum bewegend – das Erlebte nachklingen, lassen Erinnerungen an Alltagssituationen aufkommen, spielen mit geschlossenen Augen einige zentrale Gesten von darin Beteiligten an (Einfühlung), kommentieren mit einem Standbild ihr eigenes aktuelles Gefühl dazu (Hilfe zur Distanzierung durch Ausdruck) (Vgl. Martens 1991, S. 84), kommen dann wieder in ihre Szenengruppen zu-

rück, tauschen sich über das gefundene Alltagsmaterial aus der türkischen Gegenwart kurz aus und einigen sich nach subjektivem Impuls auf eine Szene, die alle am meisten interessiert. Die gefundene Alltagsszene wird nun so improvisiert, dass alle Kleingruppenmitglieder eine Rolle darin finden, alle Spieler/innen alle Rollen einmal gespielt haben und in der ‚besten‘, d. h. die dichtesten, emotional und kognitiv intensivsten Momente aufgreifenden Variante dramaturgisch mit Verfremdungstechniken bearbeiten. Der Originaltext aus dem „Jasager“ soll als Textbaustelle benutzt werden, Passagen können umgeschrieben, neu zusammengestellt und eigene Worte sparsam mit aufgenommen werden. Bei diesen Improvisationen kam stellenweise eine intensive Identifikation mit einzelnen Handlungen zum Tragen. So hatte die Leitung auch die Aufgabe darauf zu achten, dass kein/e Spieler/in in einer Wiederholung (möglicherweise Retraumatisierung) von eigenen Erlebnissen stecken blieb. Rollenrotation, Verfremdungstechniken und ästhetisch argumentierende Zwischengespräche unterstützten dies.

Es entwickeln sich aus allen Erlebnissen der Kleingruppenteilnehmer/innen synthetisierte Szenen, Reflexionskriterien sind dabei:

- Werden die Haltungen der Figuren (als sozialer Gestus) deutlich?
- Werden für uns relevante ‚Selbstverständlichkeiten‘ („Brauch“) deutlich?

Zuletzt findet die Gruppe einen Titel dafür, was für sie jeweils Kernthema ihrer Szene ist.

Die erarbeiteten Szenen werden nun innerhalb der Seminargruppe je zweimal aufgeführt: Einmal dürfen die Zuschauer/innen den Ablauf stoppen, eine Figur ihrer Wahl aus dem Geschehen herausrufen (alle anderen verharren im Standbild) und Fragen stellen: zum Hintergrund der Figur, zu den Beziehungen zwischen den Figuren, zur Handlungsmotivation und zu inneren Widersprüchen. Größere Zusammenhänge kommen so ins „Bild“ für alle Beteiligten, die Spieler/innen vertiefen ihre Rollenarbeit. Am Schluss sind folgende Parallelszenen entstanden, die hier kurz inhaltlich skizziert werden:

1. Szene: „Weggehen“

Eine schwangere Frau teilt ihrem Mann mit, dass sie auswandern möchte, um dem Kind eine bessere Zukunft (Bildung, System) zu ermöglichen, und bittet ihn, ihren Arbeitsvertrag, den er geschlossen hat, aufzulösen. Ihr Mann lässt sich überzeugen, der Chef nicht: „Unser Land hat Ihre Ausbildung bezahlt!“. Die Frau beschließt, dennoch auf jeden Fall zu gehen, und fordert ihren Mann auf, aus Liebe mitzugehen.

2. Szene: „Behinderung“

Ein Arzt teilt seiner schwangeren Patientin mit, dass ihr Kind zu 40 % behindert sein wird und empfiehlt eine Abtreibung. Der Ehemann redet ihr auch in dieser Richtung zu, der Sohn will das neue Kind auf jeden Fall als Spielgefährten, der Chor besingt das schönste auf Erden: die Familie. Die Mutter bricht auf dem schmalen Grat zusammen.

3. Szene: „Leben mit dem Brauch“

Ein zehnjähriges Mädchen wird auf die Hochzeit vorbereitet. Sie weint, die Mutter tröstet sie. Der zukünftige Ehemann, sechzehn

„Das Private ist politisch und das Politische ist privat“

Jahre alt, versucht gegenüber den eigenen Eltern dem Plan zu widersprechen. Die Eltern argumentieren mit der Familienehre – der Bruder der Braut hatte deren Tochter entführt: „Ein Mädchen geben, ein Mädchen nehmen.“. Der Sohn fügt sich widerstrebend, schreitet mit dem Hochzeitszug, in dem keiner froh ist, ins Leere. Der Chor singt die Schlussverse „... und beklagten die traurigen Wege der Welt und warfen den Knaben hinab ... Keiner schuldiger als sein Nachbar ...“.

4. Szene: „Recht(losigkeit)“

Ein einflussreiches Elternpaar fordert von einer Lehrerin, dafür zu sorgen, dass ein aggressiver Junge, Sohn einer sozial benachteiligten alleinerziehenden Mutter, von der Schule verwiesen wird, da er das eigene Kind und auch andere Klassenkamerad/innen mehrfach geschlagen habe. Die Lehrerin ist nach einigem Zögern einverstanden und teilt dies der Mutter mit, die sich ohne Widerspruch „ins Tal hinab“ schieben lässt.

Der seine landesbewusste Rede singende Chef, der im Text süßliche und im Ton nüchterne Song des Chores über das Familienglück, der schmerzgebeugt mitten ins Publikum hinschreitende Hochzeitszug, bei dem der Rap des ehrbewussten Vaters, unterstrichen durch das rhythmische Spiel mit der Gebetsperlenkette, noch nachklingt, die die Nervengrenzen ausreizende, wortlose Langsamkeit, mit der die Abschiebung der Mutter angezettelt wird, in der Unaufmerksamkeit nur unterbrochen von persönlichen Statements der Spieler/innen zum Handeln dieser Figuren, um sie dann rasant und lächerlich auf einem Bürorollhocker zu vollziehen – diese Spielszenen bewirken, obwohl alle im Raum die Szenen inzwischen kennen, nachdenkliches Gemurmel, bisweilen begleitet von plötzlichem Lachen, immer wieder gefolgt von irritiertem Schweigen, manchmal auch ärgerlichem Stirnrunzeln und verschränkten Armen.

Am nächsten Morgen, nach einer Nacht zum ‚Überschlafen‘, entscheidet sich die Gruppe – überwiegend Pädagog/innen – für die Schulszene (siehe oben: Szene 4), knapp vor Zwangsheirat (3. Szene) zur weiteren Bearbeitung, die als *Forumtheater* nach Augusto Boal vorgeschlagen wird. Entscheidungskriterien waren:

- Mit welchen Haltungen sind Sie in Ihrem Alltag am meisten konfrontiert?
- Welche Haltungen sollten am dringendsten geändert werden?
- Welche wollen wir hier bearbeiten?

Auf der Suche nach einem neuen Gestus werden im Forumtheater alternative Haltungen der ausgegrenzten Mutter erprobt. Hier dominieren zwei Strategien:

1. kämpferischer Widerstand gegen die Lehrerin und
2. ein mitleid-heischendes Zusammenbrechen vor deren Augen.

Keine dieser beiden Strategien bewirkte eine sichtbare Verhaltensänderung bei den Eltern oder der Lehrerin. In dem Auswertungsgespräch wurde das Einzelkämpfertum in diesen Strategien diskutiert. Die Gruppe konnte kollektive Haltungsmuster ausmachen, die von eher hilflosem Taktieren und einem Gefühl der Vereinzelung geprägt waren. Es wurden Entsprechungen in anderen aktuellen Auseinandersetzungen im beruflichen und politischen Alltag gefunden, von deren *Bedingungsgestrüpp* in den unterschiedlichen Szenen dieses Workshops einiges sichtbar geworden war.

„Das Private ist politisch und das Politische ist privat“



Nach einem Theorieimpuls zu Brechts Weiterarbeit an dem „Ja-sager“, seiner Säkularisierung und der rationalistisch begründeten Entstehung des „Neinsagers“ werden die Gruppenmitglieder ein letztes Mal einer Übung im dialektischen Denken und Fühlen ausgesetzt. Sie identifizieren sich zunächst mit einer der Rollen, die sie im Laufe dieser vier Workshoptage am meisten berührt hat: Rollenrequisite nehmen, eine typische Haltung einnehmen, diese in Bewegung setzen mit Geste und typischem Satz. An einem angenehmen Platz im Raum legen dann alle Spieler/innen ihr Rollenrequisit – und damit die Rolle – ab, markieren ihren eigenen, privaten/persönlichen Platz gegenüber, erklären von hier aus laut zu sich selbst, warum sie sich mit dieser Rolle identifizieren und stellen an diese Rolle die Frage: „Wie nützlich und wie veränderbar ist ‚der Brauch‘?“ Anschließend pendeln sie räumlich, gestisch und stimmlich zwischen ihrer eigenen Perspektive und der der Rolle hin und her und führen so im wiederholten Rollenwechsel einen nach außen gekehrten inneren Dialog über dieses Thema. Zum Abschluss schreiben alle ihre Erkenntnisse auf eine große, ausgerollte Papierrolle. Hier fanden sich Statements und Schreibdialoge wie:

Die Tradition bestimmt den Gestus. Nehme die Tradition im Gestus wahr.

Wenn du etwas ändern möchtest, dann ändere zuerst deine Denkweise. Dann fang an zu kämpfen!

Verzichte nicht!

Nur wenn du es willst, ändert es sich.

Nein, ändere zuerst deinen Gestus. Also kommt zuerst die Haltung, dann der Gedanke ...

Die Persönlichkeit

Die Nachahmung

Der Gestus

Die Verfremdung

Neuer kollektiver Gestus

Wem nützt das Denken?

Sind meine Jas eigentlich Neins?

Kann ich gut entscheiden, was ich will? Es ist leicht und schwer, „ja“ zu sagen.

Die Veränderung ist paradox.

Man soll zuerst sehen, was man ist. Wenn du verstanden hast, was du bist, dann heißt das: Du hast dich verändert.

Auch wenn es uns traurig macht, sollten wir nicht auf die eigenen Entscheidungen verzichten. Wenn es ein Schicksal gibt, dann ändert sich das nicht.

Alles in mir hat mit meiner Kraft zu tun.

Ich bin stärker, wenn der Staat und die Öffentlichkeit mit mir sind.

Schluss? „Der Vorhang fällt ...“

In der Lehrstückarbeit ging es um Ermutigung, um eine Haltung von Wachheit, von Neugier, von Erkenntnis-Lust auf Widersprüche. Vorgeschlagen wurde, ein Lernvergnügen zu erleben, das erfahrbar werden kann, wenn wir es wagen, Ungereimtheiten (z. B. von Moralvorstellungen, Routinen o. ä.), Spannungsverhältnisse (z. B. zwischen Personen, Gruppen und/oder Werten), Interessenkollisionen mit ihren Bedingungsbeziehungen und uns selbst darin genau aus der Nähe anzuschauen. Von diesem Mut hatten die Teilnehmer/innen in Bursa einiges auf- und eingebracht. Dies wird sich nach den vier Tagen setzen und in Haltungen, ins Denken, Wahrnehmen und Fühlen auf eine Weise integrieren, auf die wir als Workshopleiter/innen keinen weiteren Einfluss mehr haben. Der Tenor der Schlussauswertung war: Freude am Nachdenken über die eigene Rolle in Wirkungszusammenhängen war spürbar geworden. Dazu gehörten die mehrfach ausgedrückten Wünsche nach selbst-bewusstem Handeln in den verwirrenden Verhältnissen, in denen wir uns immer mehr selbst *regieren* (vgl. Foucault 1996 u. 2000) und uns oft nicht bewusst sind, in wessen Interesse wir das tun.

Im Spielen mit Brechts Lehrstücken liegen besondere Potenziale: Die Übung im Bewusstwerden des sozialen Gestus, im dialektischen Denken und Fühlen trifft sich mit Bourdieus Gedanken von der „Erfinderkunst“, „Spontaneität“ oder „geregelter Improvisation“ des Habitus, mit dem der im Habitus angelegte Raum für Innovation, für die Veränderung sozialer Strukturen zur Sprache gebracht wird (Bourdieu 1987, S.104/104). Beim körperlichen Gestalten von Szenen werden Gefühls- und Realitätsschichten zugänglich, die den Spieler/innen vorher nicht unbedingt bewusst waren. Beim ständigen Verändern der Lehrstückenszenen – in parabelhaften Schlüsselszenen generalisierte Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft – stellen sie Beziehungen her: zwischen ihren eigenen Erfahrungen und

denen der Figuren, zwischen den Figuren untereinander und zwischen ihnen und einer sozialen und gegenständlichen Umwelt. In den Körperhaltungen, dem Gestus der Spielenden, werden dabei Gefühle und Lebenshaltungen transportiert, die Ausdruck individueller wie kultureller Normen („Bräuche“, Traditionen) sind (vgl. der „sozialisierte Körper“ oder der inkorporierte soziale Sinn des Habitus, in: Bourdieu 1987, S. 135 f.). So werden diese durch ihre szenische Darstellung der bewussten, begrifflichen Reflexion zugänglich – und damit einer bewussten, verantwortlichen Wahl, einer Entscheidung. Der kreative Akt des szenischen Gestaltens bringt innere Bilder, nicht bewusstes Wissen über Gefühle und ihre Einbindung in soziale Situationen im körperlichen – oder besser leiblichen – Ausdruck mit Sprache (Begriffen) in Verbindung. Die subjektive Deutung der gegenständlichen und sozialen Welt kann den Spielenden so be-greif-bar werden. „Die aktive Tätigkeit des Begreifens und Ver-Stehens vermittelt die soziale Situation mit Sprache und mit den inneren Informationsmustern des spielend lernenden Organismus“ (Gipser 1999, S.156). Insbesondere in Situationen, bei denen der Habitus in Konflikt, „in die Krise“ gerät, richtet sich der Blick bei der Klärung von Beziehungsblockierungen so untrennbar auch auf institutionelle Strukturen und in ihnen herrschende Normen. Spezifisch Türkisches war in diesem Workshop in Zeiten der Globalisierung zwar teilweise in den Stoffen zu beobachten, nicht aber in den ihnen zugrunde liegenden Themen und Strukturen.

In diesem Sinn bleibt das Angebot, in produktiver Auseinandersetzung mit einem von Brechts Lehrstücken Persönliches zu inszenieren, ein politischer Anspruch. Er zielt nicht mehr – wie in einigen Kreisen in den siebziger Jahren – auf ein gemeinsames politisches Eingreifen selbst – etwa im Sinne einer Schulung politischer Gruppen, der Produktion einer Agitprop-Szene mit aufklärerischem Anspruch oder dem Verabreden von gemeinsamen politischen Aktionen. Es zielt vielmehr auf die Stärkung eines gesellschaftlich gefassten Selbst-Bewusstseins, auf etwas, was Foucault die „Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden“ (Foucault 1996, S. 11), nennt. Welche Erkenntnisse die Kursteilnehmer/innen gewinnen, welche Fragen sie entwickeln und welche Schlussfolgerungen im Denken, Handeln und Wahrnehmen sie aus dem im Kurs Erlebten ziehen, liegt – wie bei allen Lernangeboten – außerhalb der Macht der Lehrenden.

Literatur

- Boal, A. (1999): Der Regenbogen der Wünsche. Seelze-Velber: Kallmeyer.
- Bourdieu, P. (1987): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1996): Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2000): Die Gouvernamentalität. In: Böckling, U. u. a. (Hrsg.): Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 41–67.
- Gipser, D. (1999): „Der Körper unter Belagerung“. Zum Umgang mit Leib und Körperlichkeit – auch – an der Universität. In: Koch, Gerd u. a. (Hg.), Ohne Körper geht nichts. Lernen in neuen Kontexten. Berlin/Milow: Schibri, S.153–157.
- Heppekausen, J./Mägdefrau, J. (2003): Persönlichkeitsbildung in einem theaterpädagogischen Projektseminar. In: journal für lehrerInnenbildung, 3, S. 63–71.
- Heppekausen, J. (2003): Einladung zur Begegnung von Theorie und Praxis – Supervision mit szenischen Methoden als Beitrag

„Das Private ist politisch und das Politische ist privat“

zur pädagogischen Professionalisierung. Abschlussarbeit im Weiterbildungsstudiengang Supervision an der Evangelischen Fachhochschule Freiburg.

- Heppekausen, J. (2004): „Sich selbst überraschen“. In: Profile. Internationale Zeitschrift für Veränderung, Lernen, Dialog, 7, S. 106–109.
- Lemke, Th. u. a. (2000): Gouvernamentalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. In: Bröckling, U. u. a.: Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7–40.
- Martens, G. (1991): „Der Weg ist die Aufgabe!“ oder: „Was mache ich mit meiner Rolle, wenn?“. In: Ruping, Bernd (Hrsg.): Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals: Erfahrungen, Varianten, Kritik. Lingen-Remscheid, S. 171–183, insbes. S. 84 (emotionales Gedächtnis).
- Osterkamp, U./Huck, L. (2006): Überlegungen zum Problem sozialer Selbstverständigung und bewusster Lebensführung. In: Rihm, Thomas: Schulentwicklung, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 25–39.
- Steinweg, R. (2005): Lehrstück und episches Theater. Frankfurt/M.: Brandes und Apsel.
- Szondi, P. (1966): Nachwort. In: Bertolt Brecht: Der Jasager und der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 103–112.

Anmerkungen:

1 Diese Losung wurde insbesondere von der damaligen Frauenbewegung vertreten, ihren „Weiberräten“ mit dem Anliegen, über den eigenen Körper, die eigene Sexualität, den eigenen Bauch selbst zu bestimmen – und darum auf diskriminierende gesellschaftliche Strukturen verändernd einzuwirken, die das Private bis hin zum eigenen Körper so nachhaltig prägen.

2 Die hier beschriebene Lehrstückarbeit fußt auf der Ausbildungspraxis von Gitta Martens, Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienpädagogik und den Erfahrungen von Reiner Steinweg (Steinweg 2005).

Fotonachweis

Foto: Swantje Nölke

MAGAZIN

Übergreifend – Von der Theorie in die Praxis? Gedanken zur Tagung „Habitus + Gestus“ in Lingen

Benjamin Häring

Das Team des Forschungsprojektes „THINK – Theatrale Interventionen im Innovations- und Kooperationsmanagement“, gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung, hat WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Disziplinen vom 2.–4.12.2010 nach Lingen eingeladen, um sich den Begriffen Habitus (Bourdieu), Gestus (Brecht) und Haltung (Stanislawski/Brecht) anzunähern, den Transfer dieser Begriffe in die Theatrale Organisationsforschung (Arens-Fischer, Renvert, Ruping) anzudenken und ggf. den Musterbegriff auf dieser Grundlage zu diskutieren. Nach dem ersten Zusammentreffen der WissenschaftlerInnen bei der Fachtagung „Szenisches Schreiben/Herstellen von (Lehrstück) Spiel-Vorlagen“ (s. Jan Weisberg in: Zeitschrift für Theaterpädagogik, H 57, S. 70 ff.) bestand der Wunsch eines weiteren Austausches und einer Vertiefung der Begrifflichkeiten Haltung, Habitus und Gestus. Die Tagungseröffnung durch Bernd Ruping (Institut für Theaterpädagogik, Hochschule Osnabrück) und den Lehrstück- und Friedensforscher Reiner Steinweg stellten diesen Grundgedanken in den Mittelpunkt. Die Tagung eröffnete der Vortrag von Ingo Scheller (Universität Oldenburg), der am Beispiel des Lehrerberufs Haltung als Ausdruck einer Beziehungskonstellation qualifizierte. Die theatrale Arbeit ermögliche eine erfahrungsbezogene Auseinandersetzung mit inneren und äußeren Haltungen und damit auch mit der (gesellschaftlich zu verortenden)

Not, der sie sich verdanken. In dieser Arbeit gehe es in erster Linie darum, Nachdenken zu ermöglichen, und weniger darum, im Sinne des epischen Theaters, Nachdenken zu zeigen (Reiner Steinweg). Leopold Klepacki (Institut für Pädagogik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg) stellte Bourdieus Idee vom Habitus als ein dynamisches Erzeugungsprinzip vor, das die Möglichkeiten eines handelnden In-der-Welt-Seins bedingt. Theater, das sich auf diesen Habitus-Begriff bezieht, würde sich mit den Handlungsdispositionen auseinandersetzen haben, die den Menschen einer Sozietät zur Verfügung stehen, die sie wahrnehmen bzw. ausgrenzen. Hans Martin Ritter (Hochschule für Musik und Theater Hannover) setzte in seinem Vortrag den Akzent auf das gestische Prinzip nach Brecht. Der verstand unter Gestus einen „Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welche ein oder mehrere Menschen an einen oder mehrere Menschen richten.“ Im Stillstellen, Herausschneiden und Zuspitzen der voneinander trennbaren Handlungs- und Verhaltensweisen von Menschen zeigt sich Wirklichkeit als veränderbar. Die Diskussionen im Anschluss an die Vorträge wurden moderiert von Gerd Koch (Alice-Salomon-Hochschule Berlin) und Florian Vaßen (Leibniz Universität Hannover). Wolfgang Arens-Fischer (Department für Duale Studiengänge der Hochschule Osnabrück) spielte die Sichtweise der Wirtschaftswissenschaft in die Tagung ein. Für

ihn steht die Analyse von Einstellungen und Verhaltensweisen einzelner Personen oder Personengruppen in Organisationen im Zentrum des Forschungsinteresses. Die Führungskraft wird dabei zum ‚Kulturjongleur‘. Ob eine Unternehmenskultur verändert oder gar gezielt gestaltet werden kann, ist wirtschaftswissenschaftlich eine umstrittene Frage.

Eva Renvert und Benjamin Häring (Hochschule Osnabrück) stellten den Ansatz der „Theatralen Organisationsforschung“ vor und zeigten Arbeitsproben aus dem Forschungsprojekt, um mit den TeilnehmerInnen zu diskutieren und tagungsrelevante Themen und Inhalte auf ihren Forschungsstrang zu übertragen.

Swantje Nölke (Darstellendes Spiel, Leibniz Universität Hannover) und Jan Weisberg (Justus-Liebig-Universität Gießen) leiteten am Ende der Tagung einen Praxisteil an, der nach dem Ansatz des Brechtschen Lehrstückes aufgebaut war.

Die Tagung hat gezeigt, wie fruchtbar der Austausch zwischen den Disziplinen Wirtschaftswissenschaft, Theaterpädagogik, Soziologie, Friedensforschung und Sozialwissenschaft sein kann und welche Gedanken und Diskussionen dieser Austausch anfeuert. Deswegen findet sich für InteressentInnen auf der Seite des Forschungsprojektes THINK (www.forschungsprojekt-think.de) unter „Tagungen“ eine Zusammenstellung von Statements der Beteiligten zur Habitus- und Gestus-Tagung, die zu einem weiteren Diskurs anregen soll.

Gestus, Haltung, Habitus – Begriffskonzepte sozialen Verhaltens

Wolfgang Arens-Fischer

1. Übersicht

Unternimmt man den Versuch, das Verhalten von Menschen zu beschreiben oder weiterführend zu analysieren, geraten fast zwangsläufig Begriffe wie Haltung und Einstellung als Verhaltensgrundlagen sowie Gestik und Mimik auf der akuten Verhaltensebene und Habitus sowie Gestus als sozialer Verhaltensrahmen in den Blick. Diese Begriffe werden vielfältig in

den unterschiedlichsten fachlichen Disziplinen verwendet, die eine Beziehung ihres jeweiligen fachlichen Untersuchungsbereichs zum Verhalten erkennen: z. B. der Pädagogik, der Soziologie, der Psychologie, der Betriebswirtschaft und Managementlehre bis hin zu den Ingenieurwissenschaften.

Eine Annäherung an den genannten Begriffskomplex erfolgt in den Disziplinen eher disziplinspezifisch, indem einzelne Be-

griffselemente aufgegriffen werden, ohne den vollständigen Komplex in die Betrachtung einzubeziehen, oder indem ein spezieller fachspezifischer Begriffsrahmen geschaffen wird. Damit entsteht zwangsläufig das Problem, dass die Beschreibung des Verhaltens nicht die gesamte Spannweite umfasst und damit unvollständig ist oder/und Beobachtungsergebnisse nur beschränkt anschlussfähig zu denen anderer Disziplinen sind.

Im Folgenden soll ein Vorschlag für eine Ordnung der Begriffe Gestus, Habitus und Haltung sowie Einstellung vorgestellt werden.¹ Eine Ordnung zu haben, bedeutet: strukturiert, differenziert, relationiert, konfiguriert, fokussiert und damit anschlussfähig zu sein. Ziel ist es, einen Begriffsrahmen zu schaffen, der ein „Netz“ aufspannt, mit dessen Hilfe sich das Verhalten von Menschen beschreiben lässt und das Anschlussmöglichkeiten schafft für Verhaltensanalysen. Dabei ist mit „Netz“ ein Verweisungszusammenhang der genannten Begriffe gemeint, die letztendlich als Referenzbegriffe für die beschreibende und analysierende Beobachtung menschlichen Verhaltens gesehen werden.

2. Situatives Verhalten und Handlung

Das Terrain, auf das sich die hier als Referenz ins Auge gefassten Begriffe Gestus, Habitus, Haltung und Einstellung beziehen, ist das menschliche Verhalten. Eingrenzend sei unter Verhalten der erfahrungsbasierte, personale Ausdruck eines sozialen Prozesses verstanden, der an eine Situation gebunden ist und das Handeln bestimmt.² Die so getroffene Vereinbarung zum Verständnis von Verhalten offenbart für das zu entwickelnde Beziehungsnetz der Referenzbegriffe fünf Knoten der Anknüpfung:

- a) den Handlungsbezug des Verhaltens,
- b) den Situationsbezug des Verhaltens,
- c) den Bezug zu sozialen Prozessen des Verhaltens,
- d) den Erfahrungsbezug des Verhaltens,
- e) den personalen Ausdruck des Verhaltens.

Durch den Handlungsbezug wird Verhalten auf ein Ziel ausgerichtet und inhaltlich sowie zeitlich in willentlich gesteuerte Tätigkeiten gegliedert.³ Damit grenzt sich das Verhalten, auf das die Referenzbegriffe angewendet werden sollen, ab von den Verhaltenssequenzen, denen kein handlungsleitendes Ziel zugeordnet werden kann.

Der Situationsbezug weist darauf hin, dass es für das Verhalten auslösende Bedingungen gibt, die im Umfeld der Akteure zu suchen sind (situativer Kontext). Diese sind vom Prozesscharakter, der sich auf eine soziale Beziehung stützt, deutlich zu differenzieren. So meint der Verweis auf soziale Prozesse, dass es sich um zwischenmenschliches Verhalten handelt, also Zeit beanspruchende Vorgänge zwischen mindestens zwei Menschen (soziale Beziehung). Der situative Kontext deutet auf einen gesellschaftlichen oder organisatorischen und also sozial prädefinierten Rahmen hin, der durch seine Art die Verhaltensdispositionen beschränkt bzw. ex negativo auf die Notwendigkeit verweist, den Rahmen zu erweitern, verändern, jedenfalls: in den Blick zu nehmen. Dabei knüpft das Verhalten in einer konkreten Situation auch dann an vergangene, erprobte Verhaltensmuster an, wenn die aktuelle Situation

für den Akteur neu ist. Dieser Erfahrungsbezug ist nie vollständig abzustreifen⁴, so dass es als grundsätzlich schwierig angesehen werden muss, neue Verhaltensweisen zu etablieren.

Der personale Ausdruck als fünftes Bezugsmerkmal weist darauf hin, dass sich Verhalten über das tatsächliche Handeln, also dem sachlichen zielbezogenen Handlungsvollzug hinaus im Ausdruck der sich verhaltenden Person durch Gestik, Mimik, Körperhaltung etc. aber auch Worte zeigt. Damit wird die Körperlichkeit zu einem festen Bestandteil des Verhaltens.⁵ Verhalten ist auf der hier skizzierten Grundlage dann als relevant einzustufen, wenn es die fünf Dimensionen mit Bedeutung füllt. Beispielsweise ist das Fangen einer Fliege⁶ ein Verhalten, das ein Ziel verfolgt, nämlich das Fliegenfangen, einen Erfahrungsbezug im Sinne einer Fertigkeit sowie einen personalen Ausdruck der Konzentration und Geschwindigkeit umfasst. Es ist aber erst dann für die hier getroffene Vereinbarung zum Verhalten relevant, wenn der Handlung eine Bedeutung in einem sozialen Prozess zugeschrieben werden kann, beispielsweise die Demonstration der Unwichtigkeit der Berichterstattung eines Kollegen im situativen Kontext einer Projektbesprechung – oder alternativ, die Demonstration der Überlegenheit, wenn der Sprechende parallel zur Berichterstattung noch in der Lage ist, eine Fliege zu fangen. Das Fliegenfangen als solches ist dagegen nicht relevantes Verhalten, wenn es sich in der Situation nicht bedeutungsvoll zuordnen lässt. Dieses Beispiel deutet die Komplexität an, in der sich Verhalten entfaltet.

3. Habitus

Die Komplexität des Verhaltens gründet in den fünf Dimensionen des Verhaltens, die eben nicht isoliert betrachtet werden dürfen, sondern in ihrem Zusammenhang zu fassen sind. Komplexitätstreibend ist dabei besonders die Bedeutungsattribution, die sich aus der Situation selbst, in der die eigentliche Handlung eingebettet ist, und eines übergeordneten situativen Kontextes ergibt, der einerseits den Raum für die eigentliche Beziehungssituation schafft und andererseits auch den Hintergrund liefert, vor dem das Erfahrungswissen der Akteure aufgebaut und aktualisiert wird.

Hinzu kommt erschwerend die Uneindeutigkeit der Zuschreibung von Bedeutung. Sie ist Ergebnis einer (oder mehrerer) Beobachtung(en). Es ist also eine „wahrgenommene Realität“ eines situierten, interessierten, kognitiv eingeschränkten Beobachters (oder eben mehrerer Beobachter) und insofern eine mehrfache Selektion dahingehend, worauf geachtet wird, in welche Sinnzusammenhänge es integriert wird etc.⁷ Der/die Beobachter sind „situiert“, also ebenfalls Bestandteil eines situativen Kontextes – beispielsweise einer gesellschaftlichen Gruppe angehörig (Status, Macht etc.) – und entsprechend wird nicht nur das handelnde

Verhalten der Akteure selbst, sondern auch die Beobachtung der Beobachtenden (und auch die Akteure selbst sind Beobachter) durch die bisherigen Gewohnheiten geprägt.

Durch die Beziehung des Verhaltens (auch) auf die Gewohnheit, wird der Einfluss der Situation auf die Praktik in der interpersonellen Beziehung wieder ein Stück weit relativiert, so dass eben nicht davon ausgegangen werden kann, dass die Eigenschaften einer Situation das Verhalten monokausal bestimmen. Hier wird die Dialektik aus Situationsbedingungen, gewohnheitsmäßigem Denken und „einverleibter“ Praxis herausgefordert. Ein Konzept, das diese Dialektik beschreibt, ist der Habitus. Das Habitus-Konzept hat weit zurück reichende Wurzeln. So findet sich der Habitus-Begriff bereits bei Thomas von Aquin und der hexis-Begriff bei Aristoteles zur Begründung einer Ethik im Rahmen einer Anthropologie, die den Menschen als das zu Tugenden fähige Lebewesen portraitiert und damit um die Erklärung der Möglichkeit des „Tüchtigen in uns“. Sie begriffen die Gewohnheit, als eine verkörperte Disposition, die den Handelnden zu tugendhaften Handlungen bereitmacht – gewiss auch bei schlechten Gewohnheiten, zu schlechten Taten, doch diese stehen nicht im Fokus der beiden Philosophen. Im Sinne eines permanenten Übens, wird das Gute zur inkorporierten Disposition des Verhaltens.⁸ Zur Entwicklung einer Soziologie der sozialen Praxis greift Bourdieu den Habitus-Begriff wieder auf und entwickelt auf dessen Basis eine Abkehr von der Vorstellung des sozialen Handelns als Resultat bewusster Entscheidungen und des Befolgens von Regeln.⁹

Der Habitus ist zu verstehen als ein System dauerhafter und übertragbarer Dispositionen, die als Erzeugungs- und Ordnungsstrukturen für Praktiken und Vorstellungen fungieren, die an ihr Ziel angepasst sein können, ohne jedoch bewusstes Anstreben von Zwecken und ausdrückliche Beherrschung der zu deren Erreichung erforderlichen Operationen vorzusetzen und ohne irgendwie das Ergebnis der expliziten Einhaltung von Regeln zu sein, und genau deswegen kollektiv aufeinander abgestimmt sind. Als Produkt der Geschichte produziert der Habitus individuelle und kollektive Praktiken, also Geschichte, nach den von der Geschichte erzeugten Schemata; er gewährleistet aktive Präsenz früherer Erfahrungen, die sich in jedem Organismus in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata niederschlagen und die Übereinstimmung und Konstanz der Praktiken im Zeitverlauf viel sicherer als alle formalen Regeln und expliziten Normen gewährleisten. Dabei sind es die charakteristischen Strukturen einer bestimmten Klasse von Daseinsbedingungen, die die Strukturen des Habitus erzeugen, welche wiederum zur Grundlage der Wahrnehmung und Beurteilung aller späteren Erfahrung werden. Als einverleibte, zur Natur gewordene und

Magazin

damit als solche vergessene Geschichte ist der Habitus wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit, die ihn erzeugt hat. Damit macht er die Praktiken *relativ unabhängig* von den äußeren Determiniertheiten der unmittelbaren Gegenwart. Somit steht der Habitus als Spontanität ohne Willen und Bewusstsein zur mechanischen Notwendigkeit nicht weniger im Gegensatz als zur Freiheit der Reflexion.¹⁰ Im Habitus entfaltet sich grundsätzlich eine Dialektik aus strukturierter und strukturierender Gewohnheit mit der damit verbundenen Einschränkung des Raums der Möglichkeiten für das Handeln (Handlungsoptionen, Möglichkeiten an Verhaltensdispositionen) und der möglichen Kreativität zum neuen Verhalten in veränderten Situationen.

Bourdieu hebt tendenziell die Prägung der Gewohnheit durch die inkorporierten Verhaltensmuster einer gesellschaftlichen Klasse und der Position, die ein Mensch in dieser Klasse innehat, stärker hervor. Die mit einer bestimmten sozialen Herkunft verbundenen Dispositionen des Handelns verwirklichen sich nur, indem sie sich einerseits in Abhängigkeit von der Struktur der Möglichkeiten eines sozialen Feldes¹¹ und andererseits von der innerhalb des Feldes besetzten Position (Macht und Einfluss) spezifizieren, wobei das Feld selbst der Wahrnehmung und Bewertung des Möglichen als Richtschnur dient.¹² Dabei werden Gewohnheiten einer sozialen Herkunft nie vollständig verlernt, sondern bleiben immer Bestandteil des individuellen Habitus einer Person und schränken deren Dispositionen ein.¹³ Die älteren Habitus-Konzepte (Aristoteles, Thomas von Aquin) heben neben der dauerhaften Gewohnheit tendenziell die Generierung von neuem hervor. So ist die *hexis* ein nicht-intellektuelles Vermögen zur Hervorbringung von Handlungen. Sie ist ein Können, das aus der Erfahrung gebildet worden ist und aus der zukünftige Handlungen gewonnen werden können. Obwohl sie aus praktischen Handlungen hervorgeht, hat sie die Fähigkeit, Werte zu bilden und ein auf Einzelfälle bezogenes und an Handeln gebundenes Wissen zu erzeugen.¹⁴ Tatsächlich ist es möglich, schon die klassische Habitus-Lehre als Trainingstheorie zu lesen – wer richtig geübt hat, überwindet die Unwahrscheinlichkeit des Guten und kann Neues erreichen.¹⁵ Dabei wird besonders in konflikthaften Erfahrungen die Selbstverständlichkeit der sozialen Ordnung leicht brüchig und Handlungsweisen und Interaktionen werden aus dem Fraglosen und Selbstverständlichen herausgerissen und die Zusammenhänge werden bewusst. Insofern erfahren sich die Individuen in ihrer Praxis als reflektierende, bewusst handelnde Subjekte, gleichwohl sie immer eingebunden bleiben in ihren sozialen Zusammenhang, der sich eben nicht nur über äußere Zwänge manifestiert, sondern eben gerade über die erlebte Vergangenheit – der durch den Habitus gegebenen Haltung in der Welt.¹⁶

Als praktischer Sinn zeigt sich die Regelmäßigkeit der Gesellschaft und der gesellschaftlichen Gruppen als Fähigkeit der sozialen Subjekte, Handlungsweisen zu erzeugen, die mit der sozialen Ordnung übereinstimmen als Natur gewordene, in motorische Schemata und automatisierte Körperreaktionen verwandelte gesellschaftliche Notwendigkeit.¹⁷ Der Habitus als inkorporierte Erfahrung des Subjekts mit der sozialen Welt manifestiert sich in der Körperhaltung, in den Gesten und im Körpergebrauch. Der Körper ist nicht nur ein Medium, in dem sich der Habitus ausdrückt; vielmehr ist der Körper als Speicher sozialer Erfahrung wesentlicher Bestandteil des Habitus.¹⁸ Insofern zeigt sich der individuelle Habitus in den Tätigkeiten und in den Haltungen der Individuen. Jeder einzelnen Person kommt ein individueller Habitus zu, der erkannt werden kann an den Situationen, den Beziehungen, die die jeweilige Person eingeht und wie sie sich in der „Welt hält“, in ihrer Haltung – ohne den Blick in das „Innere“ eines Menschen, auf die subjektiven Beweggründe, Wünsche, Motive, Triebe etc., d. h. ohne den Blick auf die Psychologie, richten zu müssen.¹⁹ Damit ist der Habitus von der Persönlichkeit eines Menschen deutlich zu trennen (vgl. dazu auch das nachfolgende Kapitel). Gleichwohl bietet der Habitus in der Abgrenzung zur Persönlichkeit auch die Anschlussfähigkeit zu psychologischen Konzepten wie bspw. der Einstellung. Über die Körperlichkeit als zentrales Spezifikum des Habitus grenzt sich dieses Konzept der Gesellschafts-/Organisationsbeschreibung ebenfalls deutlich ab von der systemischen Konzeption der sozialen Systeme, welches den Menschen als Akteur in die Umwelt der Gesellschaft, einer gesellschaftlichen Gruppe, einer Organisation verweist. Sie besteht in der systemischen Konzeption aus dem Prozessieren von Kommunikation in operativer Geschlossenheit, und auf Störungen dieses Prozesses reagiert das System nach eigenen eingebauten (im Sinne von gebildeten nicht intentional gesteuerten) Gesetzmäßigkeiten, die beobachtet, benannt und als Kommunikation in den Selbsterzeugungs- und Selbsterneuerungsprozess eingespeist werden können.²⁰ Hierbei wird der individuelle Mensch als Akteur in Form einer sozialen Rolle mit konkreten Verhaltens-/Kommunikationserwartungen gedacht. Für das Funktionieren des Systems hat die Rolle eine (Verhaltens-/Kommunikations-)Funktion, bei der der eigentliche Rollenträger unerheblich und austauschbar ist, ohne die Funktion des Systems zu gefährden. Die Körperlichkeit ist in der systemischen Konzeption ausgeschlossen, im Habitus-Konzept ist sie zentraler Bestandteil.

4. Persönlichkeit und Einstellung

Eine Anschlussfähigkeit des Habitus-Konzepts an andere Formen der Beschreibung von sozialem Verhalten scheint gerade durch die Rolle

und die in der Theaterarbeit üblichen Differenzierung von Rollenfigur und Rollenträger möglich. Hierbei ist die Rollenfigur die soziale Rolle mit den jeweiligen Verhaltenserwartungen in den einzelnen Feldern einer Gesellschaft und deren unterschiedlichen Organisationen (Kirche, Familie, Unternehmen etc.). Als Ergebnis rationaler Planung ist die soziale Rolle Gegenstand gestalterischer Ansätze des Organisierens menschlicher Tätigkeit in den unterschiedlichen Institutionen einer Gesellschaft – abstrahierend vom konkreten Menschen und damit weit entfernt vom Habitus.

Rollenträger sind Personen als individuelle Subjekte, die eine Entwicklung mit zahlreichen Erfahrungen durchlaufen haben, die sie prägen und ausmachen – der Mensch mit allem, wie er geworden ist, was er ist. Diese Entwicklung geschieht in einem (nicht zwangsläufig konstanten) gesellschaftlichen Rahmen in unterschiedlichen Feldern mit ihren Situationen der sozialen Beziehungen. Über den Habitus sind die gesellschaftlichen Ordnungsmuster in der Person verkörpert und prägen das Verhalten nachhaltig. Der Habitus ist eine ganzheitliche Konzeption des Wahrnehmens und Handelns, die sich in der spontanen Wahl der Handlungen und in der Haltung einer Person zeigt. Hiervon ist die Persönlichkeit noch einmal zu differenzieren, die expliziten Bezug zu den psychischen Dimensionen eines Menschen herstellt.

So soll mit dem Konzept der Persönlichkeit geklärt werden, wie Verhaltens- und Erlebensprozesse ablaufen, um daraus eine Verhaltensbeschreibung, -erklärung sowie -prognose ableiten zu können. Der (um die Motivation) erweiterte Persönlichkeitsbegriff bezeichnet die individuelle Ausprägung der überdauernden Merkmale aller psychischen Grundfunktionen eines Menschen²¹ und damit dessen einzigartiges, relativ stabiles und den Zeitablauf überdauerndes Verhaltenskorrelat. Für die hier geführte Diskussion sind die Fokussierung der mentalen Prozesse und deren Erklärung des Verhaltens als deutliche (theoretisch konzeptionelle) Abgrenzung zum Habitus interessant. Trotz Differenzierung eröffnet die Persönlichkeit die Anknüpfung, nämlich über das Konzept der Einstellung in Abgrenzung zum Haltungsbegriff.

Menschen haben die Tendenz, ihre Umwelt zu bewerten und Objekte auf der Dimension „gut – schlecht“ anzuordnen. Ein Objekt kann dabei verschiedene, auch widersprüchliche Reaktionen auslösen, die global in einer Einstellung zusammengefasst werden. In diesem Sinne wird eine Einstellung auch als ein kognitives Schema verstanden, das evaluatives Wissen einer Person über ein Einstellungsobjekt repräsentiert. Solche Wissensstrukturen beeinflussen Denken, Fühlen und Verhalten von Personen sowohl in Bezug auf das entsprechende Einstellungsobjekt (z. B. politischen Richtungen, Formen der Energiewandlung, Umweltschutz, anderen Kul-

turen, Minderheiten, speziellen Personen) als auch darüber hinaus. So fühlen sich Menschen im Allgemeinen eher zu Personen hingezogen, die ihre Einstellungen teilen, als zu solchen, die andere Einstellungen vertreten.²² Die drei Komponenten von Einstellungen – die kognitive Komponente (Wahrnehmungen und Vorstellungen von dem Objekt), die affektive Komponente (die gefühlsmäßigen Regungen gegenüber dem Objekt) und die konative Komponente (Verhaltenstendenzen gegenüber dem Objekt)²³ – betonen die mentale Fokussierung und die darauf bezogenen Erklärungsmuster des Verhaltens. Der Haltungsbegriff betont dagegen die Körperlichkeit, die zum Ausdruck kommt. Interessant in diesem Kontext ist die Frage, wie es zu Einstellungen kommt. Untersucht wird dieses über die Einstellungsänderung, die sich zum einen als Folge von Informationsverarbeitungsprozessen erklären, die unterschiedlich hohen kognitiven Aufwand erfordern, und zum anderen über Verhaltensänderungen infolge der Einschränkung der Handlungsfreiheit, wie dieses bei Interventionen in Verhaltensprozessen der Fall ist.²⁴

Insbesondere über den Strang der Intervention (beispielsweise in theatraler Form in Organisationen) ergeben sich Anknüpfungsmöglichkeiten zur Erforschung der beiden konzeptionell unterschiedlichen Verhaltensgrundlagen Einstellung und Haltung. Ergebnis könnte die Beschreibung vom individuellen Habitus über Haltungs- und Einstellungsbegriffe sein. Der Haltungsbegriff erscheint auch hier als zentraler Knoten in einem Netz begrifflicher Differenzierungen zur Beschreibung von Verhalten, die letztlich unterschiedliche Forschungsansätze repräsentieren.

5. Gestus

Der Begriff des Gestus spielt eine Schlüsselrolle in der Theaterpädagogik Bertolt Brechts, wird aber auch darüber hinaus zur Beschreibung von Verhalten und Verhaltensmomenten vielfältig benutzt. Der Begriff des Gestus geht über den der Geste weit hinaus. Er ist nicht nur ein Technikum schauspielerischer Interpretation, sondern der Struktur der Sprache, ja der Stoffe immanent. Der Begriff des Gestus kann sich beziehen auf alles, was die Beziehungen zwischen Menschen prägt oder von diesen Beziehungen geprägt wird oder in Zusammenhang und Wechselbeziehung mit ihnen sich ereignet. Die Beziehung zwischen Menschen bleibt letztlich das Moment, das einem Gestus, gleich in welcher Erscheinungsform er auftritt, immer zugehört.²⁵

Das Problem des Gestusbegriffs liegt in der Komplexität der Zusammenhänge, in denen ein Gestus erscheinen kann. So sind Beziehungen zwischen Menschen auch immer augenblicklicher Ausdruck sozialer Sachverhalte mit übergeordnetem gesamtgesellschaftlichem Bezug als Rahmen des Handelns. Hier weist der Gestus auf den Habitus – der Habitus schimmert im

Gestus durch. Gleichzeitig bezieht sich der Gestus auch auf konkrete Handlungssituationen, beispielsweise dem Verkaufen von Fisch, in der der Akteur den Gestus eines Fischverkäufers (als Grundgestus) zeigt.²⁶ Darüber hinaus ist der Gestus auch individueller Ausdruck eines Menschen, der sich in typischen Gesten, Äußerungen, Worten und dem Wechsel der Mimik in den verschiedenen Situationen zeigt (z. B. „typisch Bernd“).

„Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen (an) einen oder mehrere Menschen richten. [...] Ein Gestus kann allein in Worten niedergelegt werden [...]; dann sind bestimmte Gestik und bestimmte Mimik in diese Worte eingegangen und leicht herauszulesen [...]. Ebenso können [...] Gesten und Mimik oder [...] nur Gesten Worte beinhalten.“²⁷

Inbegriffen im Gestus-Begriff ist die Abteilbarkeit und Trennbarkeit einzelner Züge, Schichten und Phasen des zwischenmenschlichen Handelns, so dass in einem Gestus (z. B. Verkaufsgestus) noch viele andere Gesten (z. B. Verachtung des Kunden) vorkommen können. Der Gestus-Begriff hat demnach zum einen eine synthetische Qualität, indem er mehrere Erscheinungen des menschlichen Verhaltens, die konkret wahrnehmbar sind, zusammenfasst zu einem Komplex und ihm eine bestimmte Bedeutung zuschreibt. Die Beziehung zwischen Bedeutung und den Verhaltenserscheinungen ist aber nicht uneindeutig. So können einzelne Gesten und Worte durch andere ersetzt werden, ohne dass sich der Gestus ändert. Insofern hat der Gestus verallgemeinernde Qualität, indem die konkreten Erscheinungen zu Kennzeichen einer vorgegebenen und allgemeiner definierten Beziehung zwischen Menschen werden. Zum anderen hat der Gestus analytische Qualität. Er löst aus einer komplexen Erscheinung menschlichen Handelns einzelne Phasen und Züge heraus, Einzel- und Teilvorgänge, Gesten, mimische Äußerungen, Sätze, Tonfälle etc. und schreibt ihnen eine spezifische Bedeutung innerhalb eines umfassenden Handlungszusammenhangs zu.²⁸

In seiner analytischen Qualität richtet sich der Gestus auf verschieden große Einheiten im Zusammenhang menschlicher Handlungen, und zwar von der Grundhaltung eines einzelnen Menschen bis zur Totalität eines ganzen Zusammenhangs. Dieses Zerlegen eines Handlungszusammenhangs in seine Einzelvorgänge und das Bestimmen des jeweiligen Grundgestus – also das Herausfinden des Sinns in diesem Geschehnis – ist die eigentliche Analyse der gesellschaftlichen Wirklichkeit und eröffnet damit auch eine Perspektive auf den Habitus. Das Zerlegen von Handlungszusammenhängen in Einzelvorgänge erfasst im Wesentlichen drei Ausschnitte:²⁹

- eine ganze komplexe Situation, in der Menschen in einer bestimmten Weise sich

zueinander verhalten – also ein Komplex von Gesten und Äußerungen, die Gesamthaltung aller an diesem Vorgang Beteiligten betreffend (z. B. eine kooperierende oder konkurrierende Gruppe von Menschen); hier spiegelt sich der gesellschaftliche Bezug, das Verhalten eines einzelnen in seinem Wirkzusammenhang – also ein Komplex von Gesten und Äußerungen bei einem einzelnen Menschen, die Vorgänge auslösen (z. B. ein Mann, der einen Fisch verkauft); Grundgestus der Situation,

- die Befindlichkeit (Grundhaltung) eines Menschen – also ein Komplex von Gesten und Äußerungen, die Grundhaltung eines einzelnen Menschen betreffend (z. B. Zufriedenheit, Höflichkeit, Überredenwollen, Zorn).

Diese unterschiedlichen Aspekte des Gestus lassen sich nicht vollkommen voneinander absetzen: die Grundhaltung eines Menschen etwa könnte zugleich in einem Komplex von Gesten und Äußerungen erscheinen, die bei anderen Menschen bestimmte Vorgänge auslösen, diese wiederum können in einem Gesamtkomplex eines Vorgangs unter Menschen erscheinen, der die Gesamthaltung aller umfasst. Insofern hat jede abgelöste gestische Einheit einen dominierenden Gestus, zu dem eine Reihe ergänzender und widersprechender Gesten treten können. Weil Beziehungen zwischen Menschen das prägende Moment des Gestus sind, ist das Theater auch der Ort, auf den der Begriff des Gestus in seinem eigentlichen Sinn ausgerichtet ist, denn in dieser Kunstform werden nicht nur Beziehungen zwischen Menschen hergestellt, sondern sie werden vor allem als Gegenstand thematisiert. So sieht Brecht im Gestus ein allumfassendes Gestaltungsprinzip.³⁰

Gerade dieses Gestaltungsprinzip weist auf die analytische Qualität des Gestus in Bezug auf die sozialen Zusammenhänge, die eine spezifische Situation rahmen, auf die Haltungen einzelner Personen zu einer spezifischen Handlungssituation (als Grundgestus), auf die spezifische Grundhaltung einer Person in einer speziellen Situation sowie auf die Haltungen einer Person in verschiedenen Situationen, die übergreifend auf den Habitus weisen. Die Haltung bzw. die Haltungen mit ihren Gesten und Äußerungen in den einzelnen Bedeutungskontexten und den konkreten Situationen und Situationsaugenblicken sind der eigentliche Analysegegenstand des Verhaltens.

6. Haltung

Wird der Versuch unternommen, eine integrative Perspektive zwischen den komplexen Habitus, Persönlichkeit und Gestus zu entwickeln, so scheint die Haltung in konkreten Situationen des sozialen Verhaltens als Ansatz der Vernetzung auf (vgl. auch Abb. 1). Die bisherigen Ausführungen zeigen Anknüpfungspunkte der Haltung zum Habitus, zur Persönlichkeit sowie

Magazin

zum Gestus. Danach lassen sich drei Dimensionen der Haltung erkennen:

- die Haltung aus dem Gewordenen,
- die Haltung zu einer Situation mit ihren Akteuren und dem situativen Kontext,
- die Haltung in der Beziehung zwischen Menschen.

Haltungen sind erfahrungsbasiert. Im Habitus-Konzept ist der Körper Speicher sozialer Erfahrung. Diese Erfahrung zeigt sich im Verhalten durch die Auswahl von Handlungen sowie die Form des Tätigwerdens und wie die Personen sich in ihrer Welt „halten“. Dadurch, dass der Körper als Ganzes Ausdruck des Habitus ist, ist er gleichzeitig auch Ausdruck der bisherigen Erfahrung. Dieser Ausdruck ist auch ein Stück weit situationsübergreifend und scheint in verschiedenen Situationen in gleicher Weise durch und ist an die Person als individueller Habitus mit individueller Haltung gebunden. Sie weist auf die elaborierten Könnensmodule, aus denen die Individuen bestehen, z. B. die selbstverständliche und selbstsichere Haltung eines erfahrenen und durch die Angehörigen des sozialen Feldes anerkannten Vortragenden in einer wissenschaftlichen Konferenz (siehe Abbildung unten).

Haltungen haben eine intentionale Komponente.³¹ Sie sind gerichtet auf eine Situation mit ihrer Handlung im jeweiligen situativen Kontext einer Familie, eines Sportvereins, eines Unternehmens etc. Als Ausdruck einer Handlungsabsicht und einer Einstellung zum Handlungsgegenstand ergeben sich situationspezifische Verhaltensstrategien und -taktiken, bei denen die Haltung bewusst auf ein zu erreichendes Ziel eingetrimmt wird, z. B. die devote Haltung bei der Besprechung einer misslungenen Aktion mit dem Vorgesetzten, die aufgesetzte, kraftvolle Haltung im Vorstellungsgespräch. Das

Anstreben von Zielen verbunden mit einer zum Handlungsgegenstand entwickelten positiven (im Gegensatz zur ablehnenden) Einstellung weist auf Haltungen, die über das gewohnte Gekönte hinausgehen und das Erproben von ungewohnten Haltungen zulassen, bspw. die des zugewandten Betriebswirts im für ihn ungewohnten Feld der theatralen Reflexion organisationaler Zusammenhänge.

Haltungen entstehen in der Beziehung zwischen Menschen und nehmen Bezug auf die Haltungen der in einer Situation beteiligten weiteren Personen – beispielsweise die Haltung eines Lehrers, der mit einer Haltung der Zugewandtheit in die Klasse tritt und auf Schüler mit ablehnender und desinteressierter Haltung trifft – es entwickelt sich ein Prozess des Ringens um Haltung.³² Dieser Prozess kann durchaus schon vor dem eigentlichen Beginn einer Situation beginnen, in dem die Haltungen der anderen antizipiert werden. Insofern ist es nicht erforderlich, dass Personen gerade physisch anwesend sind oder nicht, um eine Haltung des Zorns, der Trauer, der Verzweiflung etc. zu entwickeln.

Das Problem in der Analyse der Haltungen liegt in deren Komplexität. So sind zum einen die skizzierten Dimensionen in einer Situation nicht klar trennscharf. Zum anderen können Haltungen überlagert werden von widersprüchlichen Gesten und Ausdrücken. Es können in einem Grundgestus widersprüchliche Haltungen eingelagert sein³³, die sich in diskrepanten Gesten und Wörtern (Sprache) zeigen.

7. Ausblick – eine interdisziplinäre Forschungsaufgabe

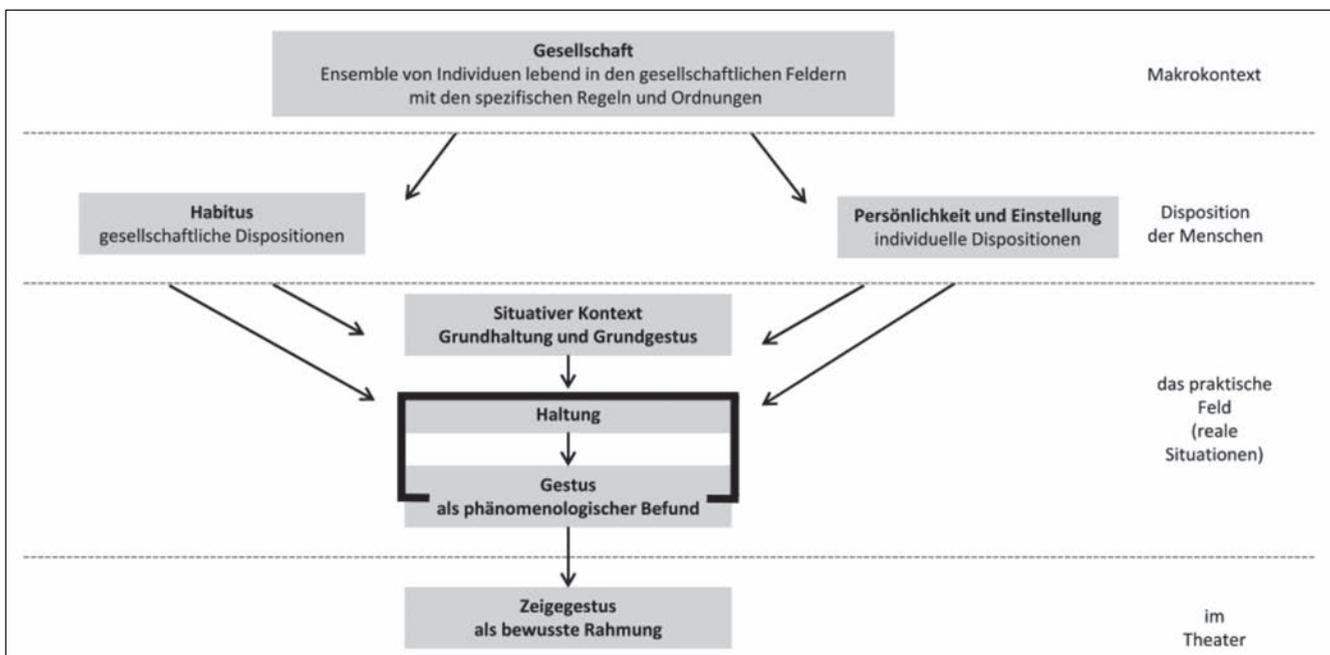
Die dargestellte Diskussion der Begriffe Habitus, Haltung, Einstellung und Gestus hat die

Perspektivenvielfalt gezeigt, mit der auf das Verhalten in sozialen Prozessen geschaut werden kann. Jede einzelne Perspektive ist aus einer Forschungsdisziplin mit einer spezifischen Historie erwachsen, die das gezeigte Verhalten mit bestimmten Erkenntnisinteressen beobachtet und analysiert. Die gemeinsame Diskussion dieser Perspektiven mit ihren Beobachtungen und Analysen ist bereichernd für die jeweilig beteiligten Disziplinen und fördert Neues zu Tage.³⁴ Die Komplexität des Verhaltens verlangt nahezu nach einer interdisziplinären Forschung. So wäre es beispielsweise sowohl gesellschaftlich als auch wirtschaftlich sowie individuell wertvoll, wenn es gelänge, in Abhängigkeit von situativen Kontexten einerseits und Einstellungen andererseits, einen Katalog von Haltungen mit den entsprechenden Gesten und sprachlichen Ausdrücken zu entwickeln, die auf Zustände der gesellschaftlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen und die individuellen Befindlichkeiten weisen, um daraus Gestaltungsperspektiven für ein besseres Arbeiten und Leben zu entwickeln.

Literatur

Arens-Fischer, W./Renvert, E./Ruping, B. (2009): Der Beitrag des Unternehmenstheaters zur Unternehmensentwicklung: Personales Verhalten in Organisationsstrukturen und -prozessen reflektieren. In: Raab, G. und A. Unger: Der Mensch im Mittelpunkt des wirtschaftlichen Handelns. Lengerich: Pabst Science Publishers, S. 543–559.

Arens-Fischer, W.; Renvert, E.; Ruping, B. (2010): Szenische Aktionsforschung. In: Jacobsen, H. & Schalllock, B. (Hrsg.): Innovationsstrategien jenseits des traditionellen Managements. Stuttgart: Fraunhofer Verlag, S. 190–199.



Haltung im Netz der Begriffskonzepte sozialen Verhaltens

- Böhle, F. (2004): Die Bewältigung des Unplanbaren als neue Herausforderung in der Arbeitswelt – Die Unplanbarkeit betrieblicher Prozesse und erfahrungsgeleitetes Arbeiten. In: Böhle, F./Pfeiffer, S./Sevsay-Tegethoff (Hrsg.): Die Bewältigung des Unplanbaren. Wiesbaden: VS, S. 12–54.
- Bohner, G. & Wänke, M. (2006): Einstellungsänderung. In: Bierhoff, H.-W. & Frey, D. (Hrsg.): Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie. Göttingen: Hogrefe, S. 415–422.
- Bourdieu, P. (1987): Sozialer Sinn. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1998): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1999): Die Regeln der Kunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hacker, W. (1999): Handlung. In: Asanger, R. & Wenninger, G. (Hrsg.): Handwörterbuch Psychologie. Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 275–288.
- Klepacki, L. (2010), Gestus. Impulsreferat während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung an der Hochschule Osnabrück.
- Krais, B. & Gebauer, G. (2008): Habitus. Bielefeld: transcript.
- Kuhl, J. (2001): Motivation und Persönlichkeit. Göttingen: Hogrefe.
- Luhmann, N. (1984): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (2000): Organisation und Entscheidung. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Martens, J.-U. (2009): Einstellungen erkennen, beeinflussen und nachhaltig verändern. Stuttgart: Kohlhammer.
- Neuberger, O. (2006): Mikropolitik und Moral in Organisationen. Stuttgart: UTB.
- Nerdinger, F. W. (2008): Grundlagen des Verhaltens in Organisationen. Stuttgart: Kohlhammer.
- Peuckert, R. (2010): Soziale Einstellung. In: Kopp, J. & Schäfers, B. (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden: VS, S. 59–61.
- Pfeiffer, S. (2004): Arbeitsvermögen. Ein Schlüssel zur Analyse (reflexiver) Informatisierung. Wiesbaden: VS.
- Ritter, H. M. (1986): Das gestische Prinzip. Köln: Prometh Verlag.
- Ritter, H.M. (2010), Gestus. Impulsreferat während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung an der Hochschule Osnabrück.
- Scheller, I. (2010): Haltung. Impulsreferat während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung an der Hochschule Osnabrück.
- Sloterdijk, P. (2009): Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Steinweg, R. (2010), Haltung, Impulsreferat während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung an der Hochschule Osnabrück.
- Wänke, M. & Bohner, G. (2006): Einstellungen. In: Bierhoff, H.-W. & Frey, D. (Hrsg.): Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie. Göttingen: Hogrefe, S. 404–414.
- 29 Vgl. *ebd.* S. 22 f.
- 30 Ritter, H. M. (1986), S. 7
- 31 Steinweg, R. (2010), *mdl. während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung, im Dez. 2010, Lingen.*
- 32 Scheller, I. (2010), *mdl. während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung, im Dez. 2010, Lingen.*
- 33 Ritter, H. M. (1986), S. 30.
- 34 Vgl. dazu die Rückmeldungen einzelner Teilnehmer zu der Tagung Gestus, Habitus und Haltung im Dezember 2010 des Forschungsprojektes THINK (gefördert durch das BMBF im Förderschwerpunkt „Innovationsstrategien jenseits des traditionellen Managements“) an der Hochschule Osnabrück in Lingen: www.forschungsprojekt-think.de

Anmerkungen:

- 1 Grundlage für diesen Vorschlag ist ein interdisziplinärer Diskurs im Rahmen einer Konferenz, die an der Hochschule Osnabrück am Standort Lingen im Dezember 2010 stattfand und an der Vertreter der Pädagogik, der Theaterpädagogik, der Germanistik, der Soziologie, der Arbeits- und Organisationspsychologie, der Betriebswirtschaft und der Ingenieurwissenschaften teilgenommen haben (vgl. dazu in diesem Heft, Artikel von Benjamin Häring).
- 2 Vgl. Arens-Fischer, W./Renvert, E./Ruping, B. (2009), S. 543 ff.
- 3 Vgl. Hacker, W. (1999): Handlung. In: Asanger, R. & Wenninger, G. (Hrsg.): Handwörterbuch Psychologie. Psychologie Verlags Union, Weinheim. S. 275 ff.
- 4 Vgl. Böhle, F. (2004), S. 40 f.
- 5 Pfeiffer, S. (2004), S. 157.
- 6 Ritter, H. M. (2010), *mdl. während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung, im Dez. 2010, Lingen.*
- 7 Neuberger, O. (2007), S. 105.
- 8 Vgl. Sloterdijk, P. (2009), S. 288 f.
- 9 Vgl. Kraiss, B. & Gebauer, G. (2008), S. 5.
- 10 Bourdieu, P. (1987), S. 98 ff.
- 11 Vgl. zur Explikation des Sozialen Feldes ausführlich Bourdieu, P. (1998), S. 15 ff.
- 12 Bourdieu, P. (1999), S. 419.
- 13 Klepacki, L. (2010), *mdl. während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung, im Dez. 2010, Lingen*
- 14 Kraiss, B. & Gebauer, G. (2008), S. 29 f.
- 15 Vgl. Sloterdijk, P. (2008), S. 290.
- 16 Kraiss, B. & Gebauer, G. (2008), S. 73 f.
- 17 Vgl. Bourdieu, P. (1987), S. 127.
- 18 Kraiss, B. & Gebauer, G. (2008), S. 75.
- 19 Vgl. *ebd.* S. 26.
- 20 Vgl. dazu ausführlich Luhmann, N. (1984) sowie Luhmann, N. (2000).
- 21 Kuhl, J. (2001), S. 52.
- 22 Wänke, M. & Bohner, G. (2006), S. 404.
- 23 Peuckert, R. (2010), S. 59.
- 24 Bohner, G. & Wänke, M. (2006), S. 415 ff.
- 25 Ritter, H. M. (1986), S. 7.
- 26 Ritter, H.M. (2010), *mdl. während der Konferenz Gestus, Habitus, Haltung, im Dez. 2010, Lingen*
- 27 Brecht, B. zitiert nach Ritter, H. M. (1986), S. 15.
- 28 Ritter, H. M. (1986), S. 15 f.

Leaving and arriving

Szenisches Spiel für die außerschulische Arbeit mit Jugendlichen aus „Townships“ in Port Elizabeth, Südafrika

Wiebke Dörfler, Kilian Köbrich, Jörg Kowollik

Seit 1998 besteht zwischen der Nelson Mandela Metropolitan University¹ (NMMU) in Port Elizabeth (P.E.) und der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (U. O.) eine sich ständig ausweitende Partnerschaft für einen Fachkräfteaustausch im Bildungsbereich, welche vom Zentrum für Süd-Nord-Bildungskooperation (ZSN)² koordiniert wird. Im Rahmen dieser Partnerschaft gab es bereits in den Jahren 1999 und 2003 einen Austausch über handlungsorientierte Methoden für den Unterricht und die außerschulische Praxis. Dabei offeriert die Oldenburger Seite Fortbildungen in den Methoden des „Szenischen Spiels“ nach Ingo Scheller sowie den daraus abgeleiteten theaterpädagogischen Ansätzen für die kulturelle Bildungsarbeit (vgl. Athemoolam/Nitsch, 2005 und Kowollik, 2008).³

Unter anderem wegen eines gestiegenen Interesses der NMMU (besonders der Faculty of Education) an den Oldenburger Ansätzen entschloss sich das ZSN in Zusammenarbeit mit dem Verein Jugendkulturarbeit Oldenburg⁴, die Methodik des „szenischen Lernens“ mittels

zweier Workshops zum inner- und außerschulischem Einsatz im Oktober 2010 erneut in Port Elizabeth vorzustellen. Gleichzeitig sollten künftige Einsatzmöglichkeiten dieser Methoden im Rahmen der Kooperation mit der NMMU sondiert werden.

Der nachfolgend beschriebene Workshop zum außerschulischen Einsatz des szenischen Spiels wurde unter der Leitung von Jörg Kowollik, unterstützt von Maïke Strach (beide Verein Jugendkulturarbeit), zusammen mit Wiebke Dörfler und Kilian Köbrich vom ZSN durchgeführt.

Der soziale Kontext

Port Elizabeth ist mit 1,2 Mio. Einwohner/innen die fünftgrößte Stadt Südafrikas und liegt in der ärmsten der neun Provinzen, im Eastern Cape. Knapp 72 % der Bevölkerung leben hier unter Armutbedingungen. Am stärksten sind hiervon die informellen Wohngebiete, die sog. Townships, im städtischen Bereich und weite Teile des ländlichen Eastern Cape betroffen.

Kennzeichnend für die Lebensverhältnisse in diesen Gebieten sind: Hohe Arbeitslosigkeit, schlechte Wohnverhältnisse, schlechtere Bildungschancen, mangelnde Gesundheitsversorgung und ein hohes Maß an (auch sexueller) Gewalt.

Themenwahl

Der soziale Hintergrund spiegelt sich u. a. in der hohen HIV-Prävalenz von 22,1% in Port Elizabeth wider. So lag es zunächst nahe, diese Problematik in den geplanten Workshops zu thematisieren. Nach ausgiebiger Diskussion wurde jedoch für den Workshop mit den außerschulisch arbeitenden Künstler/innen „Migration“ als Thema gewählt, da diese wie in Deutschland auch in Südafrika zu den Alltagserfahrungen vieler gehört und nicht erst seit den xenophoben Ausschreitungen von 2008 als gesamtgesellschaftliche Problematik erkannt wurde (vgl. Grill, 2010 und Wa Kabwe-Segatti/Landau 2008).⁵

Zusätzlich ermöglichte die gewählte inhaltliche Ausrichtung einen Austausch zwischen den



Beteiligten (professionals), da Migration und Fremdenfeindlichkeit in Deutschland in der (kulturellen) Jugendarbeit eine zunehmend wichtige Rolle spielt (vgl. Hoffmann/Klose 2008)⁶, während HIV und AIDS im Bewusstsein vieler Jugendlicher hier eher marginal vorkommen.

Organisation des Workshops

Eine der Voraussetzungen für ein Gelingen des geplanten Workshops war die langfristige Vorbereitung vor Ort. Hierzu war es hilfreich, dass eine Mitarbeiterin des ZSN sich bereits zu Forschungszwecken in der Stadt aufhielt. Da die freie Theaterarbeit in Port Elizabeth kaum über formelle Netzwerke verfügt, die auch für Außenstehende zugänglich sind, stellten sich die persönlichen Kontakte zu unterschiedlichen sozialen Einrichtungen (z. B. Ubomi Obutsha und Ubuntu)⁷ und zur NMMU als entscheidender Faktor für die Organisation heraus. Angeregt durch die Werbung für den theaterpädagogischen Workshop entstand unter den in der kulturellen Szene der Ibhayi-Region⁸ Aktiven die Idee, im Vorfeld des Workshops einen Kulturnachmittag in einem Gemeindezentrum durchzuführen. Hier trafen sich dann ganz unterschiedliche künstlerisch arbeitenden Gruppen, die sich gegenseitig und uns als Besucher/innen ihre aktuellen Stücke vorführten.⁹

Für uns als Auswärtige ergab sich durch dieses „Minifestival“ die Chance, einen Einblick in die Themen, Arbeits- und Ausführungsweisen der Gruppen zu bekommen. Für die Gruppen wiederum stand vor allem die Möglichkeit im Vordergrund, ihre Arbeit einem größeren Publikum präsentieren zu können. Über die Organisation dieses Kulturnachmittags fanden sich auch die ersten Teilnehmer/innen (TN) des Theaterworkshops, weitere wichtige Kontakte entstanden über die lokale Schauspielschule „Stage World“.

Der Workshop

Der für einen Samstag angesetzte achtstündige Workshop fand in dem Stadtteilzentrum „Ubomi Obutsha“ statt und sollte die Oldenburger Arbeitsweisen mit dem Szenischen Spiel und die daraus entwickelten theaterpädagogischen Verfahren für die themenzentrierte Arbeit mit Kindern und Jugendlichen über praktische Übungen und Reflexionen vorstellen.

Der Workshop wurde als eine erste methodische und inhaltliche Erkundung mit Theatermacher/innen aus den oben beschriebenen Regionen konzipiert und durchgeführt. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Migration stellte eine gemeinsame Arbeits- und Diskussionsebene her, denn sämtliche mit den TN durchgeführten Übungen und angewandten Verfahren nahmen

Bezug auf Migration und wurden vor diesem Hintergrund reflektiert. So entstanden z. B. schon über die Kennenlernübungen zahlreiche Anknüpfungspunkte, wenn sich die TN etwa, ohne Worte, zu bestimmten Merkmalen sortieren sollten. Dieses Vorgehen und die ausgiebigen Reflexionsphasen vertieften bei den TN die Koppelung an das Thema, und es konnten schon am Nachmittag sehr differenzierte Standbilder und Szenen in Kleingruppen erarbeitet werden. Diese wurden dann mit der Gesamtgruppe vor den jeweiligen gesellschaftlichen Kontexten in (z. T. szenischen) Diskussionen reflektiert. Insgesamt kristallisierten sich folgende Punkte als interessant für die weitere Arbeit heraus:

- Für die südafrikanischen Künstler/innen war es eine neue Arbeitsform, sämtliche theaterpädagogischen Übungen inhaltlich mit dem Thema zu verbinden.
- Ebenso war das improvisierte, partizipative und zunächst weniger auf Aufführungsqualität angelegte Arbeiten für viele TN ungewohnt. Es verunsicherte sie, ohne den Anspruch auf Perfektion auf der Bühne zu stehen und stattdessen zuerst einmal inhaltlich gemeinsam mit den Beobachter/innen zu analysieren und die Innen- und Außenwirkung zu erkunden.
- Die meisten der TN stellten anfangs keine Verbindung zwischen dem Begriff Migra-



Magazin

tion und der eigenen Erfahrungswelt her. Während der gemeinsamen Arbeit und Diskussion zeigte sich jedoch, dass viele eigene Alltagserfahrungen einen Bezug zu Migration haben.

- Abschließend kam es zu einer ausführlichen Diskussion über die Vor- und Nachteile von Netzwerken und Kooperationen (z. B. werden, begleitet durch die NMMU, modellhafte „Community Schools“ eingerichtet, welche auch außerschulische Künstler/innen in ihre Arbeit mit einbeziehen sollen). Es entstand der Wunsch regelmäßige Netzwerktreffen durchzuführen.

Insgesamt wurde deutlich, dass in den Townships eine sehr engagierte, kulturell mit Kindern und Jugendlichen arbeitende, aber formal wenig organisierte außerschulische Szene existiert. Bei den TN zeigte sich des Weiteren, dass sie vor allem Qualifikationen im schauspielerischen Bereich besitzen. Einige verfügen über keine formelle Ausbildung im Bereich des Theaters, sondern definieren ihre Qualifikation vor allem über praktische Erfahrung. Dies trug sicher auch dazu bei, dass die eher pädagogische Orientierung des Workshops für die meisten TN einen völlig neuen Ansatz darstellte. Die TN stellten uns zahlreiche Arbeitsformen vor, gerade auch unter Einbezug traditioneller Theater-, Tanz- und Musikformen, die für die Arbeit in kulturell und sozial heterogen zusammengesetz-

ten Kinder- und Jugendgruppen in Deutschland interessante Impulse geben könnten. In der Weiterführung der Kooperation zwischen der NMMU und dem ZSN werden die Erfahrungen aus diesem und anderen Praxisversuchen in die Entwicklung von Modulen für die Ausbildung von pädagogischen Fachkräften im Bereich des „szenischen Lernens“ mit einfließen.

Anmerkungen:

1 Die NMMU wurde 2005 durch die Fusion der bis 1994 überwiegend Weißen vorbehaltenen University of Port Elizabeth und der „Nicht Weißen“ zugeordneten Vista University gegründet und sollte hiermit auch durch die Namensgebung das Ende der Segregation des Bildungssystems symbolisieren.

2 Siehe: <http://www.zsn.uni-oldenburg.de>

3 Athimoolam, Logan/Nitsch, Wolfgang (Hg.): Nord-Süd-Kooperation in der Lehrerfortbildung. Schrifreife des IBKM. Oldenburg: bis-Verlag Oldenburg 2005; Kowollik, Jörg: Let's Play about it – Szenisches Spiel als Lernform. In: Schröder, Achim/Rademacher, Helmolt/Merkle, Angela (Hg.): Handbuch Konflikt- und Gewaltpädagogik – Verfahren für Schule und Jugendhilfe. Schwalbach/Ts. 2008.

4 Jugendkulturarbeit e. V. hat in den letzten Jahren das Konzept des „Szenischen Spiels als Lernform“ von Ingo Scheller in außeruniversi-

tären Arbeitsfeldern erprobt, dabei mit anderen theaterpädagogischen Methoden verbunden und zu einem partizipativen-reflektiven Theateransatz weiter entwickelt (www.jugendkulturarbeit.eu).

5 <http://www.zeit.de/2010/18/Einwanderungsland-Suedafrika?page=all>; Wa Kabwe-Segatti, Aurelia/Landau, Loren, 2008, http://www.afd.fr/jahia/webdav/site/afd/users/admirecherche/public/N38_South_Africa.pdf.

6 Hoffmann, Klaus/Klose, Rainer (Hg.): Theater interkulturell – Theaterarbeit mit Kindern- und Jugendlichen. Milow/Berlin: Schibri Verlag 2008.

7 Siehe (<http://ubomiobutsha.blogspot.com>) (<http://www.ubuntufund.org>). bei Ubuntu ist Theater ein wichtiger Bestandteil des Nachmittagsprogramms

8 iBhayi Region, ein zusammenhängendes, ca. 12 km² großes Gebiet in Port Elizabeth, welches je nach Definition aus 7–10 einzelnen Townships besteht.

9 Selbst entwickelte Theater- und „Lehrstücke“ zu den Themen AIDS und Alkohol sowie Vorführungen traditioneller Tanz-, Theater- und Musikstücke.

Fotonachweis:

Fotograf: Lina Lea Beeskow, Bild Seite 66

Fotograf: Kilian Köbrich, Bild Seite 67

„Einfach‘ Theater machen !/?

„Interkulturelle Theaterarbeit“ – die 25. Bundestagung Theaterpädagogik des BuT am Staatstheater in Karlsruhe vom 29.–31. Oktober 2010

Tania Meyer

Zynisch könnte man sagen: Sarrazin, Seehofer und Merkel sei Dank. Ihre Zuspitzungen in der Endlosdebatte um Zuwanderung, ‚Leitkultur‘, ‚Integration‘ und Interkulturalität hat der Bundestagung Theaterpädagogik zu Rekordzahlen verholfen. Mit über 150 Teilnehmenden, die es nach Karlsruhe in den Theatersaal des gastgebenden Kinder- und Jugendtheaters des Staatstheaters zog, war die Jahrestagung zum Thema „Interkulturelle Theaterarbeit“ im Herbst 2010 eine der größten seit Gründung des BuT. Dieses hohe Interesse, die intensiven Diskussionen und nicht zuletzt die Konzentration, mit der die Teilnehmer/innen die Tagung bis zum allerletzten Moment verfolgten, zeigten jedoch vor allem eins: das dringende Bedürfnis nach bzw. die Notwendigkeit differenzierter Auseinandersetzung, für die der BuT – hierher gehört daher der Dank – den Raum geschaffen hat. Dabei bestand die erste Differenzierung in dem Anliegen, die Thematik – über aktuelle politische Brisanz hinaus – auf Fragen zur künstlerischen

Theaterpraxis zu beziehen. Im Fokus stand die Sensibilisierung und Reflexion dessen, was interkulturelle Kompetenz in der praktischen Theaterarbeit bedeuten kann bzw. sollte. Diese Orientierung auf künstlerische Praxis fand ihre Umsetzung in sieben ganztägigen Workshops wie auch in der Präsentation und Diskussion von Gastspielen und Arbeitsdemonstrationen. Insbesondere die angeregten Diskussionen um die Arbeiten, die im professionellen wie theaterpädagogischen Kontext entstanden waren, boten die Gelegenheit, „Interkulturalität“ im Bereich des Theaters multiperspektivisch zu befragen. Theoretisch ergänzt wurde der praxisorientierte Zugriff durch den von Friedhelm Roth-Lange vorab zusammengestellten Reader¹. In diesem finden sich neben „klassischen“ Texten (Thesen zu Transkulturalität von Wolfgang Welsch und Wolfgang Stings „Interkulturelles Theater und Theaterpädagogik“) aktuelle Positionen von Mark Terkessidis, Ruşen Kartaloğlu und Christian Horn wieder.

Stereotype, Klischees und andere Einfachheiten

Bereits am ersten Abend zeichnete sich mit der Frage nach dem – künstlerischen – Umgang mit Stereotypen bzw. Klischees ein Schwerpunkt ab. Denn das Gastspiel *Türkisch Gold* von Tina Müller des LT Tübingen arbeitete bewusst mit ironisch überzeichneten Konstruktionen von (klischeehafter) Differenz, um „interkulturelle Vorurteile und Intoleranz mit hintergründigem Humor“ zu entlarven, wie es im Programm heißt. In dem Zwei-Personen-Stück spekulieren Jonas und Luiza szenisch über Konsequenzen einer möglichen ‚interkulturellen‘ Liebe: Jonas hat sich in seinem Türkei-Urlaub in Luizas Mitschülerin Aynur verliebt. Luiza setzt alles daran, eine Beziehung zwischen den beiden zu problematisieren und zögert dabei nicht, Jonas‘ Unsicherheiten mit Vorurteilen und Halbwissen zu schüren. Geradezu in Watzlawick’scher Manier werden

dabei fiktive Situationen um die nur im Spiel auftretende Figur Aynur und ihren „muslimischen Hintergrund“ vorgestellt (im doppelten Sinn) und potentielle Konflikte ‚hochgespielt‘. Auf diese Weise wird kulturelle Differenz als imaginierte Konstruktion mit hoher Wirkmacht vorgeführt. Mit der Konfliktverschiebung von „Eifersucht“ auf „Kultur“ zeigt die Produktion – zumindest indirekt – eine wichtige Funktion des Stereotyps/Klischees: Indem Andere zum Problem erklärt werden, wendet sich der Blick von den eigenen Konflikten ab. „Kulturelle Differenz“ wird zur Verschleierung eigener Probleme instrumentalisiert, die nicht nur ungelöst bleiben: Die Vertuschung ist es, die eine Vielzahl an neuen Problemen erst schafft.

Einfach kompliziert

Stereotype werden in den Cultural Studies als Effekte von Repräsentations- bzw. Bezeichnungspraxen² aufgefasst, die gesellschaftlich produzierte Differenzen zur Bildung kultureller Identitäten festschreiben. So analysiert beispielsweise Stuart Hall, wie Stereotype dazu beitragen, das Andere zu homogenisieren, ihm eine unveränderliche, essentialistische Identität zuzuschreiben, es auf einige prägnante ‚Wesenszüge‘ zu reduzieren und diese als die ‚Natur‘ des Anderen auszuweisen: „Stereotypisieren reduziert Menschen zu wenigen, einfachen, essentiellen Charakteristika, die als ‚natürlich‘ repräsentiert werden.“³ Entlang binärer Oppositionen werden dabei Gruppen unterschieden/identifiziert und anhand symbolisch gezogener Grenzen eingeteilt. Auf diese Weise wird ein ‚Anderes‘ konstruiert und markiert, das vom unmarkierten – als Norm fungierenden – ‚Eigenen‘ abweicht. Das Eigene konstituiert sich durch die (kulturelle) Differenz zum Anderen und dessen symbolischen Ausschluss.

Mit Foucault und Derrida verweist Hall zudem auf die ungleichen, hierarchischen Machtverhältnisse, die diese Repräsentationspraxen strukturieren, und bezeichnet Stereotypisierung als „Macht/Wissen“ (*power/knowledge*). Macht ist hier im Sinne von symbolischer Macht gemeint, die unter anderem im Theater eine wichtige Bedeutung einnimmt, da es wie alle Medien und/oder Künste – vom Staatstheater zur Workshoppräsentation – die Macht zu zeigen hat. Es ist die Macht, jemanden darzustellen, zu repräsentieren und damit unweigerlich in einer bestimmten Art und Weise zu sehen, zu geben. Hall spricht an dieser Stelle von Repräsentationsregimes. Außerhalb des Theaters zeigt sich ein solches Repräsentationsregime auch im dominanten öffentlichen Migrationsdiskurs. Dieser reproduziert und perpetuiert, wie Mark Terkessidis konstatiert, die Binarität des ‚Eigenen‘ und ‚Anderen‘ auf einer Grundlage, die sich seit 500 Jahren wenig geändert hat: „Es handelt sich um die bekannte hierarchische Opposition zwischen Modernität und Primitivität.“⁴

Auf die Ambivalenzen von Sichtbarkeit als vermeintliche Voraussetzung zu politischer Handlungsmacht hat Johanna Schaffer⁵ hingewiesen. Sie revidiert die gängige Vorstellung, dass mehr Sichtbarkeit zu mehr politischer Macht/Handlungsfähigkeit führt und fragt dabei nach den Handlungspositionen der jeweiligen Akteure und den Effekten des Sichtbar-Machens: Wer gibt wem was mit welchem Effekt zu sehen? Der gut gemeinte Akt, Marginalisierte aus dem Feld des Unsichtbaren ins Sichtbare zu holen, birgt bereits im Ansatz die Tendenz der Entmündigung. Darstellungsweisen, die dem binär organisierten Festschreibungsmuster im Effekt eher entsprechen, reproduzieren die Denkweise in den o. g. Oppositionen.⁶ Konkret heißt das: Wertfrei oder gar positiv gemeinte Darstellungen von Migrant/innen, die mit den diskursiv dominanten Zeichen Menschengruppen markieren und deren ‚kulturelle Identität‘ in bestimmte, vorgefertigte Oppositionsschemata einfügen, tragen bewusst oder auch unbewusst zur Stabilisierung dieser Fixierungen bei. Der Irrtum beginnt schon mit der Behauptung von ‚Wertfreiheit‘: Innerhalb eines Diskurses nimmt jede Äußerung (als Theater, Bild, Ton) eine Position ein. Daher geht es darum, wie sich die jeweiligen Sprech- oder Darstellungsakte zum binär organisierten öffentlichen Diskurs verhalten bzw. diesen in der eigenen Repräsentationspraxis reflektieren.

Ob aufwertend oder degradierend: Das Stereotyp fixiert das Andere in einer zugewiesenen Identität. Ein Sprechen, das völlig frei von Typisieren⁷ ist, gibt es aber nicht. Soll man daher ganz auf die Darstellung des zum Anderen Erklärten verzichten und als Konsequenz die Vorstellung von interkultureller Theaterarbeit gänzlich aufgeben? Oder lässt sich ein reflexiver Umgang mit Stereotypen vorstellen, der die Wirksamkeit und Effekte der Klischees spielerisch vorführt?

Konstruktionen (ent)macht(t)en

Gegen die Tabuisierung des Klischees argumentiert beispielsweise der Theatermacher Nurkan Erpulat. Er hinterfragt damit eine „*political correctness*“⁸, die durch (harmonisierende) Sprachregelungen⁹ um ‚korrekte‘ Darstellungen bemüht ist, und plädiert für einen „sensiblen Umgang“. In seinem Workshop stellte er anhand seiner Inszenierung *Heimat im Kopf* Möglichkeiten *des Inszenierens von Migrant/biografien* als dokumentarisches Theater auf der Grundlage von Interviews mit Spieler/innen vor. Im Praxisteil setzte sich der Workshop mit dem diskrepanten Verhältnis von Klischee und Wirklichkeit auseinander. In Erpulsats Inszenierungen werden Stereotype oft direkt vorgezeigt oder durch Umkehrungen, Überspitzungen, Verfremdungen etc. ausgestellt. Indem er die Klischees aus ihren Kontexten löst, sie isoliert oder in andere Bild/Ton/Text-Kontexte versetzt, werden fixierte Zuordnungen gestört,

Sprechpositionen neu verteilt und damit Bedeutungen verschoben. Durch ungewohnte Bild-Text-Tonkombinationen entstehen Irritationen, die stereotypisierendes Sprechen und Handeln markieren.

Folgendes Szenenbild mag dies verdeutlichen: Eine Gruppe ‚deutscher‘ Frauen sitzt auf dem Boden und singt „Stille Nacht“. Eine ‚Kopftuchträgerin mit Migrationshintergrund‘ geht langsam an der Gruppe vorbei. (*Soweit stimmt die gewohnte binäre Ordnung: Macht I*). Die Frauen gucken die Frau mit Kopftuch an, der Gesang wird dünner. (*Machtverteilung ist gestört. Macht II: Präsenz der ‚Anderen‘, Macht III: Der kollektive Blick*). Die Frau geht aus der Tür, Schweigen. (*Macht IV: das ‚schlechte Gewissen‘*) Sie kommt zurück und beginnt selbst, „Stille Nacht“ zu singen. Statt mitzusingen, starrt die Gruppe die Frau nur an. Die singt nun immer lauter, schräg und u. a. immer schriller (*Die Macht-Verhältnisse ‚stimmen‘ nicht mehr – die Sprechpositionen wie auch die Textzuordnung sind ver-rückt*): Auf der einen Seite die kopftuchtragende Frau, die in immer schrilleren Tonlagen bemüht ist, die ihr (auf dem Boden!) gegenüber-sitzenden Frauen zum Mitsingen/Weitersingen des (deutschen) Liedes zu motivieren – *lesen wir es als Akt des Dazu-gehören-Wollens (sprich als Integrationsbemühen)* – und die starrenden Blicke eben dieser ‚deutschen‘ Frauen als Antwort auf der anderen Seite.

Der Workshop *Dramatisieren von interkulturellen Konflikten* von Rob Dornbos vermittelte anhand des Tagungsthemas Grundelemente des „Dramatisierens“, eine Methode, die von Roel Twijnstra, Peter van den Hurk und Bas Verspaget entwickelt wurde.¹⁰ Ausgangspunkt ist in der Initiierungs-/Recherchephase eine Frage, zu der eine Prämisse/Annahme gefunden wird, die in diversen Szenenimprovisationen geprüft, modifiziert oder auch ganz verworfen wird. Die entstehende Materialsammlung wird in der Phase „Komponieren“ gesichtet und in verschiedenen Varianten geordnet, verdichtet und zusammengestellt, um dann in der Phase III zur Inszenierung zu kommen.

Eigene Erfahrungen als Improvisationsanlässe zeigten, wie interkulturelle Begegnungen positive wie negative Überraschungen zum Effekt haben können, die entstehen, weil Menschen unterschiedliche Codes der Sinnproduktionen teilen oder eben nicht. Unabhängig von nationaler Herkunft gibt es in unterschiedlichen Gruppenzusammenhängen Übereinkünfte (vgl. Sprachen), nach denen gemeinsam gesprochen und verstanden bzw. gehandelt wird, die aber von anderen nicht gekannt, nicht verstanden oder eben nicht an-erkannt werden. Im besten Fall führt dies zu lustigen Missverständnissen und Verhaltensunsicherheiten. Im schlechtesten Fall werden eigene Sinnproduktionen zu Wahrheiten erklärt, mit denen Stigmatisierungen und damit Ausschlüsse vorgenommen werden. Mit solchen Vor-Urteilen und/oder ‚Wahrheiten‘ arbeitete die Gruppe intensiver: In einer

Magazin

„Flash-Aufgabe“ sollten die Teilnehmenden auf der Straße unbekannte Personen fixieren, sich ein Vor-Urteil (Bild im Kopf) bilden – dann die Person darauf ansprechen („Spielen Sie Blockflöte?“). Durch den Einsatz des Chorsch/ Choreografischen entstanden dabei zwei beeindruckende Szenen, die die Macht der Gruppe bei der diskursiven Bezeichnungs- und (Un-)Normalisierungspraxis zur Darstellung brachten: In der ersten Szene formulierten hervortretende Einzelpersonen Behauptungen, die von dem in ihrem Rücken stehenden Chor mit dem Satz „Das ist die Wahrheit“ bekräftigt wurden. Noch die absurdesten Aussagen erhielten auf diese Weise Autorität. In der anschließenden Szene suchte der synchronisierte Chor mit langen Armen und ausgestreckten Fingern eine Person im Publikum aus, fixierte sie und formulierte Zuschreibungen. Beispiel: „Die da ...! Die ist ja ... (blond, groß ...)“, die ist doch bestimmt ... (vegan, lesbisch ...) – die ist sicher ... beziehungsunfähig/kann sicher nicht richtig Autofahren ...“

Einfache Lösungen

Severin von Hoensbroechs kontrovers diskutierte Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* von William Shakespeare, in der professionelle Schauspieler/innen des Bonner *fringe ensembles* mit „Gangster-Rappern, Breakdancern und Hiphopern“, so das Programmheft, auftraten, fand einfach ungewöhnliche Lösungen ganz anderer Art. Hier ging es um den konfliktreichen Umsetzungsprozess einer Literaturvorlage, die sich mit den „brennenden Themen unserer Zeit: dem Umgang mit Menschen aus anderen Kulturen“ (Programm) auseinandersetzt. Sein Kernproblem erläuterte der Regisseur in dem begleitenden Workshop *Shakespeare inszenieren mit jugendlichen Migranten und Profis*: die Weigerung der muslimischen Jungs, den Juden Shylock zu spielen ... Die Problemfelder: „Disziplin, Ehre, Gewalt, etc.“ ... – so die Ankündigung. Die Lösung: Der Jude wird zum Moslem. Zahlreiche Anekdoten illustrierten in dem Workshop die Chancen und Schwierigkeiten der Einbeziehung „authentischer“ nicht-professioneller Spieler/innen „aus den heutigen Parallelgesellschaften“¹¹ in diese professionelle Bühnenproduktion.

In den Darstellungen der Konflikte verschoben sich jedoch unbemerkt die Kulturbeschreibungen: Inszenierung und Workshop kündigen Konfliktlinien zwischen Parallelgesellschaft und Mehrheitsgesellschaft als brennendes Thema an und verbleiben damit im aktuell dominanten binären Schema des Eigenen und Anderen. Beim Zuschauen der Workshoppräsentation erweist sich dagegen, dass sich der „Clash“ im Inszenierungsprozess entlang einer ganz anderen imaginären Grenze entzündete: der zwischen einer institutionalisierten (Hoch-)Kultur des Bühnentheaters und einer Szene- bzw. Subkultur der Straße, die ebenso deutsch sein

könnte. – Festzustellen, dass das je Differenten möglicherweise gar nichts mit einer national oder religiös konnotierten „Kultur“ zu tun hat, aber ebenso konstruiert wird, ist eine der wichtigen Erkenntnisse, die die Tagung vermitteln konnte.

Gemeinschaftsproduktionen

In der dem Schreibworkshop *Und was kommt jetzt? – Wie man gemeinsam Theaterstücke schreibt, ohne vorher zu wissen, wovon sie handeln* vermittelte Lorenz Hippe einen Zugang zum Theater über das Schreiben mit dem thematischen Schwerpunkt „Fremdheit“. Die Teilnehmenden erprobten mehrere Phasen der Textproduktion, die mit ersten Übungen aus dem Arbeitsfeld des Kreativen Schreibens begann. Der Formulierung von ersten Sätzen und Textfragmenten folgten Übungen zur Bearbeitung durch Reduktion, Erweiterung oder Kombination. Als wichtigste Grundregel des Szenischen Schreibens erwies sich dabei die zeitliche Trennung von Schreib- und Reflexionsphase. Der Einsatz der sog. „inneren kritischen Stimme“, deren Funktion in der Reflexion – als Grundlage zur weiteren Bearbeitung – des Geschriebenen liegt, wechselt sich mit dem spontanen und unbewerteten Schreiben ab. Verfahren des Automatischen Schreibens wie auch der kollektive Schreibprozess unterstützen dabei den ungehinderten Schreibfluss. Insbesondere die Textproduktion in der Gruppe verhilft nicht nur zu einer schnell anwachsenden Fragmentsammlung, die allen zur Verfügung steht, sondern auch zur Synthese einer Vielzahl an Gedanken und Formgebungen zu einem Gesamtprodukt. Nicht zuletzt umgeht kollektives Schreiben auch das ‚Kleben‘ am (mühsam) Gefundenen. Am Ende des Tages präsentierte die Gruppe eine kollektive *site-specific*-Lesung, bei der die Zuschau/hörenden individuell von Ort zu Ort wanderten, um sich auf diese Weise Text für Text, Bild für Bild eine eigene Lesung/ Erzählung/ein Bild zusammenzustellen.¹² Das Prinzip der Gemeinsamkeit stand auch in dem Workshop von Kordula Lobeck de Fabris im Fokus. Ihr ging es um die Vermittlung der *Kollektiven Kreation* als Methode, bei der individuelle Lebenserfahrungen kollektiv in künstlerische Bilder umgesetzt wurden. Ausgangspunkt war die These, dass Schwierigkeiten mit dem ‚Fremden‘ nicht unbedingt auf ‚Kultur‘ zurückzuführen sind. Die Arbeit in der Gruppe, das Teilen von Erfahrungen und der damit – im Idealfall – verbundene Vertrauensbildungsprozess als Grundlage zur gegenseitigen Wertschätzung und Verantwortung standen im Mittelpunkt ihres Ansatzes. Individuelle Bewegungsbilder fügten sich bei diesem Verfahren zu Gruppenbildern zusammen. Sie werden verknüpft mit persönlichen emotionalen Erlebnissen, die durch Reduktion und formale Egalisierung verdichtet und damit zugleich verallgemeinerbar werden.

Sprechen und Nicht-Sprechen

Sprache durch Theaterspiel fördern! forderten und demonstrierten Rußen Kartaloğlu und Havva Engin anhand der Arbeit am Staatstheater Karlsruhe und an Beispielen aus Berlin, wo an der Spreewaldschule und der Erika-Mann-Grundschule Theaterspiel mit großem Erfolg zum integralen Bestandteil des Schulkonzeptes geworden ist. In einem ausführlichen Vortrag ging Havva Engin zunächst auf die Bildungssituation für Kinder mit und ohne Migrationshintergrund ein und betonte dabei noch einmal, wie stark die Bildungschancen für Kinder in Deutschland an die *soziale* Herkunft geknüpft sind. Ihr Plädoyer gilt einer interkulturellen Pädagogik als Querschnittsaufgabe, die sich explizit gegen die Paternalisierung von Menschen wendet, die im Hinblick auf Sprache, Gebräuche und Religion anders sozialisiert wurden. Statt einer Integration, die um Ausgleich von Differenzen (Differenz als Defizit von Anderen) bemüht ist, geht es um die Anerkennung und Reflexion von Unterschieden und um gleichberechtigte Aushandlung von Regeln des Zusammenlebens. Diese sieht sie vor allem in Konzepten wie dem der Erika-Mann-Schule in Berlin-Wedding verwirklicht, die Spracherwerb als ‚Nebeneffekt‘ des Theaterspiel nutzen und dabei auf die Tradition des Lateinunterrichts im 14. Jh. zurückgreifen. Als speziellen, aber herausfordernden Aspekt von Interkulturalität widmete sich der BuT-Ausschuss Forschungspraxis der Annahme sprachlichen Nicht-Verstehens. In dem Workshop *Mit Hand und Fuß – interkulturelle Leitungshaltung praktisch erproben* experimentierte das Team mit Formen der Spielanleitung ohne Worte und näherte sich dem unter einer zweiten besonderen Bedingung an: Anstelle einer Workshopleitung – und damit einer vorgegebenen Vorgehensweise – definierte die gesamte Gruppe Verlauf und Zielsetzungen des Workshops gemeinsam – allerdings mit Sprache. Entlang der je nach „Forschungsstand“ aufgestellten Fragen erarbeitete sich die Gruppe zunächst Versuchsordnungen zu Workshopentwürfen und später zu thematischen Szenenentwicklungen. Die in den Auswertungen diskutierten Schwierigkeiten (bzw. Grenzen) non-verbaler Proben bzw. Improvisationsinitiationen setzen dabei immer wieder den Beginn für weitere gemeinsam angesetzte Versuche. Dieses Verfahren wie auch die Fokussierung von Interkulturalität auf nonverbale Kommunikation provoziert den Effekt einer doppelten Enthierarchisierung in der Workshopssituation. Denn über die gemeinsame Erarbeitung von Fragen, Zielsetzungen und Vorgehensweisen hinaus stellt die nichtsprachliche Kommunikation die (z.T. sogar ungesteuert wechselnden) Anleitenden wie die Spielenden vor die gleichen Herausforderungen. Dabei wurde ein hohes Maß an Intensität in den – oft sehr langen – Improvisationssequenzen erreicht, und es zeigte sich, dass das Prinzip der Anleitung ohne Worte zu einer Aufmerksam-

keits- wie auch Spannungssteigerung führt. Die Versuche erbrachten zudem Einsichten in die Notwendigkeit präziser, klar gesetzter Impulse und langsamer Komplexitätssteigerung in der Anleitungssituation. Möglicherweise führt die erhöhte Verantwortung aller allen gegenüber zu Respekt in der Arbeit, der unabhängig von (kulturellen) Differenzen zunächst das Verstehen- und-Mitmachen-Wollen in den Vordergrund rückt. Auch wenn diese Sondersituation interkultureller Theaterarbeit in der Alltagspraxis der Theaterpädagogik seltener vorkommt, ist es doch ein Modell, das den Begriff der Interkulturalität für nahezu alle Situationen öffnet.

Einfach(heit) vergessen (?)

Die hochkonzentrierte Stimmung am Schluss ließ den Eindruck entstehen, die Tagung würde beginnen statt zu enden. Zunehmend wurde offener, deutlicher und kontroverser debattiert, so dass der anfängliche (gruppenbildende) Konsens über die Unmöglichkeit eines Herrn Sarrazin sich in viele verschiedene Facetten differenzierte. Die eingangs zitierte Frage des Regisseurs Sabri Saad el Hamus: „Ist es nicht an der Zeit, Begriffe wie Theater der Immigranten oder interkulturelles Theater zu vergessen? Was wir machen, ist einfach Theater“, fächerte sich in ihrer gesamten Komplexität auf. Denn sie stellte sich immer mehr als gleichzeitig zu einfach und zu richtig heraus. Sie fordert absurderweise dazu auf, Einfachheiten zu untersuchen und zugleich (andere) Einfachheiten zu praktizieren. So komplex dies auch sein mag.

Anmerkungen:

1 Interkulturelle Theaterarbeit – Reader zur 25. Bundestagung Theaterpädagogik am 29.–31. Oktober 2010 in Karlsruhe, zusammengestellt von Friedhelm Roth-Lange mit folgenden Texten: Christian Horn: Theater und Migration. In: Theater und Migration: Nah und Fern – Kulturmagazin für Migration und Partizipation, von Loeper Literaturverlag, Ausgabe Nr. 43. S. 12–17; Interview mit Ruşen Kartaloğlu: „Der Wechsel zwischen den Sprachen hat für die Kinder etwas Befreiendes“ In: Ebenda. S. 30–33; Transkulturelles Theater. Lektüretipps und Links. In: Ebenda. S. 40–41, Mark Terkessidis: Die Heimsuchung der Migration. In: Favoriten 2010 – 25 Jahre Theaterzwang, Beilage in: Theater der Zeit, 3/2010. S. 5–10; Wolfgang Sting: Interkulturalität in Theater und Theaterpädagogik. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen 2010, H. 56, S. 53–56; Transkulturelle Gesellschaft: aus Wikipedia der freien Enzyklopädie, www.wikipedia.de; Roland Matthies: Chancen und Möglichkeiten „multikultureller“ Ausdrucks- und Lebensformen für das Theater. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik – Korrespondenzen Jahrgang, 1996, H. 26; Wolfgang Welsch: Transkulturalität – Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Migration und Kultureller Wandel, Schwerpunktthema der Zeitschrift für Kulturaustausch 45 (1995), H. 1. Stuttgart

1995; Klaus J. Bade: In guter Gesellschaft – Die Integration in Deutschland funktioniert – jetzt braucht die Bundesrepublik mehr Zuwanderer. In: DIE ZEIT, 20.05.2010, Nr. 21.

2 Repräsentation wird hier nicht nur im Sinne einfacher Darstellung und Abbildung verstanden, sondern bezeichnet die Zeichenzusammenhänge, mit denen innerhalb kultureller Codes Bedeutung produziert wird. Vgl. Stuart Hall (Hrsg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London 1997.

3 Hall: S. 258.

4 Mark Terkessidis: Wir selbst sind die Anderen. Globalisierung, multikulturelle Gesellschaft und Neorassismus. In: Christoph Butterwegge, Gudrun Hentges (Hrsg.): Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung. Migrations-, Integrations- und Minderheitenpolitik, Opladen 2003, S. 241.

5 Johanna Schaffer: Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über visuelle Strukturen der Anerkennung, Bielfeld, 2008.

6 Sie zeigt dies unter anderem an Migrantendramen im Film („Yasemin“, „Yara“ und „Aprilkinder“), in denen Familienkonflikte entlang der Opposition vormodern-traditionell, patriarchal vs. modern-emanzipiert konstruiert werden, vgl. Schaffer, S. 63 ff.

7 Vgl.: Richard Dyer: The Role of Stereotypes. In: Paul Marris: Media Studies. Edinburgh 1999.

8 „Das Merriam-Webster's Collegiate Dictionary definiert politisch korrekt als eine Anpassung an die Idee, dass Ausdrücke und Handlungen, welche politische Sensibilitäten (bezogen auf Geschlecht und Rasse) verletzen könnten, eliminiert werden sollten. Laut Wierlemann (Sabine Wierlemann: Political Correctness in den USA und in Deutschland, Berlin 2002, S. 12 ff.) wird mit Politische Korrektheit ein Sprachgebrauch bezeichnet, der durch eine besondere Sensibilisierung gegenüber Minderheiten gekennzeichnet ist und sich der Anti-Diskriminierung verpflichtet fühlt.“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Politische_Korrektheit – 19. Jan. 2011).

9 Vgl.: Judith Butler: Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/M., 2006.

10 Roel Twijnstra, Peter van den Hurk und Bas Verspagem: Dramatiseren – Van idee tot voorstelling, Amsterdam 2001.

11 Vgl.: WDR Funkhaus Europa Supermerca-do vom 05.03.10, Severin von Hoensbroech und S-Dog im Gespräch und WDR 5 Scala – Aktuelles aus der Kultur vom 14.01.10 Severin von Hoensbroech im Gespräch, siehe: <http://www.fringe-ensemble.del?p=817> (21. Januar 2011).

12 Siehe auch Lorenz Hippe: Und was kommt jetzt? – Szenisches Schreiben in der theaterpädagogischen Praxis, Weinheim – voraussichtlich ab 31. Januar 2011.

... diese Zeitschriften unterstützen Sie bei Ihrer Arbeit ...



GESTALT THERAPIE

Forum für Gestaltperspektiven

Hg. Deutsche Vereinigung für Gestalttherapie, DVG

ISSN 0933-4238 · 2 Hefte jährlich; ca. 120 S.

Einzelheft EUR 12,- / CHF 19,20

Abo/Jahr EUR 20,- / CHF 34,50

ZEITSCHRIFT FÜR GESTALTPÄDAGOGIK

Hg. Gestaltpädagogische Vereinigung (GPV) e.V.

ISSN 1615-6404 · 2 Hefte jährlich; jeweils 64 S.

Abo/Jahr: EUR 16,- / CHF 25,60

Einzelheft: EUR 9,- / CHF 14,40



Zeitschrift für Gestaltpädagogik



Horizonte öffnen

Weitere Infos zum Buchprogramm, zu Zeitschriften und Service:
www.ehp-koeln.com

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

Spot on: Schattenspiel als interaktive Performance Möglichkeitsräume schaffen – Dinge ins Spiel bringen

Susanne Schittler

*„Alles Erwarten versteht und hat sein Mögliches daraufhin,
ob und wann und wie es wohl wirklich vorhanden sein wird.“*

Martin Heidegger

Was kann Performance? Welche Bildungspotentiale stecken in medialen Spielarrangements, wie sie sich seit einiger Zeit im Grenzbereich von Darstellendem Spiel und Performance / künstlerischer Installation entwickeln? An der Universität Koblenz-Landau/Campus Koblenz fand im vergangenen Jahr eine Performance der Berliner Künstlerin Eva Meyer-Keller mit dem Titel „Schattenspiele“ statt. Anhand dieses Beispiels möchte ich obige Frage diskutieren.

Der Seminarraum als Höhle – Erstes Streiflicht:

Ein großer abgedunkelter Seminarraum. Von irgendwoher das leise Plingen einer E-Gitarre. Beim Betreten des Raums erhalten die Besucher einen Handzettel, auf dem um Ruhe – vor allem während des Spiels – gebeten wird. In einem Halbrund stehen Stühle vor den drei Leinwänden, die den Raum in der Mitte teilen. Von der Hinterbühne strahlen Diaprojektoren in hartem Kontrast drei weiße Flächen auf die Leinwand. Im Zuschauerraum ist eine Atmosphäre gespannter Erwartung fast körperlich spürbar. Gespräche mit gesenkter Stimme, die immer leiser werden. Die Blicke richten sich auf die Lichtflächen. Durch die Eingangstür gegenüber der Bildfläche werden die letzten Besucher von den Spielleitern mit ruhigen Gesten hereingebeten. Am Rand, kurz vor dem Eingang in den Spielbereich, schenkt eine junge Frau Sekt an die Mitspieler aus. Das Schäumen des Sekts in den Plastikbechern, geflüstertes „Bitte“, „Danke“ und „Hallo“, Geräusche vom Verrücken der Stühle, die leise Einweisung der Spieler hinter der Bühne und das ‚loungig‘ angedeutete „We are the champions“ des Gitarristen sind für den Moment alles, was zu hören ist. Dann beginnt das Spiel.

Im Höhlengleichnis antwortet Platon auf die Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis mit einem Bild, das demjenigen, das sich in dieser Performance generiert hat, nicht ganz unähnlich ist. „Nächstem, sprach ich, vergleiche dir unsere Natur in Bezug auf Bildung und Unbildung folgendem Zustande. Sieh nämlich Menschen wie in einer unterirdischen, höhlenartigen Wohnung, die einen gegen das Licht geöffneten Zugang längs der ganzen Höhle hat. In dieser seien sie von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln, so daß sie auf demselben Fleck bleiben und auch nur nach vorne hin sehen, den Kopf aber herumzudrehen der Fessel wegen nicht vermögend sind. Licht aber haben sie von einem Feuer, welches von oben und von ferne her hinter ihnen brennt. Zwischen dem Feuer und den Ge-

fangenen geht obenher ein Weg, längs diesem sieh eine Mauer aufgeführt wie die Schranken, welche die Gaukler vor den Zuschauern sich erbauen, über welche herüber sie ihre Kunststücke zeigen. – Ich sehe, sagte er. – Sieh nun längs dieser Mauer Menschen allerlei Geräte tragen, die über die Mauer herübertagen, und Bildsäulen und andere steinerne und hölzerne Bilder und von allerlei Arbeit; einige, wie natürlich, reden dabei, andere schweigen. – Ein gar wunderliches Bild, sprach er, stellst du dar und wunderliche Gefangene. – Uns ganz ähnliche, entgegnete ich.“¹

Platons Gefangene sind auf eine Perspektive festgelegt. Nur die Schatten der Gegenstände an der Wand sind für sie sichtbar und mit Begriffen zu benennen. Ein Erkennen der Dinge, die die Schatten erzeugen, gelingt ihnen nur, wenn ihre Fesseln gelöst werden und sie in zugestandener und zugemuteter Freiheit den Blick wenden.

Eine Performance als Befreiungsaktion? Die Besucher, die sich an diesem Abend vom Ankündigungstext angelockt eingefunden haben, erwarteten ein „Zeigen“ von Licht- und Schattenspielen, eine Darstellung. Doch sie wurden „frei-gesetzt“ im besten Sinne und dazu verführt, den Blick zu ändern. Neben den Schemen und Abbildern bekamen sie auch die echten Dinge zu sehen, solche, „die über die Mauer ragen“.

Spielregeln und Spielräume – Zum Setting des Spiels

Im hier inszenierten Licht- und Schattenspiel kann jeder Zuschauer zum Spieler werden, können die Rollen und Perspektiven bei Bedarf getauscht werden. Die Spielregeln sind im Grunde einfach: zwei Spieler sitzen hinter einem Laken und bewegen abwechselnd eine Anzahl von Objekten, in diesem Fall Alltagsgegenstände, und erzeugen mit ihnen einen „Tanz der Schatten“ (Meyer-Keller). Im Spiel sind die Gegenstände ihrer Funktionalität beraubt. Dem Zuschauer erscheinen sie fremdartig, als Schatten auf dem Laken. Keine inhaltliche Vorgabe, kein Text ist umzusetzen. Es geht lediglich darum, sich auf Ungeplantes einzulassen, wenn auch in einer räumlich sowie zeitlich vertrauten und überschaubaren Situation (Abendveranstaltung an der Universität). Mit diesem scheinbar einfachen Setting bricht Eva Meyer-Keller mit konventionellen Erwartungen an eine Aufführung. Eine Künstlerin, die in einer von ihr verantworteten Inszenierung keine direkt erkennbare Aussage trifft, befremdet zunächst. Doch das Schattenspiel, in seinem offenen Format nah am Spielen in der eigenen Kindheit, macht wiederum neugierig. So befinden sich die Zuschauer, mehrheitlich



Studierende des Lehramts an Grundschulen an der Universität Koblenz in einer ambivalenten Situation. Sie sind mit einer Inszenierung konfrontiert, die nach und nach den Charakter eines *Ereignisses* annimmt. Einordnen lässt sich diese „Performance als Experimentalaktion“ (M.-L. Lange) und damit in ein aktuelles Verständnis von Kunst und Kultur, das eine Darstellung nicht als Text begreift, der zu lesen ist, sondern als „... Geschehen und Ereignis und damit als Aufforderung zu eigenem Entwerfen, Experimentieren und Gestalten (...).“²

Auf den Ereignischarakter derartiger Performances, verweist nicht nur die kunstpädagogische Literatur³, auch im aktuellen theatertheoretischen Diskurs wird dem Ereignis als bildungswirksames Moment aus phänomenologischem Blickwinkel vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Kristin Westphal spricht in diesem Zusammenhang mit Merleau-Ponty von einem „Überschuss an Sinn“, der das kindliche mit dem künstlerischen Spiel verbinde:

„Auch in künstlerischen Schaffensprozessen wird mit Ordnungen gespielt, die neue Sichtweisen eröffnen und potenziell zu etwas Neuem führen können. Sie verschreiben sich so gesehen in der Struktur dem Ereignis, in dem Sinn entsteht, aus dem Sinn im Tun hervorgeht. (...) Das Potenzial des Theaterspiels wie aber auch das des kindlichen Spiels haben so gesehen eines gemeinsam: Aus etwas, das Teil einer Bedeutungs- und Darstellungseinheit war, lassen beide etwas Anderes entstehen. Dieses Andere entzieht sich der Eindeutigkeit zugunsten einer Mehrdeutigkeit bis hin zu einem Entzug von Bedeutung oder einer Verfremdung und schafft mit Merleau-Ponty gesprochen einen Überschuss an Sinn.“⁴

Wie zeigt sich in dieser konkreten Spielsituation der „Überschuss an Sinn“? Und inwiefern ist er in dieser ereignisreichen Performance bildungswirksam? Vier Spezifika in der Choreografie des Spiels öffnen den Blick dahingehend: Der Wechsel von Perspektiven in der Spielsituation und im Spielraum, der Umgang mit Bildräumen, das Verhältnis von Regelmäßigkeit und Freiheit im Spiel und das Einbeziehen einer Reflexionsebene, die ihrerseits Einfluss hat auf den Spielverlauf. Im Folgenden soll die Fragestellung unter diesen Aspekten näher beleuchtet werden.

1. Wechsel der Perspektiven im Spiel – Aufhebung der Position im Raum

Im Lauf des Spiels begibt sich die mitspielende Person in immer neue Positionen (Wartebereich, Spielbereich, Reflexionswand) und ändert so ihren Standort im Raum, damit den Blickwinkel und die eigene Spielhaltung. Was vollzieht sich in den Spielenden durch diesen Wechsel?

Perspektive Warteposition: Person A ist zu Beginn des ersten Spieldurchlaufs Zuschauer, setzt sich nach dem ersten Spiel im Zuschauererraum in den Wartebereich für das zweite Spiel und ist dann Zuschauer und gleichzeitig Mitspieler in (Ab-)Warteposition. Mit dem

Glas Sekt in der Hand wird die Situation zu einer Art Initiationsritual: belohnt wird, wer es wagt, mitzuspielen. Beim Betrachten des Spiels richtet sich der Blick bereits verändert auf das, was gezeigt wird, denn es wird zu einer Möglichkeit des So-oder-Anders-Machens. Das von der Spielleitung intendierte sanfte Hineinwachsen in die Rolle des Spielenden schärft die Sinne und die Konzentration. Zu hören sind nur das Gitarrenspiel und die Geräusche, die die Gegenstände im Spiel erzeugen.

Perspektive Spielplatz: Nun, höflich hinter die Bühne gebeten, findet die endgültige Verwandlung des Zuschauers zum Mitspieler, zum „Eingeweihten“, statt. Die Spielpartner finden sich durch Los, und auch die Gegenstände werden per Los zugeordnet. Die Spieler begeben sich an einen der drei Tische und beginnen mit dem Einsatz der Musik zu spielen.

Bereits zu Beginn wird damit deutlich, dass dieses Spiel nicht so frei ist, wie es den Anschein hat. Es erfordert, sich von Ideen zu lösen, die man sich vielleicht als Zuschauer gemacht hatte, und sich spontan auf Neues und den Partner einzulassen. Durch diese Konzeption wird vermieden, dass sich Spieler bereits in ihrer Rolle als Zuschauer auf Darstellungsideen festlegen. Das Zeigen formt sich im Moment, es verwirft jegliche Planbarkeit oder Vorzeitigkeit. Und auch die Beschränkung der Spielhandlung auf die zugeteilten Gegenstände erfordert von den Spielenden ausgiebiges Austesten der Eigenschaften und Abbildungsqualitäten des Materials. Hierbei entwickeln sie Gesten, die nach einigen Durchläufen – bedingt durch den Rollenwechsel (Spieler → Zuschauer → Spieler) – zu einem Repertoire anwachsen, mit dem weiter gespielt wird. Dieser erste Rollenwechsel vom Zuschauer zum Spieler verändert also bereits das Spielverhalten sowie das Verhältnis, das der Spieler dem Spiel gegenüber einnimmt. Aber wie beeinflusst der Wechsel der Perspektiven innerhalb einer Rolle, hier als Spielender, die Spielhandlung?

Zwei Blickrichtungen sind möglich: Die Leinwand mit dem sich abzeichnenden Schatten des Spiels und der Blick auf den Spielpartner mit seinen Spielhandlungen.

Im Spiel mit dem Gegenüber beschreiben die Gesten der Spieler ein Frage-Antwortverhältnis. Wechselt der Blick auf die Leinwand, befindet sich der Spielende während der Spielsituation in einem Zeige- und Reflexionsprozess, in dem die Abbildung des Geschehens auf der Leinwand mitgedacht wird.

Die Möglichkeit, seine Wahrnehmung zwischen den einzelnen Ebenen gleiten zu lassen und das Geschehen als etwas zu erfahren, das den unmittelbar sich ereignenden Moment in seinen Aspekten des Widerfahrens ebenso wie denen des Handelns als einen aneinander gekoppelten Vorgang erscheinen lässt, verdichtet sich hier in einer besonderen Zeiterfahrung: In den Beschreibungen der Studierenden wird zum Einen das Gefühl benannt, einer Situation ausgesetzt zu sein, in der den Betrachtern

etwas gezeigt werden *muss* und in der die Zeit zu lang wurde. Zum anderen scheint zugleich die Erfahrung von Gegenwärtigkeit im Spiel gemacht worden zu sein: das Gefühl, im Spiel zu versinken und es „vor der Zeit“ abbrechen zu müssen. In Platons Höhlengleichnis wird diese Gleichzeitigkeit in der Wahrnehmung von Gegenstand und Abbild als der Moment bezeichnet, in dem die Gefangenen sich ihre Situation vergegenwärtigen und das Draußen als den Ort begreifen, der ihre Sicht bestimmt.

Perspektive Reflexion: Nachdem mit dem Aussetzen der Gitarrenmusik das Ende der Spieleinheit eingeläutet wird, werden die Spieler nun zu „(Selbst-)Kritikern“, die sich in einer Pädagogen und auch Studierenden nur zu gut bekannten Situation wiederfinden: Aus Spiel wird Ernst, denn es darf nicht einfach nur gespielt werden, auf Packpapier soll das Spiel nun „reflektiert“ werden. Das Spiel, das doch einen Selbstzweck zu haben schien, wird zu etwas, das „zum Anlass genommen wird“.⁵ Der Wechsel vom vorher eher leiblichen zum nun eher kognitiven Modus des Verhaltens ist abrupt und auch hier lassen die Spielregeln wenig Freiraum. Statt einer verbalen Reflexion in Wort oder Schrift wird zunächst verlangt, sich einem Bild und einem festgelegten Koordinatensystem zuzuordnen. Statt sich in eine bewertende Haltung dem Spiel gegenüber zu bringen und dadurch die Qualität des Erlebnisses vom eigenen Zutun zu lösen, ist dieser Teil des Spiels so konzipiert, dass das eigene Verhältnis zum Spiel(en) reflektiert werden soll.⁶

2. Bilder in Zwischenräumen

Meyer-Keller inszeniert den „Als-Ob-Charakter“ des Spiels auf mehreren Ebenen und baut die Dopplung als Grundstruktur in das Spiel ein. Wer zuschaut, kann zugleich Wartender sein. Wer spielt, handelt und betrachtet zugleich das Abbild seines Handelns. Wer reflektiert, bewertet auch und sieht dann als Zuschauer mit Insiderwissen, mit verändertem Blick auf das Spiel der anderen. In einer Art Rundlauf der Spielpositionen verdichtet sich diese Erfahrung zu einem inneren Raumbild, denn die eingenommenen Positionen beinhalten Perspektiven. Diese wiederum verweisen auf verschiedene Bildräume, die in atmosphärisch unterschiedlich gestimmten Räumen entstehen: Die *Zuschauerperspektive* lässt die gleichzeitige Beobachtung dreier Spielszenarien zu (drei Projektoren erzeugen je eine Spielfläche), der Raum ist klar strukturiert mit Projektionsfläche und Zuschauerreihen, eine vertraute Situation. Die *Mitspieler* erwartet hinter der Leinwand eher eine Art Werkstatt- oder „Hinterbühnensituation“ (Gegenstände, Kabelgewirr, das blendende helle Licht der Diaprojektoren, gespannte Geschäftigkeit, Organisieren der Spielhandlung). Dort bilden das Spiel und dessen Abbildung zwei Bildräume⁷ aus: einen zwei- und einen dreidimensionalen Raum, die aufeinander verweisen.

Magazin

Die *Reflektion* zum Schluss lässt an der Wand im Zuschauerraum einen dritten Bildraum entstehen: ein Bild entwickelt sich im Verlauf des Spiels auf dem Packpapier. Es ist – als Substrat – das einzige Bild das bleibt, im Gegensatz zu den Schattenspielen.

Die Spielenden sind auf mehreren Bildebenen in das Herstellen dieses Ereignisses involviert: als Zuschauer, als Spieler und als Reflektierende lassen sie Bilder entstehen und vergehen. Durch die eigene Bewegung im Raum definieren sie Zuschauer- und Spielraum neu: die von der Künstlerin definierte ästhetische Grenze⁸, die beide voneinander trennt, ist durchlässig und schafft damit Platz für einen neuen Raum, einen Möglichkeitsraum⁹ des Spiels. Andere Räume wiederum entstehen in den Mitspielern und den Zuschauern, die ich „innere Raumbilder“ nennen möchte¹⁰. Diese Raumbilder sind Ergebnis von Bewegung und Überschreitung von Grenzen. Bernhard Waldenfels schreibt in seinem Text „Ortsverschiebungen“, dass jeder Aufenthalt an einer Stelle zurückgeht „auf eine Bewegung, die angehalten wird; wir *bleiben* stehen und stehen nicht herum im Raum wie ein Weinglas und sind nicht im Boden verwurzelt wie ein Baum.“¹¹ Er folgert daraus, dass diese Zwiespältigkeit im Hiersein (also im Stehen zugleich die Weiterbewegung leiblich eingeschrieben zu haben) zu einer Art Aufhebung des „leiblichen Hier“ (Waldenfels a. a. O.) führt. Gilt dies nicht im Besonderen für die Bewegung in einem inszenierten Spiel? Und liegt gerade darin nicht seine Stärke?

Dass innere und äußere Grenzüberschreitung zunächst Zwischenräume voller Unbestimmtheit und Unabgeschlossenheit entstehen lässt, ist ein Kennzeichen ästhetischer Bildungsprozesse. Ein wichtiger Moment liegt hierbei – mehr als in der Unterscheidung zwischen Produktion und

Rezeption – im bewussten *Setzen* und *Überschreiten* der ästhetischen Grenze sowie in der Offenheit des Spielraums.¹² Dieser Umgang mit Raum und Bildraum ermöglicht neue Blickwinkel und eröffnet darin neue Handlungsräume für Darstellung und Spiel.

Welche Funktion nimmt nun der Bildraum „Auswertungsplakat“ im Spielraum ein? Zum einen unterscheidet er sich in seiner Anmutungsqualität (bunt, materiell greifbar, Packpapier) offensichtlich von der Transparenz und Flüchtigkeit des Schattenspiels und impliziert damit einen qualitativ extrem sich unterscheidenden Raum, der mehr mit einer strukturierten Situation zu tun hat als mit einem Spiel. Zum Anderen scheint er mit der Aufforderung zur Bewertung zu signalisieren, dass nun über eine abgeschlossene Sache reflektiert werden soll, die Grenze zwischen Spiel und Realität nun also in die andere Richtung überschritten werde. Drittens impliziert er eine sachlogische Verbindung zwischen Spielhandlung und Reflexion. Aber ist dieser Bildraum, was er vorgibt zu sein?

3. Ein reflektiertes Spiel?

Welches Spiel wird von den Spielenden selbst nach dem Spielen reflektiert? Warum? Und wenn, worüber wird reflektiert? Abgesehen von Spielen im Sport und deren medialer Aufarbeitung oder Lernspielen mit eingeplanter Korrektur, ist ein von Spielenden reflektiertes Spiel eher eine Ausnahmeerscheinung. Die Reflexion erscheint im Gegenteil als eine Umkehrung der Spielsituation, wenn man voraussetzt, dass dem Spiel im Kontext von Bildungszusammenhängen „Freiheit von moralischer und physischer Nötigung“¹³ innewohnt. Meyer-Keller lässt die Situation mit dieser Reflexionsaufgabe didaktisch anmuten

und schickt den Spieler nun in eine vorgeblich „ernstzunehmende“ Situation.

Aufgefordert, sich mit ihrem Spielverständnis auseinander zu setzen, sollen die Spieler Klebebilder dem Koordinatensystem an der Wand zuordnen. Das Material „Klebebild“ verspricht zunächst Leichtigkeit und Reminiszenz an Kinderkultur. Doch auch hier spielt die Künstlerin mit den Erwartungen der Teilnehmer: die scheinbar leichte Aufgabe, sich auf dem Koordinatensystem zu verorten, wird dann schwer, wenn die Klebebilder selbst nur grob assoziierbare Bildmotive zeigen und die zuzuordnenden Zitate/Spielregeln¹⁴ sich einer einfachen Zugänglichkeit versperrern. Eine Studentin schreibt:

„Die Einordnung fällt mir sehr schwer, da ich die Sätze auf den farbigen Zetteln nicht verstehe. Auf Nachfrage erhalte ich folgende Antwort: ‚Dazu kann ich dir nichts sagen, du musst dich jetzt entscheiden‘. Anschließend erklärt uns Herr Grothuysen [einer der Spielleiter, S. Sch.], dass wir mit unserem ‚Partnerspieler‘ bei Bedarf über das Spiel reden können. Zum Reden bleibt aber nicht viel Zeit, da schnell das nächste Spiel beginnt und beim Spiel nicht geredet werden darf.“¹⁵

Eine doppelte Enttäuschung ist also einkalkuliert und gewollt: Weder darf man „einfach nur spielen“, noch darf man „selbstbestimmt“ reflektieren, noch bekommt man von der Spielleitung hierfür ausreichend Zeit eingeräumt. Spricht man von Spielregeln als einer Grammatik des Spieltextes¹⁶, dann ist die Grammatik dieser Situation eine sich stark in den Vordergrund schreibende. Sie (ver-)stört und wirft bei den Teilnehmern die Frage auf, ob diese Reflexion nun ernst zu nehmen ist oder ob sie nicht etwa Figuren in einem großen Spiel sind, die sich mitten in der *Inszenierung* einer Reflexions-situation befinden. Ein neuer Rollenwechsel, der aber nur als Subtext mitschwingt.



Wenn die Reflexion nicht als Reflexion erlebt wird und das Abbild, das die Teilnehmer auf dem Plakat gestalten, kein Abbild des Spiels darstellt, stellt sich Enttäuschung ein, da Erwartungen nicht erfüllt werden. Betrachtet man diese Erfahrung einer Enttäuschung zunächst als ein Scheitern von Vorstellungen (z. B. der Vorstellung, die sich die Teilnehmer von einer „Reflexion“ gemacht haben), dann wird in diesem künstlerischen Kontext etwas offenbar, das man mit Waldenfels als „Bruchlinie der Erfahrung“ bezeichnen könnte. Konstantin Mitsutsch schreibt über das Lernen durch Enttäuschung: „Dass unsere Erfahrungen von Welt und ihre tatsächlichen Verfasstheiten differieren, erkennen wir meist erst im Scheitern an unseren Erwartungen. Erst dann erkennen wir, dass wir *etwas als etwas* und nicht *als* ein anderes *Etwas* wahrgenommen haben. Erfahrung wird zwar als eine Einheit erinnert, vollzieht sich jedoch der Struktur nach in einem gebrochenen Verhältnis zwischen Erfahrendem und Erfahrungsgegenstand.“¹⁷

Die oben genannte *Enttäuschung* hat auch damit zu tun, dass die Grenzen zwischen Spiel und Ernst, von der Künstlerin zwar gesetzt werden, mit den inhaltlichen Zuschreibungen aber jongliert wird, wodurch die Unterscheidung wiederum unscharf bleibt. Assoziationen an ein freies Kinderspiel, zu dem man sich hat verleiten lassen, das aber dann doch zu einem anderen Spiel wird, als das, wofür man es vorher hielt, kommen auf.

In einem aktuellen italienischen Film¹⁸ erzählt Maria, eine junge Frau, der 5-jährigen Marta Platons Höhlengleichnis als Gutenachtgeschichte. Maria beschreibt, dass die Höhlenbewohner erst in dem Augenblick, als die Fesseln gelöst werden, erkennen können, dass es sich bei den Gegenständen nur um Abbilder handelt und

Marta fragt daraufhin nur: „Und was hat ihnen besser gefallen?“

Dem Kind liegt nichts daran, ob man etwas als etwas sieht oder eben als etwas anderes. Es ist an der Frage Wirklichkeit oder Abbild nur peripher interessiert, es fragt nach der Qualität des Spiels.

Die Frage von Regelmäßigkeit und Freiheit, die im Kinderspiel oft sehr flexibel gelöst wird, ist ein weiteres Erkundungsfeld performativer Spiele. Inwiefern hierin eine Chance liegt, sich im Spiel neu zu erfahren und zu erfinden, sei an diesem Schattenspiel noch einmal verdeutlicht.

4. „Der will doch nur spielen ...“ – Freiheit und Regelmäßigkeit im Spiel

Das Verhältnis zwischen der Freiheit des Spiels und der Regelvorgabe durch die Spielleitung, ihrer Begrenzung der Spielmöglichkeit mit dem gleichzeitigen Locken in die Leichtigkeit einer Spielsituation beschreibt die Qualität dieser Inszenierung: ein schmaler Grat führt zwischen Spiel und Ernst, auf diesem dünnen Grat ist zu balancieren. Stürze sind einprogrammiert. Die Performance „Schattenspiele“ spielt mit den Teilnehmern, indem sie sie selbst ins Spiel(en) bringt. Gespielt wird mit Gegenständen, mit Licht und Schatten und auch mit dem Partner, zu dem sich ein Spielverhältnis aufbaut. Hierbei erleben sich die Teilnehmer konstruierend, in Handlungsvollzüge eingesponnen. Gespielt wird aber auch mit ihren Vorstellungen und Erwartungen an ein Spiel. Hier erleben sie sich patisch, ihnen geschieht das Spiel. Zum Spielen gehört beides: die Sicherheit der Regeln und damit verbunden das Vertrauen in die Spielleitung, die in eine Fürsorgerolle gerät. Aber auch das Risiko, der Zufall, das Unerwartete, das das Spiel ja erst würzt.

„In gewisser Hinsicht sind alle Spielregeln (...) Provokationssysteme gegenüber dem Zufall, der immer wieder belebend und unvorhersehbar in den Spielverlauf einfallen und den Spielenden überraschende neue Aufgaben stellen soll“¹⁹, schreibt Matthias Winzen. Der Zufall darf in diesem Spiel in überschaubarem Rahmen eingreifen: Die Auswahl des Partners und der Gegenstände bestimmt das Los. Und durch das Ausprobieren verschiedenster Erscheinungsqualitäten der Gegenstände im Schattenspiel ergeben sich zufällig neue Spielmuster. Der Zufall bestimmt das Spiel auf lustvolle Weise. Ihm ist aber auch noch eine andere Qualität zu Eigen: der Umgang mit Zufällen findet sowohl im Spiel als auch in der Kunst im Modus des Als-Ob statt.²⁰ Das, was sich ereignet, ereignet sich in einem Zwischenbereich, der der Alltagsrealität enthoben ist und eine eigene Realität kreiert. Dieser Als-Ob-Modus ist hier aber auch den Spielregeln immanent.

Sie suggerieren zunächst Strukturiertheit: da sind drei Räume mit verschiedenen Handlungsaufgaben und es gibt Betreuer, die die Spielregeln kommunizieren. Lassen sich die Teilnehmer aber intensiv auf das Spiel ein – indem sie sich nämlich zum Mitspielen entscheiden – erscheint die unterstützende Haltung des Spielleiterteams plötzlich divergent und ungewiss: Professionelle Gesten werden zitiert (Sektasteilen, Verteilen der Gegenstände, Packpapiereinweisung) um eine vertrauensvolle Zuwendung anzudeuten. Die Zuschauer merken jedoch im Verlauf des Geschehens, dass sich „*les règles du jeux*“ ohne ihr Zutun vollziehen und sie zwar spielen und reflektieren dürfen, aber eben alles in den Grenzen eines vorgegebenen Rahmens. Die abgefederten Abgründe des Spiels werden während des Spiels deutlich: die (Spielleiter) „wollen gar nicht spielen“, die wollen in unbekannte Gewässer locken!



Magazin

Eine Voraussetzung, um in dieser Erfahrung eigene Grenzen zu überwinden und Neues zu gestalten ist die Begrenzung der Handlungsmöglichkeiten. Wenn es Aufgabe eines Spiels ist, mehr zu sein als die Rezeption von Vorgegebenem, nämlich Neues zu erfinden, dann ist es Aufgabe der Spielplanung, die Balance zwischen Freiheit und Regelhaftigkeit im Spiel so zu gestalten, dass sich bei den Teilnehmenden diese spezifische „Angstlust“ einstellen kann, die Grundlage aller ästhetischen Erfahrung ist.

Neue Spielräume zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit

„Es käme darauf an, dass sich Wirklichkeits- und Möglichkeitsinn wechselseitig beflügeln, wenn Kunst im Spiel an den Grenzen eingespielter Sehornungen balanciert zwischen dem Widerspiel von *Wiedersehen* und *Neusehen*, zwischen *Was* und *Wie*, das nicht mehr auf ein allgemeines Gleichgewicht abzielt.“²¹

Der Wechsel der Perspektiven, den die Bewegung innerhalb der einzelnen Spielräume hervorrief, der Rollenwechsel, der sich dadurch ergab, das Sich-Bewegen in und das Erschaffen von verschiedensten Bildräumen, das Einbeziehen einer Metaebene der Reflexion als dem Spiel integrierter Talk-Art, das Gestalten der Situation in doppeltem Sinne als Aktion und Passion, das Changieren zwischen Freiheit und Regel sind die hervorstechendsten Kennzeichen dieser Performance. Sie haben ein Ereignis geschehen lassen, das mit dem Wort „Schattenspiel“ nur unzureichend beschrieben wäre. Auch wenn es an die Tradition des Schattenspiels anknüpft, so spielt es doch eher mit dessen Konnotationen und gibt ihm eine neue Form. Meyer-Kellers Schattenspiel entwirft ein Geschehen, das sich durch Teilhabe an einem künstlerischen Prozess auszeichnet. Diesen mitzuerleben in all seinen lustvollen und verstörenden Aspekten, ist von neuer Qualität. Es geht eben nicht darum, eine Differenz zwischen theatralem oder künstlerischem Spiel und kindlichem Spiel herzustellen, sondern im Gegenteil beide mit ihren Momenten von Gegenwärtigkeit und gestalteter Inszenierung ineinander zu verschränken. Inszeniertes Spiel und freies Spiel haben sich hier gegenseitig durchdrungen und so neue Erfahrungsqualitäten in einem Wechselspiel von Erwartung und Offenheit ermöglicht.

Literatur:

- Heidegger, Martin (1960): Gesamtausgabe. Bd. II: Sein und Zeit. Frankfurt am Main, S. 261 f.
- Lange, Marie-Luise (2002): Historische und aktuelle Kreuzfahrten des Performativen – Überlegungen zur Prozess- und Handlungskunst. In: KLIP 1. Kunst und Lernen im Prozess: Prozesskunst in der Schule – eine Annäherung in Theorie und Praxis. Berlin.
- Mitgutsch, Konstantin (2009): Lernen durch Enttäuschung. Wien.

- Platon: Sämtliche Werke, Bd. 2 (Übersetzung von Fr. Schleiermacher): Politeia. Reinbek 1999. S. 514–541.
- Rora, Constanze (2009): Spiel und Kunst, www.zaeb.de, Ausgabe 1/2009.
- Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, 14. Brief.
- Waldenfels, Bernhard (2009): Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung. Frankfurt am Main.
- Westphal, Kristin (i. V.): Fremdheit in Bildung und Theater/Kunst. In: Primavesi, P./Deck, J.: Neuere Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen. Bielefeld.
- Westphal, Kristin (2005): Möglichkeitsräume im theatralen Spiel und ihre Bedeutung für Sinnstiftungsprozesse. In: Bilstein/ Winzen/ Wulf (Hg.): Anthropologie und Pädagogik des Spiels. Weinheim, S. 103 ff.
- Winzen, Matthias (2005): Kunst als Spiel mit dem Zufall – eine vorthoretische Unterscheidung von Kunst und Spiel. In: Bilstein/Winzen/Wulf (Hg.): Anthropologie und Pädagogik des Spiels. Weinheim.

Anmerkungen:

- 1 Platon, *Das Höhlengleichnis. Beschreibung der Lage der Gefangenen*. In: Platon: *Politeia*.
- 2 Westphal, Kristin: *Möglichkeitsräume im theatralen Spiel und ihre Bedeutung für Sinnstiftungsprozesse*. Weinheim 2005, S. 103.
- 3 So Marie-Luise Lange: *In diesen Performances wird [...] Ereignis und das sinnliche Erlebnis forciert* und „[...] Gewohntes aus seinen vertrauten Kontexten gerissen und einer ‚artfremden‘ Untersuchung unterworfen [...]“. *Dies.: Historische und aktuelle Kreuzfahrten des Performativen – Überlegungen zur Prozess- und Handlungskunst*. Berlin 2002, S. 19.
- 4 Westphal, Kristin: *Fremdheit in Bildung und Theater/Kunst*. In: Primavesi, P./Deck, J.: *Neuere Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Transcript: Bielefeld (in Vorbereitung).
- 5 *Der Bezug zu Spielen im schulischen Kontext und ihrer Funktionalisierung für Lernprozesse im Rahmen von „Lernspielen“ liegt auf der Hand. Lehramtsstudierende mit dieser Situation des funktionalisierten Spiels, des dadurch seiner Leichtigkeit und Einmaligkeit beraubten Moments und ihrer eigenen Verstörtheit und Enttäuschung zu konfrontieren, kann im Nachhinein in seinem Erlebniswert als einer im schlechten Sinne „didaktisierten“ Situation gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.*
- 6 Vgl. *Beschreibung der Situation und „Ein reflektiertes Spiel“*.
- 7 *Unter „Bildraum“ verstehe ich den Raum, der sich durch das Agieren der Spieler bildet und der auch als solcher sichtbar ist.*
- 8 *Der Begriff der „ästhetischen Grenze“, der in Kunstgeschichte und Kunsttheorie ein Verhältnis zwischen Bild- und Rezeptionsraum zu beschreiben versucht, wird von C. Rora in Zusammenhang mit der Thematik Spiel definiert als die Grenze*

die „... den Spielraum gegen den Alltagsraum abschließt und damit eine Differenz markiert“. *Dass diese ästhetische Grenze in performativen Spieltätigkeiten, die eine aktive Einbeziehung des Zuschauers anstreben, auch als innerer Prozess verstanden werden muss, diskutiert sie u. a. in: ‚Spiel und Kunst‘. www.zaeb.de Ausgabe 1/2009.*

9 *Den inzwischen inflationär verwendeten Begriff „Möglichkeitsraum“ möchte ich in diesem Zusammenhang mit seinem zuerst bei Musil und Heidegger so bezeichneten Sinn als einen Raum verstehen, in dem sich Mögliches ereignen kann und der sich eben dadurch erst vollzieht.*

10 *Mit „Raumbildern“ bezeichne ich Bilder, die im Inneren der Teilnehmer vor, während und nach dem Spiel entstehen.*

11 Waldenfels, B.: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt 2009, S. 97.

12 Vgl. Rora, C.: *a. a. O.*, S. 9.

13 *Schiller formuliert es so in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (14. Brief, S. 613).*

14 *Z. T. sind es spieltheoretische Überlegungen, z. T. scheinen sie Spielanleitungen entnommen.*

15 Daniela Hellendahl, *Text über Schattenspiele*, 4.11.2009.

16 Vgl. M. Winzen: *Kunst als Spiel mit dem Zufall – eine vorthoretische Unterscheidung von Kunst und Spiel*. Weinheim 2005, S. 199.

17 Mitgutsch, K.: *Lernen durch Enttäuschung*. Wien 2009, S. 111. *Mitgutsch verortet seine Diskussion in einem phänomenologischen Zusammenhang und bezieht sich hier weitestgehend auf Waldenfels' „Bruchlinien der Erfahrung“, ders. Frankfurt 2002.*

18 *„Tutta la vita davanti – Das ganze Leben liegt vor dir“ von Paolo Virzì, Italien 2008.*

19 Winzen, M., S. 198.

20 vgl. Winzen, M.

21 Westphal, K (2005), S. 107. *Sie bezieht sich hier auf die berühmte Stelle in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“, in dem es heißt: „Wer ihn [den Möglichkeitsraum, S. Sch.] besitzt sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehn, wird geschehn, muß geschehn, sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehn (...). Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitsinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte zu denken, und das was ist nicht wichtiger zu nehmen als das was nicht ist.“ (ebd. S. 16).*

Fotonachweis:

Foto: Susanne Schittler

Feuer fangen

Das Theater-Festival „Handicap Null“ fand zum ersten Mal vom 21. bis zum 25. September 2010 in Braunschweig statt

Christoph Braun

Können haben Null. So ist es beim Golfen, wo das Handicap das unterschiedliche Niveau der Spielenden nivellieren soll. In Braunschweig fand im September ein Theaterfestival statt. „Handicap Null“ propagierte, dass Menschen mit Behinderung ohne jedes Handicap Theater spielen können. Am Schluss war allen Beteiligten und Zuschauern klar: Das Debüt von „Handicap Null“ hatte Recht behalten, Abend für Abend, Tag für Tag.

Die künstlerische Leiterin des Festivals, Elke Utermöhlen, hatte das Programm auf drei Säulen gestellt. Nachmittags wurde im Braunschweiger Kino Universum eine thematische Auswahl an Filmen gezeigt, darunter die Produktion über eine Liebe zwischen einem Mann mit Down-Syndrom und einer nichtbehinderten Frau: „Me Too – Wer will schon normal sein?“ des spanischen Regie-Teams Antonio Naharro und Álvaro Pastor propagiert bereits im Titel die grundlegende Verschiebung der Perspektive.

Diese offensive Haltung wurde von der Wiener Schauspielerin und Performerin Cornelia Scheuer präzise formuliert: „Wenn ich eine neue Produktion in Angriff nehme, dann ge-

he ich doch von dem aus, was ich kann. Von dem, was ich besonders gut kann!“ Sie sprach über ihre Arbeiten auf der Fachtagung „Mein Handicap“, die in Wolfenbüttel an der dortigen Bundesakademie für kulturelle Bildung unter der Leitung von Sparten-Leiter Theater Thomas Lang als zweite Säule des Festivals stattfand. Die 1969 geborene Scheuer belegte ihren Ansatz mit Bildern von der Produktion „Wenn ich träume, fangen meine Räder Feuer“, die sie in einem Skateboard-Park anlässlich der damaligen europäischen Kulturhauptstadt Linz im Jahre 2009 zeigte. Cornelia Scheuer choreographierte darin einige Mitglieder von Österreichs bestem Rollstuhl-Rugby-Team. Sie ließ die Spieler in ihren zeitgenössischen Streitwagen Seil hüpfen und steigerte die Ästhetik des krassen Rollstuhlfahrens noch, indem sie die Feuer-Künstlerin Zackenzilli in die Performance mit einbezog.

Es war dieser Ansatz des Betonens eigener Stärken, der auch die herausragenden Produktionen des Theaterprogramms auszeichnete, vor allem die Tanz- und Performance-Abende. So zeigte das Theater Maatwerk aus Rotterdam ein physisches, abstrahiertes Tanztheater, das

sich den Bühnenraum durch ein arrangiertes Abschreiten geometrischer Formen erschließt. Gezeigt wurde in „Zomaar Een Dag – Einfach ein neuer Tag“ ein üblicher Tagesablauf, vom Aufstehen über das Zeit-Tot-Schlagen an der Spielkonsole bis hin zum abendlichen Tanzen im Club. Das Ensemble der tanzbar_bremen brillierte am letzten der fünf Festivaltage mit einer im wahrsten Sinne bewusstseinsweiternden Choreografie: Auf die abgedunkelte Bühne des LOT-Theaters brachte es einen Tanz für Sehende und Nicht-Sehende. Sie tanzten um das in Vierergruppen hinein geführte Publikum herum und hielten Körperkontakt, sie klopfen auf den Boden und raschelten mit Stoffen. So wurde körperlich spürbar, wie sehbeeinträchtigte Leute zu tanzen vermögen und darüber hinaus auch, wie sie sich im Raum orientieren. Vor allem aber bot es neue Ansätze über das konventionelle Tanztheater hinaus.

„Dass wir der Kunst verfallen können“, hatte die Vorankündigung der Fluxus-Performance „Holy Hearts“ der Mannheimer Complete Group fetzenhaft gefordert. Darum ging es bei „Handicap Null“.

Was soll's? Wie geht's? Wo knallt's? Was bringt's?

Theater und Schule – Eine Länderkonferenz der ASSITEJ an der Schauburg München

Manfred Jahnke

Am 22. und 23. Oktober lud die deutsche Sektion der ASSITEJ (der internationalen Kindertheatermachervereinigung) zu einer Länderkonferenz in die Schauburg München ein, um an ausgewählten modellhaften Beispielen das Verhältnis von „Theater und Schule“ zu diskutieren. Wolfgang Schneider von der Universität Hildesheim als Gastgeber forderte einleitend als Hausaufgabe an die Konferenzteilnehmer ein, dass am Ende der Konferenz an den einzelnen Modellen das Programmatische herausgearbeitet werden müsse, damit die Zusammenarbeit zwischen Theater und Schulen in festen Strukturen stattfinden kann. Als Ausgangsfrage formulierte er: Welche Philosophie steht hinter dem jeweiligen Modell? Darüber hinaus stellte er Fragen nach der Partizipation, der Vermittlungskunst, vor allen Dingen aber nach der Übertragbarkeit der Strukturen und den kulturpolitischen Implikationen.

So standen verschiedene Modelle länderübergreifender, kommunaler und lokaler Arbeit

mit communities zur Überprüfung an. Vanessa Reinwand (Universität Hildesheim) berichtete über das „Landesprogramm Nordrhein-Westfalen Kultur und Schule“, das initiativ auf die Kommunen einzuwirken versucht, Künstler in die Schulen zu holen. Zwischen 2006 und 2010 wurden 40 % aller Schulen in diesem Bundesland erreicht. Und so sieht die Bilanz eigentlich sehr gut aus, wenn in 4500 geförderten Projekten 94000 Schüler erreicht wurden. Nüchtern betrachtet sieht dieses Ergebnis anders aus: In den Projekten von „Kultur und Schule“, zumeist aus dem bildnerischen Bereich, konnten gerade 3,4 % aller Schüler aus NRW erreicht werden. Hier gilt es anzusetzen, auch ist, wie Reinwand berichtete, der Theaterbereich wenig vertreten.

Seit 1998 gibt es in Berlin TuSCH (Theater und Schule). Inzwischen hat dieses auf Nachhaltigkeit angelegte Modell der Vernetzung von Theatern, Schulen und Kulturbehörden zur Vermittlung von „Poetiken des Theaterma-

chens“ (Wolfgang Sting, Universität Hamburg) vor allen Dingen in den großen Metropolen wie Hamburg (2002), Frankfurt am Main und München, sowie auf Länderebene in Schleswig-Holstein und Sachsen-Anhalt, hier unter dem Namen KLATSCH, Nachfolge gefunden. Mit seinen knackigen Fragen „Was soll's? Wie geht's? Wo knallt's? Was bringt's?“ stellte Sting das Hamburger TuSCH vor, wo in zweijährigem Turnus Theater und Schulen zusammen arbeiten; es bestehen gegenwärtig Partnerschaften von 15 Theatern mit 20 Schulen.

Während TuSCH, wie Sting betonte, zu einem Modell kultureller Bildung geworden ist, in der Kunstpraxis, projektorientiertes Lernen und kulturpolitische Impulse zusammengeführt werden, suchen andere Projekte, die zunächst von den Theatern selbst ausgehen, communities vor Ort wie das Projekt „x-Schulen“, zu dem sich das Hebbel-Theater am Ufer (HAU) und die Hector-Peterson-Schule in Berlin-Kreuzberg mit einem hohen Anteil von Migrantenkindern

Magazin

zusammen getan haben. Mit 21 Kurzinszenierungen von 21 Künstlern aus verschiedenen Kunstbereichen sollte der Raum Schule kreativ genutzt werden, die Rollen zwischen Lehrern, Schülern, Künstlern, Hausmeistern getauscht werden, wie Dorothea Hilliger (HBK Braunschweig) voller Emphase berichtete. In den zehn Tagen der Erarbeitungszeit mit 100 „Performern“ (Hilliger) spielte dieser Perspektivenwechsel eine entscheidende Rolle. Im „Clash“ von Theater und Schule wird nicht nur die Mehrperspektivität des Spiels nachhaltig genutzt, sondern mehr noch durch das performative Handlungskonzept von Michel de Certeau als „Hervorbringung einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit“ definiert. Seit 2006 gibt es am Jungen Staatstheater Berlin – Theater an der Parkaue die Winterakademie, an der ca. 110 Kinder und Jugendliche in den Winterferien freiwillig teilnehmen. Die Winterakademie versteht sich als ein Kernstück einer „Theaterpädagogik des Performativen“, die sich als ästhetische Form einer Wissensgenerierung versteht, denn „Performative Handlungen bringen Wirklichkeit immer erst hervor.“ (Christoph

Scheurle, Universität Hildesheim). Im Schnitt von Bildender Kunst und Theater geht es um veränderte Formen der Wahrnehmung, um experimentelles Forschen, Partizipation und die Offenheit des Prozesses. Es gibt zwar zum Abschluss eine Präsentation, aber auch sie ist Teil eines Prozesses, der nicht auf Wiederholbarkeit angelegt ist. Diese „Alphabetisierung der Zeichensprache des Theaters“, die dem Konzept der Winterakademie zu Grunde liegt, hat dabei durchaus auch soziale Implikationen. Von den vorgestellten Konzepten wirkte die Winterakademie am überzeugendsten, weil sie in sich geschlossen ist. Aber ist es auch übertragbar auf den „Clash“ der Institutionen „Schule und Theater“?

Ergänzt wurde die Vorstellung dieser Modelle durch Analysen einer „Öffentlichen Didaktik“ am Beispiel des Schauspielkonzepts des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover von Ole Hruschka (also der Vermittlungskunst) und durch die Vorstellungen eines neuen theaterpädagogischen Konzepts für ein Festival – den „Blickfeldern“ in Zürich –, das auf den Begriffen „postdramatisch“ und „Partizipation“

aufbaut, wie Mira Sack (Zürcher Hochschule der Künste) berichtete. Darüber hinaus gab es vertiefende Tischgespräche, die sehr fruchtbar waren, und Podiumsdiskussionen, die aber leider nicht wirklich zum Kern vordrangen. Und natürlich gelang es auch nicht, die von Wolfgang Schneider zu Beginn der Fachkonferenz formulierten Forderungen einzulösen, also die Frage zu stellen, wie modellhafte Projekte in feste, nachhaltige Strukturen umgewandelt werden können. Aber allein dadurch, dass diese Konferenz erstmalig in größerem Rahmen Praktiker, vor allen Dingen am Theater arbeitende Theaterpädagogen und Wissenschaftler, zusammengebracht hat, hat diese schon eine wichtige Funktion erfüllt. Weitere, vertiefende Konferenzen müssen unbedingt folgen.

Anm. der Red.:

Die Referate sind abgedruckt in: Schneider, Wolfgang/Fechner, Meike im Auftrag der ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Grimm & Grips. 24. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2011. Theater und Schule. Vom Modell zum Programm. Frankfurt a. M. 2010.

Unterwegs mit der UNESCO Road Map „Kulturelle Bildung“: Zwischenstopp in Seoul

Joachim Reiss

2000 Teilnehmer, davon 800 Experten aus 129 Ländern, Pädagogen und Künstler der angewandten und bildenden Künste, Literatur, Musik, Medien, Tanz und Theater, machten sich auf den Weg nach Seoul in Südkorea, um 4 Jahre nach der ersten Weltkonferenz über „Arts Education“ zu überprüfen, wohin sie die in Lissabon beschlossene „Road Map for Arts Education“ inzwischen geführt hat (vgl. Jurke/Linck/Reiss: Zukunft Schultheater, Hamburg 2008, S. 317 ff). „Arts for Society and Education for Creativity“ – das war das Motto der Konferenz. Zentrale Themen gab die Road Map vor: „Reinforce high quality“; „Develop a capacity for creativity“; „Highlight social-cultural dimensions“; „Reinforce research“. Erklärtes Ziel der koreanischen Veranstalter und der UNESCO war es, die Umsetzung der Road Map weltweit zu beobachten, den Stand der Dinge festzustellen und die weitere Entwicklung zu forcieren. Daher war der Text der Road Map nicht Gegenstand der Bearbeitung, sondern Leitlinie, die auch weiterhin gilt.

Die koreanische Regierung und die UNESCO hatten vom 25. bis 28. Mai 2010 nach Seoul eingeladen und ein beeindruckendes, großzügiges und bestens ausgestattetes Ambiente zur Verfügung gestellt, in dem jedes Veranstaltungsformat seinen angemessenen Platz fand: Plenarvorträge mit 2000 Hörern ebenso wie kleine Workshops. Um einen kleinen Eindruck

von der Vielfalt der Beiträge zu geben, seien hier nur die übergreifenden Themenbereiche der Workshops benannt:

- die Umsetzung der Road Map (Phasen, Politik, Schulen, Communities, Utopien),
- soziokulturelle Bedeutung und Wirkung kultureller Bildung,
- Praxis, Theorie, Forschung und die Sprache der kulturellen Bildung,
- kulturelle Bildung in und außerhalb der Schule/Kooperationen und Partnerschaften,
- Entwicklung von Kompetenzen bei Lehrern, Kunstpädagogen, Künstlern,
- soziokulturelle Kontexte (Identität, Tradition, Globalisierung, Kreativwirtschaft),
- Heilungsprozesse durch kulturelle Praxis (Kriegstraumata, soziale Konflikte, Umwelt),
- soziale und ökonomische Möglichkeiten der kulturellen Bildung,
- Lobbyarbeit für kulturelle Bildung auf der Basis von Erfahrung und Erkenntnis,
- Verbesserung von Information und Vernetzung (UNESCO-Chairs und Observatories).

Im gesamten Seouler Programm stand die kulturelle Bildung in den künstlerischen Fächern und die sie unterrichtenden Fachlehrer zwar an erster Stelle der Forderungen, aber der Inhalt, die Didaktik und Methodik sowie die Probleme und Herausforderungen der künstlerischen Fächer in den Schulen waren viel weniger Ge-

genstand von Vorträgen und Workshops als alle anderen – nicht unwichtigen – Fragen. Wie können im Rahmen von Schule kreative Prozesse in Gang gesetzt werden? Auf welchen Wegen befinden sich die künstlerischen Fächer Musik, Kunst und Theater, was sind ihre Schwächen und Reibungsflächen, wie können sie ihre Didaktiken und methodischen Prinzipien überprüfen und erneuern? Wie kommen Kunst-, Musik- und Theaterlehrer aus der Exoten- oder Deko-Ecke heraus ins Zentrum von Schulkultur und Lernkultur? U. s. w. ...

Kulturelle Bildung hat eine Perspektive

Das greifbare Gesamtergebnis dieser Konferenz wird neben der Publikation der Beiträge die sog. „Seoul Agenda“ sein, ein sehr komprimierter Katalog von Zielen und Empfehlungen mit drei Schwerpunkten, in deren Zentrum weiterhin die Schule als Institution der Allgemeinbildung für alle Kinder und Jugendlichen steht:

1. Kulturelle Bildung muss als fundamentale und nachhaltige Komponente der Bildungsreform für alle erreichbar gemacht werden.
2. Kulturelle Bildung muss eine möglichst hohe Qualität in Konzepten und der Praxis haben, wesentlich ist hierbei die Lehrerbildung.
3. Prinzipien und Praxis der Kulturellen Bildung müssen zur Lösung sozialer und kultureller

Herausforderungen in Gegenwart und Zukunft genutzt werden.

Die UNESCO wird allen 193 Mitgliedsstaaten empfehlen, diese Agenda zu ratifizieren.

Alle Institutionen, Organisationen, Verbände und andere Gemeinschaften sowie Experten und Praktiker sind aufgefordert, für die Verwirklichung der Seouler Agenda einzutreten. Nicht nur diesen Schwerpunkten und ihrer konkreten Formulierung, die in Kürze vorliegen wird, merkt man das an, was in Seoul atmosphärisch spürbar war: Die Kulturelle Bildung ist in der UNESCO, in der Bildungs- und Kulturpolitik und auch in der allgemeinen Politik angekommen. Die Vertreter der WAAE (World Alliance for Arts Education), also die Präsidenten der internationalen Verbände der Musik- (ISME), Kunst- (InSEA), Tanz- (WDA) und Theaterpädagogik (IDEA), hoben hervor, dass die Veranstalter und die UNESCO-Beauftragten sehr aufmerksam, kooperativ und inklusiv mit diesen Nicht-Regierungsorganisationen umgingen und sie in die Vorbereitung der Konferenz aktiv einbezogen. Die WAAE hatte mit 3 internationalen „Summits“ in Hongkong, Taipei und Newcastle die Lissaboner Tagesordnung fortgeschrieben und für eine beachtliche Kontinuität der Diskussion und der Verständigung der Akteure und Experten gesorgt und damit auch zum Gelingen in Seoul beigetragen (Zur WAAE siehe auch J. Reiss in: „Zukunft Schultheater“, a. a. O.).

Eine bedeutende Rolle kommt den neuen UNESCO-Chairs nach den Vereinbarungen in Seoul zu, wenn es um die internationale Vernetzung und Kommunikation geht, aber

sie tragen auch Verantwortung dafür, dass nationale und regionale (Europa) Fortschritte bei der Vernetzung der Akteure und ihrer politischen Durchsetzungsfähigkeit gemacht werden. Weder gibt es in Deutschland irgendwelche Ansätze zu einer „National Alliance for Arts Education“, also einer deutschen Allianz für kulturelle Bildung, die die Schule in den Blick nimmt, noch im europäischen Maßstab. Ob die Intensivierung der Debatte in Deutschland gelingen wird, hängt von der Fähigkeit der deutschen Teilnehmer ab, die Road Map und die Seouler Agenda zum Gegenstand unserer Veranstaltungen und Debatten zu machen. Immerhin haben Max Fuchs, der Vorsitzende des Deutschen Kulturrats, und Eckart Liebau, UNESCO-Chair in der Uni Nürnberg-Erlangen, Christine Merkel, Referatsleiterin der Deutschen UNESCO-Kommission, sowie Rolf Witte als Vertreter der BKJ eine recht große Reichweite. Zur deutschen Gruppe gehörten außerdem die durch ihre Studien bekannte Susanne Keuchel vom Zentrum für Kulturforschung und Ernst Wagner, ebenfalls Uni Nürnberg-Erlangen, der den gesamten deutschen Prozess seit der vorletzten UNESCO-Konferenz in Lissabon (2006) verantwortlich mitgestaltet hat. Dieser Prozess, vor allem sichtbar geworden in den beiden Tagungen in Wildbad-Kreuth 2007 und 2008 sowie in der Berliner Konferenz 2009, wurde angeregt und begleitet von der deutschen Delegation, die an der 1. Weltkonferenz in Lissabon dabei war.

Allerdings gab es im Gegensatz zu Lissabon diesmal bedauerlicherweise keine „deutsche Delegation“, die seinerzeit von den beiden

Staatsvertretern schon im Vorfeld der Konferenz und zu deren gemeinsamer Vorbereitung in Kontakt gebracht wurde. In Deutschland wurde damit ein denkbar ungünstiger Ausgangspunkt für die offensive Verbreitung und Umsetzung der „Seoul Agenda“ geschaffen. Dafür müssen hierzulande wohl einmal mehr die Nicht-Regierungsorganisationen und die Zivilgesellschaft sorgen: BKJ, Kulturrat und ihre Verbände. Die deutsche UNESCO-Kommission hatte in Seoul eine ausgezeichnete gemachte Publikation über deutsche Entwicklungen und Fragestellungen vorgelegt, die großes Interesse fand und zeigte, dass die kulturelle Bildung in Deutschland durchaus auf einem guten Weg ist. Dafür gibt es viele Belege, zum Beispiel gibt es nicht nur in Kanada einen UNESCO-Lehrstuhl für kulturelle Bildung, den Prof. Larry O'Farell, bis 2004 IDEA-Präsident, an der Universität Queensland innehat, sondern seit 2009 auch mit Prof. Eckart Liebau, Universität Nürnberg-Erlangen, einen zweiten in Deutschland. Informationen aus Seoul zufolge sollen weitere in Afrika, Asien und Südamerika hinzukommen.

Es wäre allerdings zu überprüfen, ob sich in den Empfehlungen der „Seoul Agenda“ der Trend zu „Künstlerprojekten“ und die These, dass gute kulturelle Bildung nur mit Künstlern zu machen sei, auswirkt. Das wäre fatal, denn „kulturelle Bildung für alle“ geht nun einmal nicht ohne die flächendeckende Verankerung in den Schulen und gut ausgebildete Lehrer. In dem Maße, wie diese Basis gelegt und gestärkt wird, steigt die Fähigkeit der Schulen, mit Künstlern und Kunstpädagogen zu kooperieren und ihre Angebote nachhaltig zu integrieren.

Vielfalt und Gegensätze: 7. IDEA-Weltkongress in Belém (Brasilien)

Joachim Reiss

Eine Großstadtdinsel in der Stromschleife umgeben von Regenwald knapp südlich des Äquators nimmt den 7. IDEA-Weltkongress auf: Belém, eine Millionenstadt im Amazonasdelta voller Widersprüche und Gegensätze; jede Straße überrascht mit neuen Bildern: Slum neben Luxus, koloniale Tradition neben Indio-Wirtschaft und Kultur. IDEA ging das Risiko, das mit weltweiten Großveranstaltungen in solchen Regionen verbunden ist, seinerzeit bewusst ein, vor Ort gab es nun tatsächlich einige organisatorische Probleme, die einen reibungslosen Ablauf – zumindest im europäischen Verständnis – behinderten. Auf der anderen Seite muss hervorgehoben werden, dass die Verständigung per Dolmetscher noch nie so aufwändig und gut organisiert war: Auch im kleinsten Workshopraum gab es Übersetzer, in den größeren Räumen und Sälen individuellen Übersetzungs-

service. Das Kongressmotto „Living Diversity“ wurde hierdurch stark unterstützt. Auch war die Dimension des Kongresses ungewohnt: Inklusive aller Vor- und Nebenprogramme mit Gastspielen, Workshops in der Region u. a. nahmen 8000 Menschen teil. Im akademischen Kernprogramm nahmen die auswärtigen Gäste etwa 1500 Teilnehmer wahr.

Kongress-Botschaften

IDEA-Präsident Dan Baron Cohen prägte mit seinen politischen Erfolgen in der WAAE (World Alliance for Arts Education) und der UNESCO die Botschaften des Kongresses: In dessen Zentrum stand die Fähigkeit der kulturellen Bildung, insbesondere der Theaterpädagogik, zur Bewältigung der Herausforderungen des 21. Jahrhunderts beizutragen. Darüber hinaus

wurde in vielen Beiträgen sichtbar, welche positiven Wirkungen das Theaterspielen bei der Lösung von Konflikten, auch ethnischen und kriegerischen, und bei der sozialen Integration im weitesten Sinne sowie zur Ausbildung von Kreativität, die für die Beantwortung der zentralen Zukunftsfragen wie „Sicherung der natürlichen Umwelt und Lebensbedingungen“, „Nachhaltige wirtschaftliche Entwicklung“, „Frieden und kulturelle Diversität“ entfalten kann. Der europäische Schwerpunkt – Theater als Schulfach für alle zugänglich zu machen – spielte bei diesem Kongress eine untergeordnete Rolle. Nur eine der sog. „Special Interest Groups“ (tägliche feste Arbeitsgruppen) beschäftigte sich mit dem Thema „Lehrerbildung“. Man konnte dagegen erleben, dass staatliche Bildung nicht in allen Ländern eine feste Größe ist, die das Bildungsverständnis dominiert. Brasilianische

Magazin

Schüler berichteten von mehrmonatigem Ausfall ihrer Schulen, da wird verständlich, dass Community-Education höher gewichtet wird. Noch schwierigeren Problemen sind viele Schulen in Afrika ausgesetzt, wie wir von Vicensia Shule aus Tansania hören konnten.

Der BVTS in IDEA

Eine Versammlung der europäischen IDEA-Mitglieder zeigte, dass die Konkurrenz der künstlerischen Fächer (Kunst, Musik) und das Existenzproblem der Künstler, das ein entscheidendes Motiv für das Interesse an der Institution Schule ist, die Einführung und Verbreitung des Fachs Theater in vielen Ländern behindert. Das Netzwerk „IDEA-Europa“ wird sich dieser Herausforderung in den nächsten Jahren verstärkt stellen. Dabei ist es besonders günstig, dass der nächste IDEA-Weltkongress 2013 in Paris stattfindet und unser französisches Mitglied ANRAT mit der Kongress-Direktorin Daniele Naudin diesen Kongress in Abstimmung mit den Verbänden in den Nachbarländern vorbereiten will. Hier ist natürlich der BVTS in ganz besonderer Weise gefragt. Die ersten Vorgespräche haben bereits stattgefunden, im kommenden Jahr muss die Basis für innereuropäische Kooperationen, insbesondere für Projekte mit Frankreich, im BVTS personell stark verbreitert werden. Die deutsche Delegation in Belém war ein guter Anfang, mehr TheaterlehrerInnen sollten bald hinzukommen. Starke Stützpfeiler sollten dabei die neue Akademie für Schultheater mit Dieter Linck, und der zweite UNESCO-Chair in der Universität Nürnberg-Erlangen mit Professor Dr. Eckart Liebau werden.

Der BVTS ist seit 2001 in den IDEA-Weltkongressen vertreten, diesmal war er erstmals mit einer eigenen Delegation dabei und konnte Profil und Qualität des deutschen Schultheaters deutlich machen. Mitglieder der BVTS-Delegation in Belém, die freundlicherweise von der BAG Spiel und Theater aus Mitteln des Bundesministeriums FSFJ gefördert wurde, waren Marion Küster (Hochschule für Musik und Theater, Rostock), Gabriele Czerny und Folkhardt Leuschner (Pädagogische Hochschule Ludwigsburg), Angelika Emmling (Vorstand LAG Darstellendes Spiel Rheinland-Pfalz im BVTS) und Aline Menz (Studierendenvertretung, Hochschule für Musik und Theater, Rostock) sowie Joachim Reiss. Besonders hervorzuheben ist das Delegationsmitglied Bernd Köhler, der neuer Vorsitzender des BUT (Bundesverband Theaterpädagogik) ist und in Abstimmung mit dem BVTS dafür gesorgt hat, dass der BUT in Belém das zweite ordentliche IDEA-Mitglied Deutschlands geworden ist.

Die Kongressbeiträge aus der Delegation kamen bei den Teilnehmern sehr gut an: Marion Küster und Aline Menz stellten das mehrjährige Projekt der Rostocker Hochschule „Community-Development in einem südbrasilianischen

Dorf“ in einem Vortrag und einem Workshop vor. Gabriele Czerny und Folkhardt Leuschner präsentierten ihr überzeugendes Lehrerbildungskonzept „SAFARI“. Angelika Emmling gab Workshops in ihrem Bereich der Theaterpädagogik an Grundschulen. Bernd Köhler und Joachim Reiss konzentrierten sich auf die Mitarbeit in den Ständigen Gruppen zu „Secondary Education“ und „Lehrerbildung“ sowie in der langen IDEA-Mitgliederversammlung. Deutschland war außerdem indirekt in einer weiteren Präsentation vertreten, in der die französischen KollegInnen das gemeinsame Projekt „The language of theatre for an Intercultural Europe“ (2008–2009) mit Italien, England, Niederlanden und Deutschland (vom BVTS war u. a. Brigitte Sturm-Schott beteiligt) und die jetzt erschienene, vom SCHIBRI-Verlag in englisch, französisch und deutsch publizierte Evaluation vorstellten.

Ergebnisse und Ausblick

Die IDEA-Mitgliederversammlung verabschiedete Dan Baron Cohen mit großem Lob aus dem Amt des Präsidenten, das er 6 Jahre lang mit unglaublichem persönlichem Engagement und großen Erfolgen ausgeübt hat. Die neue Präsidentin heißt Patrice Baldwin, Vorsitzende von „National Drama“, unserem traditionsreichen und großen Partnerverband in England, die kürzlich auf einem Fachtag im Schultheater-Studio Frankfurt/Main ihr Projekt „D4LC“ („Drama for Learning and Creativity“) vorstellte. Von jetzt an ist mit Marion Küster (Rostock), Deutschland der BVTS erstmals in einer IDEA-Wahlfunktion vertreten. Sie statet in der Hochschule für Musik und Theater Rostock Lehrerstudenten mit dem Fach DS für Grund-, Haupt- und Realschule oder mit dem Beifach für Gymnasium aus und stellte mit enormem persönlichen Einsatz 2009 die internationale Konferenz „Theater – mit mir?“ in Kooperation mit dem BVTS auf die Beine, in deren Rahmen auch die vorletzte IDEA-Mitgliederversammlung stattfand. Die guten Verbindungen zwischen IDEA und BVTS werden dadurch erfreulich gestärkt.

Wichtige Lehren kann und muss der BVTS aus diesem Kongress mitnehmen, vor allem die, dass Theater in der Schule einen hervorragenden Beitrag zur Bildungsreform und dem Paradigmenwechsel in der Bildung leisten kann und dass es entscheidend für die weitere Entwicklung unseres Teils der Kulturellen Bildung ist, ob es uns gelingt, diese Erkenntnis über Medien, Tagungen, Parteien und Verbände in Gesellschaft, Wirtschaft und Politik bekannt zu machen und durchsetzen zu können. Dabei müssen wir auch die Instrumente nutzen, die uns die internationale Debatte in die Hand gibt, wie die „Road Map for Arts Education“ und die „Seoul Agenda“ (UNESCO-Weltkonferenz Mai 2010). „We alone are not sustainable“, sagte Dan Baron Cohen zum Schluss des Kongresses, „if

we don't find and convince new partners with power in the political and economic sector“.

Für ABRA, die IDEA-KollegInnen in Brasilien und Südamerika, war es eine spürbar große Leistung und ein wichtiger Fortschritt, den 7. IDEA-Weltkongress durchzuführen, und im Ergebnis prägen trotz aller Mängel die großartigen Erlebnisse, vielfältigen Begegnungen und eine Menge Erkenntnisse und Ergebnisse das Gesamtbild sowie zukunftsweisende Beschlüsse und ein neues IDEA-Präsidium, das auf die kommenden Jahre bis Paris 2013 neugierig macht und zur Mitarbeit einlädt.

REZENSIONEN

Hans-Peter Grünebach: Deutsch-Afghanische Freundschaft – Alles nur Theater? Leipzig: Engelsdorfer Verlag, 2010. (136 S.) (ISBN 978-3-86901-790-7)

Guten Tag, meine Damen und Herren! Die Nachrichten: AFGHANISTAN ...

Ganz gleich, ob berichtet wird über verheerende Selbstmordattentate, verletzte ISAF-Soldaten, getötete Anhänger des Terror-Netzwerkes al-Qaida, Überraschungsbesuche des Bundesverteidigungsministers bei der Truppe oder über die Arbeit von Entwicklungshilfeprojekten, das Thema Afghanistan ist seit langer Zeit dauerhaft präsent in der medialen Berichterstattung, und wir haben uns daran gewöhnt.

Afghanistan ist seit längerer Zeit auch für Künstler und Kulturschaffende vermehrt zum Ausgangspunkt oder Schauplatz einer ästhetischen Auseinandersetzung mit menschlichen Katastrophen, politischen Planspielen und apokalyptischen Kriegsschauplätzen geworden. Ein sehr aktuelles Beispiel ist das dokumentarische Theaterstück „Potsdam – Kundus“ (Hans-Otto-Theater, Potsdam) des Regisseurs Clemens Bechtel, der u. a. mittels aufwendiger Einspielungen von Statements verantwortlicher Militärs der Bundeswehr, Entwicklungshelfer und Politiker den Versuch unternimmt, ein eindrückliches Bild von den Wucherungen des Konfliktes und dem Scheitern der Friedensbemühungen in Afghanistan zu zeichnen. Ein zweites Beispiel ist das Theaterstück „Tariqs Auftrag“ (Uraufführung im Oktober 2010 im Theatermuseum Hannover), das auf der gleichnamigen Romanvorlage des italienischen Dramaturgen und Autors Antonio Ricco basiert und von Luise Rist inszeniert wurde. Der Protagonist berichtet von seinen Erlebnissen auf der Flucht aus Afghanistan über Pakistan, den Iran, die Türkei und Italien nach Deutschland. Der Autor, Hans-Peter Grünebach, erzählt in seinem Schauspiel „Deutsch-Afghanische Freundschaft – alles nur Theater?“ die Geschichte des afghanischen Intellektuellen, Abdul Yusof, der Ende der 1980er Jahre durch die Heirat mit Lydia das Bleiberecht in Deutschland erhalten hat. Die beiden Kinder, Masud und Alja, sind überwiegend von der Kultur in Deutschland geprägt. Eng befreundet ist die Familie Yusof mit den Millers. Paul Miller ist Bürgermeister der kleinen Gemeinde Kirchberg und lebt zusammen mit seiner Frau Anne und den gemeinsamen Kindern Stefan und Beate. Abdul ist neben seinen Tätigkeiten als namhafter Wissenschaftler und Autor auch erfolgreicher Trainer des örtlichen Fußballvereins. Sein En-

gagement in der islamischen Gemeinde macht ihn aus Sicht einflussreicher Gemeinderäte verdächtig. In diese Zeit fällt auch die Rückkehr Stefan Millers aus dem Afghanistan-Einsatz der Bundeswehr. Ein Mädchen wird nach einem Ball tot aufgefunden. Abdul erhält ein attraktives Angebot der Universität Kabul. In Afghanistan ereignet sich die „Kundus-Affäre“ mit zahlreichen zivilen Opfern, darunter ein Verwandter Abduls. Enttäuscht über die mangelnde Zivilcourage seines Freundes Paul Miller und im wachsenden Zweifel über die guten Absichten der Hilfe Deutschlands in seinem Heimatland, entschließt Abdul sich zur Rückkehr nach Afghanistan. Grünebach bereichert die im Wesentlichen vorhersehbare Handlung an mit historischem Faktenwissen zur wechselhaften Kolonial- und Besatzungsgeschichte des Landes. Der Text vermittelt Hintergründe zum politischen Verhältnis und zum wirtschaftlichen Handel zwischen Deutschland und Afghanistan, der lange vor der Gründung der BRD schon existierte. Auch Einblicke in das kulturelle Leben Afghanistans, Einlassungen zu Literatur und Musik bietet die Stückvorlage. Afghanistan, so die überzeugende Botschaft des Textes, verfügt über ein reichhaltiges kulturelles Erbe, was von nur wenigen Menschen in der westlichen Hemisphäre zur Kenntnis genommen wird. In diese Wunde legt der Autor den Finger und lässt ihn kreisen. Die von Grünebach angelegten Handlungsstränge können sich unter der Anhäufung von gesellschaftspolitischen Themen und Konflikten im Text kaum entwickeln. Der Spannungsaufbau verliert sich im Strudel der Inhalte, die da sind: Ausländerfeindlichkeit, Afghanistan-Konflikt, Amokläufe an Schulen in Erfurt und Winnenden, Rassismus, Religion, Freundschaft, Integration u. a. Die Handlung verläuft dann auch weitgehend überraschungsfrei und wird von Charakteren getragen, deren menschliche Tiefen an der Oberfläche bleiben.

Was am Ende steht: Begreift man die binationale Ehe der Yusofs als Symbol der Freundschaft zwischen Afghanistan und Deutschland, endet das Drama ernüchternd. Die Beziehung zerbricht, Abdul geht zurück nach Afghanistan. Ob das Verhältnis damit auf Dauer zerstört ist, wird die Zukunft zeigen.

Ute Handwerg

Francesca Vidal: Rhetorik des Virtuellen. Die Bedeutung rhetorischen Arbeitsvermögens in der Kultur der konkreten Virtualität. Mössingen-Talheim: Talheimer 2010 (438 S.) (ISBN 978-3-89376-137-1)

Nach der Lektüre des Werkes von Francesca Vidal habe ich aufgeatmet und kräftig durchgeatmet. Nicht, weil das Buch 438 Seiten umfasst (es ist zügig geschrieben), sondern weil ihre Untersuchung ein weites Feld in seiner Multivalenz bearbeitet und – was mir noch wichtiger ist – weil die Verfasserin die billige Variante des Geschwätzes über/zur Rhetorik – oder gar als Rhetorik (miss-)verstanden – qualifiziert begründet und anschaulich hinter sich lässt. Also: Das, was heutzutage allüberall als Rhetorik in Schnellkursen, im Coaching, im Bewerbungstraining, in schlechten VHS-Kursen und von der Arbeitsagentur verpflichtend gemachten sog. Qualifizierungskursen angedreht wird, das macht Menschen zu Tauschobjekten.

Was Francesca Vidal nun macht, will ich bezeichnen als eine gekonnte Weise der Rettung einer Kultur – gewissermaßen: Rhetorik als immaterielles Kultur-Erbe verstanden (gemäß UNESCO), das primär im später Europa genannten Raum entstand als erlernbare Weise der Argumentation, des öffentlichen Agierens, der Sach- und Personal-Verständigung, der Rechtsfindung und Beherrschung und Wahrnehmung von Dialektik, der Perspektiven-Formulierung, der Bearbeitung von mentaler und kognitiver Unsicherheit und der Herstellung von Verunsicherung gegenüber verhärteter Versicherung und vermeintlicher Sicherheit. Ein geschicktes, auch galantes und substantielles, ästhetisches Übungsmuster hat das Medium Theater über die Jahrhunderte gebildet: Es stellt Rhetorik aus, macht öffentliche Proben aufs Exempel. Es geht „aus rhetorischer Perspektive um die Frage, wie nach rhetorischen Regeln produzierte Texte ‚optimal gespeichert, gesendet und performiert werden können‘, was vor allem in den Produktionsstadien Gedächtnis (memoria) und Vortrag, Aufführung (actio) zu beantworten ist.“ (S. 17)

Die Verfasserin identifiziert die heutige Welt als eine der Vernetzung und der Virtualität. Sehr geschickt und einleuchtend greift sie eine Beobachtung und theatrale Gestaltung von Bertolt Brecht und Kurt Weill auf: ihre Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Diese Stadt wird im Stück „Netzstadt“ und auch „Goldstadt“ genannt – und sie ist eine Stadt, in der man alles dürfen darf. Florian Vaßen und Marc Silberman haben in einem Aufsatz zum

Rezensionen

Sammelband, der unter dem Titel „Können uns und euch und niemand helfen“ (Hrsg. von Koch, Vaßen und Zeilinger) 2006 erschienen, folgende Zeitdiagnose einer virtuellen und zugleich globalisiert vernetzten Welt gestellt: „zu fragen ist ..., ob sie (die Stadt und Welt von Mahagonny, Anm. gk) nicht vielmehr das Zentrum der Konsumtion und der Warenwelt, der Raum der Informations- und Verkehrsströme, das Symbol des Transitorischen und Virtuellen geworden ist?“ (S. 12) Die Verfasserin schließt sich solcher Analyse-Tendenz an und greift die Herausforderungen, die darin liegen, mit Einbezug von Ernst Blochs Utopie-Denken auf: Denn es „stellt sich auch heute angesichts der kulturellen Veränderungen die Frage, ob die immer auch entstehenden Hohlräume nicht im Sinne eines utopischen Gegenentwurfes gefüllt werden können ... In der vorliegenden Untersuchung soll eingedenk des kulturellen Wandels nachgewiesen werden, dass der Erfolg eines solchen Bemühens um Kultivierung der neuen Netzwerke in einem entscheidenden Zusammenhang steht mit den rhetorischen Fähigkeiten der Akteure.“ (S. 13)

Die Verfasserin sieht zugleich realistisch/material „(d)ie Widerständigkeit kommunikativer Modi in einer Kultur der konkreten Virtualität“ (S. 207 ff.), und sie spitzt zu bzw. exemplifiziert ihre Überlegungen am Beispiel auch der neuen Formen der Arbeit, der kommunikativen (ja: rhetorischen!) Anforderung an das Arbeitsvermögen – etwa „(z)ur mündlichen Gestaltung von Arbeit und Technik“ (S. 306 ff.), zur Notwendigkeit der Herausbildung und Beherrschung von „Reflexivität“ in der „Informatisierung der Arbeit“ (S. 311 ff.) in Hinsicht auf Gestaltung, Glaubwürdigkeit im Arbeitsalltag. Sie vermeidet eine kulturpessimistische Beschworung eines „Mythos der Unmittelbarkeit“ (S.18) und kann sich dabei beziehen auf den Medienwissenschaftler/-historiker Helmut Schanze, der 2010 bei der „Ständigen Konferenz Spiel und Theater“ an der Universität Siegen zum Theater als medialer Struktur sprach. Der Orator, also der Sprechende, als Träger rhetorischen Arbeitsvermögens, bleibt auch heute wichtig (und muss kritisch subjekt-theoretisch bedacht werden). Und ebenso muss das Auditive entwickelt werden (man ist hier wohl nicht zu Unrecht angeregt, an Bertolt Brechts Appell zu denken, dass zwei Künste zugleich entwickelt werden müssen: die Schauspielkunst und die Zuschaukunst – hier: die Sprechkunst und die Zuhörkunst).

Die Verfasserin ist als Philosophin in der Länge, große Bögen historisch-systematisch zu schlagen. Aber sie kennt ihren philosophischen ‚Lehrer‘ Ernst Bloch auch in der Hinsicht, dass es wichtig ist, gewissermaßen kleinformatig, ‚fabelnd zu philosophieren‘, so dass in der umfangreichen Untersuchung von Francesca Vidal auch Szenarien zum Thema entdeckt, gezeichnet und analysiert werden. Als Literaturwissenschaftlerin

geht sie ein auf ästhetische Produktionsweisen (z. B. Cyber-Literatur, Bildrhetorik, Pictural/Iconic Turn) und auf medienwissenschaftliche Denkweisen (wir finden im Kapitel „Interaktivität und Online-Aktivität“, S. 71 ff., einen Ausflug in „Brechts Radiotheorie und das Problem der Interaktivität“).

Francesca Vidal kommt zu der Wahrnehmung einer „steigende(n) Bedeutung der Rhetorik im 21. Jahrhundert“ (S. 379 ff.): „Da virtuelle und reale Räume immer mehr in gleichen Maßen die Lebenswelt der Menschen bestimmen, kommt es darauf an, dass der Mensch auch in virtuellen Räumen Rhetorik als konstitutive Kraft erkennt. Die Verantwortung für die Gestaltung der Räume zu übernehmen, wird ohne Rhetorik nicht möglich sein.“ (S. 388) Vidals gekonnte Untersuchung lässt sich als ein begründetes Plädoyer für „rhetorische Bildung“ lesen (siehe speziell dazu ihre Aufsätze von 2007/8 und auch ihren Beitrag „Vom Sprechen zur Rhetorik“ im Heft 52 dieser Zeitschrift) – und sie liefert auch eine Kritik am Vergessen dieses kulturellen Schatzes und ein Wiedererinnern an die Potenziale, die dem rhetorischen Vermögen innewohnen. Mir will scheinen, dass theatrale Bildung und rhetorische Bildung deutlich Schnittmengen miteinander haben, dass sie z. T. ein und dieselbe Geschichte haben und dass sie sich wechselseitig ergänzen können – und sollen.

Gerd Koch

Norbert Knitsch, Gertrud Auge: Die Kraft des Theaterspiels. Ein TAG-Theater Lesebuch. Leer 2009, 2., erw. Auflage. (141 S.) (ISBN 978-3-937268-27-9)

Das TAG (= Theaterpädagogische Arbeitsgemeinschaft)-Theater in Ostfriesland ist ein anerkannter Träger der freien Jugendhilfe und arbeitet lokal, regional, national und international. Die 1. Auflage des angezeigten Buches erschien unter der Verfasserschaft von Norbert Knitsch 2001 – damals im Untertitel als „Projektberichte eines Theaterpädagogen“ annonciert. Jetzt, erweitert, nennt es sich ein „TAG-Lesebuch“. Und das ist es auch – und etwas darüber hinaus: Wir lesen plastische Berichte aus der Theaterarbeit aus – fast – aller Welt: *Geographisch* von Peru nach Sarajewo und von Südafrika nach Brasilien und in den Riepsler Wald ...; *mental* von der Psychiatrie zu Zeit und Energie und zur Gedenkstättenpädagogik ... Es gibt vieles zu lesen, und es ist sehr gut nachzuvollziehen. Hier spiegelt sich reflektierte theaterpädagogische Praxis in der Verschriftlichung und fühlt sich dem schönen Bild von Stanislawski verpflichtet: „Theater ist aus Schnee gemacht. Er schmilzt, wenn die Sonne aufgeht und hinterlässt keine sichtbaren Spuren. Und doch trinkt er den Boden, auf dem Neues erwächst.“ (S. 13) Das Buch liefert ab S. 122 einen Serviceteil: theaterpäda-

gogisch relevante Fachbegriffe werden erläutert und Literatur und Fachzeitschriften benannt.

Gerd Koch

Orhan Pamuk: Schnee. Frankfurt a. M.: Fischer 2008, 4. Aufl. (517 S.) (ISBN 978-3-596-17456-0)

Der Roman „Schnee“ von Orhan Pamuk, der in der ost-türkischen Stadt Kars spielt, kann – auch – gelesen werden als einer über die Wirkung von Theater: Ein politisches Propagandastück aus den 1930er Jahren mit dem Titel „Der Schleier“, das in „Vaterland oder Turban“ umbenannt wurde, wird in den 1980er Jahren durch einen beliebten Volksschauspieler, der zusätzlich ein fernseh-erfahrener Entertainer ist, im Volkstheater von Kars aufgeführt. Und es kommt, auch durch das Theater aufgewühlt, zu Szenen in der Stadt, in einer Pädagogischen Hochschule und im Theater, die in einer Rezension in „Die Zeit“ mit dem Satz „Aus Theaterblut wird Menschenblut“ bezeichnet werden. Der Roman wurde mehrfach für bundesdeutsche Theaterbühnen bearbeitet, zuletzt zu sehen im „Ballhaus Naunynstrasse“ in Berlin-Kreuzberg: Frei nach Motiven des Romans wurde von Hakan Savaş Mican und Oliver Kontny eine gelungene Stückfassung erstellt und wirkungsstark von Mican inszeniert. Wer die theater-bezogenen Aspekte des Romans aber näher betrachten möchte, dem empfehle ich, sich von folgenden Seiten des Romans leiten zu lassen: 39, 145, 165, 175, 230, 238, 240, 246, 273, 276, 327, 353, 361, 363, 365, 396, 384 ff., 401 f., 404 f., 413 ff., 420, 439, 446 f., 471 f., 473, 475 ff., 487, 489, 490, 494, 498 f.

Übrigens: Reisegruppen werden international organisiert, um die Stadt Kars, den Handlungs-ort des Romans „Schnee“, auf den Spuren, die der Autor Pamuk gelegt hat, zu besuchen (siehe sonntaz, 4. 12. 2010: „Das traurige Tor zu Asien“).

Gerd Koch

GRIPS Werke e. V. (Hrsg.): Theater in Bewegung. Globale Gerechtigkeit spielend voranbringen. Ein Handbuch. Berlin 2010. 108 S. (reich bebildert) ISBN 978-3-00-032631-8

Das Buch hat 3 Titel – und sie passen alle: (1) **Theater in Bewegung:** Die Aktivitäten des GRIPS Theaters und die damit verbundenen GRIPS Werke zur Stärkung von kultureller Bildung und Theaterpädagogik sind mobile Aktivitäten – in Hinblick auf kognitive, mentale, soziale und politische Mobilisierung, und sie sind auch an sehr unterschiedlichen Orten mit unterschiedlichen Menschen und Kooperationspartnern aktiv. Es ist – auch – ein

Kampagnen-Theater, ein Theater in sozialen Bewegungen *und* eine eigenständige soziale Bewegung. Was eine der (theaterpädagogischen) Aktivistinnen in Bezug auf die *songs* in den Theaterproduktionen sagte, bestimmt auch den Ansatz insgesamt: „Einladung zum Mitgehen“ (Stefani Kaluza). Die politische Philosophin Seyla Benhabib hat den Begriff einer „demokratischen Iteration“ (Benhabib 2009), eines demokratischen Wege-Einschlagens geprägt, also: Üben eines gezielten Schritt-für-Schritt-Gehens – auch wiederholend/wieder-holend – besser noch: voraus-schreitend – Wege in neue dialogische, interaktionelle Situationen und rechtliche Verfahrensweisen mit Wahrung des Rechtes des Anderen gehen ... Die Freiheit des Handelnd-sich-Bewegen-Könnens ist für die Philosophin Hannah Arendt geradezu *das* Fundament von Demokratie – siehe dazu exemplarisch im Buch das Programm „Hier geblieben“ – was vom Titel her etwas Statisches suggeriert, aber meint: Die freie Wahl des Aufenthaltsortes, namentlich für jugendliche Flüchtlinge: „Jugendliche ohne Grenzen!“ – dazu organisiert man Proteste/Experimente/ Interventionen! Und entwickelt/erfindet neue, einfallreiche szenische/theatrale Präsentationsweisen – solche, die einen „wunderbaren Prozeß der Weltergänzung“ durch Poesie ermöglichen (wie es bei dem politisch-poetischen Dichter Heinrich Heine einst hieß).

(2) Globale Gerechtigkeit spielend vorbringen: Höre ich das Wort von der sozialen oder globalen Gerechtigkeit, dann geschieht es auch mir, dass ich es als einen weichen Begriff nehme, den ich so recht nicht materiell füllen oder verankern kann – was mich immer wieder erschrickt. Mir scheint eine selbstverständliche Grammatik dafür zu fehlen ... Lernen kann ich, können wir durch das *Komplex-Theater* (ich formuliere das in Anlehnung an die *Komplex-Bilder* des Malers Heinrich Vogeler) vom GRIPS: interessegeleitete Theatralisierung des Gerechtigkeitsdiskurses findet statt. Das Buch liefert viele und verschiedene Beispiele und wird dadurch zu einem Alphabetisierungskurs in Sachen globaler Gerechtigkeit. Das, was etwa der Philosoph John Rawls in seinem Konzept der *social justice* oder der Frankfurter Sozialphilosoph Axel Honneth mit seinem Konzept der *sozialen Anerkennung* nahelegen, wird hier exemplifiziert und beweglich/bewegend dokumentiert. Der Nobelpreisträger, Ökonom und Philosoph der Harvard University, Amartya Sen, sagte es 2009 in seinem Beitrag für das *United Nations Development Programme* so: „Für ein adäquates Verständnis von globaler Gerechtigkeit (und, darüber hinaus, für Einsicht in die Rolle „globaler Allgemeingüter“ und gar des „globalen Haushaltens“) ist es von enormer Wichtigkeit, die Vielfaltigkeit der Vermittlungsinstanzen und die Grundmuster und Motive ihrer jeweiligen Operationen angemessen zu berücksichtigen.“ Es seien nicht-regierungsgesteuerte, nicht profitorientierte Einheiten/Institutionen vonnöten,

die „die über Grenzen hinweg operieren, um bei Notstand zu helfen ...“, um Bildung und Weiterbildung sicherzustellen, lokale Organisationen zu unterstützen, öffentliche Diskussionen anzuheizen und um sich in einer Reihe von anderen Aktivitäten zu engagieren. Aktionen können auch von Individuen initiiert werden, die in direkter Beziehung zueinander stehen, in Form von Kommunikation, Argumentation und Parteiergreifung, die lokale soziale, politische und wirtschaftliche Aktionen beeinflussen können.“ – das GRIPS mischt hier schon mit! **(3) Ein Handbuch** ist das Buch auch in der Hinsicht, dass es Hinweise und Arbeitshilfen liefert. Die fünf großen Kapitel haben diese Titel und sind noch in sich durch Darstellung von Beispiel-Aufführungen untergliedert: „Politisches Theater für Kinder, Jugendliche und Erwachsene ... Theater als Teil von Kampagnen am Beispiel des Aktionsprogramms *Hier geblieben!* ... Partizipative Theaterformen ... Theatrale Theaterformen im öffentlichen Raum ... Soziale Bewegungen im Theater ...“. Jedes Kapitel ist so aufgebaut, dass immer zuerst bzw. prononciert das theatrale Gewebe des Stücks mit seinen sozial-politischen Implikationen beschrieben wird. Erst dann folgt das, was als „die Handlung“ oder auch der „Steckbrief“ des Stücks genannt wird. Etwas Wichtiges „theatral interessant“ zu machen (so hieß es bei der Buchpräsentation) und dem kritischen Dialog von Menschen zur Verfügung zu stellen, ist Absicht und wird von kompetenten Theater-Pädagogik-Leuten zum Nutzen der Leserschaft in Handbuchform zur Verfügung gestellt.

Zusammengefasst: „Im GRIPS wird nicht brav applaudiert, sondern gejubelt, geweint, gelacht, getrampelt, gejoht, gepfiffen und mitgesungen. GRIPS ist Theater.“ (S. 108) Und: Das Buch wurde erstellt durch: Marc Amann, Angela Görlich, Ruth Heynen, Jörg Isermeyer, Stefanie Kaluza, Inge Kleutgens, Fabian Scheidler, Andrea Vetter und verschiedenen Fotograf/innen, und ohne die Spielerinnen und Spieler und Zuschauenden wäre es nicht möglich gewesen, „Theater in Bewegung“ zu bringen! Bestellmöglichkeiten/ Infos: <www.theater-in-bewegung.org > < tib @gripswerke.de >

Gerd Koch

Iris Därmann: Theorien der Gabe zur Einführung. Hamburg: Junius. (192 S.) (ISBN 9787-3-88506-675-0)

Stichwort: Marcel Hénaff – Gabe und soziale Integration, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung, Heft 1/2010, S. 63 ff. (ISSN 1860-2177)

Im Vorwort zum Buch „Die Kraft des Theaterspiels“ (2., erw. Aufl. 2009) von Norbert Knitsch & Gertrud Auge heißt es: „Die Kräfte des Theaterspiels sind spürbar und beeinflussbar, denn das Prinzip der *Gegenseitigkeit*, ein

kontinuierliches *Geben und Nehmen* (Hv. gk), hält den Spielprozess aufrecht.“ (S. 7) Was hier ganz direkt aus den kommunikativen Prozessen der Erfahrungen von Theaterpädagog/innen abgeleitet wird, kann durch die oben genannten, anregenden Publikationen vertieft und erweitert werden. Eine weitere Publikation wird nächstens im Kerberverlag erscheinen und sich verschiedenen Konzepten der Gabe in der Gegenwartskunst auch in Hinblick auf kunst- und theaterpädagogische Prozesse widmen. Sie ist entstanden aus einem sehr gelungenen internationalen Symposium, das gemeinsam durchgeführt wurde mit und an der Fachhochschule Bielefeld, der Hochschule für Kunst und Design, Halle, und in Kooperation mit der Ev. Akademie Villigst, der Theaterwerkstatt Bethel, dem Theaterlabor Bielefeld und der BAG Spiel und Theater sowie dem Arbeitskreis Kirche und Theater in der EKD (10.–13.6.2010). „Konzepte der Gabe, des Gabentauschs, der Wechselseitigkeit und Reziprozität scheinen angesichts zunehmender Ökonomisierung der Künste geeignet zu sein, ein Selbstverständnis künstlerischer Praxis zu reflektieren und zu beschreiben, die künstlerische Projekte im sozialen Feld realisieren und Prozesse sozialer Partizipation und Intervention entwickeln will. Das Symposium leistete einen ersten Schritt in der interdisziplinären Diskussion der Relevanz und Tragfähigkeit des Begriffs ‚Gabe‘ im Kontext der Künste und ihrer sozialen Bezüge und machte auf die ethischen Herausforderungen aufmerksam – stellte Fragen nach Anerkennung, nach Gerechtigkeit und Verantwortung.“ (aus dem Newsletter des Arbeitskreises Kirche und Theater vom 18.12.2010)

Gerd Koch

Rolf C. Hemke (Hrsg.): Theater südlich der Sahara / Theatre in Sub-Saharan Africa. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2010 (Recherchen, Bd. 77). (252 S.) (ISBN 978-3-940737-92-2)

Afrikanisches Theater ist dem europäischen Publikum mittlerweile als fester Bestandteil im Spielplan größerer Theaterfestivals vertraut, Produktionsbedingungen, Organisationsformen, Trends und Themen in der Theaterlandschaft der jeweiligen Länder werden dabei jedoch selten verhandelt – was zumeist zählt ist der Theatermoment. Der von Rolf C. Hemke herausgegebene Sammelband zum Theater südlich der Sahara bietet nun Einblicke in die verschiedenen Theaterpraxen des Kontinents: Afrikanische Theaterschaffende und Journalisten, aber auch europäische Kenner der Szene stellen in kurzen Porträts und Reportagen Theaterprojekte und die Menschen dahinter vor. Von Äthiopien, Mali, Niger und Benin über Burkina Faso, Ghana und Kamerun bis Tansania, Simbabwe und Südafrika – insgesamt werden Gruppen, Projekte und Personen aus 16 Ländern südlich der Sahara porträtiert. Der

Rezensionen

Fokus liegt dabei auf solchen Theaterformen, die literarisch basiert und textlich fixiert sind. Ergänzt wird dieser Überblick von einem kurzen Kapitel, das aus verschiedenen afrikanischen wie europäischen Perspektiven die Chancen, aber auch Widersprüche und Probleme afrikanischen Theaters außerhalb Afrikas beleuchtet. Alle Beiträge sind in Deutsch und Englisch abgedruckt, um so auch ein internationales Publikum anzusprechen.

Im ersten Teil des Bandes erhält der Leser vielfältige Informationen über die Theaterpraxis der verschiedenen Länder. So wird beispielsweise der Alltag an den fünf großen, staatlich subventionierten Theatern in Äthiopien deutlich, die sehr stark abhängig sind von parteinahen Vertretern des Kultusministeriums. Die Stückauswahl wird zentral vorgegeben, die inszenatorische Anlage unterliegt den Maßgaben der größtmöglichen Rentabilität der Aufführung: „Die Produktionen der städtischen Theater werden je nach Publikumsnachfrage und wirtschaftlichem Ertrag ins Repertoire übernommen, teilweise jahrelang gespielt und einmal wöchentlich aufgeführt“, schreibt Grit Köppen, die derzeit am Goethe-Institut in Addis Abeba tätig ist.

Das Beispiel des zentralnigerianischen Jos Theater-Festivals hingegen zeigt, unter welchen dramatischen Bedingungen hier versucht wird, angesichts wiederkehrender, gewalttätiger Unruhen und einer angespannten politischen Lage, den Theaterbetrieb aufrecht zu erhalten. Religiös und ethnisch motivierte Vertreibungen und daraus resultierende Obdachlosigkeit, Ausgangssperren und die Teilung der Stadt in abgeriegelte Sektionen lassen den Regisseur Patrick-Jude Oteh daran zweifeln, ob er auch in Zukunft weiter Theater machen kann.

Das Beispiel Benin zeigt einen ganz anderen Aspekt: Einige Akteure der hier ansässigen Szene haben das Ziel, traditionelle Theaterformen in ihre Arbeiten aufzunehmen. Das dramatische Storytelling ist für sie wesentliches Stilmittel eines „beninischen Theaters“, das die Ideale der in der Kolonialzeit installierten, italienischen Bühnenform zugunsten eigener Ästhetiken aufbrechen will. Am Beispiel Ghanas wird anhand der populären „Concert Party“ dann deutlich, wie sehr das europäische Theaterverständnis auch Beschränkung sein kann: Der Theatersaal des Nationaltheaters in Accra gleicht bei den Vorstellungen zunächst einer Disco, und die Spielszenen aus der ghanaischen Lebenswelt setzen oft erst nach dem mehrstündigen ausgelassenen Tanzen des Publikums ein.

Vom klassischen Sprechtheater bis hin zu experimentelleren Performances, vom Social Theatre bis zum Volkstheater reicht die Bandbreite der vorgestellten Arbeiten. Die Auswahl der Beiträge reflektiert dabei nicht nur diese Vielfalt der künstlerischen Ansätze und die verschiedenen ‚Ideen‘ von Theater, sie macht auch die extrem unterschiedlichen Bedingungen deutlich, unter denen Theater in den verschiedenen Ländern in Afrika südlich der Sahara überhaupt entstehen

kann. Faustín Linyekula, der 2009 mit seinem Stück „MORE MORE MORE ... FUTURE“ bei den „Theaterformen“ in Hannover zu Gast war, formuliert das für den Kongo so: „Man muss sich gut überlegen, wie man hier etwas sagt. Und natürlich kann von einem Tag auf den anderen alles zu Ende sein. Aber vielleicht ist eben deshalb jeder Schritt hier so wertvoll, weil es der letzte sein könnte.“

Die Frage der Finanzierung steht abseits des Subventionstheaters oft im Mittelpunkt, wie auch die Einflussnahme, teilweise auch Zensur durch politische Machthaber offen problematisiert wird. Postkoloniale Thematiken wie das enge Zusammenleben verschiedener ethnischer Gruppen oder das Verhältnis von unterschiedlichen Traditionen und einem modernen Lebensstil kommen immer wieder auf. „Wenn man vom Theater Afrikas spricht, ist die Frage nach Identität nicht weit. Aus westlicher Sicht impliziert dies ein gewisses Protestpotential gegen die einstigen kolonialen Herrscher. Befreiungsdramatik und die richtige Botschaft zur angemessenen Zeit scheinen auch fünfzig Jahre nach der Unabhängigkeit vieler afrikanischer Staaten die bestimmenden Themen des Theaters zu sein.“, schreibt Peter Anders, Programmleiter des Goethe Instituts für Afrika südlich der Sahara. Dabei evokiere, wie Habib Dembélé, malischer Schauspieler und Autor, in seinem Beitrag zeigt, „afrikanisch“ immer ein stereotypes Bild, auch von *dem einen* afrikanischen Theater – und deswegen ist diese Publikation genau da besonders gut, wo die Beiträge nah am Alltagsgeschäft der Theatermacher und bei deren Lebensrealität bleibt und so jedem Klischee ‚des Afrikanischen‘ entgegen arbeitet. Der Band bietet in seiner Auswahl an Artikeln und anhand der vorgestellten Länder einen kursorischen Überblick über die afrikanische Theaterszene südlich der Sahara. Interessant ist dieses Buch sicherlich auch als Einstieg für eine intensivere Beschäftigung mit diesem breiten Themenfeld, auch für Theaterpädagogen, die beispielsweise in der interkulturellen Theaterarbeit tätig sein wollen. Das Buch ist denn auch als „kleiner Theaterreiseführer“ gedacht und beinhaltet ein ausführliches Adressverzeichnis zu jedem Länderkapitel. Auch für an den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen im Afrika südlich der Sahara interessierte Leser eignet sich das Buch insofern als Einführung, als die Beispiele aus der lokalen Theaterarbeit die Realität genau abbilden und kritisch offenlegen. Eine Begründung für die Auswahl der Beiträge und Länder wäre hier allerdings hilfreich gewesen, wie generell eine kurze Information zur politischen und gesellschaftlichen Lage in der jeweiligen Region, besonders zur aktuellen Kulturpolitik, hilfreich gewesen wäre.

Trotzdem wird der Band dem eigenen Anspruch – „informieren, neugierig machen, den Blick schärfen“ – absolut gerecht und verändert mit diesem Blick über den europäischen Tellerrand zudem auch die Wahrnehmung europäischer Leser in Bezug auf die eigene lokale Theaterpraxis,

deren Produktionsbedingungen und spezifische Ästhetik. Ein empfehlenswertes Buch also für Theaterpraktiker, -wissenschaftler und -pädagogen und natürlich für diejenigen Leser, die das nächste Gastspiel einer Produktion aus Afrika nicht nur als spannenden Theatermoment erleben möchten, sondern sich darüber hinaus auch für den gesellschaftlichen und politischen Kontext dieser künstlerischen Arbeit interessieren.

Swantje Nölke

Jens Clausen, Harald Hahn, Markus Runge (Hrsg.): Das Kieztheater. Forum und Kommunikation für den Stadtteil. Stuttgart: ibidem 2009. (167 S., reich bebildert) (ISBN 978-3-89821-985-3)

„Kieztheater“ – das vierte Buch in der Reihe „Berliner Schriften zum Theater der Unterdrückten“ – ist ein Erfahrungsbericht über eine dreijährige theaterpädagogische Projektarbeit, die den Ansatz der Stadtteilarbeit mit den Ansätzen des Improvisationstheaters und des Forumtheaters im Berliner Stadtteil Kreuzberg verbindet. Als Einstieg bekommen die Leser/innen eine Einführung in die Stadtteilarbeit und die Bedeutung der Kommunikation für diese sowie einen Einblick in die Entstehung der Projektidee. Hier wird der Aspekt des Spielerisch-Sinnlichen betont, der ansonsten in der doch eher trockenen und langatmigen Bürgerversammlungen und anderen „Spielarten“ der Stadtteilarbeit fehlt – das macht neugierig. Dann wird es richtig spannend – zwei Theatermacher diskutieren über ihre unterschiedlichen Theateransätze in ihrer Arbeit. Zur Sprache kommen der Vertreter des Improvisationstheaters nach Keith Johnston (Jens Clausen) und der Vertreter des Forumtheaters nach Augusto Boal (Harald Hahn). Als Leserin sieht man die Beiden deutlich vor sich – wie sie diskutieren und argumentieren, wie sie leidenschaftlich „ihren“ jeweiligen Ansatz vertreten und dem Gegenüber nahe zu bringen versuchen. Hin und her gerissen, der jeweiligen Argumentation folgend, findet man mal die eine und mal die andere Argumentationslinie einleuchtend und nachvollziehbar und bekommt Lust, mitzudiskutieren, nachzufragen, sich einzumischen und auch mitzuspielen.

Darin liegt der besondere Reiz dieses Buchs – die drei Herausgeber werden sichtbar, in ihrer Arbeit erlebbar und sparen nicht mit Kritik, auch an sich selbst. So geben sie Anlass zum Nachdenken und zur Reflexion.

Da sind die beiden Theatermacher und -pädagogen Jens Clausen und Harald Hahn, die miteinander ringen und eine produktive Zusammenarbeit finden; da ist der „Gemeinwesenarbeiter“ Markus Runge, der feststellt, dass sich Dinge auch anders entwickeln können als geplant. So verlässt das Projekt den Stadtteil, Aufführungen finden auch woanders statt, und doch bleibt Kreuzberg mit seinen

spezifischen Themen immer Gegenstand der Theaterarbeit – eine Herausforderung für den Gemeinwesenarbeiter mit der Leidenschaft für „seinen Kiez“. Zu seiner Überraschung stellt Markus Runge in seiner theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit der Thematik fest, dass Stadtteilarbeit und Theater Gemeinsamkeiten haben, die ihm vorher so nicht bewusst waren.

Auch am Projekt beteiligte „Laien“ kommen zu Wort. Die Aufsätze der beiden Teilnehmerinnen Kristina Rahe und Tanja Pfefferlein geben einen lebendigen Einblick in die Theaterarbeit aus Sicht der beteiligten Menschen. Die ansprechenden Illustrationen des Grafikers Gerhard Fuhrmann vermitteln zudem eindrücklich Erfahrungen der Akteure, die durch Sprechblasen eine Stimme bekommen.

Überaus gelungen und spannend geschrieben ist auch der Text über das „legislative Theater“ in Berlin „Der Fuß bist du! oder Theater betritt Politik“, das im April 2008 zur Aufführung kam. Das „legislative Theater“ ist die Weiterentwicklung des Forumtheaters, das über das reine Zeigen und Bewusstmachen von gesellschaftlichen Missständen hinaus aktiv in das politische Geschehen eingreifen will, in dem es Vorlagen zur Änderung von Gesetzen und Verwaltungsvorschriften entwickelt. Diese Form des Theaters wurde von Augusto Boal während seiner Zeit in der Regierung der Stadt von Rio de Janeiro (1992–1996) entwickelt und ermöglichte in über 50 Initiativen erfolgreich Gesetzesänderungen, die in Forumtheater-Aufführungen entwickelt wurden (vgl. Augusto Boal: *Der Regenbogen der Wünsche*, Seelze 1999, S. 10 ff.).

Das „legislative Theater“ stößt in Deutschland an andere Grenzen als in Brasilien, da Gesetzesänderungen im bundesdeutschen Parlament einem langwierigen Prozess unterworfen sind. Leider gelang es in den zwei Berliner Aufführungen nicht, Vertreter/innen aus den Regierungsparteien für die Aufführung zu gewinnen, doch waren Vertreter/innen aus der Opposition (die Linken und die Grünen) anwesend. Der Bericht über die Aufführungen verdeutlicht aber, dass diese Art des Theaters Anstöße für das politische Handeln der gewählten Entscheidungsträger/innen geben kann und politische Bildung für die beteiligten Akteure und dem mitspielenden Publikum impliziert.

Abgerundet wird das Buch durch das im letzten Kapitel vorgestellte „Handwerkszeug des Kieztheaters“; hier finden die Leser/innen Anregungen für Theaterübungen, die zum Ausprobieren auffordern. „Kieztheater“ richtet sich an:

- Praktiker/innen (sowohl Gemeinwesenarbeiter/innen als auch Theaterpädagog/innen), die auf der Suche nach neuen Ideen für ihre Arbeit sind.
- Theoretiker/innen, die auf ihre Kosten kommen durch die Praxis ergänzende wissenschaftliche Aufsätze aus dem theaterpädagogischen Bereich (Gerd Koch über Community Theatre) und der stadtteilorientierten Sozialen

Arbeit (Günter Rausch über kommunikatives Handeln in der Gemeinwesenarbeit),
- alle Menschen, die sich engagieren und selbst ausprobieren wollen.

Das Buch ist eine gelungene und lebendige Mischung aus reflektierten Erfahrungsberichten, wissenschaftlicher Aufsatzsammlung und Spielanleitung.

Es fordert die Leser/innen auf, sich gesellschaftlich einzumischen und neue Formen der Partizipation in unserer sonst so „politikverdrossenen“ Gesellschaft zu finden. Es gibt Anlass zur Reflexion und zeigt neue Wege sowohl für die Gemeinwesenarbeit als auch für die Theaterpädagogik auf. Es macht Mut, nach neuen und anderen Möglichkeiten des Eingreifens in politische Prozesse zu suchen und zivilgesellschaftliches Engagement zu zeigen. Für mich als Gemeinwesenarbeiterin (Community Organizerin) und Theaterpädagogin stellt das Buch eine Bereicherung dar. Ich kann „Kieztheater“ einfach nur weiterempfehlen.

Gisela Renner

Norma Köhler: Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung. Ein theaterpädagogisches Modell. München: kopaed-Verlag 2009 (Kulturelle Bildung, Bd. 16). (215 Seiten) (ISBN 978-3-86736-316-7)

Biografisches Theater hat Konjunktur. Nicht nur in theaterpädagogischen Projekten mit älteren Menschen, Frauen, Migranten, auch in der Freien Szene haben professionelle Theatermacher wie Rimini Protokoll oder Lubricat Laien mit ihren lebensgeschichtlichen Erfahrungen auf die Bühne geholt. Das Neue an diesem Buch von Norma Köhler liegt darin, eben diese beiden zeitgenössischen Formen der Biografiearbeit auf der Bühne – die theaterpädagogische und die professionelle der Freien Szene – anhand von sechs exemplarischen Produktionen zum Ausgang ihrer Forschung zu machen und einer vergleichenden theaterwissenschaftlichen und theaterpädagogischen Analyse im Hinblick auf Gestaltungsverfahren einerseits und Erfahrungsmöglichkeiten des biografischen Theaters für den (Laien-)Darsteller auf der anderen Seite zu unterziehen. Das allein ist schon bereichernd für alle, die sich mit dem Biografischen auf der Bühne befassen oder damit beginnen wollen. Als Quintessenz ihrer Forschung entwickelt sie ein (didaktisches) Handlungsmodell für Theaterpädagogen mit praktischen Orientierungen für Spielleiter. Und damit schließt sie eine Lücke für die Weiterentwicklung praktischer Theaterpädagogik. Ihr Ansatz ist auch für all diejenigen von Nutzen, die sich allgemein für einen ästhetischen Umgang mit Biografien interessieren – sei es aus Interesse an einer theoretischen Ausdifferenzierung der Theaterpädagogik als Handlungswissenschaft oder aus Interesse an einer Etablierung des bio-

grafischen Theaters als einer Spielart innerhalb der Theaterkunst.

Norma Köhler spannt den Bogen ihrer Untersuchung weit: „Vom Leben zur Kunst“ (I. Kapitel), über die „Biografische Theaterarbeit zwischen Kollektivierung und Individualisierung“ (II. Kapitel), in dem sie die dramaturgischen Möglichkeiten zwischen kollektivierenden und individualisierten Verfahren untersucht, zum Vergleich der „Gestaltungsverfahren und Erfahrungsmöglichkeiten“ der sechs Produktionsbeispiele – „Alt und Jung“, „Die Zwiefachen“, „Junge Bühne Bonn“, „Lubricat“, Michael Laub und „Rimini Protokoll“ in dem Dreischritt: Biografische Materialsammlung, Biografische Rollengestaltung und Stückentwicklung (Kapitel III), zu den „Folgerungen für die Theaterpädagogik“ (Kapitel IV) bis zum abschließenden Resümee „Von der Kunst zum Leben“ (Kapitel V).

Für den Praktiker ebenso spannend ist der Anhang, in dem Auszüge aus den Gesprächen mit den Produktionsbeteiligten der sechs Beispiele abgedruckt sind. Nicht zuletzt erleichtert die umfangreiche Literaturliste allen Studierenden der Theaterpädagogik und Neulingen biografischer Theaterprojekte die selbständige Vertiefung ins Thema. Genauso hilfreich, um die Untersuchung und deren Ergebnisse einordnen zu können, sind die zu Beginn vorangestellte Skizzierung des theaterpädagogischen Kontextes und die fachwissenschaftliche Diskursanbindung ihres Vorgehens an die Arbeiten von Gesche Wartemann, Annemarie Matzke und Ute Pinkert. Die Bezugnahme auf das Phänomen der Biografie als Prozess, Produkt und Potential (Theodor Schulze) und der Biografizität (Peter Alheit) als Lebensführungskompetenz markiert die Systematik der Untersuchung.

Die Zielperspektive ihrer Untersuchung gilt den Lernerfahrungen von Spielern im biografischen Theater als einer Art Lebenskunst „mit doppeltem Lernpotential“. Ausgehend von der erkenntnisleitenden Frage, durch welche Spezifik sich die Differenzierung (als eine zentrale Voraussetzung für Lern- und Sinngestaltungprozesse ästhetischer Bildung) im biografischen Theater auszeichnet, schafft sie den Begriff der „ästhetischen Minimaldifferenz“ mit dem sowohl die gestalterischen Prozesse wie die ästhetischen Erfahrungen der Darstellenden als Lernerfahrung beschrieben werden können.

Die Theatralisierung und Inszenierung von Biografischem auf der Bühne werden hier nicht als Theaterform problematisiert, sondern als gleichermaßen künstlerischer wie pädagogischer Prozess untersucht, basierend auf dem Selbstverständnis einer künstlerischen und produktionsorientierten Theaterpädagogik, in der die Lebenswelt der Darstellenden als Prämisse der künstlerischen Auseinandersetzung gesetzt wird. Norma Köhler zeigt überzeugend auf, wie in der biografischen Theaterarbeit das soziale Potential von ästhetischer Orientierung in besonderem Maße ausgeschöpft werden kann und gerade für Menschen, die mit dem Theater

Rezensionen

bisher wenig in Berührung gekommen sind, den Zugang zur Kunst überhaupt motivieren und befördern kann.

Und so findet der Praktiker hier zum ersten Mal systematisch entwickelte Kategorien zur biografischen Theaterpädagogik, mit denen die eigenen Erfahrungen verortet werden können. Die Fachwissenschaft erhält einen wichtigen Impuls für die Weiterentwicklung der Theorie, und dem biografischen Theater wird durch Köhlers Arbeit ein angemessener Platz im Orchester der Bühnenkünste zugewiesen. So, wie jede biografische Theaterarbeit immer auch eine forschende ist, bleiben umgekehrt Norma Köhlers theoretische Erkenntnisse nie ohne deren praktische Konsequenzen für die Theaterpädagogik. Eben diese Zusammen- und Wechselschau der Perspektiven macht das Lesen so inspirierend. Ein Buch nicht nur für Theaterkünstler.

Erika Römer

Michael Schmitt: Vom Lehrstück bis zum Theatersport. Theaterpädagogik für eine ganzheitliche Bildung. Marburg: Tectum Verlag 2010. (153 S.) (ISBN: 978-3-8288-2287-0)

Eigentlich liefert der Autor mit dieser Publikation einen soliden Überblick über zentrale Aspekte der Theaterpädagogik. Er gibt Begriffserklärungen zur ganzheitlichen, politischen und ästhetischen Bildung (Kap. 2), er stellt die Theaterpädagogik dar und liefert einen Definitionsversuch (Kap. 3.1–3.3), er listet ihre Arbeitsfelder auf (3.4), ihre Ziele (3.5) und Prinzipien (3.6). Weiterhin stellt er drei „ausgewählte Konzepte“ vor: Bertolt Brechts Lehrstück, Augusto Boals Theater der Unterdrückten und Keith Johnstones Improvisation und Theatersport (Kap. 4). Schließlich gibt Schmitt „Ansatzpunkte ganzheitlicher Bildung“ (Kap. 5) und zeigt die „Möglichkeiten und Grenzen der Theaterpädagogik“ auf (Kap. 6). Das klingt doch gut, was will man mehr? Dennoch war ich letztlich recht unzufrieden, warum? Mir scheint hier kommt einiges zusammen. Erstens scheint mir Schmitt weder Experte für Brechts Lehrstück-Spiel-Praxis zu sein noch für Boal und Johnstones „Konzepte“. Man erhält einen Überblick, Informationen, Hinweise, aber wer sich mit diesen theaterpädagogischen Ansätzen schon beschäftigt und mit ihnen gearbeitet hat, der erfährt im Grunde kaum etwas Neues. Zudem hat Schmitt offensichtlich die neuere Diskussion in der Theaterpädagogik (z. B. bei Hentschel, Hilliger, Klepacki, Liebau, Primavesi, Vaßen, Zirfas) nicht intensiv rezipiert; speziell bei Boal fehlt zumindest die neue, gute Einführung von Armin Staffler und beim Lehrstück sucht man vergebens die kontroversen Diskussionen von Krabiel, Scheller, Ritter, Vaßen und z. T. auch Steinweg. Schließlich ist der Begriff der ganzheitlichen Bildung eigenartig unscharf und – nach meiner Meinung

– nicht unproblematisch. Gerade in der aktuellen Bildungsdiskussion der Theaterpädagogik geht es nämlich vor allem um Fremdheit und das Andere, um Heterogenität von Identität, ja um Zerlegen, Destruieren und eben nicht um Ganzheit.

So ist der Untertitel der Publikation „Theaterpädagogik für eine ganzheitliche Bildung“ ebenso „unscharf“ wie der Titel selbst, bei dem man nicht weiß, ob er chronologisch oder im Sinne einer Höherentwicklung gemeint ist, und der zudem das dritte behandelte „Konzept“, nämlich Boals Theater der Unterdrückten, ausspart. Irritiert hat mich zudem das eigenartige Cover – verstreute blaue Puzzelteile auf einem roten Stoffuntergrund oder Teppich –, was hat das mit Theaterpädagogik zu tun und wo ist da die angebliche Ganzheit und der Mensch, der nach Schmitt „im Mittelpunkt“ „steht“ (S. 111)? Gleichwohl wird das Spannungsfeld von Theater und Pädagogik und damit die Spezifik der Theaterpädagogik gut dargestellt (S. 33 ff), ob aber eine Definition als „ganzheitliches Dialogfeld“ hinreichend ist, muss dann doch bezweifelt werden. Positiv zu bewerten ist sicherlich auch, dass Schmitt Brechts Lehrstück-Spiel, das allgemein keineswegs so bekannt und verbreitet ist wie Boals und Johnstones Ansatz, hier recht ausführlich und differenziert vorstellt und damit in die aktuelle theaterpädagogische Diskussion einbezieht. Die Spezifik der Lehrstück-Texte, die besonders intensive Verbindung von „Persönliche(m) mit dem Politischen“, die „Provokation von Assoziationen“ und der „demokratische Experimentalismus“ (S. 80) sind als zentrale Aspekte des Lehrstücks wichtig für die theaterpädagogische Praxis insgesamt. Allen drei „Konzepten“ ist eigen, dass sie die „Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit“ steigern, die „Bühne in ein Aktionsfeld“ „transformieren“ und „politisches Lernen im und durch das Theater“ (S. 108 f.) als Perspektive haben. Wer wenig über Brecht, Boal und Johnstone weiß, wer das Lehrstück, das Theater der Unterdrückten und den Theatersport nicht gut kennt, der kann sich bei Schmitt schnell „schlau machen“, er erhält viele Informationen und damit einen Einstieg in die „Konzepte“. Der Leser bekommt sicherlich auch einen Überblick über die Theaterpädagogik, aber ob diese heute noch eine „Theaterpädagogik für eine ganzheitliche Bildung“ ist, scheint mir doch recht zweifelhaft.

Florian Vaßen

Christina Haberlik: Regie-Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand. Berlin: Henschel-Verlag 2010. (208 S.) (ISBN: 978-3-98487-663-0)

Der Untertitel der Publikation „Regie-Frauen“ von Christina Haberlik verrät bereits, dass die Autorin zunächst über die Differenz zwischen den tradiert festgelegten Geschlechtern versucht,

das Arbeitsumfeld für Frauen im Bereich der Regie zu beschreiben: „Ein Männerberuf in Frauenhand“. Bestimmten Zeitabschnitten zugeeilt, sind in dem Buch 55 Kurzportraits von Regisseurinnen zusammengefasst, die jeweils einen kleinen Einblick in Leben und Werk, Arbeit und Karrierewege der Künstlerinnen liefern. Die Biografien werden vier Generationen von Frauen zugeordnet: Der Pionierin, der Durchsetzerin, der Profiteurin und der gefeierten Regisseurin von (heute und) morgen. Ursprünglich als Ausstellung des Deutschen Theatermuseums in München konzipiert, entsteht über die Sammlung verschiedener Biografien ein breites Spektrum an Eindrücken und Erfahrungen zum Regie-Beruf. Basierend auf Interviews versucht die Autorin nicht nur ein Bild der einzelnen Portraitierten zu zeichnen, sondern auch allgemeinen Fragen auf den Grund zu gehen: Leitmotivisch formuliert die Autorin Interesse daran, ob Frauen anders Regie führen als Männer.

Es wird deutlich, dass die ersten hier portraitierten Frauen der frühen Generation sich innerhalb des Berufsfeldes von den männlichen Regiekollegen der Nachkriegszeit stark abgrenzen und ihre Fähigkeiten in besonderem Maß unter Beweis stellen mussten. Die Frauen der Ersten Generation werden als Vorkämpferinnen bezeichnet, „denen es in erster Linie um berufliche Selbstverwirklichung ging und nicht oder nur sekundär darum, eine Lanze für die Frauen in diesem Beruf zu brechen.“ Die Selbsteinschätzungen dieser Pionierinnen reichen von einem lockeren: „Ich probier's halt mal.“ wie bei Ida Ehre über ein Selbstbewusstes: „Ich will schreiben und Regie führen. Das ist mein Fach, mein Beruf. Das kann ich!“ der Ruth Berlau bis hin zu einem eher kämpferischen: „Die Frauen werden (...) sich ermutigen, mitzudenken und mitzusprechen. Wir dürfen das nicht immer nur den Männern neiden, wir müssen es auch selbst tun. Das bedeutet Belastung, Verantwortung, Mut“ von Brigitte Soubeyran.

Die Einschätzungen der nachfolgenden Generationen zur Berufssituation sind ebenfalls uneinheitlich. Auch wenn gesellschaftliche Umbrüche unter anderem dazu beigetragen haben, dass mehr Akzeptanz für Frauen im Regieberuf entsteht, ist die Arbeitssituation nach wie vor schwierig. Persönliche Erfahrungen der Regisseurinnen zeigen etwa die Unvereinbarkeit von Familie und Beruf, den hohen Konkurrenzdruck und die bewusste Blockierung und Diskriminierung von Frauen. Andrea Breth berichtet beispielsweise: „Als ich angefangen habe, war es sicherlich so, dass man als Frau mehr wissen musste, und man benötigte unendlich viel mehr Durchsetzungskraft. Man musste Dinge wissen, die ein Regisseur normalerweise nicht zu wissen braucht; gerade auf dem technischen Sektor war die Gefahr, dass man betrogen wird, riesig, weil klarerweise eine Frau von Technik nichts versteht.“

Einen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Inszenierungsstilen verneinen etliche Regie-Frauen völlig. Anna Viebrock sagt dazu: „Ich würde selber gar keinen Unterschied zwischen der Arbeit von Männern und Frauen machen.“ Andrea Breth wird regelrecht wütend: „Das interessiert doch überhaupt nicht! Wenn man die Namen da nicht hinschreiben würde, dann würde keiner drauf kommen.“ Katharina Thalbach formuliert diplomatischer: „Ich glaube, das Geschlechtsteil entscheidet da nicht unbedingt über die Fähigkeit oder Unfähigkeit. Es gibt gute und schlechte Regisseurinnen, wie es gute und schlechte Regisseure gibt.“ Gabriele Jakobi gibt zu bedenken: „Noch heute leisten sich die Theater maximal zwei Regisseurinnen pro Spielzeit. Im Publikum sitzen dann aber achtzig Prozent Frauen.“

Eine Veränderung der Disziplin Regie hat laut Christina Haberlink von Generation zu Generation stattgefunden. Sie überlegt, wie sich Aspekte wie Karrieredenken, Führungsstil, Sozialverhalten, kreative Vorgehensweise, Auswahl der Themen und Stücke und letztlich auch das künstlerische Ergebnis ‚feminisiert‘ haben und beschreibt, dass sich abweichend vom hierarchischen Regiestil kollektive Arbeitsstrukturen etabliert haben. Der Arbeitsstil wird offener. Nicht mehr Einzelkampf und ergebnisorientiertes und autoritäres Denken und Handeln stehen im Vordergrund, sondern prozessorientiertes Arbeiten im Team. Meinungsvielfalt und Trennung von klassischer Aufgabenverteilung sind dabei relevante Kriterien.

An dieser Stelle wird leider deutlich, dass Haberlink Regie selbst als immer noch sehr konventionalisierte Tätigkeit in den Blick nimmt. Denn obwohl hervorgehoben wird, dass gerade Frauen Prozesse der Enthierarchisierung und Kollektivierung voran getrieben haben, werden Regieformen außerhalb der althergebrachten Form nicht thematisiert.

Kollektive Gemeinschaften wie beispielsweise „She She Pop“, „Gob Squad“ u. a., in denen auch und vor allen Dingen Frauen alternative Formen von Inszenierungs- und Probenprozessen entwickelt und so den Regiebegriff neu geprägt haben, werden völlig ausgespart. Nichts desto trotz liefern die zahlreichen Auszüge aus den Interviews ein breites Spektrum an Einschätzungen und Erfahrungen, was sicher auch damit zusammenhängt, dass die portraitierten Frauen sehr unterschiedliche Werdegänge und Tätigkeitsfelder haben. Die Portraits mit persönlichen Einschätzungen, Kommentaren und vielen Originaltönen heben sich diesbezüglich natürlich in besonderem Maße ab. Eine die Veröffentlichung begleitende Ausstellung, in der die Gespräche auf Monitoren zu sehen und zu hören sind, wird bei Kauf des Buches leider nicht mit nach Hause geliefert. Fotos wichtiger Inszenierungen der Regisseurinnen sind aber in hochwertigen Farbdrukken abgebildet.

Carmen Waack

Mit Rollen spielen: Rollenspielsammlung für Trainerinnen und Trainer. Hg. von Eva Neumann, Sabine Heß sowie Trainernetzwerk study&train. Bonn: managerSeminare 2009, 3. Auflage. (365 S.) (ISBN 978-3-936075-35-9)

Mit Rollen spielen II: 45 neue Rollenspiele für Trainerinnen und Trainer. Eva Neumann und Sabine Heß. Bonn: managerSeminare, (383 S.) (ISBN 978-3-936075-94-6)

Rollenspiele zählen zum häufig eingesetzten Inventar der theaterpädagogischen Praxis. In einem Raum des „Als ob“ agieren zumeist Laien, die beim Beobachten und Spielen selbst Erfahrungen sammeln und diese reflektieren, um sie für das Erreichen von eigenen Zielen fruchtbar zu machen. Sammlungen mit Rollenspielen – bzw. Spielen im Allgemeinen – sind als ein nützlicher Werkzeugkasten in der Praxis beliebt: Sie werden gemeinhin als Inspirationsquelle genutzt und ersparen, wenn die Spiele vernünftig katalogisiert wurden, viel Arbeit in der Vorbereitung eines Workshops oder eines Projekts. Gerade für den Berufsanfang dürfte dies ein wichtiges Argument dafür sein, eine Spielsammlung zu Rate zu ziehen. Ein Nachteil besteht in der drohenden Simplifizierung einer komplexen Welt auf Basis der Rezepte. Die beiden Herausgeberinnen legen in den zwei Bänden nicht nur 85 Rollenspiele vor, sondern auch diverse Handlungsempfehlungen in der Vor- und Nachbereitung der Spiele. Der Leser erfährt hierbei beispielsweise, wie man Videoaufzeichnungen einsetzen oder mit negativen Vorurteilen dem Rollenspiel gegenüber umgehen kann. Alle präsentierten Spiele sind praxiserprobt und von einer Reihe von Praktikern zumeist im Trainer-Umfeld der freien Wirtschaft zusammengetragen. Die beiden Bände sind in einem Abstand von fünf Jahren erschienen und liegen nun als ein Paket vor. Die angesprochene Zielgruppe ist recht groß: Band I wendet sich explizit an Kommunikationsberater, Trainer, Gruppenleiter und Erwachsenenbildner (I, 7), Band II an Trainer, Coachs, Berater, Ausbilder, Lehrer und Dozenten (II, 7). Auch wenn Theaterpädagogen nicht explizit genannt werden, werden auch sie interessante Ideen und Spielvorschläge für ihre Arbeit finden. Beide Bücher zeichnen sich durch ein einheitliches und sehr professionelles Layout aus: Witzige Piktogramme, Gliederungselemente, sparsam eingesetzte Abbildungen sowie ein „Schnellfinder“ zu Beginn eines jeden Kapitels führen zu einer optimalen Orientierung des Lesers.

Der erste Band besteht aus fünf Teilen: Vom Schock zum Jubel – Erfolgreiche Inszenierung (15-52), Die Rollenspielsammlung (55-310), Widerständen widerstehen – Vom Umgang mit Herausforderungen (311-330), Spontane Spiele – Praxissituationen von Teilnehmern im Rollenspiel bearbeiten (331-348). „Wissens-

wertes“ enthält das Literatur-, Autoren- und Stichwortverzeichnis. Der zweite Band kommt zwar mit nur drei Teilen aus: Neue Rollenspiele á la carte (12-264), Methodische Spezialitäten (265-361) und Nach-Lese mit den entsprechenden wissenswerten Verzeichnissen. Dafür gibt es einen in sich aufgefächerten Methodenteil, in dem beispielsweise ausführlich der Frage nachgegangen wird, wie Schauspieler in Rollenspiele integriert werden können. Kurze „Essays“ (I) bzw. „Impulse“ (II) vertiefen ausgewählte Themen, beispielsweise werden dort theaterpädagogische Übungen wie Standbilder oder Interviews auf dem Heißen Stuhl vorgestellt (I, 321 f.). Betrachten wir zunächst die Hauptkapitel mit den aufgelisteten Spielen: In beiden Bänden werden in einem einleitenden Abschnitt zunächst verschiedene Kriterien tabellarisch in einem leserfreundlichen Raster erfasst, nach denen die Spiele ausgewählt werden können. Neben der veranschlagten Zeit und der Gruppengröße werden die Spiele vor allem nach den mit ihnen verfolgten Zielen katalogisiert. Während im ersten Band noch sehr klar zwischen grundlegenden Zielen im Bereich der kommunikativen Techniken (z. B. Gespräche beginnen oder beenden) sowie darauf aufbauenden situationsbezogenen Lernzielen im Gesprächstraining (z. B. „Konfliktklärung“) getrennt wird und ein Schwerpunkt auf einen dieser beiden Bereiche gelegt wird, entfällt diese Fokussierung leider im zweiten Band, auch wenn dort ebenfalls die Ziele in beiden Bereichen ausbuchstabiert werden. Ziele geben im ersten Band auch die Reihenfolge der Spiele vor, während sie im zweiten Band einfach alphabetisch geordnet wurden. Jedes Rollenspiel wird nach einem dreiteiligen Schema vorgestellt: Im „Überblick“ wird eine prägnante Kurzbeschreibung und die Zielgruppe, die Lernziele und der Einsatz aufgelistet. In der Rubrik „Spielen und Auswerten“ werden die Situation des Rollenspiels sowie die einzelnen Rollen ausführlich beschrieben. Dieses Material kann den Spielern an die Hand gegeben werden und wird zum Teil auch online auf der Homepage des Verlags zum Download bereitgestellt. Zudem werden konkrete Hinweise angeführt, wie ein Spiel durchzuführen, zu moderieren bzw. auszuwerten ist. Besonders nützlich sind die vorgeschlagenen Beobachtungsschwerpunkte. Die Rubrik „Außerdem ...“ enthält didaktische Anmerkungen, Varianten und die jeweilige Quelle. Dieses schematische Vorgehen ist äußerst leserfreundlich und die Orientierung wird durch die Anführung der einzelnen Kategorien in einer eigenen Spalte sowie klaren Piktogrammen noch weiter unterstützt.

Die Rollenspiele weisen eine große thematische Vielfalt auf: Von Verkaufsgesprächen über den Umgang mit Beschwerden reichen sie bis hin zu einem kommunalpolitischen Rollenspiel eines Bürgerentscheids. Besonders gelungen ist die Aufbereitung eines „Skandalkonzerts“ von Arnold Schönberg im Wien des Jahres 1913

Rezensionen

(II, 198-211). Diesem Spiel liegen die dokumentierten Reaktionen auf ein von Schönberg dirigiertes Konzert zugrunde. Es wurde für den Musikunterricht in der Sekundarstufe II entwickelt und thematisiert „den musikalischen Geschmack“. Dazu wurden verschiedene Feinziele wie beispielsweise „die Grundlagenschulung im Argumentieren“ festgelegt. Worin bestand nun der Skandal? Mit der Auswahl der Musikstücke erzürnt Schönberg das konservative Publikum, woraufhin das Konzert abgebrochen wird. Einen Monat später treffen neben Schönberg selbst Gegner wie Befürworter der *Neuen Musik* im Wiener *Café Central* zusammen. Beide Gruppen wollen dort über das Konzert sprechen, ohne zu wissen, dass auch die anderen bereits einen Tisch reserviert haben. Es kommt hierbei zu einer offenen Auseinandersetzung. Diese Diskussion ist das Kernstück des Spiels, dessen Beschreibung neben der Situations- und den Rollenbeschreibung(en) auch konkrete Arbeits- und Beobachtungsaufträge enthält. Online sind neben den Rollenbeschreibungen auch ein Konzertprogramm und vor allem die sehr hilfreiche Dokumentation eines Durchlaufs verfügbar.

Um Spiele dieser Art erfolgreich durchzuführen, formulierten die beiden Herausgeberinnen zwölf Schritte (I, 21–52): Konzipieren, Vorbereiten, Einstimmen, Auswählen, Einrollen, Einrichten, Durchführen, Ausrollen, Auswerten, Teilen und Überleiten. Diese Bezeichnungen sind selbsterklärend und deshalb gut ausgewählt. Lediglich das „Einrollen“ bedarf evtl. weniger Worte, denn hiermit ist der Schritt der Spieler in ihre darzustellende Rolle gemeint. Ähnlich wird auch gezeigt, wie man schrittweise mit den Erfahrungen der Spieler eigene Spiele entwickelt (I, 331–345).

Der Schreibstil ist für Theaterpädagogen, die keinen Bezug zur Wirtschaft mit ihrem sprachlichen Duktus haben, in einigen Passagen gewöhnungsbedürftig, z. B. im Abschnitt zum Einsatz von Schauspielern (II, 327–352), wobei Seminarteilnehmer ausführlich die Vorzüge der dargestellten Herangehensweisen loben. Wer aber darüber hinwegsehen kann, wird als Theaterpädagoge von diesen beiden Bänden im hohen Maße profitieren: Erstens durch die strukturierte Ansammlung von Rollenspielen, die für den spezifischen Kontext variiert werden können. Zweitens durch die detaillierte Beschreibung, wie Rollenspiele gründlich vorbereitet, mit Freude durchgeführt und nachhaltig nachbereitet werden. Die Schritte sind durchweg nachvollziehbar und leicht adaptierbar. Beide Bände umgehen mit ihren reflektierenden Passagen der eingangs beschriebenen Gefahr der Simplifizierung. Damit ist beiden Herausgeberinnen eine inspirierende Sammlung von Spielideen gelungen, die zudem immer wieder zum Nachdenken über den Sinn von Rollenspielen einlädt.

Maik Walter

Gisela Winkler: Von Abfaller bis Zwölferzug. Ein Wörterbuch der Artistik. Berlin: Edition Schwarzdruck 2010. (143 S., reich bebildert) (ISBN 978-3-935194-33-4)

Gisela Winkler ist Expertin für alle Fragen des Zirkusses: von der Geschichte bis zu seiner heutigen Wirkung, von artistischen Feinheiten bis hin zur Zirkuspädagogik. Sie hat lange Zeit als Lektorin in einem renommierten Buchverlag gearbeitet und ist heute unter anderem beim Kinder- und Jugendzirkus CABUWAZI und in der BAG Zirkuspädagogik sowie im Zirkusarchiv Winkler tätig (vgl. winkler@circusarchiv.de). Sie legt nun ein außerordentlich konzentriert erarbeitetes Lexikon der Artistik vor. Es ist handlich, mit Illustrationen versehen, die Stichworte verweisen aufeinander; es verwendet eine Sprache, die Fachlichkeit mit allgemeiner Verständlichkeit verbindet. Und es liefert uns die Stichworte in einer synoptischen Darstellung in Deutsch, Englisch, Französisch, und Russisch! Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen kann das Buch eine Ergänzung ihrer praktischen Arbeit und ihrer Begriffsarbeit sein; denn es gibt durchaus Begriffe aus dem CIRCENSISCHEN, die in der Theaterarbeit ihre Rolle spielen – manchmal aber andere Bedeutungen haben: So ist zum Beispiel eine Zirkus-Pantomime etwas anderes als die Pantomime, wie wir sie etwa bei Marcel Marceau oder Ladislav Fialka kennen gelernt haben. Gerade auch, weil sich Theaterpädagogik durchaus mit Zirkuspädagogik mischen kann, werden die Kollegen und Kolleginnen unseres Faches hier wichtige Anregungen finden und damit ihre Arbeit verbessern können: Der fachliche Blick in eine verwandte Kunst wird geschärft, Kooperationsmöglichkeiten werden erleichtert und es wird zusätzlich ein konzentrierter, differenzierter Blick in eine große Tradition künstlerischer Praxis gegeben. Nicht zuletzt wird Zirkuspädagogik auch auf dem Markt der kulturellen Angebote durch eine genaue Begrifflichkeit an Substanz gewinnen – und nicht als die billige Variante eines volkstümlichen und nicht ganz ernst zu nehmenden Vergnügens herunter gehandelt werden. Gerade auch in Bezug auf die Jugendarbeit (oder Arbeit mit so genannten Randgruppen) ist Zirkuspädagogik ein nicht zu vernachlässigendes Arbeitsfeld, in dem schon heute professionell agiert wird! Nicht zuletzt dank des Fach-Wörterbuchs von Gisela Winkler!

Gerd Koch

Sabine Samonig: „Checker dichten!“ Poetry Slam mit Jugendlichen. Berlin: RabenStück 2010. (134 S.) (ISBN 978-3-935607-37-7)

Sabine Samonig hat Poetry Slams als neue Äußerung jugendlicher feldforschend beobachtet und hat erkannt, dass Sozialisationsmomente und kreative Dimensionen hier zusammenkom-

men. Es geht ihr unter anderem darum, eine Ergänzung und Erweiterung des herkömmlichen Kanons von Literatur zu gewinnen und dies aus den Erwartungen, Erfahrungen, Denk- und Fühlweisen von Jugendlichen heraus. Die Verfasserin sieht, dass den Jugendlichen eine öffentliche Plattform gegeben wird. Die Oralität des Poetry Slam schätzt sie zusammenfassend als eine (alternative) Antwort auf eine technisierte Gesellschaft ein. Sie spricht sich dafür aus, Poetry Slams als ein Literaturformat der Jugendkultur zu verstehen – bei dem Affekte, geistige, technische, sittliche, körperliche, Medien übergreifende und soziale Kräfte so produktiv zusammenkommen, dass sie in einem neuen Verhältnis zueinander stehen und etwas Drittes, Neues ergeben. Das will ich Bildung als Innovation nennen!

Ihre Untersuchungen und ihre Selbst-Experimente ergeben, dass die soziale Gruppenarbeit mit Jugendlichen durch Poetry Slams angereichert werden kann. Sie sieht auch, dass so genannte lernbeeinträchtigte und behinderte Jugendliche hier einen Platz finden können. Deutlich wird, dass der vermeintlich intime Vorgang des Schreibens beim Poetry Slam in eine Performativität überführt wird bzw. dass Performativität ihrerseits eine bestimmte Form des Schreibens und Ausdrückens anzuregen in der Lage ist.

Die Verfasserin lenkt unser Interesse auch auf Poetry Slams in nicht deutschen Sprachen und Sprech-Kulturen. Das ist sehr richtig und nützlich – denn Poetry Slams bieten gerade hier Möglichkeiten, sozial integrativer und ästhetisch integrativer Kommunikation. Auf S. 6 dokumentiert die Verfasserin einen Text „von Carl, 11 Jahre“. Er ist überschrieben mit „Cosmopolislam“ – gedacht ist wohl an diese Lesart, besser Sprechart: „Cosmopolis-Slam“ – wie schön aber, dass sich in dieser Überschrift etwas Weiteres verbirgt und zugleich sichtbar wird, nämlich dieses: „Cosmopol-Islam“ ... Das Buch von Sabine Samonig ist eine Grundlegung, die auf eigenen Experimenten beruht und nicht immer leicht zugängliches Material bekanntmacht. Interviews mit Expert/innen (S. 111–134), Literaturhinweise und ein Glossar szenespezifischer Begriffe finden sich im Anhang (S. 102 ff.) dieses empfehlenswerten Buches.

Christof Zirkel

Susanne Allgeier: Theater spielen mit dem Hund. Nerdeln/Daun: Kynos 2010, 156 S. (reich farbig bebildert). ISBN 978-3-942335-05-8

Tiere im Zirkus – das ist heute ein umstrittenes Thema. Es gibt einige EU-Länder, die so genannte Wildtiere nicht mehr in der Manege sehen wollen. Der seit tausenden von Jahren den Menschen begleitende Hund nun fällt nicht unter dieses Verbot; denn er gilt nicht

als wildes Tier, sondern als Haustier und als guter Freund des Menschen. Das Heulen, was seine Vorfahren noch als Kommunikationsangebot lieferten, hat er mittlerweile abgelegt und versucht seinerseits, seinen besten Freund, den Menschen, nachzumachen, indem er seine Sprache kopiert – mühsam zwar, aber seine Bellen ähnelt mehr menschlicher Sprache als noch das Heulen der hündischen Vorfahren. Im Zirkus findet man häufig Aufführungen, an denen Hunde als Artisten beteiligt sind. Und auch im Theater oder auf anderen Bühnen finden wir Hunde als Künstler, so z. B. „Fitz“, den schwarzen Labrador, in der Oper „La Vida breve“ am Stadttheater Freiburg. Er ist Mitglied im ‚Ensemble‘, das die Spielleiterin und Hundelehrerin Susanne Allgeier, bildet. Aus ihren Erfahrungen hat sie ein Hand- und Lernbuch zum Theaterspielen mit dem Hund herausgegeben. Aus einem „Merkzettel“ der Autorin: Sie hat „festgestellt, dass die Ausbildung von Hunden und das Theaterspielen sehr viel miteinander zu tun haben, vor allem, was den Ausdruck durch die Körpersprache angeht. Ich benötige im Theater keine großen theatralen Gesten, um eine Emotion auszudrücken das gleiche gilt bei der Ausbildung und Führung von Hunden ... einmal improvisierte ich eine Tanzszene mit Musik: Die Hunde waren dabei; bewegten sich mit, sprangen teilweise, liefen mir durch die Beine und hatten viel Spaß. Nach einer Weile ... bemerkte (ich), dass sie sich gar nicht mehr beteiligten! Sie saßen friedlich nebeneinander am Rande des Geschehens. Während ich mich hin und her bewegte, ging ihr Blick ... von rechts nach links und wieder zurück, immer meiner Bewegung folgend ... Für einen tatsächlichen Auftritt wäre das eine absolut geniale Improvisation gewesen!“ (S. 13) Also: Gruppendynamik, Körpersprache sowohl des Tieres wie des Menschen (vgl. S. 51 ff.: „Körpersprache – und mehr!“, S. 77 ff.: „Die Körpersprache des Menschen“, auch S. 113. „... setzen Sie Ihre spezifische Körpersprache, Mimik und Stimme ein ...“), Verhaltenspsychologie und -soziologie und praktische Feldstudien sind Grundfertigkeiten solch einer tier-begleiteten Theaterpädagogik (gar nicht so verschieden der Theaterpädagogik mit dem *homo sapiens* – oder?). Nützlich ist auch, dass die fachkundige Verfasserin sich zum Verhältnis „Hund und Kinder“ (S. 119), der ach so niedlichen Illusion eines geglätteten Verhältnisses, äußert: Der (theater-)spielende Hund ist gewissermaßen ‚im Dienst‘, ist professionell tätig und kein Spielzeug. „Darüber hinaus gilt natürlich die Regel, den Hund nie mit einem Kind alleine zu lassen.“ (S. 119) Die Ausführungen des hier vorgestellten Buches lassen sich auch kombinieren mit sog. tiergestützter Pädagogik und Therapie (*AAT: Animal Assisted Therapy*). Ich zitiere aus einer unveröffentlichten Diplomarbeit von Andrea Spindler: „In Ergänzung zu herkömmlichen psychotherapeutischen Methoden haben ins-

besondere Hunde der tiergestützten Therapie zum Durchbruch verholfen. Im New Yorker St. Lukes-Roosevelt Hospital therapieren seit ca. 10 Jahren speziell ausgebildete Hunde kranke Kinder: Bettlägerige werden von lauffreudigen Dackeln zu einem Rundgang animiert, was eine schnellere Durchblutung der Muskeln bewirkt. Ein Labrador begleitet die Kinder in den Operationssaal, wodurch sich die Angst vor dem Eingriff unversehens verringert. In Begleitung eines Hundes gewinnt auch die gängige Arztvisite bedeutend an Attraktivität. Tiere verkürzen den Krankenhausaufenthalt ...“ Es kann nicht schaden, wenn Pädagogik, Theater und Theaterpädagogik auf den Hund kommen!

Gerd Koch

Tina Piazzi, Stefan M. Seydel, rebel.tv AG (Hrsg.). Die Form der Unruhe. Band 1: Das Statement. Die aktuelle Metamorphose der Sozialen Frage: Vom Buchdruck zum Computer. Collagierung eines Suchprozesses zum Umgang mit Informationen. Hamburg: Junius 2009, 512 S. (Großformat: 28 x 21 x 5,5 cm, reich farbig bebildert). ISBN 978-3-88506-456-5

Dies.: Die Form der Unruhe. Band 2: Die Praxis. Vom Buchdruck zum Computer. Handlungsprinzipien zum Umgang mit Informationen auf der Höhe der Zeit. Hamburg: Junius 2010, 192 S. (Kleinstformat: 15 x 11 x 1,2 cm), ISBN 978-3-88506-474-9

Eine etwas in Vergessenheit geratene Form des pädagogischen Theaters war das so genannte *publizistische Theater*, was etwa in den 1920er Jahren in der so genannten jungen Sowjetunion betrieben wurde, was aber auch als politisches Theater Ende des 19. Jahrhunderts von der Sozialdemokratie gepflegt wurde, als Partei als *politische* Organisation verboten war, aber kulturell, künstlerisch aktiv sein durfte (unter Observation!). Auch Theaterformen, wie wir sie in den Bürgerinitiativen kennen, können als *publizistisches Theater* verstanden werden. Die Idee des Zeitungstheaters, die Augusto Boal wieder aufgegriffen hat (nach Vorbildern aus den 1920er Jahren), wäre hier zu erinnern.

Vor kurzem sind zwei Bücher herausgekommen, die wir mit dem umgekehrten Begriffspaar kennzeichnen können: Nicht *publizistisches Theater*, sondern *theatrale Publizistik*. Das *rebell.tv* hat seine inszenierten, eingreifenden Aktivitäten in Politik, Kultur und Gesellschaft in einem großformatigen Band vorgelegt: dieser Band wirkt wie lebendiges *publizistisches Theater* – jetzt gedruckt in Schrift und Bildform. Der Veröffentlichlicher (also: Publizist) *rebell.tv* regt an und aktiviert in aller Öffentlichkeit, bevölkerungsnah und mit moderner Technologie. Dies aber geschieht nicht allein aus motivationalen Gründen, sondern es ist das Selbstverständnis

dieses Unternehmens: gesellschaftlicher, kommunikativer und performativer, also ein sich *aufführender* (im Doppelsinn!) Akteur zu sein. Es will Stimme sein und auch Stimme geben. Neben dem großformatigen Band gibt es einen sehr kleinen, theoretisch aber gewichtigen Band: er nun wieder ist seinerseits ein Angebot in performativer, kognitiver Kompetenz; denn die dort versammelten theoretischen Überlegungen werden durch kleinformatige, lokale Diskussionsrunden, zu denen sich interessierte Experten und Experten melden können, so erweitert, dass die dort versammelten Stichworte und Argumentationen *life* entfaltet und erweitert werden können.

Exemplarische Argumentationen und soziale Fantasien werden durch *rebell.tv* als mediales Unternehmen bereitgestellt, überraschende Blickrichtungen werden eingenommen. Hier wird sich eingemischt, hier findet Republikanismus statt (also abgeleitet von *res publica* = öffentliche Sache). Hier wird „demokratischer Experimentalismus“ (Hauke Brunkhorst mit Bezug auf den Philosophen und Pädagogen John Dewey) praktiziert.

Man wird daran erinnert, dass die griechische Herkunft des Wortes Theater sehr stark mit Öffentlichkeit, mit Kräftigung des sozialen Akteurs und mit szenischer, bildlicher Gestaltung zu tun hat. *rebell.tv* greift hier mit avancierter Technik und Medienkompetenz ein. Beide Bände sind außerordentlich gut geeignet, das auch in der Theaterpädagogik wichtig gewordene Arbeitsfeld von Theater und Neuen Medien anzureichern.

Mit folgenden Hinweisen verabschiedete sich die „rebell.tv AG“: „Aus ‚rebell.tv AG‘ wurde ‚dfdu AG‘ ... Weil wir kein nachfolgendes Investment gefunden haben, müssen wir zwar die Arbeit an ‚Band 3 – Die Methode‘ aufgeben. Wir sind aber weiterhin überzeugt, dass eine originäre Reaktion auf die aktuelle Herausforderung auch ihre ökonomische Basis finden wird ... Am 15.12.2010 fand in kuratorischer Begleitung des Cabaret Voltaire, Dada-Haus Zürich, in der Krypta ein symbolischer Abschluss-Akt ‚Social Media Suicide‘ statt; siehe: <http://blog.rebell.tv/p15191.html>“ – Die neue homepage ist: <http://dfdu.org>. Aber: „Die über 3000 Video-Schnipsel, die rund 500 Podcasts werden online nicht mehr verfügbar sein. Die fast 16000 Einträge und Hyperlinks im Zettelkasten (Blog) gehen verloren. Die multimedialen, interaktiven Magazine bleiben online, die Wochenkommentare von Hanspeter Spörri mit den Werte- und Entwicklungsquadranten sind in Band 1 von ‚Die Form der Unruhe‘ dokumentiert.“ Dank an die Herausgeberin Tina Piazzi und den Herausgeber Stefan M. Seydel und Dank an die Erfinder des Buchdrucks!

PS: Siehe „Die Welt“, 28.12.2010: http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article11855968/Kanal-Geisteswissenschaften.html

Gerd Koch

ANKÜNDIGUNGEN

24. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Fremdsprachenforschung vom 28.09.–01.10.2011 an der Universität Hamburg

AG „Theatermethoden und Fremdsprachenforschung“

Leitung: Almut Küppers und Maik Walter
<http://www.textbewegung.de/dgff11.html>

„Der DGFF-Kongress möchte Forschungsarbeiten zusammenführen, die Sprachenlernen und -lehren bewusst im Kontext von Globalisierung und Migration und den damit einhergehenden Herausforderungen in den Blick nehmen. Wir wünschen uns, dass der Kongress vielfältige Anregungen für zukünftiges Lernen und Lehren von Sprachen liefert, aktuelle Entwicklungen theoretisch und empirisch beleuchtet und zu innovativen Forschungsfragen motiviert.“

(<http://kongress.dgff.de/de/start.html>)

Theatermethoden erfreuen sich einer zunehmenden Anerkennung in der Fremdsprachendidaktik, unterstreichen die Bedeutung der performativen Dimension von Kommunikation und werden allgemein als wirkungsvoll erachtet, wenn es darum geht, sprachliche bzw. inter- oder transkulturelle Lernprozesse anzuregen. In der Tradition der interkulturellen Theaterarbeit können As-

pekte von Globalisierung und Migration wie Entwurzelung, Zugehörigkeit, Integration und Identität auch für den Fremdsprachenunterricht erschlossen werden. Es liegen inzwischen eine Reihe von Unterrichtsvorschlägen und Übungen vor, die sich ausgewählter Elemente aus der Theaterpädagogik bedienen, um sie für das Fremdsprachenlernen in offenen und kooperativen Szenarien nutzbar zu machen. Wie aber wirken sich drama- und theaterpädagogische Übungsformen auf das Fremdsprachenlernen tatsächlich aus? Sind die proklamierten Einflüsse der Theaterarbeit auf die Persönlichkeitsentwicklung und die Ausbildung von sprachlichen bzw. interkulturellen Kompetenzen messbar? Und wie müssen Forschungsinstrumente beschaffen sein, um diese komplexen und vielschichtigen Unterrichtsprozesse gegenstandsangemessen zu ergründen? Ausgehend von der Grundsatzfrage „Wieviel Instrumentalisierung verträgt die Kunst?“ möchten wir in dieser AG einerseits diskutieren, vor welche Aufgaben die Theatermethoden die Fremdsprachenforschung stellen und welche (forschungsmethodologischen)

Herausforderungen damit verbunden sind. Andererseits wollen wir versuchen, Ansätze zu hinterfragen, die Theatermethoden zum Zwecke des Fremdsprachenlernens integrieren und die nicht explizit auf der Arbeit mit dramatischen Texten basieren. Es geht dabei z. B. um Theatermethoden

1. zur Vermittlung von ausgewählten sprachlichen Strukturen,
2. zum Forschungstheater im Fremdsprachenkontext,
3. im bilingualen Geschichts-, Sozialkunde-, oder Geographie-Unterricht etc.,
4. zur Thematisierung von Transkulturalität, Landeskunde- oder Gender-Aspekten
5. im Verbund mit Medien (z. B. Film, Web 2.0, Bildkunst, Musik)
6. sowie in der Lehreraus- und Fortbildung.

Das Ziel der AG wird die Erstellung eines Thesepapiers zur empirischen Wirkungsforschung der Theatermethoden in der Fremdsprachenvermittlung sein.

Gewaltprävention mit theaterpädagogischen Methoden

Eine offene Werkstatt-Fachtagung vom 18.–20. November 2011 im Tagungshaus Himbergen (bei Bad Bevensen/ Niedersachsen)

Veranstalter: Gesellschaft für Theaterpädagogik Niedersachsen e. V.

Ausgangslage: Gewaltpräventive Theaterpädagogik, wie sie in Schule und Jugendgruppen stattfinden kann, am eigenen Leib erfahren, erproben und reflektieren. Theaterpädagogik verfügt über Methoden und Techniken, mit deren Hilfe man im quasi angstfreien Theater-Raum Konflikte bearbeiten, Widerstand proben, stark und schwach ausagieren und ‚Täter‘ und ‚Opfer‘ sein kann.

Absicht: Durchführung einer Werkstatt-Fachtagung: Szenische Übungen – Informationen – Methoden-Entwicklung – theater- und jugendpädagogische Praxis-Perspektiven. Es wird geprobt/gespielt. Diskutiert wird im Plenum, in Diskussionszirkeln aufgrund von konzeptionellen inputs und in feedback-Gruppen (jeweils zeitlich begrenzt).

Ziele:

- (1) Die Workshop-Tagung zielt generell auf die Bereiche Spiel- und Impulstraining, Didaktik/Methodik und SpielleiterIn-

nenhaltungen/Mediationspraxis für MultiplikatorInnen in der Jugendarbeit. In Bezug auf die Dynamik des konfliktreichen Erwachsen-Werdens von Kindern und Jugendlichen wird durch Theaterarbeit eine zivile Form der Konfliktaustragung durch Theater geübt. Ferner: Jugendkulturen internationalisieren sich immer mehr, so dass interkulturelle Theaterarbeit der Normalfall sein muss bzw. sein sollte, denn Mikro- und Makro-Politik grundieren jugendkulturelle Theaterarbeit gleichermaßen.

- (2) Die TeilnehmerInnen entwickeln alltägliche Konfliktszenarien, stellen sie dar und diskutieren szenisch. Der theaterpädagogische Ansatz versetzt die Akteure in die Lage, schon während des Spielens neue Erfahrungen zu machen und in der Reflexion Positionen zu entwickeln, ohne dass der ‚pädagogische Zeigefinger‘ sie führt.
- (3) Die TeilnehmerInnen erproben spiel- und theaterpädagogische Ansätze sowie relevante Kommunikationstechniken zum persön-

lichen Umgang mit Konflikten. Dabei werden eigene und fremde Haltungen sowie Lösungen wahrgenommen, untersucht, (spielerisch) verändert und reflektiert.

- (4) Über die spielerische Darstellung findet eine Auseinandersetzung mit Konflikten und Gewalt in ihren verschiedenen Erscheinungsformen statt, die darauf abzielt, Konflikt- und Gewaltsituationen in der Interaktion und als etwas Veränderbares zu verstehen. Die Distanz des Theaterspiels bietet den TeilnehmerInnen die Möglichkeit, auch losgelöst von der eigenen Person und von eingefahrenen Denk- und Verhaltensstrukturen Neues auszuprobieren.

Es werden keine besonderen Teilnahmevoraussetzungen verlangt.

Kontakte, Informationen und Anmeldung bei:

Gerd Koch < koch@ash-berlin.eu >
 Florian Vaßen < florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de >

AUTORINNEN UND AUTOREN

Wolfgang Arens-Fischer,
Prof.-Dr.-Ing., Leiter des Instituts für Duale
Studiengänge, Hochschule Osnabrück
(Lingen)
w.arens-fischer@hs-osnabrueck.de

Christoph Braun,
freier Journalist der Kulturredaktion der
Braunschweiger Zeitung, der Musikzeit-
schrift Spex und anderer Kulturzeitschriften
christophbraun@snaflu.de

Wiebke Dörfler,
Pädagogin, derzeit Masterarbeit im Be-
reich der Theaterpädagogik, Forschungs-
aufenthalte in Port Elizabeth, Südafrika
wiebkedoerfler@hotmail.com

Judith Gerstenberg,
leitende Dramaturgin am Staatsschauspiel
Hannover
judith.gerstenberg@staatstheater-
hannover.de

Benjamin Häring,
Theaterpädagoge (B.A.), Wiss. Mitarbeiter
am Institut für Theaterpädagogik der
Hochschule Osnabrück
b.haering@hs-osnabrueck.de

Liliana Heimberg,
Theaterpädagogin, Regisseurin, Profess-
orin und Leiterin des Masterstudiengangs
Theaterpädagogik an der Zürcher Hoch-
schule der Künste
heimberg@hespeed.ch

Jutta Heppekausen,
Supervisorin, Theaterpädagogin, Psycho-
dramaleiterin, Akademische Mitarbeiterin
PH Freiburg, Gründerin von „blickwechsel“
– playbacktheater freiburg“
heppekausen@ph-freiburg.de

Ben Hergl,
Schauspieler, Musiker, CHAWWERUSCH
Theater, Herxheim bei Landau
www.chawwerusch.de

Uli Jäckle,
freier Regisseur, Dozent an der Hochschu-
le für Bildende Künste Braunschweig
ulijaeckle@me.com

Manfred Jahnke,
Dr., Theaterkritiker und Theaterdozent,
Dr.Jahnke.Oberelchingen@t-online.de

Jugendliche der Klubszene Berlin
<http://www.klubszene-berlin.de>

Norbert Knitsch,
Dr., Theaterpädagoge, Sozialpädagoge,
Schauspieler, TAG-Theater Rhaderfehn
www.tag-theater.de

Kilian Köbrich,
Dipl. Päd., Carl von Ossietzky Universität
Oldenburg, Peer Education, Health Literacy
(und Community Work)
kilian.koeblich@uni-oldenburg.de

Jörg Kowollik,
Dipl. Päd., Dozent, Spielleiter und Theater-
pädagoge, Jugendkulturarbeit,
Vorsitzender des Landesverbandes Thea-
terpädagogik Niedersachsen e.V. (LaT)
j.kowollik@jugendkulturarbeit.eu

Michael Kreutzer,
Soziologe und Theatermacher, Berlin
kreutzer@zedat.fu-berlin.de

Joachim Lucchesi,
Musikwissenschaftler, Universität Karlsruhe
Joachim.Lucchesi@geist-soz.uni-karlsruhe.de

Tania Meyer,
wissenschaftliche Mitarbeiterin (Kunst in
Lehrstuhlstudiengängen), Universität
Potsdam
Tania.Meyer@uni-potsdam.de

Norbert Rademacher,
Präsident des BDAT, Lingen/Berlin
bdatt@t-online.de

Joachim Reiss,
Vorstand im Bundesverband Darstellendes
Spiel (BVDS), Leiter des Schultheater-Stu-
dios Frankfurt
joachim-reiss@t-online.de

Brian Rhinehart,
Dr., freier Regisseur, Dozent an der Univer-
sity of Florida
brianrhinehart@earthlink.net

Debora Righetini,
Schauspielerin/Studentin der Kunst- und
Aufführungs-Wissenschaften und -Techno-
logien, Brescia (Università Cattolica del
Sacro Cuore)/Salò (Teatro dei Lumi)
debbyrighetini@yahoo.it
teatrodelumi@alice.it

Susanne Schittler,
päd. Assistentin, Universität Koblenz-
Landau/Campus Koblenz
schittler@uni-koblenz.de

Miriam Tscholl,
Regisseurin und Leiterin der „Bürgerbüh-
ne“ des Staatsschauspiels Dresdens
miriam.tscholl@staatsschauspiel-dresden.de
www.staatsschauspiel-dresden.de/
buergerbuehne

Florian Vassen,
Prof. Dr., Hochschullehrer für Theater- u. Lite-
raturwissenschaft sowie für Darstellendes
Spiel an der Leibniz Universität Hannover
florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de

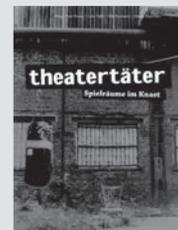
Francesca Vidal,
PD Dr., Hochschullehrerin, Universität Kob-
lenz-Landau, Institut für Philosophie
vidal@uni-landau.de

Michael Wrentschur,
Dr., Hochschullehrer und Forscher, Univer-
sität Graz; Künstlerischer Leiter von InterACT
michael.wrentschur@uni-graz.at

Theatertäter Spielräume im Knast

**Tom Kraus, Julia Vohl,
Nils Hanraets,
Simon Blaschko**

**ISBN 978-3-86863-046-6
EUR 15,- ca.
294 Seiten**



Warnung! Dies ist ein Buch über Minderheiten: Gefangene und Theaterleute. Und es ist ein Buch über Knast und Theaterarbeit im Knast. Männliche und weibliche Gefangene, Bedienstete, Sozialarbeiter, Anstaltsleiter, Politiker, Schauspieler, Regisseure und Theaterpädagogen erzählen vom Knast und ihren Erfahrungen mit Theaterarbeit in sieben niedersächsischen Justizvollzugsanstalten. Haut- und praxisnah.

Warnung! Theatertäter laufen frei herum und folgen ungestraft ihrem Theatertrieb. Die Freiheit der Möglichkeiten von Theatertätern ist zugleich eine der Freiheiten von Gefangenen. Ein Stück Mobilität hinter Gittern. Ein Stück Identität aus Spielräumen, freiem Willen und Gestaltung, in einer Situation, in der es kaum Spielraum, Gestaltungsfreiheit und freien Willen mehr geben kann.

Warnung! „Wenn der Mensch spielt, ist er [...] im Vollbesitz seiner Freiheit und Würde.“ (Csikszentmihalyi, Mihaly: Das flow-Erlebnis, Klett-Cotta, Achte Auflage, Stuttgart 2000, S. 13) Ein wunderbarer Zustand, der im Knast und in diesem Buch eine neue Dimension erfährt.

Mit einem Vorwort des niedersächsischen Justizministers Bernd Busemann zur Bedeutung von Theaterpädagogik im Justizvollzug.

**2010 erschienen im
Schibri-Verlag**