

Zeitschrift für Theaterpädagogik

38. Jahrgang • Korrespondenzen • Heft 80



Stimme – Kunst – Dialog

Zeitschrift für Theaterpädagogik 2022/Heft 80



**Stimme
Kunst
Dialog**

Spielbegleiter:in für Menschen mit Demenz Berufsbegleitende Weiterbildung



Bildungswerk
für Theater und Kultur

Inhalte

- Spielbegleitungen planen und vorbereiten
- Grundkenntnisse über Demenz
- Theaterformen für Theater mit Menschen mit Demenz
- Entwickeln und proben mit Menschen mit Demenz
- Kontinuierliche Theaterangebote planen und organisieren
- Grundkenntnisse aus der pflegerischen Praxis für die Theaterarbeit
- Reflexion eigener Spielbegleitungen

Abschlussbescheinigung „Spielbegleiter:in für Menschen mit Demenz“

Dozent:innenteam

Jessica Höhn (Theaterpädagogin)
Erpho Bell (Theatermacher)
Michael Ganß (Kunsttherapeut und Gerontologe)

Termine

Start: 29./30.10.2022
Abschluss: 12.-14.05.2023

Nähere Informationen zu Inhalten, Terminen und Teilnahmegebühren erfahrt ihr im Bildungswerk oder auf unserer Homepage.

Oberonstraße 20 59067 Hamm 02381-44893

info@btkhamm.de www.btkhamm.de

Universität der Künste Berlin
Berlin Career College

Zertifikatskurs Biografisch- Dokumentarische Theaterarbeit

Künstlerische Leitung:
Gudrun Herrbold
Birgit Freitag



15. Okt 2022 bis 23. April 2023

Infos und Anmeldung: 030 3185 2239
ziw@udk-berlin.de · www.udk-berlin.de/ziw/kurse



Infos zu Büchern, Zeitschriften, Service: www.ehp-verlag.de
EHP - Verlag Andreas Kohlhage
Tel. 02332-666-4207 · PF 1460 · 58259 Gevelsberg
Alle Bücher sind auch als E-Book erhältlich!



theatervolk

Institut für Theaterpädagogik

Theaterpädagogische Fort- und Weiterbildungen in Dortmund

- **‘Theaterpädagogik kompakt’ und ‘Theaterpädagogik intensiv’**
– Zweijährige, berufsbegleitende Qualifizierung als Theaterpädagog*in:
ab August 2022
– Zertifiziert vom Bundesverband Theaterpädagogik

- **GOLDEN ST/AGE**
Theaterarbeit mit Menschen zwischen 60 und unendlich
11. & 12. Juni 2022 mit Stefan Filipiak
- **Tanztheater**
13. & 14. August 2022 mit Joeri Burger
- **Sprech- und Stimmtraining in der theaterpädagogischen Arbeit**
3. & 4. September 2022 mit Riccarda Tomberg
- **Klasse.Theater**
Theaterpädagogische Methoden rund um einen Theaterbesuch mit Schüler*innen
22. & 23. September 2022 mit Erika Schmidt-Sulaimon
In Kooperation mit dem Kinder- und Jugendtheater Dortmund
- **Bloß kein Krippenspiel**
Gelingende Theaterpädagogik in der KiTa
6tägiger Zertifikatskurs im Oktober/November 2022 mit Anja Bechtel

Alle Fort- und Weiterbildungen finden in unserem Ausbildungs- und Produktionszentrum „raum17“ in der Dortmunder Innenstadt statt, das mit seinem 300 qm großen Bühnenraum beste Bedingungen für die theaterpädagogische Arbeit bietet.

Übrigens: Wir vermieten „raum17“ gerne an Sie! Sprechen Sie uns an!

Kontakt:

theatervolk - Institut für Theaterpädagogik
Schweizer Straße 16
47058 Duisburg
Tel.: 0203 – 34 83 71 11
info@theatervolk.de
www.theatervolk.de



Inhalt

Stimme – Kunst – Dialog		
Editorial	3	Theater als adultistisches System oder: (Wie) Können Kinder Kunst machen?
<i>Andreas Poppe, Eleanora Allerdings, Sandra Schildhauer, Thilo Grawe, Vera Hüller</i>		42 <i>Thalia, Pauri, Larissa</i>
Thema		Gesundheitsförderung durch Theaterpädagogik
Schreien, Lachen, Brüllen – Gedanken zur Ästhetik des stimmlichen Affekts in Theater und Schauspielausbildung	5	44 <i>Gregor Ruttner-Vicht</i>
<i>Andreas Poppe</i>		Polyphonie
Der Prozess ist eigentlich das Ergebnis	9	46 <i>Stephan Antczack</i>
<i>Eleanora Allerdings</i>		Beuysvobiscum?
Die Stimme ist der Muskel der Seele	12	50 <i>Gerd Koch</i>
<i>Lutz Pickardt</i>		Magazin
Die Lichtenberger Methode	15	30. Jugendclubfestival – Nachlese und Forschung
<i>Yvonne Maier</i>		52 Spielwut und Entschlossenheit
Das Element der „Theatralität“ in der Sprecherziehung	17	<i>Knut Winkmann</i>
<i>Yuri Vasiljev</i>		Erfahrungen im Theaterjugendclub –
Die viel Stimmigkeit in der Einstimmigkeit	21	56 eine Untersuchung
<i>Georg Verhülsdonk</i>		<i>Christian Gedschold</i>
Gestus und Stimme	24	Mit Masken spielen
<i>Hans Martin Ritter</i>		59 <i>Ute Bommersheim</i>
Stimmen – Begehren	27	Wir sind der Klimawandel –
<i>Andreas Pronegg</i>		Theater geht neue Wege
Theaterpädagogik geht agile Wege – ein Paradigmenwechsel in pandemischen Zeiten?	29	61 <i>Armin Staffler</i>
<i>Sabine Parker</i>		?...Menschliche Würde...!
		64 <i>Gerd Koch</i>
Gespräche, Stimmen, Dialoge		Aus dem Archiv
Silencing	32	
<i>Céline Bartholomaeus</i>		Rezensionen
Intersektionale Theaterpädagogik	35	
<i>Thilo Grawe</i>		Ankündigungen
Stimmengewirr und Kartenspiele	39	
<i>Turbo Pascal</i>		Autorenverzeichnis
		70
		76
		80

ANKÜNDIGUNGEN

Heft 81, Herbst 2022:

Theater - auf(s) Spiel setzen (AT)

Schwerpunkte: Spielbegriff, Spielpotenziale

**Heftredaktion: Norma Köhler,
Ute Handwerk (BAG)**

Heft 82, Frühjahr 2023:

„Schultheater.Rollen“ (AT)

**Heftredaktion: Simone Boles,
Wolfgang Sting (BVTS)**

Rezensionen: an Maik Walter (maik@zedat.fu-berlin.de)

Impressum – Zeitschrift für Theaterpädagogik (ZfTP)

- Gründungsherausgeber:** Prof. Dr. Gerd Koch, koch@ash-berlin.eu
 Prof. Dr. Florian Vaßen, florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de
- Herausgeber*innen:** Simone Boles, simoneboles13@gmail.com
 Ute Handwerg, handwerg@bag-online.de
 Prof. Dr. Ulrike Hentschel, u.hentschel@posteo.de
 PD Dr. Ole Hruschka, ole.hruschka@germanistik.uni-hannover.de
 Prof. Dr. Norma Köhler, norma.koehler@fh-dortmund.de
 Andreas Poppe, andreas.poppe090@googlemail.com
 Friedhelm Roth-Lange, rothlange@aol.com
 Prof. Dr. Mira Sack, mira.sack@zhdk.ch
 Prof. Dr. Wolfgang Sting, wolfgang.sting@uni-hamburg.de
- Archiv:** Online-Archivierung und -Recherche: www.archiv-datp.de
- Heftrедакtion:** Eleanora Allerdings, Thilo Grawe, Vera Hüller, Andreas Poppe, Sandra Schildhauer
Aus dem Archiv: Katharina Kolar, Andreas Wolfsteiner, k.kolar@hs-osnabrueck.de
- Rezensionen:** Maik Walter, maik@zedat.fu-berlin.de
- 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:** Satz/Layout: Nicole Helms
- Titelbild/Cover:** Hemma Übelhör
- Copyright:** Alle Rechte bei den Autor*innen/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*innen-Verbände.
- Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom 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.
 Für den Anzeigeninhalt sind alleinig die Inserent*innen verantwortlich.
- Bestelladressen:** Buchhandel • Schibri-Verlag • Verbände (siehe unten)
- ISSN 1865-9756

Verbände



BUT | BUNDESVERBAND
THEATERPÄDAGOGIK



Kontakt: info@bag-online.de

Kontakt: mail@butinfo.de

Kontakt: info@bvtv.org

Kontakt:
florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de

Gefördert vom



Bundesministerium
für Familie, Senioren, Frauen
und Jugend

Hinweise für die Autor*innen der Zeitschrift für Theaterpädagogik

- Bitte reichen Sie Ihre Beiträge als Word-Datei im docx-Format ein.
- Bitte möglichst wenig formatieren: kein Blocksatz, keine Wort- und Zeilen-trennungen, keine Unterstrichen.
- Zuerst kommt der Titel (evtl. mit Untertitel), darunter der Name der*des Autor*in. Bitte den Titel möglichst kurz und prägnant fassen.
- Zwischenstitel bitte nicht besonders hervorheben, sondern frei einsetzen (die Schriftgröße wählt der Verlag).
- Fußnoten als Endnoten formatieren.
- Anmerkungen und Literaturangaben bitte an das Ende des Manuskripts setzen und sparsam verwenden.
- Bitte keine Hyperlinks in den Text einbauen, da diese sehr aufwendig bearbeitet werden müssen.
- Zur Vereinheitlichung der gendergerechten Schreibweise im Heft bitten wir die Autor*innen das Gendersternchen zu verwenden.

- Abbildungen bitte nicht in das Manuskript einbauen, sondern separat als Anhang und im Format jpg senden.
- Bei eingesandten Fotos bitte die Namen der Fotograf*innen benennen.
- Für die Wahrung der Persönlichkeitstreiche der auf Fotos abgebildeten Personen sind die Autor*innen verantwortlich.
- Bitte angeben: Postadresse für die Versendung des Belegexemplars, E-Mail-Adresse und kurze Angabe für das Autor*innenverzeichnis (max. 150 Zeichen).

Honorare können leider nicht gezahlt werden. Pro Beitrag wird ein Heft an die Autor*innen gesandt. Weitere Exemplare dieses Heftes können mit 30% Preisnachlass bezogen werden.

Vielen Dank!

EDITORIAL

Das Redaktionsteam hat seine Arbeit im Sommer 2021 damit aufgenommen, persönliche Anliegen und Wünsche zu formulieren um zu einer gemeinsamen Vision des Heftes zu kommen. Der Titel STIMME KUNST DIALOG war eine der ersten Setzungen auf die wir uns geeinigt haben. Danach haben wir den Dialog gesucht und hinaus gerufen in die Welt: wer etwas zu sagen habe, möge sich äußern. Auf welche Resonanz wir gestoßen sind, was wir selbst in Texten ausformuliert haben, wie alles jetzt miteinander in Beziehung tritt, seht ihr im Heft gespiegelt.

Mit unserem Editorial möchten wir im Sinne eines transparenten Dialogs unsere Ausgangspunkte dem jetzt vorliegenden Ergebnis gegenüberstellen, und freuen uns über Rückmeldungen jedweder Art - direkt an die Autor*innen oder für die Rubrik Leser*innenpost. Hierzu wünschen wir uns kurze, dezidierte Meinungen, Anregungen, Kontradiktionen etc. an: andreas.poppe@butinfo.de

Es spricht **Vera Hüller**: „Mein Interesse, mich in der Redaktion einzubringen, bezog sich vor allem auf grundsätzliche Fragen zur Konzeption der Zeitschrift für Theaterpädagogik. Wer kommt zu Wort in unserer Fachzeitschrift? Wer meldet sich zu Wort angesichts der gesellschaftspolitischen Herausforderungen, die vor uns liegen? Mit wem wollen wir ins Gespräch kommen? So verbanden sich für mich die Stichworte „Dialog“ und „Stimmen hörbar machen“ mit dem eigentlichen Thema dieser Ausgabe. Wir beschäftigten uns mit den Möglichkeiten einer hybriden Ausgabe der Zeitschrift, um zum einen Hörbeispiele einzuspielen als auch ein Publikum anzusprechen, das sich eher über digitale Plattformen informiert. Diesen Plan mussten wir jedoch derzeit noch zurückstellen, da der technische Aufwand zum Betreiben einer Plattform unsere ehrenamtlichen Ressourcen überstieg. Wie gesagt, derzeit.“

Die unterschiedlichen Positionierungen und Interessen in unserem Redaktionsteam spiegeln einen Teil der aktuellen Vielstimmigkeit in der theaterpädagogischen Landschaft und so finden sowohl handwerkliche Aspekte als auch machtkritische Positionen in dieser Ausgabe ihren Raum und gehen Verbindungen ein. Nun freuen wir uns darauf, mit Euch ins Gespräch zu kommen und diesen Diskurs fortzuführen.“

Sandra Schildhauer sagt:

„Der Fokus auf das Thema Stimme und die vielen Rückmeldungen und Beiträge, die das Thema auf unterschiedliche Art durchleuchten, zeigen, dass die Stimme ein zentrales Thema in der Theaterpädagogik ist. Und diese muss sich gesellschaftskritisch positionieren, um ihre pädagogische Wirkmacht zu entfalten. Eingereicht wurden Beiträge, die sich machtkritisch in Bezug auf Stimme äußern, die zeigen, dass rassismuskritisches Arbeiten wichtig ist. Dass Stimmen im Kollektiv etwas individuellem Ausdruck verleihen können. Dass normative Vorstellungen von Stimme versetzt werden müssen. Dass nur über das Zuhören und Platz lassen für jene Stimmen etwas sehr Konkretes erfahrbar werden kann.“



Thilo Grawe: „Ich glaube wer über ‘Stimme’ spricht, muss auch über ‘Stimmen’ nachdenken. Mir ist das Anerkennen der Pluralität der Stimmen und damit jenseits des technischen und handwerklichen Aspektes, die politische Dimension sehr wichtig. Ich denke da an unsichtbare Stimmen, queerfeministische und antialistische Strategien, und Empowerment. Bei unserem Open Call habe ich deshalb explizit zu Beiträgen aufgerufen, die aus einer machtkritischen und intersektionalen Perspektive über Theater (Pädagogik) und Stimmen nachdenken, Fragen aufwerfen, Praktiken und Strukturen beschreiben und reflektieren. Ich freue mich, dass wir nun hier im Heft einige Artikel versammeln konnten.“



Das Kollektiv Turbo Pascal hat für uns über Stimmen von Kindern in ihren Inszenierungen nachgedacht (S. 39). Die Frage nach adultistischen Strukturen werden im Artikel von Pauri, Thalia und Larissa (S. 42) aufgegriffen. Ich selbst bin mit dem Aktionsbündnis ins Gespräch über eine intersektionale Theaterpädagogik gekommen und habe wesentliche Gedanken dazu festgehalten (S. 35). Nicht zuletzt wagt Céline Bartholomaeus eine Reprise eines für Jahre in der Schublade verschwundenen Artikels und geht mit ihrem vergangenen Ich in ein Selbstgespräch (S. 32). Geteilte Autor*innenschaft, gemeinsames Gespräch und nachträgliche Korrektur und Bearbeitung des eigenen Textes: Mein Anspruch war es, auch auf formaler Ebene zum Dialog anzuregen. Ich wünsche viel Spaß bei der Lektüre und freue mich auf Leser*innenbriefe zu diesen Diskursen im darauffolgenden Heft.“

Eleanora Allerdings: „Stimme ist für mich mit dem Begriff der Äußerung gleich zu setzen und unbedingt körperlich angebunden. In unserem Kontext interessierte mich vor allem wie stimmlicher Ausdruck von inneren Empfindungen und Gedanken gelingt, das Zulassen von Transparenz. Kann das geschult werden? Wie entsteht das Bedürfnis für Äußerung und wie gewinnen wir die Freiheit, sie zu tun? Zum Bedürfnis nach Äußerung findet sich im vorliegenden Heft nicht so viel, dafür fällt umso öfter das Stichwort FREIHEIT und die Frage nach den Bedingungen für freie Äußerung, physisch oder gesellschaftlich, und wie diese Freiheiten erlangt werden können. Besonders freue ich mich über Beiträge aus den verschiedenen Praxisfeldern der Stimmbildung und -schulen (Lichtenberg-Methode, Linklater Voice Method, Roy Hart Stimmarbeit, Vasiljev Stimmarbeit) und deren Ideen für die Anwendung in der Theaterpädagogik.“

Andreas Poppe äußert sich so: Das Thema Stimme ist zum einen aus den Kunst- und Medienwissenschaften in all ihren kulturellen Aspekten gut beschreibbar. Enger behandelt - also aus wirkungsästhetischer Sicht - zunächst mit aktuelle-



ren künstlerischen Forschungsansätzen aus schauspiel- oder stimmpädagogischen Erwägungen heraus, wie es zahlreiche Beiträge dieses Heftes verdeutlichen können. Gemeint sind hier vor allem die Beiträge von Elenora Allerdings, Jurij Vasiljev, Yvonne Maier und Lutz Pickardt, die aktuelle deutsche und europäische Ansätze der Stimmbildung vorstellen. Zum anderen in seiner erweiterten populären Bedeutung und Übertragung des umgangssprachlichen Begriffs Stimme z.B. „jemandem eine Stimme geben“, „sich eine Stimme nehmen“, „es stimmt“ im Sinne von Übereinstimmung oder den vielen Vorsilben, anstimmen, umstimmen, überstimmen, mitbestimmen. Stimme ist also ein oszillierender Begriff, den es für die Theaterpädagogik zu schärfen gilt.

Interessanterweise bildeten die Workshopangebote der letzten dezentralen Herbsttagung des Bundesverbands Theaterpädagogik viele Synonyme, Stimmmetaphern und Doppeldeutungen ab. In der Vorbereitung zur Tagung war es uns wichtig, eine stringente Beziehung des Themas zum Theater und zur Theaterpädagogik zu finden. Für mich schließt dieses grundlegende Untersuchungen zu Stimminzenierungen auf der Bühne oder in öffentlichen Räumen und anderen praktischen Arbeitsprozessen, wie z.B. unterschiedliche Chorformen (Gregor Verhülsdonk), ein.

Das vorliegende Heft moderiert Beiträge zur ästhetischen Gestaltung, Vermittlung und Wahrnehmung von Stimme/Melodie/Ausdruck/Pädagogik, beschrieben aus unterschiedlichen Kunstansätzen.

Wir möchten an dieser Stelle unsere Leser*innen zum Dialog mit den einzelnen Beiträgen aufrufen und würden uns sehr freuen, wenn sich die Rubrik Leser*innenpost wieder füllen ließe.



SCHWERPUNKTTHEMA

Schreien, Lachen, Brüllen – Gedanken zur Ästhetik des stimmlichen Affekts in Theater und Schauspielausbildung

Andreas Poppe

„Jeder Schauspieler – selbst der technisch versierte – erleidet nach einer Periode von mehreren Jahren eine Stimmkrise. Das liegt am Alter, das die physische Struktur des Körpers verändert und eine neue Anpassung der Technik erforderlich macht. Der Schauspieler, der Stagnation vermeiden will, muss regelmäßig ganz von vorne beginnen, Atmen, Aussprache und den Gebrauch seiner Resonatoren lernen. Er muss seine Stimme wieder entdecken.“ (J. Grotowski, 188f)

Wenn wir in diesem kurzen Beitrag mit Jerzy Grotowski davon ausgehen, dass die Essenz des Theaters die Darstellung des agierenden Menschen ist, kommt es auf die Art der Ausführung von Stimm/Sprechhandlung und der körperlichen Präsenz der Spieler*innen auf der Bühne oder vor der Kamera an.

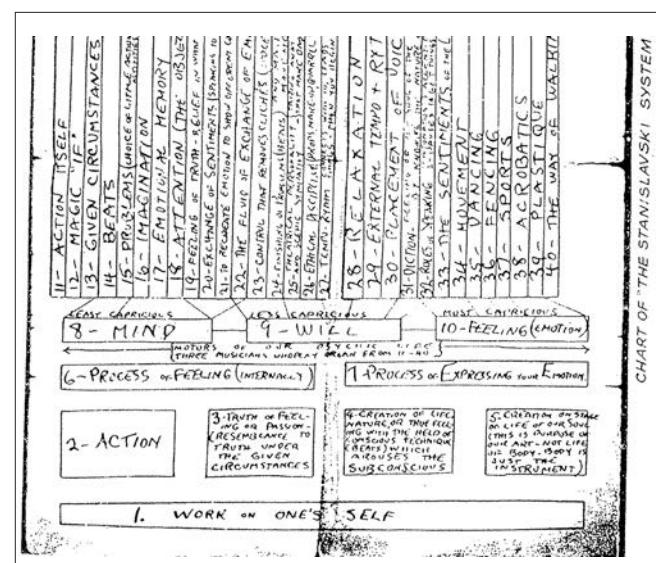
Ich beginne daher mit generellen Fragen aus Schauspieltheorie und Theaterpraxis, die sich seit Beginn der Erforschung des europäischen Theaters immer wieder stellten. Sind das Schreien, das Brüllen und andere stimmliche Affektäußerungen vom Schauspieler, der Schauspielerin authentisch empfundene Gefühlsimpulse und lassen sich die physischen Voraussetzungen dafür überhaupt für ein langes Berufsleben erhalten? Sind Affektausbrüche und emotionale Spielphasen trainiert oder ein Produkt tiefer Einfühlung in das Leben der Figur? Also eine Verkörperung der Rollensituation im Moment ihrer Äußerung? Gibt es also, wie es der russische Theaterlehrer K. S. Stanislawski zu erforschen suchte, ein affektives oder sogar ein emotionales Gedächtnis, das unterbewusst alle erlebten Gefühle irgendwo mimetisch brauchbar im Gehirn ablegt? Zur Zeit Stanislawskis (1859/1938) waren dies bühnenästhetische, noch dezidierter schauspielpädagogische Fragen, die er für sein „System“ der Schauspielausbildung klären musste.

Gedanken zur Schauspielkunst, Analyse individueller Spielweisen von Schauspieler*innen waren bereits bei G.E. Lessing (Hamburger Dramaturgie) und J.W. Goethe vor 250 Jahren beschrieben worden. Spielgesteuerte Affektäußerungen wie Lachen, Heulen, Schluchzen, Schreien, Brüllen oder andere artikulatorische Stimmlaute sind für Schauspieler*innen stimmtechnisch nicht leicht zu kontrollieren und die Wirkung auf das Publikum ist oft indifferent und wenig berechenbar. Lessing schreibt schon damals dazu: „Es gibt wenige Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig werden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein.“

Ähnlich auch W. Shakespeare, der Hamlet im gleichnamigen Stück sagen lässt: „(und) sprecht die Rede so, wie ich sie euch

vorsage, die Zunge muss nur eben darüber hin laufen. Aber wenn ihr mir sie so heraus haltet, wie es manche von unseren Schauspielern tun: seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte“. Äußerung und Wirkung künstlerisch hervorgebrachter Stimmaffekte sollen ganz offenbar nicht maniert oder affektiert gespielt werden. Der Zuschauer des realistischen Theaters soll verstehen, was die Figur in der Situation wirklich ausdrücken will.

Gehen wir zunächst von einem dramatisch narrativen Theater- und Schauspielansatz aus, beginnend bei den Anfängen des europäischen Theaters, den Gesetzen des Aristoteles im Gegensatz zu heutigen postdramatischen, performativen Theaterformaten, war es für die Neuzeit vermutlich D. Diderot, (französischer Philosoph, 1713 -1784) mit seiner Schrift „Das Paradox über den Schauspieler“, der die Schauspielkonzepte K.S. Stanislawskis, B. Brechts, der Method in den USA und das „Arme Theater“ von J. Grotowski beeinflusste. Diderot stellt Jahre vor Stanislawski Vermutungen an, wie glaubwürdig Affektäußerungen von Schauspieler*innen sein können, die allabendlich Gefühle auf der Bühne zeigen. Er kam zum Schluss, dass eine sog. heiße und gefühlsschwere Spielweise, einer kalten, nur angedeuteten, gegenüber zu stellen sei. Ihm ging es nicht um den ästhetischen Eindruck des Wahrhaften auf der Bühne, sondern Diderot sprach sich damals - nach Befragungen von befreundeten Schauspielern - dafür aus, dass eine möglichst distanzierte, kontrollierte Haltung zur Rollenfigur und dem Erleben auf der Bühne ganz offenbar den größeren Überzeugungseffekt auf die Zuschauer*innen hätten. Alle emotionalen Äußerungen, auch wenn diese bisweilen



Schreien, Lachen, Brüllen – Gedanken zur Ästhetik des stimmlichen Affekts in Theater und Schauspielausbildung

intuitiv erscheinen, werden ohnehin reproduziert, beobachtete Diderot, und das gelingt überzeugend durch eine bewußt antrainierte Empfindungsform und Reproduktion von Affekten des Schauspielers bzw. der Schauspielerin.

Sowohl K.S. Stanislawski wie auch D. Diderot äußern sich zu Fragen, wie Leidenschaft, Emotion, Gefühl bühnenadäquat auszudrücken seien, erstaunlich ähnlich. Ein „Zurschaustellen“ von Handwerklichkeit, die zum Spielclichee wird, sei abzulehnen. So auch B. Brecht und später P. Brook, die sich gegen eine schablonenhafte Reproduktion von typisierten Gefühlsausbrüchen, wie sie in alten Spielweisen der vergangenen Jahrhunderte noch oft anzutreffen waren, aussprachen.

Missverständlich und aus ästhetischen Erwägungen abzulehnen war eine Spielweise, bei der Leidenschaftlichkeit oder Temperament der Figur durch Bühnentemperament ersetzt wurde und nicht der Situation der Handlung in der Entwicklung der Figur dienten, sondern Schauspieler*innen lediglich als eine Verstärkung der eigenen Präsenz dienen sollte. B. Brecht dazu: „Das Einrichten der Emotionen, die Spielaffekte in den Konflikten steuern sie ohne den Blick und einen Begriff der Situation an.“ (Brecht, Seite 747)

Bereits Theaterkonzepte in den 30ern lösten sich von klassischen Dramaturgien (B.Brecht, E. Piscator, G.Craig). Neue dramatische Erzählweisen brachten andere ästhetische Formen in Artikulation und Gesang- bzw. Körperaktionen zutage, etwa im rituellen Spiel, dem Absurden Theater (insbesondere bei S. Beckett) oder anderen Theaterexperimenten. Es kam zu Spielversuchen des Living Theatre, des Roy Hart Theatre, zu neuen Theaterinszenierungen von J. Grotowski und P. Brook und später dann durch die anthropologischen Forschungsarbeiten des dänischen Odin Teatret und E. Barba.

Möglicherweise wäre dies undenkbar gewesen, wenn A. Artaud (1896 - 1948) sein Theatermanifest „Le théâtre de la cruauté“ (Das Theater und sein Double), nicht in den 30ern veröffentlicht hätte. Hier in Kürze definiert als eine Art neuen Theatercode: die Trennung der dramatischen Handlung vom Dramentext oder die Befreiung des europäischen Theaters überhaupt von lebensweltlichen Abbildungen durch realistische Spielweisen. Es war die Zurückweisung des Sprechaktes als konstituierendes Hauptelement des europäischen Theaters. Der Bann schien gebrochen und in der Folge konnten neue Dramaturgien und Erzählweisen, etwa das postdramatische Theater (T. Lehmann) entworfen werden. Artaud selbst fehlten die Darstellungsweisen, seine spielerischen Mittel und Techniken waren nicht erprobt. Artaud gab dazu Hinweise, befeuert durch ein beeindruckendes Theatererlebnis, vorgestellt durch eine balinesischen Tanztheatergruppe, die damals in Paris gastierte.

Theatervorstellungen oder Darstellungsvermögen, die er in seinen späteren Manifesten äußerte, blieben Theorien und ließen sich durch Schauspieler*innen, die für das dramatische, das realistische Theater ausgebildet waren, nicht verwirklichen. Seine Inszenierungsversuche vor dem Zweiten Weltkrieg (z.B. Inszenierung des Dramas Cenci) wurden vom Publikum abgelehnt. Neue Ansätze in der Schauspielausbildung unter dem Eindruck der Manifeste Artauds entwickelten sich erst durch experimentelle Spielversuche, in Happenings, Performances und begleitenden Performancetheorien (z.B. R. Schechner).

Vor allem aber die Forderung nach prevokalen, körperbetonten oder onomatopoetischen Arbeitsweisen sollte sich in der Stimm- und Sprechpädagogik von Schauspieler*innen durchsetzen. In den siebziger, achtziger und neunziger Jahren begann man sich als angehende Schauspieler*innen zu fragen, ob die Schauspielausbildung, die Sprechstimmbildung, das phonetische Handwerk für alle Herausforderungen des modernen Theaters noch brauchbar waren. Dabei geht es nicht darum, eine dramatische Figur realistisch zu interpretieren und Emotionen glaubhaft zu imitieren. Schauspieler*innen brauchen heute insbesondere Musikalität, Stimmlichkeit und körperliche Flexibilität. Schauspieler*innen mußten vielseitig sprechen können (z.B. in Inszenierungen R. Polleschs oder als Bühnenfiguren etwa von Martin Wuttke). Höhere Ansprüche an Stimme, Intonation, schnelle Artikulation in unterschiedlichen Tonlagen mit besonderen Affektsimulationen stehen zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Zentrum vieler Ausbildungen und Theaterschulen. Im Besonderen bei Theaterkonzepten mit dem Schwerpunkt auf die Sprechchorarbeiten etwa bei Einar Schleef, Jacques Lecoq, Christoph Marthaler u.a. (s. dazu Artikel G. Verhülsdonk in diesem Heft).

Entspannung der beteiligten Muskeln und Resonanzräume ist einer der wichtigen Königswege zur Beherrschung stimmlicher Affektaußerungen (s. auch Artikel Jurij Vasiljev in diesem Heft). Intuitive Lautproduktionen, wie beim Schreien, Rufen, Lachen, Brüllen oder Heulen und Stöhnen sind oft antagonistische Muskelarbeit und bedürfen der Bewegungen von Zwerchfell und peripheren Muskeln im Bauchraum. Sowohl die Kehlkopf- wie Zwerchfellmuskulatur müssen sich beständig an die Artikulation anpassen und dürfen ihre Flexibilität nicht verlieren (s.a. die Lautgriffübungen bei Wolf/Aderholt). Hier müssen im Schauspielstudium und der theaterpädagogischen Ausbildung Techniken entwickelt und gezeigt werden, die ein ganzes Berufsleben tragen und an die älter werdende Stimme angepasst werden können. Nur in Verbindung von Intonation und Verschlußartikulation (Lippen, Zunge, Zungenrücken, Glotti) entsteht ein Gefühl dafür, Spielanforderungen und Affektstau zu beherrschen und die Stimme für höchste Belastungen einzusetzen zu können.



Schreien, Lachen, Brüllen – Gedanken zur Ästhetik des stimmlichen Affekts in Theater und Schauspielausbildung

Willst du Emotionen stimmlich sicher artikulieren, achte zunächst auf eine gut sitzende Atem- und Stimmtechnik!

An dieser Stelle kommen einige ausgewählte Übungen unterschiedlicher stimmpädagogischer Ansätze zu Wort. Alle Übungen, die hier beschrieben werden, befassen sich mit dem Ziel, affektive Impulse physisch so zu kodieren, dass sie ihre Wirkung nicht verfehlten, steigerungsfähig sind und trotzdem kontrollierbar bleiben. Diese Übungen sollten möglichst unter fachlich erfahrener Anleitung und genauem Feedback durchgeführt werden. Ich beginne beispielhaft mit einer metaphorisch gemeinten Arbeitsanweisung für Darsteller*innen zur existenziellen Ausübung des Schreis. Artaud berichtet darüber, indem er die Rufe und Schreie eines verängstigten Soldaten verdeutlicht, und einzelne körperliche Phasen der Ausdrucks- und Affektarbeit aufzählt (Artaud, Seite 159f).

„Um diesen Schrei aus zu stoßen, leere ich mich. Nicht von Luft, sondern von der Gewalt des Lautes... um den Schrei kraftvoll aus zu stoßen, sollte man sich zuerst auf die Stelle der Stauung stützen, die Überflutung in der Lunge mit Atem... Der Atem steigt in den Bauch hinab und schafft seine Leere, von dort stürzt sie wieder hinauf in die Lungenspitzen. Was heißen soll: um zu schreien, brauche ich keine Kraft, brauche ich nur Schwäche, und der Wille wird von der Schwäche ausgehen, leben, um die Schwäche wieder mit der ganzen Kraft des Anspruchs aufzuladen... oh jetzt kann ich meine Lungen mit einem kataraktartigen Geräusch wieder auffüllen dessen Flutungen mir die Lungen sprengen würden. Wäre der Schrei, den ich aussstoßen wollte, nicht ein Traum... Ich ahne einen schreckenserregten Krieger nach, der ganz allein in die Höhlen der Erde stürzt und der von Angst ergriffen schreit.“

Weitere Übungsbeispiele, die sorgfältige stimmlich-physische Vorbereitungen voraussetzen, sind bestimmte elementare Stimmübungen, die Jerzy Grotowski, Siegmund Molik, Ryszard Cieslak, für ihr Schauspieltraining des „Armen Theaters“ in Opole, Polen entwickelten.

„Tiger“-Übung

Diese Übung zielt offensichtlich darauf ab, dass sich der Schüler völlig gehen lässt und gleichzeitig den Kehlkopfresonator in Bewegung setzt. Dabei werden Textfragmente so gut wie möglich rezitiert. Der Trainer, die Trainerin nimmt selbst an der Übung teil und spielt den „Tiger“ der seine Beute angreift, der Schüler (die Beute) reagiert, in dem er wie ein Tiger brüllt. Ziel dieser

Übungsarbeit ist nicht das Brüllen der Laute an sich. Die Formung der Sprechartikulation, des Textes, der gut zu repetitieren sein muss, soll beibehalten werden. Die Übenden sollen sich auf den Text stützen können. Als Abschluss dieser Übung kann ein Lied gesungen werden, um die Stimme zu entspannen. Wichtig für Beginnende, die diese herausfordernde Übung zum ersten Mal machen: die Stimmorgane (Kehlkopfmuskulatur) in einer normalen Schonstimmhaltung sind nicht daran gewöhnt auf diese Weise beansprucht zu werden.

„King-King“-Übung

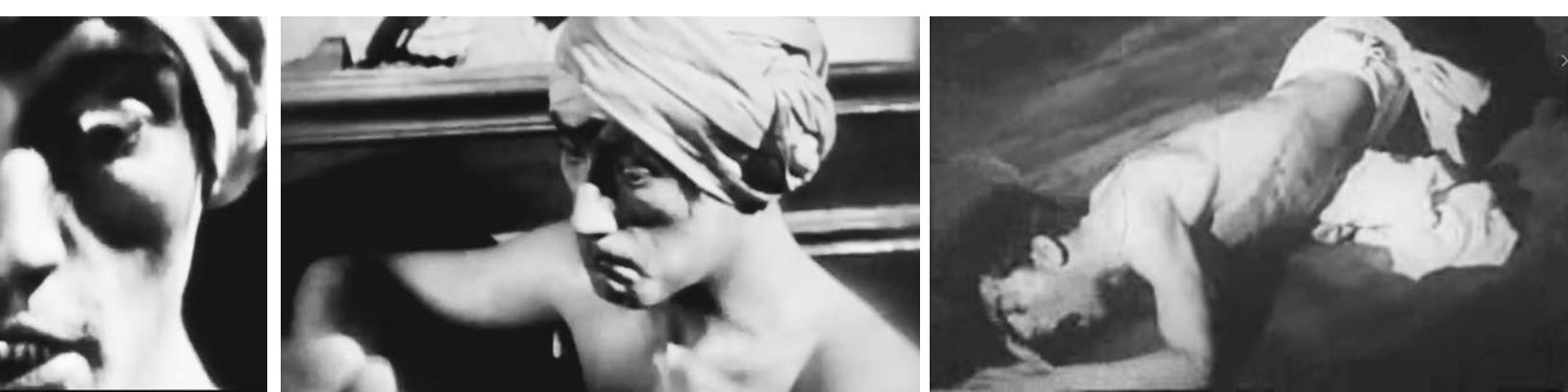
Das Wesentliche an dieser Übung ist das wiederholte Ausrufen des Wortes „King“ in einer sehr hohen Stimmlage und in schnellem Tempo, mit einer ganzen Reihe von Variationen, die von sehr tiefen bis zu sehr hohen Tönen reichen. Schließlich kommt der Ton aus dem Hinterkopf der in diesem Augenblick der Mund ist. Grotowski erzielt die erstaunlichsten Ergebnisse, indem er um dieses Wort herum improvisiert und improvisieren lässt. In immer höherer Tonlage erreicht der Schüler unter Anleitung nach ungefähr 5 Minuten eine Höhe in der Stimmskala, die ihm selbst ziemlich neu erscheint.

„Strasberg“-Übung

Auch von unterschiedlichen Methodenausbildungen in den USA - hier soll Lee Strasberg stellvertretend für viele Lehrer*innen erwähnt werden - sind zahlreiche Übungen bekannt, beispielsweise auch div. „Tierübungen“, die, wie es Artaud beschreibt, in ihrer Durchführung kataraktisch-kompulsive Abschnitte beinhalten, um phonetisch-artikulative Verspannungen zu lösen und Intonation und Körper entspannter und bewusster nutzen zu können.

„Song und Dance“-Übung

wie sie Strasberg nennt, ist zunächst ein Versuch für die Schauspieler*in innere emotionale Impulse, die sich körperlich wahrnehmen lassen (wie Abneigung, Frustration oder Unsicherheit) bewusst zu spüren und dabei Gewohnheiten, unwillkürliche körperliche Reaktionen zu recherchieren. Dazu steht der/die Trainierende vor Publikum oder der Gruppe und wird vom Trainer/der Trainerin solange gecoacht, bis sich ein erstes Lockerungsgefühl einstellt. Strasberg weist darauf hin, dass es bei der ganzen Übung nicht darauf ankommt, etwas zu zeigen. Die zweite Phase beginnt nach etwa 10 min. Der/die Trainierende soll jetzt ein bekanntes Lied wie *Bruder Jakob, Happy Birthday* etc. singen. Hierbei kommt es allerdings darauf an, die Wor-



Schreien, Lachen, Brüllen – Gedanken zur Ästhetik des stimmlichen Affekts in Theater und Schauspielausbildung

te/Töne/ in die Länge zu ziehen und zu rhythmisieren. (z.B. Bruuuuuuuuuuuuuuuu, derrrrrrrrrrrrr, Jaaaaaaa, Koooooo, bbbbbbb). Dabei muss immer wieder auf eine völlig entspannte Stimme, auf eine maximal befreite Intonation und Atemmuskulatur geachtet werden. Als dritte Phase bittet Lee Strasberg die Trainierenden mit ungezielten Körperbewegungen zu den Tönen zu beginnen. Es ist dabei wichtig, koordinierte konventionelle Formen zu vermeiden und stattdessen körperlichen, stimmlichen Impulsen, Affekten zu folgen. Die Trainierenden erreichen so eine spontaneres „Loslassen“ und eine größere Expressivität auf der Bühne.(Strasberg,L.)

„Tier“-Übungen

Das Prinzip der Tierübungen ist ganz ähnlich. Diese Übungen werden bereits bei K.S. Stanislawski beschrieben. Stimm-/Sprechimpulse und Affekte kommen durch das Imitieren von Tierlauten und -körpern zustande, die sich dann im Laufe der Übungen, die sich manchmal über Tage hinziehen können, zu Affektweisen von Bühnenfiguren weiterentwickeln (s. Lorrie Hull).

„Lautgriff“-Übung

Im Folgenden eine weitere Übung aus der funktionalen Stimmarbeit, die für den Bereich der Ruf- und Kraftstimme stehen

Literatur

- Aderhold, E.: Sprecherziehung des Schauspielers: Grundlagen und Methoden zweite Auflage Wilhelmshaven, Verlag Heinrichshofen, 1983 S. 278f
 Aderhold, E. Wolf, E.: Sprecherzieherisches Übungsbuch, Berlin Henschel Verlag, 16. Auflage 2013 Seite 31 F
 Artaud, A.: Das Theater und sein Double, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1971, S.157f,
 Brecht, B.: Gesammelte Werke 16, Zum Theater Bd 2, Seite 747, Edition Suhrkamp Werk Ausgabe Frankfurt am Main 1975
 Grotowski, J. Für ein Armes Theater, Friedrich, Velber 1970, Orell Füssli, Zürich und Schwäbisch Hall 1986 und Alexander-Verlag, Berlin 1994. S.188f
 Hull, S. L.: Strasberg's method as taught by Lorrie Hull, Woodbridge, Connecticut, 1985, S. Animal Exercises, s. 48-75
 Lessing, G.E.: Hamburgische Dramaturgie: 5. Stück, Projekt Gutenberg
 Strassberg, L.: Ein Traum der Leidenschaft: die Entwicklung der Methode zu, München: Schirmer – Mosel, 1988 S., 179f
 Stanislawski, K. S.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Teil zwei, Henschel Verlag Berlin 1963 Seite 317 F, Mitarbeit Egon Aderhold

soll. E. Aderhold z.B. weist auf Lautgriff-Übungen nach H. Fernau-Horn hin:

Durch die Fernau-Hornsche Übung die man auch in Verbindung mit der Pleuel-Übung (Zunge wird an den unteren Schneidezähnen fixiert und in einem Bogen nach vorn gestreckt) machen kann, werden Atmung, Stimmgebung und Artikulation automatisch in einen funktionalen Zusammenhang gebracht. Der Stoß der Atmung wird im Ansatzrohr abgefangen, der Kehlkopf wird daher entlastet, die Stimmlippen erfahren durch ein Kehlfederungsprinzip eine automatisch durchgeführte „Gymnastik“, wodurch die Durchblutung dieser Muskeln gefördert wird und damit ihre Versorgung mit Sauerstoff zunimmt. *Wop Wup Wap/ sop sup sap*, usw. Wichtig ist bei dieser Übung die federnde Einziehung der Bauchdecke, die kurze „Stauung“ der Luft hinter den geschlossenen Lippen bei (P), der „Griff“ der Lippen und der Zunge bei der Bildung des Konsonanten - der Vokal wird quasi „umgriffen“ - und gleichzeitig lösen Bauchdecke und Lippenverschluss während der Explosion des (P).

Weitere, sehr gute Übungen sind z.B. bei Ingeborg Honigmann (Körperstimmtraining in Ebert, Penka), Kristin Linklater, Jurij Vasilev, Anne Bogart (vocals viewpoints) und Egon Aderhold/ Edith Wolf (Sprecherzieherisches Übungsbuch) beschrieben.

link: <http://world-voice-day.org/>

Bildnachweis Fotostrecke

Antonin Artaud

1. Antonin Artaud Rolle „Marat“ aus Stummfilm „Napoleon“(1927), Regie: Abel Gance
2. Filmausschnitt „Dreigroschenoper“,französische Version, Regie: G.W. Pabst 1931

Jerzy Grotowski

aus der Filmproduktion 1977 <https://youtu.be/kvYNCgWWgWk>
 aus Probenaufzeichnung Stimmtraining in Opole: <https://youtu.be/JMTWSI4a6sI>

Strichzeichnung:

Entwurfs des Systems von Stanislawski durch Stella Adler(1901 - 1992) aus dem Jahr 1922



„Der Prozess ist eigentlich das Ergebnis“ Stimmarbeit nach der Kristin Linklater Voice Method im theaterpädagogischen Kontext

Eleanora Allerdings

Einstimmung

Ich möchte meinen Beitrag zum Thema STIMME aus einer Perspektive physischer Praxis verfassen und beziehe mich dabei auf meine Erfahrungen im Erlernen, Praktizieren und Unterrichten der Stimmarbeit nach Kristin Linklater sowie auf meine Arbeit als Theaterpädagogin. Modellhaft werde ich einige Schritte der Übungsfolge (der sogenannten Progression) näher ausführen, um einen Einblick in die Arbeits-, und Denkweise der Linklater Voice Method zu geben und einige Überlegungen dazu anzustellen, wie sie in die theaterpädagogische Arbeit einfließen könnte.

Zauberzunge

Als die Poetin Amanda Gorman 2021 zur Inauguration von Joe Biden ihren Text „the hill we climb“ rezitierte, horchte die Welt auf ob dieser Zauberzunge, die so frei und mitreißend von Amerikas Zukunft sprach. Warum war das so stark? Weil die Bühne dafür so groß war? Weil der Kontrast zwischen Trump und Gorman auf just diesem Podium so exorbitant war? Weil sie von dem sprach, was sie selbst zutiefst bewegte und womit sie die US-Amerikaner dazu bewegen wollte, einzustimmen in eine neue Vision von amerikanischer Zukunft? Vermutlich spielen alle diese Gründe eine Rolle, und sicherlich noch andere. Dass jemand durch sein Sprechen zutiefst bewegt, mitreißt und neue Horizonte öffnet, erleben wir nicht sehr oft. Steht unsere Stimme doch im Alltag im Dienste einer Sprache der Informationsvermittlung, sozialen Austauschs, die Äußerung von Kaufabsichten - und eben nicht zum Ausdrücken von tief empfundenen inneren Wahrheiten, die mitzuteilen wir brennen. Jetzt würde ich nicht behaupten, dass Laien in Theatergruppen unbedingt die Vorstellung haben, dass ihr eigenes Sprechen oder Spielen auf der Bühne so groß, mitreißend, bewegend sein wird wie das von Amanda Gorman - aber vielleicht ist das Erleben einer solchen Performance doch Teil des Impetus dieser Laien: selbst Wirksamkeit auf einer Bühne zu entfalten und Menschen zu erreichen. Und die Hoffnung sollte nicht abwegig sein, dass die Leiter*innen der Theatergruppe Mittel und Wege kennen, sie ein Stück weit dorthin befördern zu können.

Was also macht unsere Spieler*innen stark, überzeugend, hörbar?

Der erste Aspekt ist die intrinsische Verbindung mit dem Text: Amanda Gorman hat recherchiert, Vorgefundenes mit Eigenem in starken Bildern und Sätzen verbunden, rhythmisch gestaltet und in eigener Person rezitiert - das ist die denkbar beste Voraussetzung für Wirksamkeit. Sie versucht dabei nicht, jemand anderen zu repräsentieren sondern nimmt im Gegenteil explizit Bezug auf das Hier und Jetzt ihres Sprechens.

Übertragen auf die Arbeit mit Laien könnte das heißen, dass einige vielleicht überzeugender auftreten, wenn sie ihre eigenen Texte sprechen und einige, wenn sie nicht jemand anderen darstellen müssen als sich selbst - wie es in postdramatischen Spielformen ohnehin häufig der Fall ist. Sind fremde Texte zu sprechen, dann braucht es manchmal noch stärkere Anbindungen und längere vorbereitende Prozesse, um Text und Sprecher*in so zu verbinden, dass sich dazwischen keine Lücke auftut, die Stimme den inneren Gehalt tragen und vermitteln kann - kurz, dass die Zuschauenden/Zuhörenden keine Zweifel haben an der Wahrhaftigkeit des Augenblicks („glauben was sie hören“) und sie dem Sinn und Fließen des Textes „wie magisch“ folgen können, auch wenn der Text aus einem anderen Jahrhundert stammt und fremde Worte oder Rhythmen aufweist.

In der Linklater Voice Method tauchen bereits in den grundlegenden technischen Übungseinheiten kleine Text-Stückchen auf, denn es wird von Anfang an großer Wert auf die Verbindung von Imagination und Atem/Stimme gelegt, ging Kristin Linklater doch immer von der Anwendung ihres Ansatzes im Schauspiel aus.

Als Beispiel möchte ich hier die Arbeit mit dem „Seufzer der Erleichterung“ skizzieren:

Die Hypothese ist, dass primäre Äußerungsimpulse durch sekundäre Korrekturimpulse /Rückhalteimpulse unterbrochen werden. Das bedeutet: „Blockierte Gefühle sind das entscheidende Hindernis für eine freie Stimme“ (K.Linklater: Meisterwerk Stimme, S. 39). Einer der Schlüssel, um diese Blockierungen aufzulösen, ist die Gleichsetzung von Äußerung mit Wohlbefinden. Das ist ein mehrstufiger Prozess, in dessen Verlauf „neuronale Umbahnungen“ vorgenommen werden, um Emotionen soweit durchzulassen, dass sie in der Stimme Ausdruck finden können.

In Kürze die Schritte von der Atemwahrnehmung bis zur ersten Äußerung als Erleichterungs-Seufzer

Der Prozess der Atmung wird beim Sprechen stets als *durch Gedanken angeregt* gedacht, daher wird ein passives Bild vom Atem eingeführt um nicht durch aktive Steuerung des Atemvorgangs die Verbindung zwischen Gedanken und Äußerung zu unterbrechen („der Atem fließt von allein und ergänzt sich von selbst“) - der Atemfluss bewegt den Körper. „Ich“ und Atem werden gleichgesetzt: „Du und dein Atem sind ein und dasselbe. Lässt dein Atem los, bis du es, der oder die loslässt“. Anatomische Anbindung: „Sowohl die Aufwärtsbewegung als auch die Abwärtsbewegung des Zwerchfells können als ein *Loslassen* erfahren werden“. Imagination: „Wecke in deiner Mitte den Impuls für ein sanftes Aufatmen, für einen *Seufzer* der Erleichterung“. Kausalkette: „Beobachte, wie sich dein Atem verhält, wie er auf den Reiz eines einfachen Gefühls von Erleichterung

„Der Prozess ist eigentlich das Ergebnis“

reagiert“. Beschreibung, was geschieht: „Als Antwort auf diesen Impuls kommt mehr Atem herein“. Formung des Atemstromes: „Entlasse diesen auf einem längeren ffff während das Erleichterungsgefühl hinaus strömt“. Das Bild (Ich=Atem) wird erweitert: „Atem, Verstand und Gefühle wohnen allesamt in der Mitte des Körpers“ (Vgl K. Linklater: Meisterwerk Stimme S. 60, S.61). Im Folgenden werden immer wieder neue Bilder aufgerufen und selbst generiert und mit dem Gefühl von Erleichterung gekoppelt: ganz kleine Erleichterungen „,ach, ich muss heute nicht mehr rausgehen“ bis zu ganz großen Erleichterungen: wir schaffen das 1,5 Grad-Ziel!!!“, dann kommt der Stimmklang dazu und so geht es weiter, dass dieser Seufzerimpuls einem auf jeder Stufe der Progression wieder begegnen kann. So dass im Verlauf der Arbeit in den neuronalen Netzwerken Stimmäußerung gleichgesetzt wird mit gutem Gefühl - die sekundären Korrekturimpulse, die freie Äußerung verhindern, werden soweit außer Gefecht gesetzt, dass später auch große, aufwühlende, negative Gefühle stimmlich zuverlässig geäußert werden können. In ihren theoretischen Herleitungen für diese Methodik beruft sich Kristin Linklater u.a. auf Forschungen des Neurowissenschaftlers Antonio Damasio und des Bewegungsforschers, und -lehrers Moshe Feldenkrais.

Neben dem „Seufzer der Erleichterung“ legen auch weitere Vorstellungsbilder die Verbindung von Imagination und Äußerung an: Der Stimmsee tief im Inneren des Körpers, wo die Vibrationen wohnen und als Bläschen aufsteigen, oder der liegende Körper als breites Flussbett, durch das von der Hüfte zur gegenüberliegenden Schulter der Klang strömt, der Wasserfall aus Klang der deinen Rücken hinab fließt wenn du vornüber hängst (K. Linklater, Meisterwerk Stimme).

Kristin Linklater erklärt den Einsatz von Bildern in einer der unzähligen Anmerkungen in ihrem Buch so:

„Metaphorik ist die Sprache des Körpers, Imagination ist die Sprache der Schauspielkunst. Sobald du Bilder und Metaphern regelmäßig für dein praktisches Stimmtraining einsetzt, arbeitest du an einer Verbindung von Geist und Körper, die die Imagination aus dem Kopf hinaus- und ins Reich deines Körpers hineinbewegt (...) verkörperte Imagination ist der Stoff, aus dem das Schauspiel ist“ (Kristin Linklater: Meisterwerk Stimme, S.77) Somit habe ich aufgezeigt, wie in der Linklater-Arbeit die innere Verbindung Emotion-Denken-Körper-Stimme angelegt wird, die im weiteren Verlauf der Progression zu einem lebendigen, „authentischen“ Sprechvorgang führt, gleich ob von eigenem oder fremdem Text.

Mit Progression wird der Ablauf der kompletten Übungsfolge bezeichnet. Sie umfasst im ersten Teil Körperwahrnehmung, Atemwahrnehmung, Berührung des Klangs, Vibrationen, Zunge, Kiefer, weichen Gaumen und die ersten Resonatoren, im zweiten Teil Atemkapazität, Sinus-, und Nasenresonatoren, Stimmumfang, Artikulation und im dritten Teil die Arbeit mit Text.

Und jetzt kommen wir zum zweiten Aspekt der Frage nach dem, was unsere Spieler*innen stark, überzeugend, hörbar macht, neben der inneren Verbindung zum Text. Meine Antwort lautet:

Technik.

Die Herausforderung für Ausdruck ist immer die Gleiche: wie kann ich etwas zuverlässig rüberbringen, was mir am Herzen liegt? „Zuverlässig“ hat mit Technik und Üben zu tun, „am Herzen liegend“ mit intrinsischer Motivation, die mich zum Üben bringt. Die Bereitschaft zur Äußerung setze ich voraus, wenn Leute sich zu Theaterarbeit einfinden (auch wenn in diesem Bereich oft genug noch Arbeit zu tun ist). Unter Technik verstehe ich: eine Basis von Fertigkeiten, die es erlaubt, in Stresssituationen (die Aufführungen darstellen) Körper und Stimme ausdrucksstark anwenden zu können. Egal, ob ich eigene Texte spreche oder fremde. Nur: zuverlässige Technik braucht vor allem eines: Zeit und Übung. Und hierin liegt das größte Manko im theaterpädagogischen Alltag.

Wer kennt es nicht: das kürzest mögliche Warm-up, um eine Gruppe spielfähig zu machen für die darauffolgende Probe? Meist gibt's ein wenig Räkeln und Strecken, ein wenig Raumlauf und Begegnungen, dann für die Stimme zwei bis dreimal „Mo-Ni-Ka“ tief-mittel-hoch gerufen und dann gehts schon los. Ja, das kann schon klappen. Es klappt aber besser, je mehr die Spieler*innen (zu anderen Zeiten?) die Möglichkeit hatten, tiefer und mit viel Zeit Körper-, und Stimmerfahrungen zu machen. Der Körper kann dann automatisch darauf zurückgreifen indem er an diese Erfahrungen anknüpft, entsprechende psycho-physische Funktionen aufruft und effektiv umsetzt.

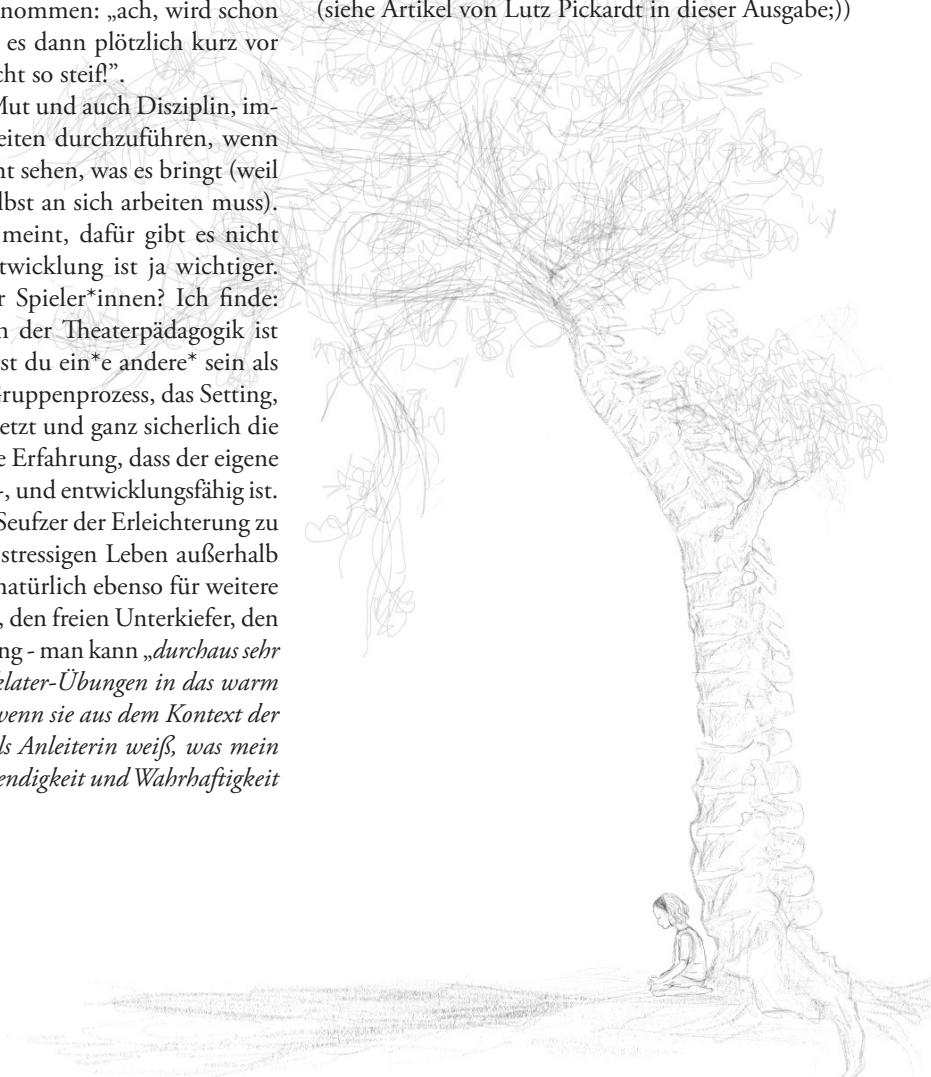
Kristin Linklater hat in ihrem Buch „Freeing the natural voice - Imagery and art in the practise of voice and language“ (deutsch: „Meisterwerk Stimme- Entfaltung und Pflege eines natürlichen Instruments“) die Übungen und die Progression der Übungen ihres Lehrsystems akribisch notiert. Und sie macht auch Vorschläge für die Dauer der Übungen. Vor jedem nächsten neuen Schritt der Progression sollen dabei die vorherigen wiederholt werden. Eine neue Übung dauert im ersten Lerndurchlauf, die als neue Erfahrung gemacht wird, schnell mal eine Stunde. Einige Progressionsschritte umfassen nur vier bis fünf Übungen, andere mehr. Und niemals wird mechanisch geübt! Damit das Gehirn die neuen Erfahrungen vielfältig abspeichern und abrufbar machen kann, braucht es zudem immer wieder neue Assoziationsmöglichkeiten, Variationen und Weiterführungen einzelner Übungen (z.B. in anderen Körperhaltungen, mit Klangimpulsen vom Klavier, verknüpft mit neuen Bildern oder vorangegangenen Übungen). Immer wieder braucht es auch die eigene Formulierung, das eigene In-Worte-Fassen der gemachten Erfahrung. Schnell wird dabei klar, dass ein gutes Ergebnis im Stimmäußerung, eine zuverlässig gut gebundene Stimme, mit Ausdruck, Kraft - und ja: auch Lautstärke - viele Stunden aufmerksamen Übens voraussetzt.

„Der Prozess ist eigentlich das Ergebnis“

„Der Prozess ist eigentlich das Ergebnis“ bringt Franziska Christine Steinhart, Linklater Stimmlehrerin und Vorstandsmitglied des deutschen Berufsverbandes bei unserem Gespräch am 13.11.21 die Arbeit auf einen Punkt. Lässt man es dann lieber gleich bleiben mit dem Stimmtraining im Laienbereich? Wer lässt sich denn überhaupt auf eine Stunde Arbeit mit der Zunge und dem weichen Gaumen ein? Zumal die Arbeit an Themen und Spielformen einfache Zugänge zum Agieren auf der Bühne eröffnet, als die Beschäftigung mit dem eigenen Körper und der Stimme. Beides, Körper und Stimme, ist oft schamhaftet und wird lieber einfach so hingenommen und eingesetzt, (vielleicht noch aus dem Augenwinkel wahrgenommen: „ach, wird schon passen“), als explizit adressiert - bis es dann plötzlich kurz vor der Aufführung heißt: „lauter!“ „nicht so steif!“.

Ich gebe zu, es erfordert ein wenig Mut und auch Disziplin, immer wieder technische Arbeitseinheiten durchzuführen, wenn die Spieler:innen sich sträuben, nicht sehen, was es bringt (weil es eben langsam geht und jede*r selbst an sich arbeiten muss). Oder weil man selbst als Leitung meint, dafür gibt es nicht genügend Zeit, denn die Stückentwicklung ist ja wichtiger. Wichtiger als die Entwicklung der Spieler*innen? Ich finde: Nein. Denn das große Versprechen der Theaterpädagogik ist die Transformation: „Hinterher wirst du ein*e andere* sein als davor!“. Dazu trägt Vieles bei: der Gruppenprozess, das Setting, das Stück, die Rolle - aber nicht zuletzt und ganz sicherlich die Fähigkeit der Selbstreflexion und die Erfahrung, dass der eigene Körper wahrnehmungs-, wandlungs-, und Entwicklungsfähig ist. Wenn es beispielsweise gelingt, den Seufzer der Erleichterung zu etablieren, wird das einen auch im stressigen Leben außerhalb des Theaters unterstützen. Das gilt natürlich ebenso für weitere Techniken wie das richtige Summen, den freien Unterkiefer, den weichen Stand, die Atemwahrnehmung - man kann „*durchaus sehr spielerisch Prinzipien, Werte der Linklater-Übungen in das warm up oder in die Probe nehmen - auch wenn sie aus dem Kontext der Progression gerissen sind. Wenn ich als Anleiterin weiß, was mein Ziel damit ist, ist schon einiges an Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit erreicht*“ (F.C. Steinhart)

Insofern plädiere ich dafür, sich Zeit für körperliche Entwicklungsprozesse zu nehmen. Immer wieder Möglichkeiten und Zeiträume zu schaffen, in denen jede*r an SICH arbeiten kann, an seinen/ihren Fertigkeiten, und die Umsetzung dieser Technik auf der Bühne wird getragen von der Entwicklung, die jede*r bis dahin halt gemacht hat. Aber zumindest wurde sie begonnen. Amanda Gorman erzählt davon, dass sie selbst einen Sprachfehler hatte und lange nur schrieb und „nicht sprach“, bis sie sich - so geht die Legende - über den Song „Aaron Burr, Sir“ aus dem Musical Hamilton selbst therapiert hat. Das klingt fast ein bisschen nach dem Ansatz von Roy Hart und Alfred Wolfsohn... (siehe Artikel von Lutz Pickardt in dieser Ausgabe;))



Die Metapher vom Stimmsee – Zoë Domino Allerdings

Anmerkungen

Eleanora Allerdings ist derzeit noch Trainee in der Ausbildung zur Lehrenden. Franziska Steinhart ist zertifizierte Lehrerin der Linklater Voice Method, Regisseurin und Vorstandsmitglied im Berufsverband deutschsprachiger Linklater- Lehrer:innen. Beide haben einen Arbeitschwerpunkt in der theaterpädagogischen Arbeit mit Laien. Den Titel ist ein Zitat aus einem transkribierten Gespräch mit Franziska Steinhart.

Die Zitate im Text stammen alle aus: Kristin Linklater: Meisterwerk Stimme – Entfaltung und Pflege eines natürlichen Instruments, © 2019 Reinhardt Verlag, neu übersetzte und erweiterte Auflage

Informationen beim Berufsverband deutschsprachiger Linklater- Lehrer:innen und Workshops im deutschsprachigen Raum: <https://linklater.org/>

Die englische Website des Kristin Linklater Voice Centre in Orkney <https://www.linklatervoice.com/>

„Die Stimme ist der Muskel der Seele“ (Roy Hart) Roy Hart Stimmarbeit und Theaterpädagogik ... geht das zusammen ?!

Lutz Pickardt

Ich kann mich noch gut an meinen ersten „Roy Hart“ Workshop erinnern. Er war im Jahr 2000, ich war bei Edda Heeg in der „Etage 2“ in Hannover zu Gast. Wir hatten schon zwei Tage lang mit der Gruppe getönt, gespielt, gesungen, alles rausgelassen was in uns steckte, und ich fühlte mich sowohl glücklich als auch wie „zu Hause“: Seit vielen Jahren war ich bereits als Theaterpädagoge unterwegs und hatte schon viele Erfahrungen mit freiem Spiel, Tanz und Körpertheater gemacht. Mich konnte nichts mehr schrecken – dachte ich zumindest.

Doch dann kam der Moment am Klavier: Ein wichtiger Part in der Roy Hart Stimmarbeit ist die Einzelarbeit vor der Gruppe, bei der die eigene Stimme in den Mittelpunkt rückt. Ich hatte das Lied „The House of the Rising Sun“ von den Animals mitgebracht, das mich tief bewegte. Ich war aufgewühlt, unruhig und konnte es kaum erwarten bis ich dran war. Doch als es endlich soweit war, passierte: Nichts. Ich versuchte das Lied zu singen, fühlte mich aber gehemmt, blockiert, und sonderbar nackt – kein schönes Gefühl. Ja, ich habe es gesungen, aber ich stand völlig neben mir. Es war so viel mehr in dem Lied als ich zeigen konnte, es rumorte in mir, aber es kam nicht aus mir raus. Ich wusste sofort: Hier geht es weiter, das will ich lernen.

Nachdem ich viele Jahre damit verbracht hatte meine körperlich/energetischen Blockaden zu lösen (ganz im Sinne der „via negativa“ Grotowskis), wollte ich nun auch meine Stimme befreien, um all dem, was in mir lebte, Ausdruck zu verleihen: meiner Freude, meinem Schmerz, meinem Ärger, meiner Traurigkeit und meiner Liebe. Unmittelbar, mit allem was ich bin und ganz ohne Filter und Zensur. Heute weiß ich, dass Roy Hart in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts ein ähnliches Erlebnis gehabt haben muss.

Als talentierter Schauspielschüler der „Royal Academy of Dramatic Arts“ in London sollte er Shakespeares Othello spielen, mit all seiner Leidenschaft, seiner Liebe, seinem Schmerz, seiner rasenden Eifersucht, bis hin zu der Entscheidung, die Geliebte und sich selber zu töten: Starker Tobak.



alle Fotos von Ivan Midderigh, Roy Hart Theatre

Vielleicht haben andere ihn für seine Ausdrucksstärke gelobt oder waren von seinem Spiel beeindruckt, er selber aber war zutiefst unzufrieden. Er „fühlte“ die Rolle einfach nicht.

Also ging er zu Alfred Wolfsohn, einem aus Deutschland emigrierten Stimmlehrer, der eine ganz neue Methode erfunden hatte um die Stimme zu befreien. Durch den ersten Weltkrieg schwer traumatisiert, hatte er es geschafft, sich über das Singen und Tönen selber zu heilen. Fortan kamen allerlei mehr oder weniger verzweifelte Schauspieler*innen und Sänger*innen zu ihm, die sich blockiert fühlten und nach Unterstützung suchten. Manche von ihnen konnten hohe oder tiefe Töne nicht mehr treffen, andere hatten komplett die Sprache verloren. Je schwerer und aussichtsloser die Fälle waren, desto interessanter erschienen sie Wolfsohn und er versuchte, ihnen zu helfen.

Bei Roy Hart hat es sehr schnell „gefunkt“. Bereits in den ersten Einzelstunden brachte Alfred Wolfsohn ihn an seine psychischen Grenzen, so sehr, dass dieser fast die Kontrolle verlor. Schon nach kurzer Zeit wusste Roy Hart wie Othello sich fühlen musste, mit all seiner Liebe, seinem Schmerz und seiner Verzweiflung, er schrie den Theatertext heraus als wäre es sein eigener, fühlte sich zugleich so wahrhaftig und lebendig wie nie zuvor.

Roy Hart brach die Schauspielschule ab, um sich ganz seiner neuen Leidenschaft zu verschreiben, der Erforschung seiner Stimme: Wie sie befreit, erweitert und für die Kunst genutzt werden kann. Es gab nichts anderes mehr für ihn, sodass er schließlich einer von Wolfsohns engagiertesten Schülern wurde und ihn Jahre später sogar bei seinem Unterricht mit anderen Student*innen unterstützte. Alt hergebrachte Konzepte wurden radikal hinterfragt, Vieles auf den Prüfstein gestellt: es gab hier weder schöne noch schreckliche, gute oder schlechte Stimmen, alles was sich äußerte war Ausdruck von Leben und Lebendigkeit.

Ob Gesang, Sounds, gerade oder gebrochene Stimmen, Motor- oder Tiergeräusche, mit allem wurde experimentiert. Selbst die seit Jahrhunderten postulierte Tatsache, dass es Männer und Frauenstimmen gäbe, wurde in Frage gestellt und zur Seite gescho-



„Die Stimme ist der Muskel der Seele“ (Roy Hart)

ben: Das Stimmvolumen von Wolfsohns Schüler*innen wurde nach und nach um mehrere Oktaven erweitert und bewegte sich jenseits aller Konzepte. Jenny Johnson, eine der begabtesten Schülerinnen Wolfsohns, konnte alle Stimmen von Mozarts Zauberflöte singen – vom tiefsten Bass bis zum höchsten Sopran. Die Tonaufnahmen kann man sich noch heute anhören, sie sind äußerst beeindruckend, und auch Roy Harts Stimmvolumen umfasste mehr als fünf Oktaven.

Als Wolfsohn später schwer an Tuberkulose erkrankte und kurz darauf starb, übernahm Roy Hart seine Gruppe und gründete das „Roy Hart Theatre“, das schon bald in ganz Europa und darüber hinaus Furore machte. Mit seinen außergewöhnlichen Performances mit Körper und Stimme hatte die Gruppe eine Intensität und eine Leidenschaft, die man bis dahin nicht kannte und die für manch einen kaum zu ertragen war. Andere waren völlig aus dem Häuschen und restlos begeistert. Diesem Theatererlebnis konnte man sich nicht entziehen, es zog einen unweigerlich in seinen Bann.

Roy Hart selber avancierte zu einem außergewöhnlichen Solokünstler, für dessen Stimme extra zeitgenössische Opern geschrieben wurden: von Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen bis Sir Peter Maxwell Davies. In „Eight Songs for a Mad King“ sang und sprach er die acht Teilstimmen eines verrückt gewordenen Königs – in einer überaus beeindruckenden Performance.

1974 wechselten Roy Hart und seine Gruppe von nunmehr 50 Schüler*innen in eine neue Residenz nach Südfrankreich: dem „Centre Artistique International Roy Hart“ in Malarqües, wo sie sich ganz der Erforschung der Stimme und ihren Möglichkeiten verschreiben wollten.

Doch schon wenige Wochen, nachdem sie angekommen waren, verunglückte Roy Hart in einem schweren Verkehrsunfall. Die Gruppe war nun ohne Leiter, machte aber, nachdem sie den Schock einigermaßen verarbeitet hatte, einfach weiter und organisierte sich neu.

Das „Roy Hart Theatre“ produzierte noch mehrere aufsehenerregende Stücke, bevor es sich in den Achtziger Jahren schließlich auflöste. Aber die Stimmarbeit überlebte, sie hat noch heute ihr Zuhause in den französischen Cevennen – und wird von seinen Schüler*innen bereits in der dritten Generation gelehrt und stetig weiter entwickelt.

Kommen wir zurück zur Ausgangsfrage: Roy Hart Stimmarbeit und Theaterpädagogik – wie geht das zusammen? Beide haben Vieles gemeinsam: den Wunsch nach Befreiung und Stärkung der Persönlichkeit, Emanzipation, die Aufhebung von Wertungen, die große Spielfreude, die Lust am Experiment. Die Suche nach den Potentialen der Einzelnen und wie sie für die künstlerische Praxis genutzt werden können.

Aber, und hier kommt ein Fragezeichen, nimmt man die Arbeit wirklich ernst, geht sie oft sehr tief und man begegnet unweigerlich seinen „Schatten“: verdrängte Wut, Schmerz, Sehnsucht und Traurigkeit suchen sich ihren Raum. Besonders in der Einzelarbeit kommt das häufig vor. Solche Prozesse kennt man ansonsten

aber aus der Psychotherapie, und tatsächlich hatte sich Alfred Wolfsohn vor allen Dingen dem Thema Heilung verschrieben. Auch Roy Hart wird immer wieder mit dem bemerkenswerten Satz zitiert, dass „die Stimme … der Muskel der Seele“ sei.

Seit Jahrzehnten gibt es den Diskurs, ob Theaterpädagogik nun mehr „Theater“ oder mehr „Pädagogik“ sei. Ich würde sagen, weder komplett das eine noch das andere, für mich ist es ein „dritter“ Weg, Theater mit einem besonderem Blick auf die Menschen zu machen, der sowohl Ästhetik und theatrale Ausdruckskraft wie auch persönliche und soziale Entwicklungen im Blick behält. Analog dazu stellen sich viele die Frage, ob es bei der Roy Hart Stimmarbeit mehr um Persönlichkeitsbildung oder mehr um Kunst geht. Auch hier würde ich sagen: um beides. Es ist keine Psychotherapie, keine klassische Stimmbildung, sondern ein ganz eigener Weg zwischen Kunst, Persönlichkeits- wie Gemeinschaftsbildung, der sich festen Zuordnungen entzieht.

Die Stimmarbeit nach Alfred Wolfsohn und Roy Hart, wie sie in den letzten Jahren mehr und mehr genannt wird, wird demnach auch nicht als „Methode“ verstanden oder gelehrt. Eher wie eine „Haltung“ zur eigenen und zu anderen Stimmen, zum Mensch-Sein in seinem Eingebundensein in die Welt, einhergehend mit der tiefen Überzeugung, dass wir alle zu viel mehr fähig sind als wir denken, wenn wir es schaffen, unsere Ängste und festen Vorstellungen von dem loszulassen „wer“ wir sind oder zu sein glauben. Identität wird fortlaufend dekonstruiert und eine Offenheit für die stetige Veränderung und Weiterentwicklung des Eigenen vorausgesetzt: „Leave the comfort zone“ ist ein weit verbreitetes Motto in dieser Arbeit. Nur wer sich stetig weiterentwickelt und immer wieder neue Räume betritt, bleibt lebendig.

Die Stimmarbeit nach Wolfsohn und Hart hat daher auch etwas zutiefst Subversives. Nicht Anpassung an gesellschaftliche Verhältnisse wird hier gesucht, nicht mal die „perfekte Stimme“, sondern „Wahrheit“ oder „Wahrhaftigkeit“, was auch immer das für den oder die Einzelne*n bedeutet, und die Erweiterung und Vertiefung der stimmlich/künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Sie fügt sich daher auch schwer in Konzepte ein, sei es in der Schule oder der Universität. Sie will weder als Methode verstanden, noch als solche genutzt werden. Weil es ihr um viel mehr geht als darum, das handwerkliche Repertoire von angehenden Schauspieler*innen oder Theaterpädagog*innen zu erweitern. Die Stimmarbeit nach Wolfsohn und Roy Hart sieht sich als Befreiungsakt und setzt auf eine tiefgehende Reflexion über Kunst, das Leben und die Gesellschaft, die Stimme in ihrer Ganzheit, verbunden mit dem Körper, der Seele und einer Suche nach gesellschaftlichem wie spirituellem Eingebundensein.

Künstlerische, kunsttherapeutische oder kultурpädagogische Prozesse, die sich einer solchen Haltung verschreiben, kann sie sehr befruchten.

Selbstverständlich lassen sich aber viele Elemente dieser Arbeit, wie die Öffnung von stimmlichen Resonanzräumen, das freie und unbeschwerde Spiel mit der Stimme und Experimente mit

„Die Stimme ist der Muskel der Seele“ (Roy Hart)

Liedern, Gedichten und dramatischen Texten für die performative Arbeit nutzen. Auch für Rollenarbeit, Coachingprozesse und für die Steigerung von Wirkung und Präsenz kann sie hervorragend eingesetzt werden.

Bezogen auf theaterpädagogische Projekte (bei denen zum Beispiel Jugendliche eine wesentliche Zielgruppe darstellen), wird man häufig eher die „Breite“ als die „Tiefe“ suchen: Einzelarbeit am Klavier mit Roy Hart-typischem, experimentellen Charakter ist nicht mit allen umsetzbar und könnte manch eine*n überfordern. Aber von der spielerischen Erweiterung von Ausdrucksmöglichkeiten, dem Experimentieren mit ungewohnten Stimmlagen, der stimmlichen Überschreitung von Gendergrenzen und vor allen Dingen dem auf die Stimme bezogenen Loslassen von Wertungen können alle profitieren.

Es kommt immer auf die Gruppe und die Einzelnen an was sich anbietet oder möglich ist, aber das kennt man ja auch im Bereich Tanz, Körpertheater und anderen Disziplinen.

Als Erweiterung des theaterpädagogischen „Werkzeugkoffers“ eignen sich andere Stimmschulen möglicherweise mehr, weil sie greifbarer sind und sich klarer als Methode verstehen.

Für persönlichkeitsbildende, soziale und performative Prozesse mit Tiefgang und nachhaltiger Wirkung ist die Stimmarbeit nach Alfred Wolfsohn und Roy Hart für mich und viele andere nach wie vor eine Offenbarung.



ANMERKUNGEN

Weitere Infos: www.lutz-pickardt.de

Centre Artistique International Roy Hart (Website in französischer und englischer Sprache): www.roy-hart-theatre.com

Die Lichtenberger Methode in der Theaterpädagogik

Yvonne Maier

Alle kennen diesen Moment, in dem alles klanglich stimmt. Die Stimme trägt nuancenreich den Text begleitend, auf Impulse des Spielpartners oder der Spielpartnerin reagierend. Und wir alle kennen den Moment, wo einfach gar nichts stimmt. Klanglich alles hakt, hängt und die Worte unseren Mundraum heiser verlassen. Genauso wie die Arbeit an der Rolle, am Text oder der Figur ist die Arbeit an der Stimme entscheidend für die Bühne. Stimmtraining gibt es zuhauf, viele Hilfsmittel und natürlich viele Tipps und Tricks aus dem Erfahrungsschatz von Schauspieler*innen, Theaterpädagog*innen oder Stimmtrainer*innen. Was aber, wenn man sich einfach nur auf sich, den eigenen Körper mit dem eigenen Stimmorgan, den Kehlkopf, verlässt? Was lässt sich stimmlich erfahren und erleben, wenn wir unsere Wahrnehmung nach innen richten und uns darauf verlassen, dass der Kehlkopf den Stimmklang regeln kann? Die Lichtenberger Methode © ist eine physiologische Stimmmethoden, die genau das versucht und sich auch für den Einsatz in der Schauspielerei und Theaterpädagogik eignet. Vor allem, weil sie die einzelnen Spielerinnen und Spieler selbst ermächtigt, sich ihrer eigenen Stimme anzunehmen.

Arbeitsmedizin in der Stimmbildung

Die Lichtenberger Methode © wurde Anfang der 1980er Jahre im „Lichtenberger Institut“ in Fischbachtal, Odenwald entwickelt. Das Institut wurde als Auskopplung des Instituts für Arbeitswissenschaft der damaligen Technischen Hochschule Darmstadt von Professor Walter Rohmert (gest. 2009) und seiner Frau Gisela Rohmert gegründet, erzählt Martin Landzettel. Landzettel ist studierter Violinist mit Orchesterreife und heute Leiter des Instituts, das er gemeinsam mit Johanna Landzettel-Rohmert führt.

Zwei Jahre lang beschäftigte sich der Ingenieur Walter Rohmert am Institut für Arbeitswissenschaft fast ausschließlich mit dem Thema „Stimme“, angeregt durch die Erfahrungen der Sängerin Gisela Rohmert. Für ihn als Arbeitswissenschaftler lag der Fokus u.a. auf der Gesunderhaltung der Stimme: „Warum geht es vielen Sängern und Sprechern so schlecht... und wie kann man erfassen, was beim Singen im Körper passiert?“, fragt Martin Landzettel. Das war eine weitere entscheidende Forschungsfrage Anfang der 80er Jahre. Einerseits wurden zahlreiche Messreihen auf den Weg gebracht, aber auch qualitative Forschung. Dabei wurden Sänger*innen beim Phonieren nicht nur technisch ausgemessen und die Frequenzen analysiert, die beim Singen entstehen. Eine Jury aus mehreren fachkundigen Expert*innen bewertete den Klang auch qualitativ: „Da ging es um Einsatzqualität, Vibrato, die Ausprägung der Sängerformanten und so weiter.“

Mit dabei war der US-amerikanische Gesangspädagoge Eugen Rabine (gest. 2018), der schon in den USA die funktionale Methode der Stimmbildung verfolgt hat, inspiriert durch den New Yorker Stimmpädagogen Cornelius Reid (gest. 2008), und an der Hochschule eine Assistentenstelle in Walter Rohmerts Forschungsgruppe erhielt. Das Forschungsprojekt lieferte zahlreiche Daten und Fakten, doch für die Praxis waren diese Erkenntnisse zunächst wenig verdaulich, sagt Martin Landzettel. „Und daraus

ist dann der Gedanke entstanden, wie man einen Ort schaffen kann, an dem das Ganze in die Praxis umgesetzt wird.“

Von der Theorie zur Praxis

Die ersten Umsetzungen fanden noch bei Familie Rohmert im Wohnzimmer statt, doch der Seminarbetrieb ging richtig los, als Walter und Gisela Rohmert ein ehemaliges Hotelgebäude im Odenwald erwerben und 1982 das „Lichtenberger Institut für angewandte Stimmphysiologie“ eröffnen konnten. Vier Menschen prägten die frühen Jahre in Lichtenberg: Walter Rohmert, Ergonom und Forscher, Gisela Rohmert, inspirierte Sängerin und Gesangspädagogin mit medizinischen Grundkenntnissen, Eugen Rabine als Vertreter der funktionalen Stimmmethoden und Peter Jacobi, ein Gesangslehrer, der in Detmold an der Hochschule unterrichtete.

Künstlerische Ästhetik nicht im Fokus

Für ein Institut, das sich der Stimme und dem Stimmklang widmet, wirkt der Ansatz auf den ersten Blick ungewöhnlich. Im Fokus steht zunächst nicht die künstlerische Qualität, nicht die Ästhetik des Singens, sagt Martin Landzettel. Es geht in erster Linie darum, was sich im Körper tut bei der Phonation: „Im Kehlkopf ist ja im Grunde genommen alles beherbergt, physiologisch, was man zum Singen so braucht, also Lautstärke, Tonhöhe und Kraft. Das Kompensieren mit dem Gesamtkörper, damit irgendetwas besser klappt, ist kritisch zu hinterfragen.“ Der Weg der Lichtenberger Methode gehe über die Auseinandersetzung mit der Schwingung selber. „Wir sind jetzt mal mutig und hinterfragen diesen Punkt: Was ist Gesang? Wir stellen das etwas in Klammern und schauen auf die Körperfunktionen und sind visionär unterwegs. Was könnte eigentlich sein, wenn wir dem Kehlkopf erlauben würden, richtig zu funktionieren? Das waren die Erkenntnisse, die uns bestimmt unterschieden haben von anderen Adressen, das wir weniger in der Zweckdienlichkeit denken. Also: Wie bekomme ich jetzt die Lautstärke und wie bekomme ich eine Tonhöhe. Sondern wir schauen, gibt es eine

Lichtenberger Institut



Die Lichtenberger Methode in der Theaterpädagogik

Selbstäußerung aus dem Kehlkopf durch eine Schwingungsfreiwilligkeit der Schichten und der Ebenen des Innenlebens.“ „Um sich dem anzunähern war die Frequenzanalyse zu Beginn entscheidend.“, sagt Martin Landzettel. Und obwohl die Messungen schon lange nicht mehr vorgenommen werden, widmet sich die Methode weiterhin der Schwingung, dem Klang selbst. Wie kann Klang die inneren Resonanzräume stimulieren? Wie reagiert das Ohr, das Trommelfell, auf hohe Schwingung? Wie kommuniziert das Ohr mit dem Kehlkopf? Welche Rollen spielen die Faszien? Um dem als Schüler*in oder Lehrer*in nachzugehen, wird in der Lichtenberger Methode © die Wahrnehmung besonders geschult.

Übungen um die Wahrnehmung zu schulen

Der Fokus für jede*n Anfänger*in mit der Lichtenberger Methode © ist immer der Kehlkopf, und zwar im Vertrauen darauf, dass jede*r hier das perfekte Organ für Klang im eigenen Körper hat. Ganz egal, ob man geübt oder ungeübt ist. In zahlreichen Übungen erfahren die Teilnehmenden, wie er klingen kann, wo Schwingung wahrnehmbar ist. Viel Zeit nimmt es auch ein, sich über das Gehörte und Wahrgenommene auszutauschen. Denn es geht nicht nur um ein schwammiges „in-sich-hinein-hören“, sondern um eine präzise Wahrnehmung und Beschreibung des Klangs. Zum Beispiel: Entsteht eine hohe, aufgerichtete Schwingung? Oder hören wir etwas Geräuschhaftes auf Stimmrippenebene? Welche Resonanzräume oder Organe treten in Beziehung zum Klang? Das kann zum Beispiel der Nasenraum sein, oder die Ohren. So können verschiedene Orte im Körper miteinander über den Klang in Beziehung treten, „damit dieses innere Organensemble, dieses gute Kammermusikensemble, beginnt, miteinander zu musizieren.“ Und das sei eine bedeutende Entlastung der Stimmrippen, sagt Martin Landzettel. Denn dann seien sie nicht mehr alleine für den Klang verantwortlich, sondern der ganze Schwingungskörper, der sich selbst regulieren könne, über Rezeptoren, Reflexe und Schwingung – wenn man ihn denn lasse.

Methode für Sänger*innen und Sprechberufe

Obwohl der primäre Fokus der Lichtenberger Methode © nicht die künstlerische Ästhetik ist, ermöglicht sie eine faszinierende Qualität im Klang, die für die Kunst, in Gesang und Sprechstimme, verwendet werden kann. Die meisten Teilnehmer*innen am Lichtenberger Institut sind traditionell Sänger*innen, doch auch Instrumentalist*innen und Menschen aus Sprechberufen finden sich dort ein. Für mich als Theaterpädagogin und Stimm-pädagogin nach der Lichtenberger Methode © ist diese Arbeit ebenso wertvoll, auch wenn ich bisher leider nur eine andere Theaterpädagogin am Institut treffen konnte. Was macht nun den Wert der Methode für die Theaterpädagogik aus?

Nuancenreichtum und Qualität

Es dauert einige Zeit, bis die Lichtenberger Methode © ihre Kraft entfaltet. Die Wahrnehmung so fein zu schulen und dem Klang in all seinen Facetten auf die Spur zu kommen geht nicht von heute auf morgen. Das macht die Arbeit zunächst zu einer Herausforderung, vor allem, weil man zu Beginn auch wenig mit Sprechtext arbeitet, sondern langanhaltende Phonationen macht. Doch auf lange Sicht zahlt sich die Wahrnehmungsschulung aus. Die Übungen sind relativ einfach gehalten, jede und jeder kann sie zuhause üben, aber auch im Probenraum im Ensemble sind sie problemlos umzusetzen. Es braucht keine spezielle Ausstattung. Das Ergebnis der Arbeit: ein Klangorgan im eigenen Körper herauszubilden, das durchlässig ist für Impulse von innen und auch von außen. Das führt zu einem nuancenreichen Klang, der fein reagieren kann auf die eigenen Gedanken, Emotionen oder den Text, auf eine*n Spielpartner*in oder sogar das Publikum. Genauso wie ich beispielsweise in der Körperarbeit erlebe, dass mein fein gestimmter Körper auf Impulse eines anderen Körpers auf der (Probe-) Bühne intuitiv reagiert ohne dass ich darüber nachdenken muss, kann meine fein eingestimmte Stimme, der Klang, auch reagieren und authentisch sein im Moment. „Damit kann ich viel anfangen,“ sagt Martin Landzettel. „Diese Begeisterung für diese Extraqualität, ohne dass man selber was tun muss. Das ist auch für mich der Grund, warum ich hier am Lichtenberger Institut bin. Wären wir ein Verein, bei dem es nur um Körpertüftelei geht, damit man Prophylaxe für einen schwierigen Beruf betreibt, wäre ich nicht hier.“

Extraqualität in der Stimme

Das bietet die Chance, in der Stimme mehr als nur Inhalte zu vermitteln. Das Lichtenberger Institut hat dafür die hohe Schwingung als Signal und Wegweiser ausgemacht. „Das ist dann deutlich mehr als das, was so zeichenhaft vorgetragen wurde. Und das ist etwas, das man heute anscheinend nicht mehr sucht auf den Bühnen. Vielleicht, weil man es gar nicht zu vermissen gelernt hat“, so Martin Landzettel. Er sei auf der Suche nach einer Klangqualität, die eine besondere Güteklaasse habe, „wo man merkt im Publikum, da passiert noch was anderes. Das prallt nicht an mir ab wie ein Monolog, den ich schon hundertmal gehört habe und bei dem sich jemand redlich Mühe gibt, aber ich leider gestehen muss, dass es in mir nichts ausgelöst hat.“ Es besteht also die Möglichkeit, dass ein Zuhörer oder eine Zuhörerin, aber auch ein*e Spielpartner*in in einen Zustand versetzt wird, in der Dinge losgetreten werden können, die nicht geplant waren. Und das macht die Theaterarbeit spannend und aufregend, weil sie immer wieder neu erlebt werden kann, selbst wenn man ein und dieselbe Szene schon zum 10. Mal wiederholt.

Das Element der „Theatralität“ in der Sprecherziehung

Jurij Vasiljev
Übersetzung Tomáš Ondrušek

Freiheit ist das A und O bei der Bühnensprecherausbildung; körperliche Lockerung und psychische Befreiung verschaffen den Schauspieler*innen die größtmögliche Konzentration auf die Handlung und bedeuten so ein Maximum an Wahlfreiheit sprechkünstlerischer Mittel. Ohne diese persönliche Wahl gibt es keine sprachliche Kreativität der Schauspieler*innen, keine Spontaneität und Natürlichkeit im Verhalten. Wenn lediglich das Bewährte, hundertfach Geübte in der Stimm- und Sprechtechnik, in der Ausdrucks Kraft, im Bühnenspiel, im Denken, gezeigt wird, ist weder Schauspieler:in noch Publikum zu irgendeiner Form von Kreativität bereit. Wenn der Schauspielerin, dem Schauspieler die Freiheit nicht fremd ist, wird auch das Publikum frei sein und der Ausdrucks Kraft der Schauspieler:innen unterliegen. Die spielerische Freiheit der Schauspieler:innen entsteht in den ersten Momenten der Ausbildung von Sprache, Körper und Tempo.

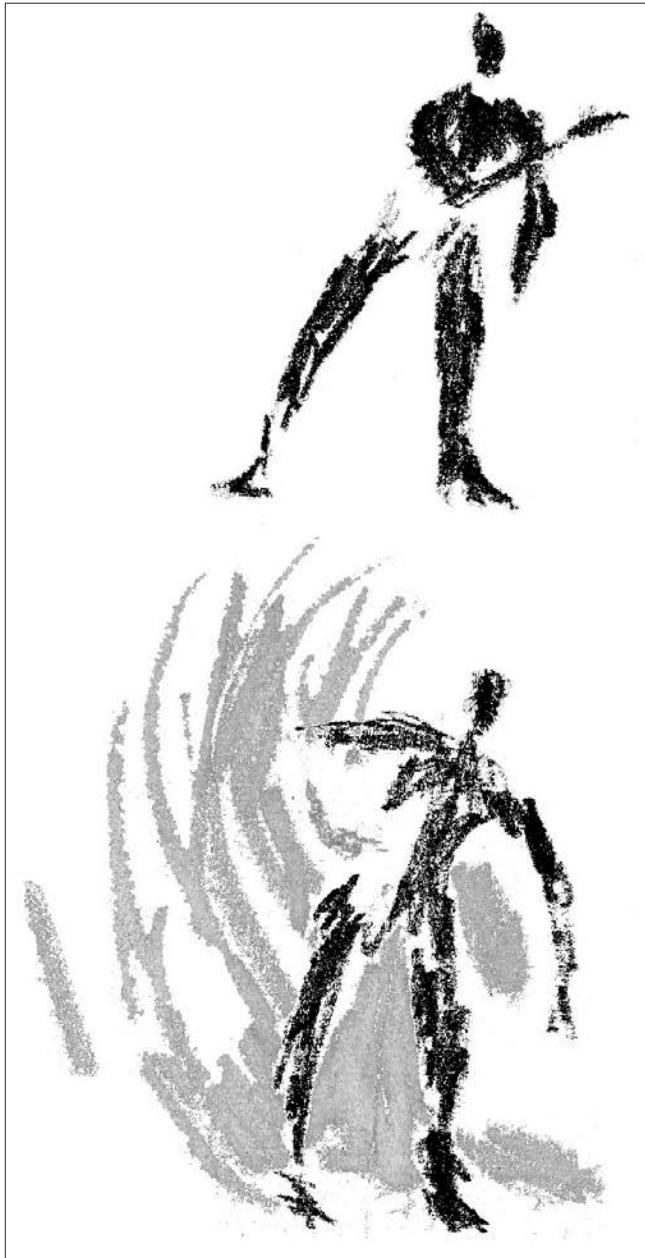
Nur darf die wahre Freiheit nicht mit Entspannung verwechselt werden, mit übermäßiger Muskelentspannung, gefolgt von Trägheit der Gedanken und verschwommener Aufmerksamkeit. Es geht um die Lockerung des Körpers, die Freiheit der Wahl, eine Freiheit der szenischen Handlung, die Freiheit der Wahrnehmung des Raumes, der Situation, sowie der Partner*innen. Die kreative Freiheit wird nicht durch äußere Befehle erzwungen und sie entsteht nicht von selbst. Sie wird durch die Aktivierung von (realen und imaginären) Körperempfindungen gefördert, die ihrerseits auf der Abstimmung eines natürlichen Atems in einem kurzen Moment des „Zögerns“, also eines präzisen Impulses während des Trainings, basieren.

Beginnend mit der sensorischen Aktivierung, mit der sensorischen „Ehrfurcht“, werden die Lernenden unbewusst spüren, dass die kreativen Impulse auf den ganzen Körper übertragen werden und der Körper durch Gesten und Bewegungen den natürlichen Klang der Sprechstimme hervorruft. Hier kommt eine grundlegende Trainingssequenz ins Spiel: Gefühl - Bewegung - Stimme. Die Energie im weiteren Stimm- und Diktionstraining sorgt für ein natürliches, entspanntes Agieren des gesamten Energiesystems der angehenden Schauspieler:innen, für einen Wechsel von korrekten Muskelanspannungen/-entspannungen und der rhythmischen Bereitschaft zum Weitermachen. Es ist nicht nötig, über Verspannungen oder Muskelentspannungen zu sprechen. Besser ich spreche über endlose Folgen von verbalen (psychophysischen) Handlungen und „Schwüngen“. Ich möchte sie als eigentümliche, innere Schreie zwischen einer Äußerung von einer Textzeile zu einer anderen bezeichnen.

Es ist besser, sich der inneren Energie, der Freiheit nicht sofort hinzugeben. Hier ist eine Trainingssequenz der folgenden Stufe äußerst nützlich: Wahrnehmung - Vorstellung - Wirkung. Die Wahrnehmung aktiviert das Interesse am Partner/der Partnerin und an der Situation und weckt den Wunsch, zu handeln. Die Vorstellungskraft, die durch die Wahrnehmung geweckt wird, verschafft dem Denken und der Kreativität der Studierenden eine höhere Variabilität, Spontaneität des Denkens und Fühlens

und der Antizipation. Die muskuläre Lockerung des Stimmapparats in Harmonie mit dem Rhythmus des Phonationsatems lässt so die persönliche, „eigene“ Stimme des Schauspielers/der Schauspielerin entstehen. Diese muskuläre Flexibilität des Sprechapparates und das Freiheitsgefühl des Sprechers/der Sprecherin schaffen die nötige Neutralität für die weitere Arbeit an Diktion und beweglicher Stimmtechnik.

Freiheit ist als Bezugspunkt notwendig. Freiheit als eine gewonnene Eigenschaft der muskulären Ruhe, wo wiederum die Ausdrucks Kraft für eine sichere Diktion beginnt. Es kommt darauf an, die Muskeln des Sprechapparats nicht zusätzlich anzuspannen, sich nicht mit der Produktion von Sprachlauten oder der Stimme zu überanstrengen. In den allermeisten Fällen ist die Muskulatur



Das Element der „Theatralität“ in der Sprecherziehung



des Sprechapparates von Trainingsanfänger:innen mit unnötigen Spannungen übersättigt. Deshalb ist es sinnvoll, das Training mit einer gewissen Neutralität zu beginnen und erst danach sollte man sich auf die Ausdruckskraft einlassen. Mir scheint Nonchalance das Wichtigste für diesen Prozess zu sein.

- Es ist zweckmäßig wenn die Schüler*innen psychisch und physisch spüren, dass jede Geste, jede Bewegung der Artikulationsorgane, von der Mitte des Rückens oder der Mitte der Brust ausgeht z.B.:
- 1) bei der direkten Aussprache von Interjektionen, diesen kurzen, nicht-semantischen Ausbrüchen/Blitzen;
 - 2) beim ungehemmten Nuscheln von Kinderreimen oder einigen, den Schüler:innen speziell vorgeschlagenen Lautkombinationen, wie „uh-oh-oh! „oder „o-pa!“;
 - 3) durch die natürliche Beherrschung des „vokal-sprachlichen Mundraums“.

Durch das „Eintauchen“ in die Kindheit, das Spielerische der Bühnensprechausbildung, durch das Zeigen von Spontaneität, sind die Schüler*innen frei, das zu tun, was „Gott“ will (nicht jemand anderes wird ihre Gefühle und Impulse kontrollieren, sondern „Gott“ wird es). Der Student, die Studentin haben tatsächlich die Freiheit, sich natürlich und ungezwungen zu verhalten, ohne ihre persönlichen schauspielerischen Fähigkeiten zu verraten. Ist es nicht das, was uns die Freiheit gibt? Befreit sie das nicht? Stärkt es nicht ihr Selbstvertrauen und ihre Selbstachtung und treibt das nicht zur Selbsterziehung und zum Selbstlernen an? Im Prinzip geht es nicht darum, zu spielen, es geht nicht darum, kindisch zu sein, es geht um die Weite des Denkens der Schauspieler*innen, den Sinn der Improvisation.

Der Sinn der Improvisation eröffnet Weiten für kreatives Denken, für einen einzigen, unteilbaren körperlichen und stimmlich-verbalen Ausdruck, Gedanken, Ideen, Erfahrungen, für ihr eigenes, persönliches Lebenswissen, ihre Beziehung zur Wirklichkeit, ihren Herzschlag.

Sowohl Kindergedichte als auch kleine Prosafragmente, die mit den Aufgaben der Stimm- und Sprechschulung verbunden sind,

können, ja müssen bei den Schüler:innen ein Gefühl für echte Theatralität wecken. Das Wertvolle ist nicht eine phonetische Klangschulung anhand einiger Übungstexte, nicht einfach die Durchführung von Stimm-, Diktions- oder Phonetikübungen auf der Grundlage von literarischem Material, sondern vielmehr die Schaffung einer Atmosphäre der Theaterkunst, ein Gefühl der äußersten Aufrichtigkeit der Schüler:innen. Die persönliche Aufrichtigkeit der Schüler*innen wird somit unabdingbar um sich die darstellerischen Grundlagen der Bühnenkunst im Sprechunterricht anzueignen.

Das Kunstschaffen der Schauspieler*innen ist insofern wertvoll, weil es genau die Zeit repräsentiert, in der die Schauspielerin/der Schauspieler, schöpferisch tätig ist. Diese Eigenschaft der Schauspieler*innen sollte als das wichtigste Merkmal seiner/ihrer Theatralität betrachtet werden. Theatralität ist eine Form des künstlerischen Seins und sollte als solches glaubhaft gelebt werden.

Diese Form des Seins kann jedoch nicht *einer* ihrer schöpferischen Komponenten den Vorzug geben. Aus diesem Grund können wir die Vielschichtigkeit des Begriffs der Theatralität nicht ignorieren. „Was ist Theatralität? - fragt Roland Barthes (1915 - 1980), ein renommierter französischer Philosoph, Literatur- und Theaterkritiker, und seine Antwort lautet: „Es ist Theater minus Text, eine Dichte von Gefühlen und Zeichen, die auf der Bühne auf der Grundlage des Geschriebenen errichtet wird, und eine besondere Art der gleichzeitigen Wahrnehmung von Sinneseinflüssen - Gesten, Tönen, Distanzen, materiellen Substanzen, Lichteffekten -, in der der Text in der Fülle der Ausdrücke dieser äußeren Sprache versinkt (...) Das Wort wiederum löst sich sofort in theatralischen Stoff auf“. Wie wir sehen können, wird der Text von Barthes beiseite gelegt und macht einem Konglomerat Platz, einer Kombination heterogener Einflüsse und Eindrücke, sinnlicher und zeichenhafter Einflüsse, visueller und auditiver Kombinationen.

In einem solchen „Arrangement“ ergreift ein Aspekt, dann ein anderer, dann ein dritter die Initiative, um den Inhalt auszudrücken. Diese Komponenten können verschmelzen, divergieren, kontrastieren, können abklingen oder sich vermehren. Aber der Text, so R. Barthes, löst sich nur im theatralischen Stoff auf. Tatsächlich verschwindet der Text nicht - er fließt in die Theatralität ein und taucht aus ihr in einer reinkarnierten Form, in Gestalt der Schauspielerrede auf. Es sind dann die Klänge der Stimmen als magische Ausdrucksmittel der Schauspieler*innen. Der Text wird so nicht in eine figurative, sinnliche, „nicht-textuelle Sprache“ verwandelt und die Schauspieler*innen bleiben oft auf der Ebene der Textgestaltung. Sie lassen sich durch die theatrale Atmosphäre nicht beeinflussen. Die Spieler*innen sind ganz und gar vom Text abhängig, sie respektieren und interpretieren die Buchstaben des Textes, aber nicht seine eigene Kreativität, nicht die dem Text innenwohnende Vitalität, nicht die figurativen Verbindungen der Elemente der Theatralität - sondern nur den geschriebenen Text. Und so nähert sich der/die Schauspieler*in dem Text mit den Prägungen und Gewohnheiten ihrer/seiner bruchstückhaften Intonation, oder repetitiven Intonationen, mit der Gewohnheit, eine monologisch gefärbte Geschichte zu erzählen, aber nicht mit dem Streben nach Dialogizität, nach

Das Element der „Theatralität“ in der Sprecherziehung

Aktion. Das alles ist lebloses Bühnenverhalten, seiner Gefühle beraubt und eingefroren.

Die Schauspielschüler*innen müssen sich an Theatralität bei jeder Übung, jeder persönlichen Begegnung mit einem/r Trainingspartner*in gewöhnen. Dann wird jeder Student, jede Studentin verstehen, dass nicht nur die Töne die Essenz der Ausdruckskraft sind, nicht nur die Stimme, sondern auch der Körper (das Leben des Körpers, die Aktionen des Körpers, die Gefühle des Körpers)! Dann wird auch der Übergang von den Trainingsbedingungen im Probenraum zur Atmosphäre der Bühnenkunst harmonisch sein, ohne jede Anstrengung oder technischen Verlust. Und wenn ein/e Schauspieler*in ein „lebendiger Mensch“ ist, muss sie/er sich von der ästhetischen Verliebtheit in den Text befreien und nach einem freien professionellen Selbstausdruck streben. Jerzy Grotowski drückt dies explizit aus: „Wir haben erkannt, dass der Text selbst nicht zum Bereich des Theaters gehört und ihn nur durch den Schauspieler betritt...“. Und niemand und nichts kann eine/n Schauspieler:in im Theater ersetzen, so Grotowski. Ein/e Schauspieler:in muss sich im Kampf mit dem Text auseinandersetzen. Dabei hat sie/er mit Methoden einer beliebigen Textwiedergabe nach den Formen der traditionellen Sprechpädagogik zu kämpfen. Der/die Schauspieler*in muss sich anstrengen, durch sein/ihr Leben, ihre/seine Erfahrung des Selbststudiums- und Verstehens ihr persönliches, visionäres Weltbild in der Darstellung dieser oder jener Rolle auszudrücken.

Eine Dramaturgie von hoher Kultur und tiefgreifender künstlerischer Qualität unterstützt die Schauspieler*innen bei diesem Unterfangen. Aber Schauspieler*innen sollte die Unterstützung für den Text nicht vernachlässigen. Diese Unterstützung hat ein Recht darauf, durch die Unabhängigkeit der Schauspieler*innen, die Unabhängigkeit in Bezug auf den Text, ausgedrückt zu werden. Es ist wünschenswert, Kernmotive in jedem einzelnen Theaterstück, in jeder Rollendarstellung einer/s Schauspieler*in zu haben: „Es ist nicht wichtig, welche Worte gesprochen werden“, mahnte Meyerhold seine Student*innen, „wichtig ist, dass es einen hinlänglich bekannten Rahmen gibt, auf dem alles ruht. Hier kommt die Intuition des/der Schauspieler*in zum Tragen, der/die sich zur Improvisation hingezogen fühlt, die ihm/ihr Wahlfreiheit, eine große Kreativität und Souveränität gegenüber dem Einfluss der erlernten Regeln ermöglicht. In diesem Fall würde das Wort der Schauspieler*innen auf natürliche Weise entstehen und den/die Zuschauer*in mit dem gesamten Spektrum der Ausdrucksmittel berühren: körperlich, stimmlich und verbal. Die feinsten Nuancen der Gedanken und Gefühle von Schauspieler*innen werden so von absichtlichen, plumpen Methoden des Ausdrucks von Inhalten befreit, und sie werden in echter Aufrichtigkeit erstrahlen. „Das Verständlichste in der Sprache ist nicht das Wort, sondern der Ton, die Kraft, die Modulation, das Tempo, mit dem eine Reihe von Worten gesprochen wird - kurz, die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter der Musik, die Persönlichkeit hinter der Leidenschaft: also alles, was nicht geschrieben werden kann“. Diese Bemerkung von F. Nietzsche offenbart auf beste Weise das Wesen des Sprechens der Schauspieler*innen. Nicht umsonst stellt Nietzsche die Schauspieler*innen an die Spitze der Redekunst. Die Schauspieler*innen und niemand sonst verkörpert die Theatralität

im Theater - sie verkörpern sie in sich selbst, verkörpern sie mit Inspiration und Phantasie.

Können wir Schauspieler*innen in der Ausbildung beibringen, theatralisch zu sein? Dies ist eine der Bedingungen für unsere Zusammenarbeit mit den Studierenden. Die persönliche Aufrichtigkeit der Studierenden ist unabdingbar für die Beherrschung der Grundlagen der Schauspielkunst im Bühnensprechunterricht. Eine authentische, wahrheitsgemäße Übung, durchgeführt mit Wissen und Bedeutung, öffnet die Tür zu dieser Kunst. Hier sind zwei Beispiele für Übungen, die den Studierenden in der ersten Unterrichtsstunde viel erklären.

Übung „Aktion Pinsel ..

Sie stehen aufrecht. Sie schwingen leicht auf den Füßen, mit leicht gebeugten Knien und einem Gefühl der Elastizität. Ihre rechte Hand „schwebt“ vor Ihnen: Sie bewegt sich nach rechts, nach links, nach unten, nach oben - in jede Richtung - und ihr Körper, insbesondere ihre Knie und Füße, reagieren auf die kleinsten Bewegungen der Hand. Der vorgestellte Pinsel in ihrer Hand beginnt seine Wirkung mit kleinen Amplituden der Bewegung von Ihrem Körper weg sich zu entfalten, zurück zu ihm, dann werden die Amplituden größer, die Energie des Pinsels, die auf ihren Körper wirkt, nimmt zu. Der Ellbogen folgt der Bewegung des Pinsels im Raum, zieht die Schulter mit - die Bewegung des Pinsels entsteht in der Mitte ihres Rückens. Damit sie ein Gefühl für das Gleichgewicht haben und auf jede noch so kräftige und schnelle Aktion der rechten Hand reagieren können, ist auch die linke Hand daran beteiligt, auf das Verhalten der rechten Hand zu reagieren. Ihre Standfestigkeit, ihr Gleichgewichtsprozess und die Unmittelbarkeit ihrer Reaktionen auf die Aktivität ihrer rechten Hand, hängen von Ihrer linken Hand ab.

Einfügen von Zeichnungen

Für diese Übung gibt es viele Varianten. Zu Beginn handelt der/ die Praktizierende schweigend, indem er/sie nur den Prozess der zu ihm/ihr kommenden Atemenergie kontrolliert und sie mit



Das Element der „Theatralität“ in der Sprecherziehung

einer „warmen Ausatmung“ im Raum verteilt. Später kann die Aktion des Pinsels durch das Vibrieren der Lippen beim aktiven Ausatmen zum Ausdruck gebracht werden; man kann leichtes Schnattern (murmeln) verwenden, indem man die Aktion des Pinsels und die Reaktionen des Körpers auf seine Bewegung im Raum kommentiert, was eine entspannte Art der Stimme und des Sprechens schafft. Sie können die Bewegung der Hand mit einem dehbaren „m-m-m“-Laut untermalen; Sie können die Zwischenrufe „oj- oj-oj“ oder „aj-aj-aj“ in den Klang einbeziehen und so eine stimmliche Resonanz um ihren Körper herum erzeugen, sowie eine Vielzahl von Gedichten für Kinder mit starken Rhythmen oder Gedichte von R. Gernhardt, E. Jndl, u.a. einsetzen.

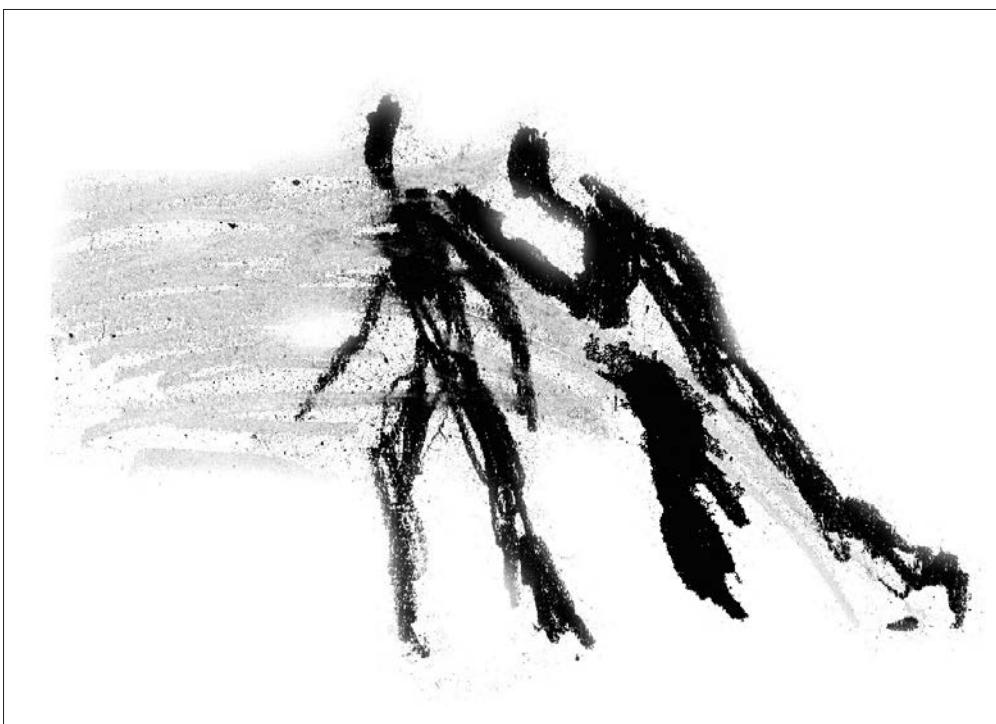
Übung: „Einem, einer Partner:in Energie geben“

Der/die Leiter*in legt sanft beide Hände auf die Schultern der partner*in und hockt sich leicht auf das eigene vorgestreckte und gebeugte als Stütze, die andere Person spürt das Gewicht der Hand und spielt nicht mit, senkt nicht die Schulter, versucht nicht, zu überlegen, was zu tun ist, sondern versucht, das Gewicht der Hand zu spüren und wartet auf weitere Signale. Der/die Spielleiter*in vertraut auf die Aktivität der Hände - sie geben seiner/m Partner:in sanft die Richtung der Bewegung im Raum vor. Der/die Spielleiter:in führt die Partner:innen in den Raum, lässt sie los und bewegt sich gleichzeitig in dieselbe Richtung wie sie. Die Aktion des/der Trainer*in, sein/ihr Verhalten und die Reaktionen des Führens auf die Energie der Partner*innen erfolgen in drei Stufen: Gefühl (Empfindung) - Bewegungsrichtung (Gedanke) - Energie (Klang). Diese Übung wird noch komplizierter: In der dritten Phase wird eine Silbe - eine Lautkombination - ein Wort - ein Satz - ein Schlagwort - eine

Theaterzeile (aus einem bekannten Stück) geboren. Manchmal kann der der/die Teilnehmer:in im Training wie ein Echo der Äußerung der Partner*innen klingen - als ob er/sie den Inhalt des Verses nacherlebt. Bemerkung: er/sie lässt seine/ihre Gefühle, Nerven, Stimmungen und das Feedback während der Aktion durch sich hindurch gehen. Übertragung von Energie!

Zeichnungen

Bei diesen Übungen gibt es, wie bei jedem Training, mehrere Lernstufen: ein Gefühl der kreativen Freiheit - Variabilität bei der Beherrschung der technischen Fertigkeiten - improvisatorisches Verhalten bei der Umsetzung einer Aussage - Dialogizität bei der Kommunikation mit dem Gegenüber auf der Bühne. Der dialogische Beginn bringt das Sprechtraining sehr nah an die Bühnensituation heran. Dadurch wird das Training in den Bereich der Kontaktinteraktion verlagert: a) die Einheit mit dem/der Partner*in im Paartraining; b) der Rhythmus der Interaktion; c) die Ausdruckskraft des theatralischen Dialogs. All dies schafft die Voraussetzungen für eine lebendige Kommunikation von Augenblick zu Augenblick, sowohl auf der Ebene einer paarweisen Übung als auch im Rahmen eines theatralischen Dialogs. Die Variabilität der Ausbildung verhindert die deklamatorische Art und Weise der Präsentation des Textes der Rolle, die Lösung des Problems der Beseitigung der „Routine“ der Sprechintonationen. Das ist die Modernität der Methode der „Sprachkreativität“ und ihre Korrelation zum heutigen Verständnis der Existenz eines Schauspielers, einer Schauspielerin als natürliche, mannigfaltige und physische Manifestation des Lebens auf der Bühne unter den Bedingungen des theatralen Raums und der theatralen Zeit, unter Bedingungen, die vielleicht lebensähnlich, aber zumeist absichtlich inszeniert sind.



Die Vielstimmigkeit in der Einstimmigkeit

Ein Erfahrungsbericht zum Workshop:

Chorisches Sprechen bei der BuT Jahrestagung 19.-20. November 2021 in Neuwied

Georg Verhülsdonk



Ziel des Workshops war eine praktische Einführung zu einigen grundlegenden Aspekten des chorischen Sprechens. Diese beinhalten die Entwicklung eines gemeinsamen Körper- und Klangraums; die sensorische Wachheit für die Gruppe und die Einzelnen; das Heraustreten und wieder Verschwinden von Individuen in der Gruppe; die Aufgabe der Chorführung; die Entwicklung von Einstimmigkeit, die die Vielstimmigkeit nicht dominiert und umgekehrt; das alle vereinende Ziel der textlichen Aussage und das gemeinsame Ziel, ein Publikum anzusprechen.

Die Arbeitsbedingungen für den 7,5 stündigen Workshop waren ideal. Die Gruppe bestand aus 24 Personen. Sie wurde am 2. Work-

shoptag geteilt. Bedauerlich war, dass, coronabedingt, nur wenig Partner- bzw. Gruppenkörperarbeit möglich war.

Methoden: Körper- und Stimm-Warmup; Wahrnehmungs- und Sensibilisierungsübung für Körper, Raum und Partner/Gruppe; Übungen zur Findung eines gemeinsamen Rhythmus und Impulsen; Übungen zur Genauigkeit und Zielgerichtetheit der Artikulation.

1. Phase: Präsenz. Erkundung des Raums mit den Sinnen

Sehen

Die Teilnehmer*innen gehen durch den Raum, erfassen ihn in seiner Dreidimensionalität, seinen Farben und Formen visuell. Der eigene, sich durch den Raum bewegende Körper, wird in Bezug zum umgebenden Raum gesetzt. Die Wahrnehmung der anderen Teilnehmer*innen wird dazu genommen, ohne direkten Kontakt mit ihnen aufzunehmen. Der Blick bleibt peripher und es soll nichts und niemand fokussiert werden. Die Teilnehmer*innen machen sich auf diese Weise mit dem Raum vertraut, bevor der nächste Sinn angesprochen wird.

Fühlen

Die Wände, der Boden und Gegenstände im Raum werden berührt. Oberflächen, Konturen, Formen werden ertastet. Dabei findet die Berührung nicht nur mit den Händen statt, sondern auch mit anderen Körperteilen. Der Raum wird noch vertrauter und die Wahrnehmung noch unmittelbarer und körperlicher.

Riechen/Schmecken

Welche Gerüche kann ich wahrnehmen? Riecht der Raum überall gleich? Wie riechen Wände, Möbel und andere Gegenstände? Wie schmeckt die Luft? Wie reagiert mein Körper auf diese Erfahrungen?

Hören

Der Hörsinn ist neben der visuellen Wahrnehmung unser Hauptorientierungssinn im Raum. Die Teilnehmer*innen bewegen sich oder stehen im Raum. Welche Geräusche sind im Raum und/oder außerhalb wahrnehmbar? Wie erlebe ich den Unterschied zwischen allgemeinem, ungerichtetem Hören, also dem ungefilterten Zulassen aller Geräusche an das Ohr und dem gezielten, fokussierten Lauschen auf bestimmte akustische Ereignisse. Was löst das eine, was das andere in meinem Körper aus? Verändert sich der Atem? Verändert sich die Körperspannung, die Qualität meiner Bewegung?

Der Zweck dieser sinnlichen Erkundungsreise durch den Raum liegt darin, dass sich die Teilnehmer*innen einerseits mit dem Raum vertraut machen, andererseits aber auch bei sich selbst ankommen. Sinneswahrnehmungen sind an den Körper gebunden und stellen gleichzeitig die Verbindung nach außen her. Die Sinne arbeiten, vernetzt untereinander, gleichsam wie Antennen. Ausgehend vom Körper strecken sie sich in den Raum hinein. Meine Beobachtung ist häufig, dass die Teilnehmer*innen in einen wachen, präsenten, nach außen gerichteten Zustand kommen und, ohne in sich selbst zu versinken, mit dem eigenen Körper verbunden bleiben.

2. Phase: Körper und Klang

Im Anschluss an diese Phase wandten wir uns der Wahrnehmung des eigenen (Sprech-)Klangkörpers zu.

Nach einem kurzen Warmup mit Lockerungs- und Dehnungsübungen für Körper und Stimme sucht sich jede*r einen Platz im Raum, ohne anderen Teilnehmer*innen zu nahe zu sein. Mit geschlossenen Augen beginnen wir Vokale in angenehmer Tonhöhe und Lautstärke zu singen. Die Aufgabe besteht darin, sich unter Ausschluss der visuellen Orientierung, tönend durch den Raum zu bewegen und sich mit der eigenen klanglichen Wahrnehmung dem gemeinsamen Klang aller im Raum unterzuordnen. Kann ich die anderen im Raum hören oder ist die eigene Stimme so laut, dass mir das nicht gelingt? Wenn es zu Begegnungen mit anderen Partner*innen kommt, was kann ich von diesen Begegnungen mitnehmen ohne mich selbst zu „verlieren“ aber auch ohne das Gegenüber zu dominieren? Passe ich mich in der Tonhöhe quasi automatisch an? Kann ich bei meinem Ton bleiben und es zu klanglichen Reibungen kommen lassen? Die Teilnehmer*innen stehen verteilt im Raum, die Augen sind geschlossen. In einem ersten Schritt ist die Aufgabe 2 -3 Wörter auszusprechen (bspw. „Ich stehe“) und nochmals bewusst in den

Die Vielstimmigkeit in der Einstimmigkeit

Körper zu spüren. Wo im Körper nehme ich die Laute stärker wahr, wo weniger. Ist die akustische Wahrnehmung dominierend oder erlebe ich den Unterschied von klingenden Konsonanten, Plosivlauten, Reibelaute und Vokalen auch körperlich/haptisch in Form von Vibrationen und Schwingungen? Welche Flächen und Räume resonieren bei welchen Lauten im Körper? Wie reagiert der Atem? Wie erlebe ich die Resonanz beispielsweise im Brustbein, im Kehlkopf, in den Füßen usw.? Wo nehme ich die Vibrationsempfindungen stärker, wo nur sehr fein wahr? Durch Abtasten des Körpers mit den Händen kann man versuchen, eine Art akustisch-haptische Landkarte im Körper zu entdecken.

Im 2. Schritt werden die Augen geöffnet, der Raum wird auch wieder visuell wahrgenommen. Ich wiederhole die Worte in Beziehung zum mich umgebenden Raum. Was verändert sich dadurch klanglich, körperlich?

Als 3. suche ich mir, ohne meinen Platz zu verlassen, wechselnde Ansprechpartner*innen in unterschiedlichen Distanzen und adressiere meinen Satz dorthin. Was verändert sich jetzt körperlich, klanglich? Kann ich in der Selbstwahrnehmung bleiben und trotzdem nach Außen gerichtet sein? Verändert sich meine innere Haltung zur Partner*in oder zum Text?

Der Fokus dieser Arbeitsphase liegt zunächst in der Erkundung und dem Erlebnis des eigenen Körpers in Bezug zur Stimme. Aber ich lenke, um der Tendenz einer zu starken Innenschau und damit dem Verlust des lebendigen Kontaktes nach außen entgegenzuwirken, nach einer gewissen Zeit die Wahrnehmung wieder in den Raum und beziehe die Partner*innen mit ein. Der Klang entsteht zwar in meinem Körper, ist aber ohne den umgebenden Raum nicht denkbar. Auch durch die Begegnungen mit den anderen „Klangköpfen“ kommt es zur Beziehung von Innen- und Außenwahrnehmung. Die Gefahr des „Versinkens“ in der Selbstwahrnehmung ist weitgehend gebannt. Die Übergänge einzelner Phasen sind immer fließend.

3. Phase: Impuls und Rhythmus in der Gruppe; Aktion und Reaktion

Die Gruppe steht verteilt im Raum. Aufgabe ist es, auf einen gemeinsamen Impuls hin, ohne Absprachen oder Zeichen, ohne „Anführer*in“, loszugehen. Die Gruppe kommt so irgendwann wieder zum Stehen und wartet auf den nächsten Impuls usw. Über welche Sinne läuft die Verabredung gemeinsam loszugehen? Häufig stellt sich ein bestimmter Rhythmus im Ablauf ein: die Pausen zwischen Stehen und Losgehen werden immer ähnlich lang und die Gruppe sucht vorschnell nach einem gemeinsamen Rhythmus. Um das zu vermeiden, gebe ich die Aufgabe, nicht dem ersten Impuls zu folgen, sondern abzuwarten. Die Abstände zwischen Stehen und Losgehen verlängern sich. Wichtig bleibt die lockere Bereitschaft zu agieren, bzw. zu reagieren, auch wenn dies das Risiko beinhaltet, keinen gemeinsamen Impuls zu finden. Ziel ist letztlich nicht, den perfekten gemeinsamen Impuls zu finden, sondern in spielerischer Weise die Wahrnehmungs- und Reaktionsbereitschaft in der Gruppe als Ganzes zu üben. Eine weitaus anspruchsvollere Übung folgt: die Aufgabe ist, dass immer nur eine Person stehen darf, alle anderen in Bewe-

gung bleiben müssen. Wer steht kann die Entscheidung treffen, loszugehen und eine andere Person in der Gruppe muss darauf reagieren (nämlich stehenzubleiben). Oder aber eine anderere bleibt stehen und die bisher stehende Person muss losgehen. Die Aktions- bzw. Reaktionsfähigkeit wird hier sehr stark gefordert. Agieren oder reagieren? Im Laufe der Übung (die nicht ganz ohne Frustrationen abließ) stellt sich heraus, dass diejenige Person, die sich entscheidet stehen zu bleiben, dies mit einer sehr klaren körpersprachlichen Haltung zum Ausdruck bringen muss. Nur dann kann sie für sich selbst und die anderen ein erkennbares Zeichen setzen. Je klarer die eigene Entscheidung, desto einfacher die Reaktion der anderen. Trainiert wird hier auch das (vorübergehende) Übernehmen und Abgeben der Führungsrolle. Im Feedbackgespräch wurden die Aspekte: körperliche und mentale Klarheit, Entschiedenheit, Wechsel von Aktion und Reaktion, das Abgeben der „Führungs-Rolle, die Annahme einer neuen Rolle, das Zurücktreten von der Durchsetzung des eigenen Willens zu Gunsten der übergeordneten, gemeinsamen Aufgabe reflektiert. Parallelen zu eigenen Erfahrungen als Gruppenleiter*in (bzw. Chorführer*in) wurden diskutiert und reflektiert.

Nach dieser Erfahrung setzten wir die Gruppenarbeit mit einer Rhythmus-Übung fort. In dieser Übung geht es darum, einen reihum von den Teilnehmer*innen im Kreis vorgegebenen Schritt- und Klatsch-Rhythmus aufzunehmen. Ein mit den Füßen gestampftes Grundmetrum hält die Gruppe während der ganzen Übung durch. Jetzt treten einzelne der Reihe nach vor und machen einen einfachen Klatschrhythmus auf diesem gemeinsamen Grundmetrum. Die Gruppe übernimmt den Klatschrhythmus bis die Vorklatscher*in mit dem Ergebnis zufrieden ist und zurücktritt für die nächste Person, die wieder einen neuen Rhythmus vorgibt usw.

Auch hier zeigte sich deutlich: je klarer und entschiedener die rhythmische Vorgabe und die damit einhergehende Energie ist, umso leichter und spielerischer ist die Reaktion der Gruppe. Die Konzentration ist nicht leistungsmäßig auf „richtig“ oder „falsch“, „gut“ oder „schlecht“ fokussiert, sondern das rhythmische und energetische Agieren und Reagieren in der Gruppe ist das Fundament des Spiels.

Eine im Setting ähnliche Übung: auf einem gestampften Grundmetrum tritt nacheinander eine Person vor, singt eine einfache kleine Melodiefolge vor. Der Chor antwortet. Die vorgegebene Melodie (die sich auch etwas verändern darf) wird solange wiederholt, bis die Person mit der Antwort des Chors im Hinblick auf Rhythmus, Melodie und Energie zufrieden ist. Dann folgt der oder die Nächste. Es gibt zwar eine zeitlich begrenzte Dominanz der Chorführer*in, aber ohne einer klaren Antwort des Chores steht diese*r auf verlorenem Posten. Der Improvisationslust ist hier keine Grenze gesetzt, solange man in einer wiederholbaren Grund-Struktur (Abfolge) bleibt.

Die Gefahr bei der Erarbeitung von Sprechchören liegt einerseits häufig in einem sich unkontrolliert schnell steigernden Tempo und wachsender Lautstärke oder aber in der Verschleppung, Verlangsamung oder einem allgemeinen Energie-Verlust. Um der Gefahr des Energieverlustes entgegenzuwirken, kann die Aufgabenstellung dahin modifiziert werden, dass der Chor den Auftrag bekommt, die Impulse nicht nur zu wiederholen, sondern im Antworten energetisch noch etwas zu steigern.

Die Vielstimmigkeit in der Einstimmigkeit

Eine weitere Übung zum Verhältnis Chorführer und Chor schloss sich an:

Die Gruppe wird geteilt und stellt sich im Abstand von ca. 4 – 5 Metern in zwei Reihen gegenüber.

Eine Person bewegt sich mit einer starken, klaren Geste und einem Wort oder kurzen Satz auf die gegenüberstehende Gruppe zu und bleibt dann im Freeze stehen. Dann folgt die eigene Gruppe mit derselben Aktion. Die Aktion wird aufgelöst und die Gruppe geht wieder an ihren Platz zurück. Darauf tritt eine Person aus der anderen Gruppe vor. Der zweite Chor wiederholt seinerseits die eigene Vorgabe usw. Die Pausen zwischen den Aktionen/Reaktionen dürfen nicht zu lang sein, sonst verliert sich die Spannung. Je direkter die jeweilige Antwort der anderen Gruppe ist, desto besser. Man kann die Reihenfolge der Akteure vorher festlegen, um Irritationen zu vermeiden.

Ziel der Übung ist die Unterstützung der Chorführer*in, die klare Gerichtetheit der Aktion/des Satzes auf das Gegenüber (Augenkontakt!) und die Stärkung der Energie des Chores.

4. Phase: Kontakt und Haltung im Umgang mit dem Text; Finden einer individuellen Haltung und spielerischer Umgang mit Text und Partner*in

Als Text nahmen wir ein kurzes Gedicht von K.Tucholski „An das Publikum“.

Jeder hat ca. 7 – 10 Minuten Zeit, sich allein mit dem Text vertraut zu machen. Dann wird die Gruppe geteilt: eine Hälfte sitzt verteilt im Raum auf Stühlen, die Augen sind geschlossen. Die zweite Hälfte nimmt sich ein paar Worte oder einen Satz aus dem vorgegebenen Text, bewegt sich zwischen den Sitzenden umher, verweilt für eine Weile und spricht diesen Satz mehrmals zu einer der sitzenden Personen. Es gibt keinerlei gestalterische Vorgaben. Der*die Sitzende hört nur zu, reagiert aber (ohne Worte) auf den*die Sprechenden. Dann weiter zum Nächsten usw.. Es entstand nach einiger Zeit eine sehr konzentrierte Atmosphäre des Sprechens und Zuhörens, des Agierens und Reagierens, ein akustischer Klangteppich von großem Reiz.

In der anschließenden Reflexion der Übung äußerten die Teilnehmer*innen, dass sich die gesprochenen Sätze in ihrer kommunikativen Qualität stark verändert hätten. Aus abgelesenen wurden gesprochene, gemeinte, in Beziehung gesetzte Sätze von großer Direktheit. Es entstanden intensive dialogische Situationen. Der Text bekam neue, unerwartete Bedeutungen.

5. Phase: Chor

In der letzten Übung ging es darum, die gesammelten Erfahrungen des Wochenendes nutzbar zu machen und in eine sprechchorische, theatrale Form zu bringen.

Das Setting war stark an die eben beschriebene letzte Übung angelehnt, allerdings mit einigen Veränderungen.

Eine Person sitzt wieder (mit geschlossenen oder offenen Augen) auf einem Stuhl. Ein Teil der Gruppe stellt sich als Chor hinter diesen. Ein anderer Teil übernimmt die Rolle des Publikums und sitzt vor dieser Gruppierung. Wieder treten nacheinander

einzelne Personen (aus dem Chor) hervor und sprechen einzelne Sätze aus dem Text zu der sitzenden Person. Der Chor hat jetzt die Aufgabe, möglichst genau, den Rhythmus, den Melodiebogen des Satzes und die Haltung des Sprechenden aufzunehmen, (hier hilft es immer auch in die körperliche Haltung der sprechenden Person zu gehen), zu wiederholen und das so Aufgenommene gleichsam verstärkt ans Publikum zu richten. Die Vorsprecher*in wiederholt den Satz so oft, bis er mit dem Ergebnis des Chores zufrieden ist. Die Rolle der sitzenden Person kann gewechselt und nach einer Weile auch weggelassen werden. Es gibt dann nur noch die Chorführer*in, die* den Satz direkt ins Publikum spricht und den Chor, der ihn wiederholt.

Im Anschluss an diese Übung bekam die Gruppe die Aufgabe, ohne weitere Spezifizierung den Text gemeinsam ins Publikum zu sprechen.

Die Herausforderung bestand darin, dass sich die oben beschriebenen Qualitäten der Direktheit der Ansprache, die klare Adressierung an das Gegenüber (Partner*in oder Publikum), die persönliche Färbung der Botschaft, die innere und äußere Haltung des Chores usw. erhält, obwohl sie jetzt in einer neuen Situation (nämlich einer Bühnensituation mit Akteur*innen und einem Publikum) stattfindet. Welche Qualitäten kann man „retten“, obwohl der Vorgang stark vergrößert und quasi veröffentlicht wird. Was geht vielleicht verloren und wo liegt der (theatrale) Gewinn?

Das Ergebnis war für die Beteiligten erstaunlich. Der Chor sprach, bei aller inneren Differenzierung, kraftvoll und rhythmisch mit einer Stimme.

Auf dieser Basis kann die Arbeit an der textlichen und sprechischen Strukturierung, wie z.B. der Festlegung von Pausen, der Rhythmisierung der Sätze, die dynamischen Differenzierungen, des gemeinsamen Atmens usw. beginnen. Es ist davon auszugehen, dass einige der qualitativen Anteile zwischenzeitlich verloren gehen. Aufgabe der Chorleiter*in wäre in diesem Fall, die beiden Stränge, also die innere Qualität und die äußere Struktur, immer wieder zusammenzuführen.

In einem abschließenden Gespräch wurden die unterschiedlichen Implikationen diskutiert. Wieviel Freiheit gesteht man dem/der Einzelnen zu? Oder geht es eher um die Wucht der Einstimmigkeit? Werden alle Texte gemeinsam gesprochen oder auf mehrere Sprecher*innen verteilt, usw.? Was bezwecke ich mit dem Sprechchor im Rahmen einer Inszenierung? Eine Vielzahl von Möglichkeiten tun sich auf. Hier spielen dann letztlich auch wirkungsästhetische Entscheidungen eine Rolle.

In dem von mir in diesem Workshop praktizierten Arbeitsansatz ging es in erster Linie um das Erlangen eines Zustandes der Bereitschaft und damit die Entwicklung einer veränderten und erweiterten Wahrnehmung des eigenen Körpers und der Stimme, mit dem Ziel, diese zum Raum, zu den Partner*innen und zum Text in Bezug zu setzen.

Damit sollte das Feld abgesteckt werden, auf welchem es dann möglich war, dass auch Dinge, die nicht geplant sind und die sich eines direktiven Zugriffs entziehen, passieren können. Denn den individuellen Haltungen, Stimmen, Reaktionen der Chormitglieder sollte im Rahmen des gemeinsamen Agierens und des vorgegebenen Textes, Raum gegeben werden.

Gestus und Stimme

Hans Martin Ritter

Dialog des Gestischen

Meine Konzeptionen zum Gestus habe ich aus der künstlerischen und künstlerisch-pädagogischen Praxis entwickelt. Den ersten Zugang fand ich im Rahmen der *Lehrstückdiskussion* um die Mitte der 70er Jahre. *Gestus* erschien mir da als ein Schlüsselbegriff für die theaterpädagogische Arbeit: er ermöglichte den Zugriff auf zwischenmenschliche Vorgänge, auf widersprüchliche Details und Schichtungen des Verhaltens – wichtig für die Beobachtung sozialer, die Betrachtung ästhetischer Prozesse und das Handeln im Theaterereignis. Ein weiterer Aspekt betraf die eigenen Auftritte mit literarischen Texten und Liedern oder szenischen Monologen: er öffnete den Weg zu einem aus dem Text gewonnenen situativen Verhalten auf der Bühne. Der Wechsel zur *Schauspielausbildung* (1990) ergab eine neue qualitative Erweiterung – vor allem in der stimmlich-sprachlich-szenischen Arbeit, dem *Sprechen auf der Bühne* oder dem *Bühnenlied*: All diese Ansätze sind zugleich Ansätze zu künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung. (Vgl. Hans M. Ritter, Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht, Köln 1986. Eine Vorfassung erschien als graue Publikation an der Pädagog. Hochschule Berlin 1975. Die Lehrstück-Arbeit ist zusammengefasst in: Hans M. Ritter, Ausgangspunkt: Brecht – Versuche zum Lehrstück, Recklinghausen 1980, gekürzt in: Hans M. Ritter, Nachspielzeit. Aufsätze zu theaterästhetischen und theaterpädagogischen Fragen und zu Fragen der Sprechkunst, Milow 2020. Publikationen zur Schauspielausbildung und zur Bühnenpraxis: Hans M. Ritter, Sprechen auf der Bühne, Berlin 1999, 4. A. 2018; Der Schauspieler und die Musik, Berlin 2001; ZwischenRäume. Theater-Sprache-Musik – Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft, Milow 2009.)

Brechts Gestusbegriff geht davon aus, dass alles Handeln des Menschen, seine Weise zu sprechen, Gedanken zu entwickeln, Gefühle zu erfahren, zu äußern, alle Haltungen gegenüber anderen Menschen an soziale Zusammenhänge und Räume gebunden ist bzw. aus ihnen heraus entsteht. Ein Ausgangstext dazu ist Brechts *Lied des Stückschreibers*, der auf den „Menschenmärkten“ beobachtet „wie der Mensch gehandelt wird“: „Wie sie zueinander ins Zimmer treten mit Plänen/ Oder mit Gummiknöpfchen oder mit Geld/ Wie sie auf den Straßen stehen und warten“. Auch die Stimmen registriert er: „Die Worte, die sie einander zurufen, berichte ich/ Alle die bittenden Worte alle die herrischen/ Die flehenden, die mißverständlichen.“ (Brecht, Bertolt, Gesammelte Werke 1-20, Frankfurt/M 1967, Bd. 9, 789f.)

Verallgemeinert: „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.“ (Brecht, Ges. Werke, Bd. 15, 409.) Nicht unwichtig ist der Rückbezug der Theaterästhetik Brechts auf den *Schaubudengesang* des Augsburger *Plärrer* mit seinen ausgestellten Geschichten, der plakativen Sprech- und Singweise. Charakteristisch ist dort das Ausschnitthafte, das Bild als Pointierung des Moments: das

Tableau. (Vgl. Ritter, Hans M., Die Lieder der „Hauspostille“ – Brechts eigene Kompositionen und ihre Aufführungspraxis. In: Lehmann, Hans-Thies u. Lethen, Helmut (Hrsg.), Die „Hauspostille“ Brechts. Text und kollektives Lesen. Stuttgart 1978.) Gerade dieser Aspekt des Gestus kommt als „rahmenhafte Geschlossenheit“ eines Vorgangs bei Walter Benjamin zur Sprache. (Benjamin, Walter, Versuche über Brecht, Frankfurt/M 1971 (3. A.), 26.) Auch übereinander gelagerte *Schichten* eines Gestus werden fassbar: ein Mann etwa, der einen Fisch verkauft, zeigt womöglich zugleich, dass er seinen Kunden verachtet oder ihn hofiert.“ (Vgl. Brecht, Ges. Werke, Bd. 12, 458 und Bd. 15, 409.) Das Prinzip, das in allem wirkt, ist für Brecht der Rückbezug ästhetischer Erscheinungen und Aktionen auf gesellschaftliche: die ästhetische Aktion stützt sich auf beobachtete soziale Momente und fügt ausgewählte Momente zu komplexen Einheiten zusammen. Das fordert den gezielten Blick auf die Wirklichkeit heraus, das Nachdenken über sie und den Eingriff – vorab auf der ästhetischen Ebene. In theaterpädagogischer Hinsicht geht es insbesondere darum, das Erfahrungswissen gesellschaftlicher Wirklichkeiten und Konflikte, Interessen und Machenschaften emotional zu verankern, um jeweils den *Handlungsimpuls* in oder hinter den Worten aufzudecken und so mit Brecht die „Vorgänge hinter den Vorgängen“. (Vgl. Brecht, Ges. Werke, Bd. 15, 256f.) Das konstruktive Moment des Gestus bewirkt darüber hinaus ein neues Bewusstsein *im Akt des Spielens*.

Brecht überträgt den Gestusbegriff auf alle Bereiche des Theaters: die Musik, das Bühnenbild, die Requisiten und Kostüme und die Art der Begegnung mit dem Publikum. Insbesondere aber betrifft er Aspekte des gestischen *Sprechens*: eine „Sprachweise, die zugleich stilisiert und natürlich“ ist (Brecht, Ges. Werke Bd. 12, 458, vgl. auch Bd. 19, 395 ff.) und die des gestischen *Singens*. Die schauspielpädagogische Arbeit hat den Gestusbegriffs für mich in der Folge verstärkt mit Aspekten der *Körper-, Handlungs-, der Atem- und Stimmimpulse* verbunden, um Haltungen von ihrem gestischen Ansatz her *intentional* zu begründen und wahrnehmbar werden zu lassen. Ähnliche Vorstellungen finden sich bei Stanislawski, Artaud, Michael Tschechow oder Eugenio Barba mit Blick auf das Verhältnis von Motiv, auslösendem Impuls oder Ansatz und Aktion und die Handlungssequenz als „Strecke“ im Gegensatz zum *Handlungsfloss*. So entdeckt Stanislawski die Wurzeln der Äußerung im Vorraum der Handlung in dem Moment des *Ich-will*. In *Abschnitten* einer Handlung und den darin liegenden *Aufgaben* findet er – in deutlicher Nähe zu Brechts „rahmenhafter Geschlossenheit“ des gestischen Vorgangs – Handlungsimpuls und Gliederung eines Handlungsweges mit der Erfahrung von Anfängen, Abschlüssen, Zäsuren oder Wendepunkten. Das Moment des „Ich will – was? – tun!“ markiert die Schnittstelle, an der die *psychische* Energie sich in eine *körperliche* verwandelt.“ (Vgl. Stanislawski, Konstantin S., Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Bd. I Erleben, Berlin 1981, 131 ff.) Dieser Punkt ist für die Entstehung der Geste im Vorraum der Intention und des Denkens wesentlich. Eugenio Barba nennt dieses *Ich-will*

Gestus und Stimme

von der Seite des körperlichen Ereignisses her den *Ansatz*: die „gesammelte Energie als Ausgangspunkt für eine Handlung im Moment, in dem wir alle unsere Kräfte konzentrieren, bevor wir sie in eine Handlung lenken.“ Sein Modell ist die Startposition des Läufers – sie enthält im Ansatz des Starts zugleich das Ziel: „Nur in Hinblick auf etwas ganz Genaues formt sich die individuelle Energie zu einer genauen Aktion.“ (Barba, Eugenio, Bemerkungen zum Schweigen der Schrift, Schwerdt 1983, 34 ff.) *Artaud* wiederum sucht, nach „einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken. Diese Sprache ist nur durch die Möglichkeiten des dynamischen Ausdrucks im Raum zu definieren.“ (Artaud, Antonin, Das Theater und sein Double, Frankfurt/M 1969, 95) „Sie geht viel mehr von der NOTWENDIGKEIT des Wortes als vom bereits gebildeten Wort aus.“ (Ebd., 118) Ähnlich sucht *Michael Tschechow* einen Weg von seelischen Impulsen und Vorstellungswelten zur Ausformung in der körperlichen Aktion oder Aussage, sucht nach der „psychologischen Geste“, nach „der Gestalt hinterm Wort“. (Tschechow, Michael, Werkgeheimnisse der Schauspielkunst, Zürich 1979, 61 ff.)

Atem-Aktion-Stimme – Sprechen und Singen

Vor allem in der elementaren Arbeit verbinden sich Anregungen Brechts und Tschechows. Bei Brecht heißt es: „Alles Gefühlsmäßige muß nach außen gebracht werden, das heißt: es ist zur Geste zu entwickeln.“ (Brecht, Ges. Werke, Bd. 15, 345) Bei Tschechow: „Mache starke ausladende Bewegungen mit dem ganzen Körper und sage: ‚Wie ein Bildhauer modellierte ich den Raum um mich herum. Die Bewegungen des Körpers schaffen Formen.‘ Um ganz bestimmte Formen zu erzeugen, denke an den Anfang und das Ende der Bewegung. Sage: ‚Jetzt beginne ich, jetzt beende ich sie. Und das ist die Form.‘“ (Tschechow, 1979, 21f.) Der technische Zugriff *und* der Ausdruckswille bewirken schon im kleinsten Vorgang das künstlerische Ereignis. Oder: „Jeder noch so elementare Vorgang ist zugleich ein kommunikativer und ästhetischer, jeder ‚technische Vorgang‘ ist auch ein künstlerischer.“ (Ritter, Sprechen auf der Bühne 1999, 20)

Das sind Wegweiser für die Arbeit mit *Atem*, *Aktion* und *Stimme* in einfachsten gestischen Schritten, die Vorstellungen, Gefühlsmomente und Aktionen – situativ und gestisch begründet – mit Sprachlauten, Worten, Äußerungen verbinden, und zum *Sprechen* und *Singen*. Das unterscheidet diese Arbeit u.a. von der anderer Atem-, Stimm- und Sprechschulen. In gewissem Sinn steht da auch Goethes *Faust* Pate, der in seinem Übersetzungsversuch des Johannes-Evangeliums vom *Wort* über den *Sinn* und die *Kraft* zur *Tat* schreitet. Mit dieser Schrittfolge wird nicht nur das *Wort* neu greifbar, sondern auch der Raum *hinter* den Worten.

Auch Worte und Äußerungen gewinnen hier Kraft und Zielhaftigkeit zunächst in der begrenzten „rahmenhaften Geschlossenheit“ einer kurzen Aktion,

ehe sie sich in Handlung und Figurenrede ausweiten – so etwa in der Arbeit mit *Shakespeare-Splittern*: szenischen Miniaturen aus Shakespeare-Stücken, in denen ein bestimmter Gestus sich in Worten zeigt, oder mit Texten Brechts, etwa den *Städtebewohnern*. Immer wieder geht es da auch um gestische Schichten und Widersprüche, die die Stimme färben – extrem etwa in dem Projekt *Shakespeares Narren*, wo sich *Narren* aus verschiedenen Stücken auf einer „*Narreninsel*“ trafen – auch aus solchen, in denen es im Original keine Narren gibt – und sich in „szenischen Fragmenten“ austauschen. Hier konnten alle Figuren Shakespeares auftreten, immer aber im Gestus, im Zerrspiegel der *Narren*. (Vgl. Ritter, Hans M., (Hrsg.), Spiel- und Theaterpädagogik als Modell, Berlin 1990, 131ff.)

Gestische Überlagerungen fordern in szenischen Situationen auch die singende Stimme heraus. Szenische Lieder wollen nicht nur schön klingen: sie sind Teil einer besonderen Situation, einer Gemütsverfassung. Neben dem Zugriff der Stimme auf Klang, Melodie und Ausdruck geht es um emotionale Brüche und Versuche, singend damit umzugehen: *Ophelia* ist verwirrt, *Gretchen* als Verlassene und Kindsmörderin im Kerker. Ihr Singen wird gebrochen durch einen gegenläufigen Gestus. *Jenny* (in Brechts *Happy End*) gerät bei den Sätzen „Ich hasse dich so, wie du dastehst und grinst!“ oder „Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, du Hund!“ ins Schreien, verfällt in Bitterkeit. Der Gestus fordert hier und anderen Fällen je eigene mehrschichtige Stimmklänge. (Vgl. Ritter, Hans M., Nachspielzeit, 127 ff. Auch: Ritter, Hans M., Der Schauspieler und die Musik. Und: Ritter, Hans M., ZwischenRäume)

Figurenfragmente und chorische Arbeit

Figurenlose Stücke oder offen konzipierte „Textflächen“ etwa Elfriede Jelineks sind derzeit aktuell. Sie fordern als mehrschichtige Montage widersprüchlicher gestischer Momente



Shakespeares Narren von 1986/87 Hdk/UdK (Fotos: Petra Hauke)

Gestus und Stimme

und Aktionsimpulse ähnlich sprunghafte, vor allem sprungbereite Grundhaltungen heraus – auch im Sprechverhalten: ein Spiel in der *Diskontinuität* bis hin zum offenen Schritt ins Publikum. Radikal bruchstückhaft liest sich auch Heiner Müllers Text *Verkommenes Ufer*: Figurenfragmente oder -reste, zeitlich oder psychisch abgelöste Schichten einer Figur, verstörte Lebenswelten, Banalitäten und Brutalitäten, mythologische Fundstücke. Die Arbeit daran ließe sich monologisch, aufgesplittet in einzelne Äußerungen mit emotionalen Brüchen, oder in chorischen Aktionen denken.

Die Arbeit mit Chören in aktuellen Inszenierungen ist allerdings in der Regel dirigiertes Sprechen. Das führt schnell zu individueller „Enteignung“ der Akteure und Stimmen, legt Austauschbarkeit nah, normiert das Stimmverhalten und löscht individuelle gedankliche Hintergründe zugunsten kollektiver Vorgaben. Das widersprüche gestischer Vielfalt. Es relativierte sich – auch in negativer Rückwirkung auf die Stimmen, fände der Chor zu einem gemeinsamen Gestus, einem gemeinsamen, zugleich je eigenen emotionalen Sprechimpuls. Für mich war chorische Arbeit immer auch eine gestisch-situative: eine aus Haltungen einzelner und ihrer wechselnden Impulse entwickelte Aktionsform in einer allseits auch individuell mitgestalteten Situation: zersplitterte Stimmen mit gemeinsamen Textströmen, das aus gemeinsamen

Atemimpulsen, dem Miteinander der Blicke und Vorstellungen und Handlungen immer neu Entstehende.

Ein Übungsansatz wäre die Auflösung von *Figuren* in einem *Gruppengestus* – etwa die Beschimpfungen Kents in Shakespeares *König Lear* als frontale Aggression einer Gruppe mit wurfähnlich geschleuderten Textbrocken und gemeinsamen Zielworten: „Ein Schurke bist du, ein Tellerlecker, ein niederträchtiger, eitler, hohler, bettelhafter, grobstrümpfiger Schurke!“ Modelle der *Mauerschau*, der *Gerüchteküche*, des *Botenberichts* (man denke an Mörikes *Feuerreiter*) könnten das variieren. So wurde in dem Projekt *Artaud* mit freien Chören gearbeitet: als Ideenproduktion in Widerspruch und Korrespondenz aus wechselnden Denkimpulsen, in aufgesplitteten Diskurs-Gruppen eines Literatencafés oder im Aufkeimen einer Idee – zunächst mit eingeworfenen Einzelworten bis hin zum chorischen Fanal einer Gruppenäußerung: „Alles **muss / haargenau / in eine / tobende / Ordnung** verwandelt werden!“ Auch der *Kanon* oder der *Igel* – in einer Verteidigungsposition Rücken an Rücken, die Textstacheln nach außen gerichtet – waren chorische Formen oder resignierend: der *zerfallende Igel*. Der komplexeste Sprechchor des Projekts folgte einer Sprech-Partitur zum *Manifest des Theaters der Grausamkeit*, ausagiert in gestischer Zuwendung, Ideenfindung und -übernahme. (Vgl. Ritter, Hans M., Spiel- und Theaterpädagogik als Modell, 123ff.)



Artaud-Projekt von 1985 HdK/UdK (Fotos: Karl Heinz Ritzel)

STIMMEN BEGEHREN

Andreas Pronegg im Gespräch mit Sandra Schildhauer

Sandra Schildhauer

Stimmen sind unmittelbar mit Körperlichkeit verbunden - die Stimme ist Teil einer individualisierten Betrachtungsweise - wir deuten Gefühlslagen, schreiben Eigenschaften zu über den Klang einer Stimme - und geben damit Be-Deutung. Die Stimme ist mit der Atmung in Verbindung, die den Rhythmus eines Menschen vorgibt. Nicht nur der Körper wird von dem Ein- und Ausströmen von Luft individuell bewegt, sondern auch die Stimme, mit der Klang über die Stimmbänder erzeugt wird. Die Stimme stellt eine Verbindung vom Innen zum Außen dar. Das ist eine Perspektive.

Die Identifikation über den individuellen Ausdruck ist Antrieb in unserer Gesellschaft. Aber auch individueller Ausdruck ist Teil von gesellschaftlichen Zusammenhängen, die diesen bedingen, beeinflussen und mehrheitsfähig machen. Und somit zeigt sich, dass Körper "selbst keine statischen ahistorischen Entitäten sind, sondern dass die Materialität der Körper, ihre Bewegungen, Emotionen und Affekte ebenso von kulturellen Normen, Gewalt, machtvollen Anrufungen und Apparaten durchdrungen sind wie sie diese erst Praxis werden lassen" (Schmincke 2019).

Hier kommen Themen der *bio politics* (ein Begriff, der dem Second Wave Feminismus der 1970er Jahre zugeschrieben wird) zum Tragen, die die Frage nach Körperlichkeit und (geschlechtlichen) Machtverhältnissen in Gesellschaften beschreiben. Mit der

Thematisierung von Rechten auf den eigenen Körper und die Einflußnahme durch männliche Bevormundung ging es "um eine Politik ‚von unten‘, um Kritik und Widerstand und einen Aktivismus, mit dem bestehende gesellschaftliche Normen und Praktiken verändert werden sollten" (ebd.). Die Widerständigkeit von Körpern ist Ausdruck eines kollektiven Verständisses. Körper sind nicht nur individuell zu verstehen, sondern eingebunden in Verhältnisse können sie Normen durchbrechen. Sei es durch Kooperation von Menschen und nicht-menschlichen Wesen, oder durch technologische Verknüpfungen, wie sie von Donna Haraway beschrieben werden - es gibt ganz andere kollektive Formen, die schon längst Realität sind. Individualisierte Lebenszusammenhänge sind in neoliberalen Strukturen, in denen jeder Mensch scheinbar selbst sein "Glück" gestaltet, die dominante Wahrnehmung. Doch gibt es alte Technologien wie

etwa das Radio, die eine Brücke zwischen Individuen schaffen. Die Art der Nutzung ist allerdings immer eine Frage vorherrschender Kulturen. Ein kollektives Verständnis von Körper, und somit auch von Stimme, kann neue Perspektiven eröffnen.

Im folgenden Gespräch mit **Andreas Pronegg** geht es um den Versuch, dieses kollektivistische Verständnis zentral zu stellen.

An was arbeitest du gerade?

Ich versuche gerade, ein theatrales Laboratorium aufzubauen, das sich dem Begehen von Sprech-Stimmen widmet. Ausgangspunkt dieser Forschungsreise sind zum einen Texte, die Begehen artikulieren und Mehrstimmigkeiten aufweisen, also bereits ein Theater von Stimmen in sich tragen. Dabei interessiert mich unter anderem auch, inwieweit Stimmen den Sinn ihres Begehrens überhaupt artikulieren oder darüber verfügen können. Zum anderen frage ich mich, welche Figuren oder Apparaturen dafür extra hergestellt oder konstruiert werden müssen, um dem Begehen von Stimmen vielleicht neue Sinnesmöglichkeiten zu verleihen. Der Arbeitstitel lautet derzeit: STIMMEN BEGEHREN.



Kannst du das etwas genauer schildern?

Seit dem Sonic Turn bilden Stimmen und Klänge verstärkt das Energiezentrum von theatralen Versuchen. Die künstliche Trennung von Stimmen und ihren Ursprungskörpern und die Entwicklung neuartiger Objekte und Sendestationen eröffnen zahlreiche Möglichkeiten, mit räumlichen, visuellen und akustischen Translozierungen zu experimentieren. Dadurch werden die Materialität des Sprechens und der Stimme ausgestellt und Hörgewohnheiten im theatralen Raum verändert. Die Verwendung der sprecherisch-stimmlichen Mittel steht nicht mehr im Dienst einer Vermittlung des Textinhals, sondern die Mittel selbst werden zum Inhalt. Die Stimme kann als ein Bruchteil einer ehemaligen Figur von mehreren Apparaturen gleichzeitig benutzt werden, wodurch bei diesem Sprech-Spiel die akusmatische Hörerfahrung in den Vordergrund rückt. Das wiederum verrückt die Frage nach Identitäten. Denn wird die Anwesenheit des/der Akteur*in und die leiblich-stimmliche Einheit zer- oder versetzt, dann ist mit dem „Privileg der Identität Schluss“ – wie das H.T. Lehmann einmal formuliert hat.

STIMMEN BEGEHREN

Inwiefern setzt du dabei Neue Medien ein?

Gerade die Neuen Medien erweitern hier die Spielmöglichkeiten mit Identitäten bzw. Nichtidentitäten enorm. Die Spieler*innen bzw. die Stimmen treten als Medium für die Sprache oder als Sprachtransporteure auf und nicht mehr nur als selbstsprechende Subjekte. Die Stimme wird dabei höchstens noch wie eine Maske verwendet. Ich weiß noch nicht, wohin diese Reise geht. Das hat auch mit der Frage zu tun, wieweit man während des Probenprozesses die visuelle Dimension in diesem Laboratorium der Stimmen aussparen möchte oder kann, also wie hoch das Bedürfnis der Beteiligten daran ist, die übliche Bilderflut zu negieren. Ich bin gerade dabei, mit Studierenden ausgewählter Studienfächer, wie z.B. der transmedialen Kunst in Wien, in Kontakt zu treten. Ich hoffe, dass es mir über Kooperationen gelingen wird, mittels neuer technologischer Erfindungen dieses theatrale Labor und seine neuartigen Chimären zumindest für die daran Beteiligten in einem ersten Schritt erfahrbar zu machen.

Gibt es für dich bei dieser Forschungsarbeit irgendwelche Orientierungspunkte?

Historisch gesehen sind zwei Modelle für mich von Bedeutung. Zum einen ist dies Bertolt Brecht und seine Lehrstück-Theorie, die bei uns ja immer noch vollkommen unterschätzt wird. Dabei hat er in seinen Schriften und Stücken aus jener Zeit unheimlich viele Ansätze und Materialien geliefert, die gerade heute mit den technologischen Mitteln aufgegriffen und weiterentwickelt werden könnten. Bereits sein erstes Lehrstück, der Ozeanflug, wurde von Brecht ursprünglich so konzipiert, dass die „Besucher*innen“ über die gesamte Stadt verteilt zu Hause mit der Partitur seines Radiolehrstückes sitzen und im Dialog mit dem Radio entweder gemeinsam im Chor, oder eben einzelne Stimmen einlesen sollten – ein Chor von Stimmen, der die gesamte Stadt erklingen lässt. Die Stimme ist ja vielleicht trotz der aktuellen technologischen Entwicklungen immer noch das schnellste Medium. Sie kann mit einem Wort Räume eröffnen, die diskontinuierlich und unbegrenzt sind und sich über eine ganze Stadt erstrecken. Und durch die Gleichzeitigkeit von Stimmen können auch verschiedene Räume verbunden werden. Das geht einfacher als mit Bildern. Brecht hat sich auch

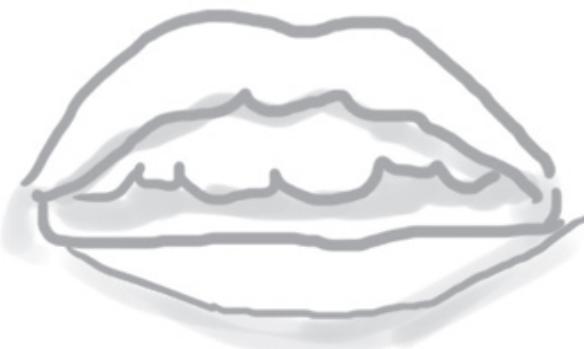
intensiv mit dem asiatischen Theater und seinen Spielmodellen auseinandergesetzt. Das ist auch der zweite Ansatzpunkt von mir, nämlich Elemente des asiatischen Theaters und des Marionetten- und Figurentheaters aufzugreifen. Akteur*in und Stimme sind hier bereits als konstituierendes Element dieses Theaters zerfallen.

In welchem Rahmen möchtest du das Projekt realisieren?

Das Laboratorium STIMMEN BEGEHREN soll vom und im Wiener Kabinetttheater produziert werden, das eines der interessantesten Figurentheater in Europa ist. Ich finde es gerade in diesem Kontext spannend, anhand neuer Technologien und den unterschiedlichen Techniken des Figurentheaters an der Konstruktion von elektro-akustischen Geräten, Quellen, Sendestationen und Stimmen und Geräuschen zu experimentieren.

Wie sehen dabei die nächsten Arbeitsschritte konkret aus?

Im Februar 2022 werde ich mit Info-Austausch- und Gesprächsrunden beginnen, und für den Sommer ist geplant, mit einer kleinen Gruppe von Interessierten die ersten Maßnahmen zu proben. Die Auswahl bzw. das Verfassen von Texten und die Herstellung von Apparaturen können und sollen auch während eines kreativen Probenprozesses erfolgen. Ein Ziel von mir wäre, Mitte 2023 die ersten Forschungsergebnisse im Wiener Kabinetttheater zu veröffentlichen. Wenn jemand Lust und Interesse an einer Mitarbeit hat, ist er/sie herzlich willkommen.



Theaterpädagogik geht agile Wege – ein Paradigmenwechsel in pandemischen Zeiten?

Sabine Parker

Die äußeren Bedingungen verändern derzeit massiv die Theaterarbeit. Digitale Medien, bisher Spielwiese der Theater-Avantgarde, werden über Nacht zum notwendigen Bestandteil unserer Arbeit über den künstlerischen performativen Einsatz hinaus. Handlungen finden vermehrt im digitalen Raum statt. Kaum vorstellbar, dass Theater machen und Theater lernen über diese technisch-medialen Vermittlungsformen seine Stärken ausspielen kann. Und das Neue, Unvorhergesehene und Unsichere ist nur scheinbar neu, denn es stellt bereits seit einigen Jahren gelebte, existentielle Praxis dar.

Die Digitalisierung und mit ihr die Globalisierung schaffen, auch ohne eine Pandemie, ein Außen, dass Unsicherheit, Komplexität, Unvorhersehbarkeit und Mehrdeutigkeit produziert. Herausforderungen, die unter dem Akronym VUCA (Volatility, Uncertainty, Complexity und Ambiguity) zusammengefasst werden.

Doch der Grad der Unsicherheit ist in Zeiten der Pandemie größer denn je und der damit verbundene Wunsch, weiter zu machen und nicht nachzulassen.

Und nun eine „hybride“ 34. Tagung des Bundesverbandes BuT e.V. Wie kann das gelingen? Es muss funktionieren, denn neue Handlungsweisen werden unumgänglich.

Auch in diesen Zeiten bleibt der Anspruch an Erfahrungslernen, an den gemeinsam genutzten Bühnenraum, den es körperlich und geistig handelnd zu durchdringen gilt.

Die Integration des Neuen!

Ein Dilemma?!

Das „Tetralemma“, eine Methode zur Strukturierung, beinhaltet die Möglichkeit, Handlungsoptionen sichtbar zu machen, sowie unterschiedliches Handeln zu ermöglichen. Die vier Optionen - „das Eine“, „das Andere“, „Beides“ und „keines von Beiden“ - macht u.a. den Umgang mit bestimmten Erfordernissen (be) greifbar, indem es das Bewährte weiterhin nutzt und eine neue Position des Sowohl-als-Auch zulässt (vgl. Parker/List 2021).

Eine Bundestagung dezentral?

Mit der Verteilung auf Rheinland-Pfalz, Nordrhein-Westfalen, Niedersachsen und Hessen konnte die Zahl der Teilnehmenden auf verschiedene Tagungsorte begrenzt werden.

Die Regionalgruppe Rheinland-Pfalz des BuT e.V. lud an die Aisthetos Akademie nach Neuwied ein und begegnete analog und hybrid experimentierfreudigen Menschen, Expert*innen und Entwickler*innen.

Ein Bundesverband geht hiermit besondere und innovative Wege. „Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne“. So beschreibt Hermann Hesses Zitat trefflich die gelungene Umsetzung dieser neuen Idee. Ein „zauberhafter“ Anfang. Mittels digitaler Übertragung begegnete man sich zum Austausch, zu Warm-Ups und

gemeinsamen Workshops. Und zwischendurch auch mal auf einen hybriden Kaffee. Der Titel „Vox, voice, voix, voz, voco“, Experimente mit Stimme und Körper im Theater, verspricht eine breite stimmliche Auseinandersetzung. Doch was braucht die Arbeit mit der Stimme?

In einem ersten Schritt geht es auch hier um die Trennschärfe der Begriffe, bereits zu Beginn einer hybriden Tagungsplanung. Das neu gewählte Format soll den Herausforderungen im Außen, einer pandemischen Lage mit ungenauem Ausgang, gerecht werden. Steht im Fokus die Gesangsstimme oder Sprechstimme? Wäre Stimmtherapie ein smartes Ziel für diesen Rahmen? Wir alle wissen um die eigene Sensibilität, wenn es um Stimme geht. Stimmwicklung als Teil der Persönlichkeitsentwicklung zu betrachten, scheint hier wichtig, wirkt Theater und seine Methoden eben auch immer auf den ganzen Menschen, auf den Körper(ausdruck), den gesamten kommunikativen Prozess, auf die Emotionen. Die personale Ebene.

„Erfüllte ästhetische Darstellung ist immer geprägt von der menschlichen und künstlerischen Sehnsucht, körperlich, stimmlich und emotional durchlässig zu sein“, sagt Yvonne Racine. All das verortet in einer hybriden Tagung. Und was bedeutet das für die Theaterarbeit?

Es geht darum, sich immer wieder neu mit den Menschen und deren Erwartungen auseinander zu setzen. Bedingungen der Theaterarbeit sind so Nähe und gleichermaßen Distanz. Wir gehen neue Wege in Formaten, die über Jahrzehnte tragfähig waren. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie das Planen und Handeln neu gedacht werden muss.

Seit geraumer Zeit bestimmt ein Austragungsort der Tagung, die Aisthetos Akademie in Neuwied, als Institut für Theater- und Filmpädagogik, mit einer agilen Haltung und einem ebensolchen Anspruch an Inhalten und Umsetzungen in ihren Weiterbildungsgängen, die innovative Theaterentwicklung mit, die gerade in diesen volatilen Zeiten und auch in Zukunft für die Menschen immer bedeutsamer werden.

Ihr Anspruch: Es braucht ein „mindset“, das in der Verunsicherung Sicherheit gibt.

Im Grundsatz ist eine offene und wertschätzende Haltung gegenüber den Menschen gemeint, mit denen wir leben und arbeiten. Die Voraussetzung für angemessene Entscheidungen und damit verbundenes Handeln, für Situationen, die ein Klima schaffen, das den Akteur*innen ein Gefühl von Sicherheit ermöglicht. Wir wollen eine Tagung umsetzen. Dass das Tun dem Wollen zwangsläufig folgen muss, um erfolgreich zu sein, um erfolgreich Theater zu machen, ist mehr als eine Binsenweisheit.

Los gehen!

Und so wurde in Rheinland-Pfalz eine hybride Tagung umgesetzt, die nachfolgend durch die Prinzipien des agilen Handelns (vgl. Beck, 2001, und Preußig, 2018) skizziert wird:

Theaterpädagogik geht agile Wege

Iteration – was ist der erste Schritt?

Was entspricht mir? Hiermit ist nicht nur die Indifferenzlage als mittlere Sprechstimmlage gemeint, sondern eben auch das, was ich sagen möchte.

Erst mal ankommen! Jeder für sich.

K.S. Stanislawski spricht z.B. von „Aufmerksamkeitskreisen“. Den Beginn der Tagung kennzeichnet ein in Kontakt treten, erst einmal mit sich. Anfangen.

Mit den Sinnen wird der Boden gespürt, der Körper. Der nachfolgend haptischen Erkundung folgt die auditive und olfaktorische Annäherung. Körperveränderungen lassen stimmliche Veränderungen wahrnehmen.

Das Handeln von Theaterschaffenden basiert im Grundsatz auf einem schrittweisen und prozesshaften Vorgehen. Nach dem ersten kommt folgerichtig der zweite Schritt. Eine schrittweise Entwicklung. Man tritt in den Kontakt, hört auf die anderen, agiert mit den anderen. Ein Klangteppich entsteht, mit geschlossenen Augen schaltet man die visuellen Reize aus und kann so gemeinsame Klänge suchen, einen gemeinsamen Rhythmus finden, zum/zur Leiter*in werden, den Chor verstummen oder klingen lassen. Führungsverhalten und Kollaboration en passant erleben. Immer wieder Zeit zur Reflexion finden.

Wir ziehen (Übung nach J. Lecoq) an einem imaginären Seil. Ziehen und schieben, wir erzählen und steigern die Reaktionen. Wir arbeiten an unserer Durchlässigkeit mit Übungen von J. Grotowski und L. Strasberg. Rezeptiv sein. Impulse aufnehmen. Den Körper beleben und präsent sein. Stimme geben! Mehr im Innen, weniger ausagieren, denn „zu groß und zu viel wirkt holzschnittmäßig.“

Die Arbeit mit den inneren Bilderwelten durch Bewegung triggern, die Arbeit mit dem Substitut als Ausgangspunkt der Textarbeit. Visualisierung schafft Präzision. Was verändert sich?

Inkreme – was können wir präsentieren (entwickeln) – analog und hybrid?

Wir sehen und spüren, wie die Körperhaltung unsere Stimme(n) beeinflusst. Mit Blick auf das Theater geht es nun um den Veröffentlichungscharakter.

Mit E. Jelinek als Beispiel findet man stimmlich im Durcheinander zu einem Chor (und umgekehrt). Der Anspruch: Jede*r spricht für sich! Auch Teil einer Haltung. In der Vervielfältigung der Protagonist*innen zeigt sich die Vielstimmigkeit in der Einstimmigkeit- dazu gehören und als Individuum leben, wahrgenommen werden, wirken.

Der Chor als Gestalter der Atmosphäre in der Schaffung imaginativer Welten.

Die innere Stimme findet ihren äußeren Ausdruck. Spielende auf der Bühne. Alternierend lesend, einzelne Worte wie Leuchttürme. Laut und leise, gezielt adressierend, zuhörend, aufmerksam, auch und gerade beim Zuhören die Bilder visualisierend, mit denen gearbeitet wurde.

Akteur*innen, die ihre Blickrichtung wechseln. Individuell auch im Tempo. Fragmente aus der Erinnerung sprechend. Und der Zuschauer hat die Fähigkeit ein Gefühl und dessen Entwicklung zu sehen.

Zum Abschluss präsentiert jeder Tagungsort seine Leuchttürme. Digitale Begegnung ganz nah. Und prozesshaft, wie das Inkrement, das bereits einen Nutzen hat.

Einfachheit – sind wir ganz im Moment?

Musik (hier diabolisch) als starke Mitspielerin im Sinne von „Listen before you act“.

Das ist die Anforderung.

Im Moment sein und akzeptieren, was da kommt, was es braucht. Den Resonanzraum nutzen, spüren. Im Körper sein. Entspannung. Aushalten, vor dem Ausagieren. Wir sind bei uns, in der Wahrnehmung unserer Gefühle, und auch offen für die Umgebung. Ganz bewusst. Bilder sehen, nicht interpretieren. Und mit den inneren Bildwelten kommt man in den sprachlichen Ausdruck. Immer wieder in Kontakt mit den Zuschauer*innen sein, heißt, im Moment sein.

Veränderung – Von Außen nach Innen und vice versa?

Steuerung durch eine innere Haltung (mindset), dessen ich mir bewusst sein muss. Das wiederum wirkt auf die Entscheidungsfähigkeit. Macht diese erst möglich.

Der periphere Blick. Es braucht eine klare Entscheidung. Ich stehe! Innere Haltung, Wille, Körpersprache. Die nächste Entscheidung: Ich gehe weiter. Konsequent sein. Sich selbst die Erlaubnis geben!

Im Kreis stehend adressiert man ganz gezielt. Mit Stimme. Und es gibt eine Antwort, die eine oder keine Handlung nach sich zieht. Fröhliches Scheitern, denn jede*r kann auch NEIN sagen. Is it really truth or is it social behavior?

Review – Was wollt ihr uns mitgeben?

Auf der emotionalen Ebene hinhören,
wirksam, gefühlt auf Abruf,
inmitten der Vielfalt,
das Innen nach Außen lassen,
Körper, Emotion, Musik,
Kompetente Hinführung- damit es so sein konnte, wie es war.

„Eine wunderbare Veranstaltung, großartige Workshops mit ebensolchen Koryphäen, ein gelungenes Format“, so die Stimmen der Teilnehmenden. Und so manch neues Theaterprojekt oder auch die nächste Kooperation entstand bei gutem Essen und einem ebensolchen Austausch. Menschen unterschiedlicher Professionen trafen gewinnbringend aufeinander.

Theaterpädagogik geht agile Wege

Retrospektiven – wie war der Prozess?

„Jeder übernimmt Verantwortung, damit das Spiel weitergeht“. Eine intensiv nachklingende Tagung. Für alle. Theaterpädagog*innen, Amateurtheaterspieler*innen, Lehrkräfte und Freiberufler*innen bewegen sich ganz offen mit Stimme und gleichsam grundsätzlich mit einem Interesse an der eigenen Weiterentwicklung. Hierzu ist die Reflexion des individuellen Denkens, Fühlens und Handelns notwendig, die den Menschen befähigt, sich seiner selbst sicher zu sein, sich seiner selbst sicher zu handeln. In einem vertrauten „Setting“. Eine unabdingbare Voraussetzung für alle, die mit Menschen arbeiten.

An drei Tagen wurde im Plenum, aber auch in Gruppen, gearbeitet. Das gemeinsame Ziel: Sich mit dem Eigenton identifizieren. Hinhören. Wach sein. Durchlässig sein.

Darüber hinaus benötigt (agiles) Handeln einen Raum, der Zusammenarbeit möglich macht. Und auch an dieser Stelle wird der Wert der „analogen“ Theaterarbeit deutlich.

Im Kollektiv ging es auch immer wieder um das Sichtbarwerden des Einzelnen, um eine gemeinsame Aufgabe, in der Stimme als Impulsgeber fungiert.

Georg Verhülsdonk, Professor für Bühnensprechen und Dozent an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, ermöglichte eine gemeinsame und gleichermaßen individuelle Stimmerfahrung mit der Erschaffung eines kollektiven Körper- und Klangraums.

Mit der Regisseurin, Schauspielerin und Theaterpädagogin Yvonne Racine M.A., erfuhren die Teilnehmenden über stimmliche und körperliche Warm-ups mit Übungen von Jerzy Grotowski eine ganz körperliche Form von Stimmentwicklung. Texte wurden mit den Methoden des inneren Monologs und den fünf Emotionsfeldern (Lee Strasberg) zu individuellem Leben erweckt.



Eine angemessene theaterpädagogische Haltung zeigt sich in Fachkompetenz und Selbstkenntnis, in Neugierde, Offenheit und Flexibilität. Es ging beiden Workshopleitenden immer auch darum, impulsgebend und nicht lösungsaufzeigend zu agieren. Der Schweizer Theaterpädagoge Felix Rellstab forderte so aus gutem Grund: Ein*e Theatermacher*in, hat „stets zur Verfügung zu sein, sich nicht ehrgeizig vorzudrängen, sondern zurückzustehen“ (Rellstab, 2000, S. 200).

Feiern – was braucht es?

Alle im Klatschkreis, gemeinsame Impulse, dann improvisierend, dennoch den Grundpuls haltend. Jeder geht mal in die Mitte und lässt sich feiern.

Menschen, die sich an drei Tagen empathisch, flexibel und authentisch begegnet sind. Authentizität als notwendige Grundlage, als Ausgangspunkt von allem.

Wir sind kongruent. Wir gehen von uns aus und zeigen so Selbstsicherheit und Souveränität. Und Stimme.

„Alles muss klein beginnen.
Lass etwas Zeit verrinnen,
Es muss nur Kraft gewinnen
Und endlich ist es groß“.
Gerhard Schöne

Es ist schön, bereichernd, großartig, sich zu trauen, den Mut zu haben, auch mal andere Wege zu gehen, neue Wege gehen, die Kreativität und Lösungen befördern. Unsicherheit gestaltbar zu machen wird eine der großen Aufgaben in der Zukunft sein. Mit Menschen, die das auch wollen.



Literatur:

- Beck, K. et al. (2001). Manifest für agile Softwareentwicklung. Zugriff am 03.05.2020. Verfügbar unter <https://agilemanifesto.org/iso/de/manifesto.html>
- Parker, S. et al. (2021). Wer A sagt muss nicht B sagen. Agiles Handeln im beruflichen Kontext. Heidelberg: Springer.

- Preußig, J. (2018). Agiles Projektmanagement. Scrum, User stories, Task Boards & Co (2., neu bearbeitete Aufl.). Freiburg: Häfe-Lexware.
- Rellstab,F.: Handbuch Theaterspielen, Wädenswil 2000

GESPRÄCHE, STIMMEN, DIALOGE

„Klaut! – aber nicht unsere Wahrnehmung...“ (Reprise)

Céline Bartholomaeus im Selbstgespräch

„Klaut! – aber nicht unsere Wahrnehmung...“ wäre der Originaltitel meines Artikels gewesen. Der folgende Artikel sollte bereits 2015 erscheinen. Damals, zunächst von meiner Dozentin ermutigt, habe ich erste Entwürfe verfasst, die dann jedoch allesamt in der digitalen Schublade verschwanden. Die Gründe dafür sind uneindeutig. Dennoch schwebt der Begriff des *silencing* über dem Ganzen. Für die 80. Ausgabe der Korrespondenzen habe ich den Artikel aus der Schublade hervorgeholt und überarbeitet und füge hinzu: „...auch nicht unsere Arbeitskraft, unsere Bildungsarbeit, unsere Ideen, unsere Konzepte, unsere Strategien. Benutzt nicht unsere nichtweiß rassifizierten Körper. Nicht für eure Bühnen, für eure Öffentlichkeitsarbeit und Selbstinszenierungen, eure Diversity-Podien und erst recht nicht für euer schlechtes Gewissen.“

Meine Erfahrungen als Theaterpädagogin of Color sind keine Einzelfälle. Wenn es um Theater und Rassismus geht, ist es wichtig zu markieren, dass die Vorfälle der letzten Jahre aus Theaterhäusern und Ausbildungsstätten nicht überraschend sind. Es ist nicht neu, dass rassistische Situationen vielen von uns Künstler*innen of Color passieren und passiert sind. Es ist kein Geheimnis, dass wir im Theaterbetrieb oftmals vereinzelt waren und noch immer sind, dass wir dadurch nicht die Sprechfähigkeit erlangen oder Gehör bekommen. Mit diesem Artikel möchte ich davon erzählen, wie die eigene Stimme sich politisieren kann und sich Positionierungen, Haltungen, Diskurse und Perspektiven im Laufe der Zeit verändern können.

Fremdbestimmte Sprache

In der ursprünglichen Einleitung meines Textes beschreibe ich eine Situation, die BIPOC in Deutschland immer wieder erleben, wenn sie neue Menschen kennenlernen. Wissenschaftlich werden diese Situationen als *othering* beschrieben. Damals habe ich es an genau dieser Stelle für wichtig erachtet, explizit zu beschreiben, was geschieht, wie es sich anfühlt, warum es problematisch ist. Ich hatte ständig Sorge, dass mir solche Erfahrungen abgesprochen werden, mir nicht geglaubt wird, oder ich nicht ernst genommen werde, wenn ich etwas als rassistisch benenne.

Wenn ich diesen Text heute lese, fallen mir meine verwendeten Selbstbezeichnungen auf wie „Mensch mit Migrationshintergrund“, oder die Beschreibung meines rassistisch markierten Körpers über Haut-, Haar- und Augenfarbe.

Erst nach meinem ersten Empowerment-Training entdeckte ich neue Begriffe und Konzepte. Unter anderem die Bezeichnung *Person of Color (PoC)*. So definiere und positioniere ich mich heute, gerade in künstlerischen und aktivistischen Zusammenhängen. Wenn nicht-weiße Menschen sich so definieren (müssen), liegt bereits ein Politisierungsprozess zu Grunde, der weißen Menschen nicht abverlangt wird. Wenn ich heute den Begriff „Migrationshintergrund“ lese oder höre, ist mir die Sprecher*innenposition (s. z.B. Förderanträge) schnell klar.

Das zeigt auch, dass unsere Sprache lebendig ist und die Diskurse sich in den letzten Jahren stark verändert haben. Trotzdem macht es mich irgendwie traurig, wenn ich lese, auf welche Sprache und Diskurse ich 2015 zurückgreife. Wörter wie „Migrationshintergrund“ ermöglichen mir nur ein sehr fremdbestimmtes Sprechen über meine Erfahrungen und mich.

Destruktive Situationen

Es ist Dezember 2015. Ich bin auf einem Seminar an der Bundesakademie in Wolfenbüttel. „Klaut!“ heißt es. Von Freitag bis Sonntag erarbeiten wir mit einer bundesweit gemischten Gruppe Theaterschaffender Themen und Formen des partizipativen Theaters. Der Kurs setzt sich aus Kolleg*innen zusammen, die u.a. Regisseur*innen, Theaterpädagog*innen und/oder Schauspieler*innen sind. Ich selbst war im Rahmen meines Studiums hier, arbeitete aber bereits als freiberufliche Theaterpädagogin. Gerade das Thema Partizipation im Theater bereitete mir schon länger diffuse Bauchschmerzen, so war dies die ideale Möglichkeit, sich gründlich damit auseinanderzusetzen.

Nach einem theoretischen Einstieg konnten wir in Kleingruppen, eigene skizzenhafte Bühnengeschehnisse inszenieren, in die die Zuschauenden einzubinden waren. Eine weiße, deutsche Gruppe hat sich dem Thema „Einbürgerungstest“ gewidmet (wenn ich das nur höre, wedeln schon die red flags vor meinem inneren Auge...). Als Zuschauende stehen wir in einer Reihe, vor uns auf dem Boden liegen in ca. einen Meter großen Abständen neun bunte Blätter. Wir, das Publikum, bekommen vom Moderator des Geschehens jeweils eine rote und grüne Karte. Es geht um eine Wissensabfrage zu Deutschland, bei der das Ziel sei, am Ende bei der letzten Station zu stehen und somit endlich „Deutsche“ werden zu dürfen. Bis zur dritten Frage sind wir noch alle auf gleicher Höhe. Bei der ersten falschen Antwort wird ein Teilnehmer

„Klaut! – aber nicht unsere Wahrnehmung...“ (Reprise)

vom Moderator einen Schritt zurückgeschickt. Nächste Frage. Ich grübele, denn ich war kurzzeitig abgeschweift. „Du da! Was hattest du für eine Farbe hochgehalten?“, werde ich angerannt. „Ich habe die Frage nicht mitbekommen, entschuldigung, ich habe gar keine hochgehalten.“ Bei einer falschen Antwort müssen wir einen Schritt zurück machen. Ich dagegen werde schroff gleich drei Schritte zurückgeschickt.

Ich spiele mit und gehe meine Schritte zurück. Dort angekommen schaut mich der Moderator an und schickt mich weitere drei zurück. „Warum? Ich bin doch schon zurückgegangen.“, wende ich ein. Die gesamte Gruppe steht meterweit von mir entfernt. Einige blicken mich mitleidig an, andere schauen aus dem Fenster, ein paar warten auf die Antwort des Moderators. „Ne, wenn ich das sage, bleibst du dort wo du bist.“ Ich spüre wie mir ein dicker Kloß im Hals stecken bleibt und meine Wangen anfangen zu glühen. Irgendwie kommt mir das alles hier sehr bekannt vor. Einer der Teilnehmer dreht sich zum Moderator, der bereits zur nächsten Frage ansetzt „Moment mal, wenn das hier so läuft, dann gehe ich auch sechs Schritte zurück. Das ist doch total absurd hier alles.“ Ein Versuch sich solidarisch zu zeigen. „Du bleibst schön wo du bist, oder du kannst das Spiel verlassen.“, entgegnet der Moderator. Nun schauen Alle mich an.

Kommt mir bekannt vor, dieser Kloß und das Gefühl. In allen Situationen, in denen ich rassistisch diskriminierende Gewalt erlebt habe, gab es die Mitschüler*innen, Freund*innen, Familienangehörige, Kolleg*innen, Passant*innen, die lieber aus dem Fenster oder auf ihre Schuhspitzen geschaut haben. Da gab es immer auch die Blicke voller Mitleid. Heute weiß ich, dass es jenseits symbolischer Solidarität auch die Möglichkeit gegeben hätte, einzugreifen. Heute kenne ich den Begriff „allyship“, und auch „Empowerment und Widerstand“. Ich nehme öffentlich Stellung, oder suche *safer spaces* auf, fordere Awareness-Teams ein oder nutze Türen, aus denen ich notfalls den Raum verlassen kann.

Der Kloß hat mittlerweile die Dimension eines Tennisballs und meine Augen brennen. Noch ein paar weitere Fragen zu Deutschland und das Spiel ist zu Ende. Einige Sieger*innen freuen sich. Ich habe alle folgenden Antworten richtig beantwortet und konnte trotzdem nicht aufholen; der Vorsprung war zu groß. In der Reflexion der kurzen Situationen, die die Kleingruppen erarbeitet hatten, schlucke ich den Kloß herunter, mache mich meiner Verantwortung bewusst und hoffe nicht in Tränen auszubrechen, während ich versuche ein konstruktives Feedback für diese destruktive Situation zu formulieren.

No more chill for that! Manchmal wünsche ich mir meine damalige Naivität, den Optimismus und Gutgläubigkeit zurück. Aber das Konstruktive selbst im absolut Destruktiven, Diskriminierenden und Ignoranten anzubieten, ist heute nicht mehr meine Haltung. Wenn Räume im Theaterkontext nicht sensibel (genug) gestaltet, sonder gewaltförmig sind, wenn sie so tun, als ob sie Diversitätssensibel sind, und dabei Rassismus (wahlweise auch andere Formen der Diskriminierung, ich fokussiere hier die Kategorie *Race*) reproduzieren, sage ich heute: Umstand benennen und Situation ggf. Verlassen.

Nein, ich diskutiere nicht mehr über meine Wahrnehmung. Nicht umsonst gibt es mittlerweile eine eigens für den Theaterbetrieb entwickelte Antirassismusklausel, die die Deutungshoheit über Vorfälle den Betroffenen zuspricht. Wie sehr sich Theater sträuben, diese auch in Anstellungsverträge aufzunehmen, ist ein ganz anderes Thema.

Konstruktive Kritik

Zurück in die Situation: Ich frage, ob die Willkür des Zurückschickens bewusst als Performerhaltung gewählt wurde, und wenn ja, ob es inhaltlich nicht spannender gewesen wäre, anstelle authentischer Fragen aus dem Einbürgerungstest, komplett Absurde zu nehmen, um die Willkür stärker zu inszenieren. Ja, die Willkür soll es gewesen sein, die hier im Fokus stand, entgegnet man mir. Ich frage, ob etwas so Existentielles wie der Einbürgerungstest sich tatsächlich eignet, als Spielsituation eins zu eins inszeniert zu werden. Ich frage nach der Verantwortung eines kunstschaaffenden Menschen für sein Publikum. Denn ich, mit meiner lebenslangen Erfahrung als nicht *weiße* Person, hätte mich über eine solche Verantwortung gefreut, die ich im Gegenzug für mein Vertrauen als Teilnehmerin erhalten hätte. Nicht freuen konnte ich mich, als einzige PoC in diesem Raum, über das Aufbrechen alter Traumata, über Mitleid, sei es noch so nett gemeint und darüber, dass plötzlich Fenster, Bäume und Schuhspitzen spannender sind, als das Geschehen.

„Aber man muss ja auch mal schauen, aus welcher Perspektive man da spricht. Aus der künstlerischen oder pädagogischen“, erwidert der *weiße* Theaterpädagoge. Ich schlage vor: „Ja, sicher. Man kann aber auch einfach einen Kniff einbauen und die Willkür inszenieren, indem man nicht nur Wissen zur BRD abfragt, sondern plötzlich nach Schuhgrößen fragt. Dann geht es nicht mehr um die formale Übertragung des ohnehin herabwürdigenden Tests, sondern auch inhaltlich um die Willkür. Oder es plötzlich stehen alle hinten und es wird ausgelost, wer das Ziel erreicht.“

„Ja, ja...“, entgegnet mir der *weiße*, deutsche Theatermacher, der sich auf Theater mit Geflohenen (herzlichen Glückwunsch: Wir haben hier einen *white savior*.) „spezialisiert“ hat: und *mansplaining* „Kunst muss eine Fallhöhe haben.“ Ich bin etwas perplex. Fallhöhe also. Wenn Fallhöhe bedeutet, dass das, was ich empfunden habe, nichtig ist, wenn Fallhöhe bedeuten darf, dass man alles auf der Bühne machen kann, um nachher damit zu legitimieren, was schiefgelaufen ist, dann habe ich das Gefühl, beklaut worden zu sein. „Klaut!“ hieß diese Fortbildung, zum Thema Publikumsbeteiligung. Ich fühle mich beklaut, nämlich meiner Wahrnehmung.

Und ich will mir nicht ausmalen, wie es einem Publikum geht, dessen Überleben und Existenz in Deutschland tatsächlich von so einem Test abhängt, wenn es in so eine Inszenierung gerät. Das war mir in dem Raum wichtig zu teilen; mitzuteilen, was ich wahrgenommen habe. Es ging mir um Augenhöhe, um Reflexion und wie man verantwortungsbewusster und -seien wir ehrlich- intelligenter hätte umgehen können. Es ging mir um eine kollegiale Feedback Situation, jedoch schien der Funke

„Klaut! – aber nicht unsere Wahrnehmung...“ (Reprise)

nicht rüber zu springen; denn es ging nur noch darum, Recht zu behalten und abzusprechen, was so offensichtlich war: Diejenigen zurückzulassen, auf sie runterzuschauen, die es ohnehin ihr Leben lang so kennen. Im Rahmen dieser Diskussion, die sehr unsachlich wurde, in welcher vier *weiße*, männlich gelesene, etablierte ü40 Theatermacher auf mich einredeten und der Rest der Gruppe schwieg, sowie schließlich ich, wurde nebenbei auch die Theaterpädagogik gleich mit runtergemacht. Denn die sei ja eh keine richtige Kunst und ich ohnehin auch als Theaterpädagogin in solchen künstlerischen Fragestellungen nicht qualifiziert. Und sowieso solle ich bei diesem Thema hier als Betroffene nicht mitreden, da ich das nicht objektiv bewerten könne. *Silencing at its best*. Ein Großteil der schweigenden Mehrheit kam in der Pause auf mich zu und suchte das Gespräch. Ganz schön spät. Ganz schön feige. Ganz schön unsolidarisch. Heute weiß ich, was ehrliches und mutiges *Allyship*, Verbündetsein und Powersharing bedeutet, 2015 waren diese Gedanken noch weit entfernte Fantasien.

Dröhnende Moral

Und was ist nun die Moral von der Geschichte dieser partizipativen Anordnung, und für wen? Für mich bzw. People of Color, rassifizierte, migrantisierte, illegalisierte Menschen, ist das Ergebnis wieder zu spüren, wie groß so ein Kloß sein kann und was Scham bedeutet und Othering zu erleben. Und für diejenigen, die der *weißen*, juristisch deutschen Mehrheitsgesellschaft angehören, war der Sinn mal entspannt nachzuempfinden, wie furchtbar schwer dieser „ach so ungerechte Einbürgerungstest“ ist, wohlwissend, dass sie ihn niemals ablegen werden müssen

und dass davon nicht ihre Existenz und Daseinsberechtigung in diesem Land abhängt. Dem Ganzen haftet die aktuell stark diskutierte Frage nach „Kunstfreiheit“ an. Damals wie heute, gilt es zu fragen, auf wessen Kosten wird was dargestellt? Wer wird mitgedacht, wer wie immer vergessen? Wen imaginieren wir uns als Publikum? Und wer darf nur mal am Rande dazukommen, wenn wieder nach Diversität geschrien wird? Der Unterschied zu damals ist glücklicherweise und endlich: Wir sind mehr geworden, die sprechen, benennen, problematisieren, kritisieren und die an Positionen sind, die gehört werden. Zwar noch ziemlich einsam, aber mit mehr *Allys* und untereinander verdammt gut vernetzt.

Es ist Januar 2022, sieben Jahre nach Verfassen des Textes. Die Situation, der ich damals im Studium meine Stimme geben wollte, verursacht damals wie heute viel Schmerz in mir. Insbesondere, weil ich so alleine war mit meiner Erfahrung als Person of Color, im Studium an einer Kunsthochschule, in Bildungsveranstaltungen, im Theater allgemein. Wenn ich diesen im Original heute lese, werde ich immer noch traurig, mittlerweile auch wütend. Diese Wut ist neu. Und sie gefällt mir, denn in ihr liegt ein Potential sowie eine größere Kraft, als in der Trauer von damals, die mich so ohnmächtig hat fühlen lassen. In diesen sieben Jahren bin ich immer mehr in die Auseinandersetzung mit Rassismus, Intersektionalität und Machtkritik eingetaucht und es wird nicht aufhören: aus Selbstschutz, und auch für die Gruppen, mit denen ich arbeite. Mittlerweile liegt mein Schwerpunkt auf rassismuskritischer Theaterarbeit, ich sichte als Jurorin, bin meines Theaters Favorite Token, halte Vorträge, streite mit Verlagen, gebe Empowerment-Workshops für BIPOC, verlasse diskriminierende Veranstaltungen, leiste keine kostenlose Bildungsarbeit mehr und trauere am 9. Oktober und 19. Februar.

*Céline Bartholomaeus (sie/ihr) hat 2016 das Studium der Kunst in Aktion und Kunswissenschaften an der HBK Braunschweig mit ihrer Abschlussarbeit „Wer hat Angst vorm Weißen Mann? - Eine Reflexion über Diversität in der Theaterpädagogik“ abgeschlossen. Seit der Spielzeit 2016/2017 arbeitet sie als Theaterpädagogin am Jungen Staatstheater Braunschweig. 2018 gründete sie zusammen mit weiteren Akteur*innen Amo - Braunschweig Postkolonial e.V.*

„1000 Serpentinen Angst“ Staatstheater Hannover



Sich Gehör verschaffen – Stimmen zu einer intersektionalen Theaterpädagogik

Thilo Grawe, Theaterpädagoge am Jungen Ensemble Stuttgart

im Gespräch mit Céline Bartholomaeus (Theatervermittlerin am Staatstheater Braunschweig und Mitgründerin von Amo - Braunschweig Postkolonial e.V.), Lea Sherin Kübler (Dramaturgieassistenz am Schauspiel Hannover und freie Theaterpädagogin), Nika Maria Warias (Studentin und freie Theaterpädagogin), Christina Schahabi (Theatervermittlerin am Theater Bremen) und Nora Patyk (Theatervermittlerin am Schauspiel Hannover)

„Jetzt machst Du wieder das Gesicht. Lass das bitte, das ist dein weißes Privileg-Gesicht. In Angola haben sie Kokosnuss zu Dir gesagt, oder? Außen braun, innen weiß“
 (aus: 1000 Serpentinen Angst,
 Roman von Olivia Wenzel, 2020)

Nika: Geboren wurde ich 1997 in Braunschweig. Momentan befindet sich mich im Studium. In meinem Kopf kreischt bei dieser Frage die politische Perspektive hinsichtlich meines Daseins als **nicht-behinderte cis-Frau of Color**. Um das auf die Vermittlungsarbeit zu beziehen, orientiere ich mich an der Frage: Wie kann ich mir eine Stimme nehmen oder kann man nur anderen eine Stimme geben?

Nora: Naja, als Woman of Color muss ich mich immer mit meiner Sprechfähigkeit in unterschiedlichen Räumen auseinandersetzen, da ich nicht in allen *weiß*dominierten Räumen gehört werde. Die Reflexion meiner eigenen Sprechfähigkeit trage ich somit auch in meine künstlerische Vermittlungsarbeit, um vor allem Jugendliche of Color zu empowern und ihnen zu zeigen, dass auch ihre Stimmen und Perspektiven im Theater wahrgenommen und sichtbarer werden.

Christina: In der Nähe von Hannover auf einem kleinen Dorf geboren und aufgewachsen, habe ich als erwachsene Frau of Color erstmal ganz viel internalisierten Rassismus abbauen müssen. In meiner Familie wurde Rassismus eigentlich nicht, also mich und meine Geschwister betreffend, thematisiert. Erst als Theatervermittlerin und durch Workshops bei Tupoka Ogette oder Dr. Amma Yeboah, Samuel Njikki Njikki und Kiana Ghaffarizad bin ich meiner eignen Positioniertheit so richtig auf die Schliche gekommen. Als Theaterpädagogin of Color beschäftige ich mich in meinen Workshops inzwischen überwiegend mit diskriminierungssensiblen Perspektiven. Dabei suche ich nach machtkritischen Lesarten unserer Inszenierungen. Wenn wir zum Beispiel in einer Inszenierung einen *mixed cast* aufstellen, frage ich mich natürlich immer, habe ich hier eine multiperspektivische Betrachtungsweise oder werden hier marginalisierte Menschen auf unserer Theaterbühne als **tokens** für ein öffentliches, vermeintlich diverses Erscheinungsbild benutzt?

Thilo: Ja, jede Besetzungspraxis ist immer auch der Versuch einer Selbst-Inszenierung einer Institution. Ich denke da jetzt erstmal an die Frage, welche Stimme(n) im Theater überhaupt einen Platz bekommen, um gehört zu werden bzw. sich dort Gehör zu verschaffen. Jenseits eines *casts* geht es also auch um die Inhalte - also was dort verhandelt wird. Und in zweiter Instanz geht es vielleicht mehr noch darum, *wie* dort etwas artikuliert wird. Damit meine ich eine Stimmung im übertragenen Sinn.

Und damit bin ich ganz nah an meiner Vermittlungspraxis dran - denn oft (egal ob Nachgespräch, Workshop oder Jugendclub, etc.) geht es ja irgendwie darum erstmal eine Situation herzustellen, in der die Teilnehmer*innen (egal ob jung oder alt) sich in der Lage fühlen etwas zu sagen. Eine Situation, in der sie sich trauen überhaupt etwas mit mir oder den anderen zu teilen. Solche Situationen können sehr unbeständig sein, weil sie nicht nur von mir, sondern von allen Anwesenden gemeinsam hergestellt und aufrechterhalten werden (müssen). Und irgendwann beginnt eine Gruppe vielleicht sogar die Bedingungen und Regeln gemeinsam zu verhandeln; beginnt gemeinsam zu entscheiden, wie diese (Diskurs- und Spiel-)Räume eigentlich aussehen müssen. Und dann geht es plötzlich nicht mehr nur darum, mitsprechen können, sondern um Mitbestimmung.

Céline: Ich bin 1988 als Arbeiter*innnenkind in Westdeutschland geboren. Ich arbeite als Theatervermittlerin und **Antirassismus-Aktivistin/ Referentin of Color**, das finde ich wichtig hier zu nennen, da es auf meine Sprecherinnenposition verweist. Bei Stimme(n) im Kinder- und Jugendtheater Kontext denke ich als erstes daran, wen ich als Kind und Jugendliche in Deutschland viel zu wenig gehört habe. Und wessen Stimmen nach 13 Jahren Schule und Theaterbesuchen mit der selbigen noch heute in meinem Kopf widerhallen, wie ein gruseliges Echo. Und ich denke daran, dass es lange lange Jahre proaktives „**Unbearing / Unlearning**“ gebraucht hat und weiterhin brauchen wird, eine realistische, ausgewogene Polyphonie aus dem gruseligen Echo zu machen.

Das „gruselige Echo“, oder: Wessen Stimmen werden gehört?

Thilo: Céline, was sind das für Stimmen, deren Echo du als „gruselig“ bezeichnest? Und was sagen die?

Céline: Das sind Stimmen hauptsächlich von Autoren, Komponisten, Künstlern, die **cis*-männlich, christlich, weiß, deutsch, nicht behindert, akademisch** positioniert und im Kanon(?) verankert sind. Das muss erst mal nicht ihre künstlerische Qualität in Frage stellen, aber schon die Perspektive auf Welt, die sie mitbringen. Die Perspektive, aus der eine Stimme kommt, wird bestimmt durch ihren metaphorischen, zuweilen aber auch realen Blick, also **gaze**, auf die Welt. Bei einer intersektionalen Kritik geht es um verschiedene **gazes**, deren Perspektiven die Erzählungen von Welt in Deutschland in den letzten Jahrhunderten geprägt haben: *white, male, christian, heteronormative* etc. Diese Narrative haben einen starken Einfluss darauf, was auf der Bühne gezeigt wird und wurde; wenn mir auf den Bühnen Frauen nur als dekorative Mütter, Hexen, Huren, Prinzessinnen angeboten werden, die verkauft, misshandelt, sexuell ausbeutet werden

Sich Gehör verschaffen – Stimmen zu einer intersektionalen Theaterpädagogik

und aus männlichen Fantasien entspringen, dann fehlen mir da einfach sehr viele Stimmen.

Wenn Menschen muslimischen Glaubens - insbesondere im Theater für junges Publikum - ausschließlich in ihrem Glauben repräsentiert, problematisiert, belehrt, bekämpft, befreit, betrachtet, oder aus dem Serail entführt werden, ist das schlichtweg eine unrealistische Darstellung der Welt, in der wir leben. Bei jeder Wiederholung, bei jeder Reproduktion, hallt dieses gruselige Echo in mir nach.

Thilo: An dieser Stelle ist es vielleicht wichtig, dass ich mich auch positioniere. Ich verstehe mich als *weisser* queerer Theaterpädagoge. Deine Beschreibungen möchte ich mit meiner Perspektive ergänzen. Aus meiner Jugend erinnere ich mich insbesondere an Stimmen im Theater und auf den Bühnen von Filmen und Serien, die mich beständig mit Zweifel und Hass bezüglich meiner eigenen Sexualität gefüttert haben. Und irgendwann habe ich dieses **heteronormative** Bild, was mir überall vermittelt wurde, gegen mich selbst verwendet. Sprache schafft Wirklichkeit! Wenn Menschen wie ich, die nirgendwo vorkommen, und wenn doch, stets ausgelacht, angespuckt, verprügelt oder getötet werden, dann glaube ich irgendwann, dass auch ich mich verstecken muss, damit mir das nicht passiert. Von solchen sehr gewaltvollen Erzählungen, von vermeintlich *Anderen*, gibt es sehr viele. Da gab und gibt es ein ganzes Arsenal an **hegemonialen** Praktiken, die *andere* (abweichende) Stimmen verstummen lassen sollen (auch wenn ich zugeben muss, dass sich diesbezüglich gerade viel verändert).

Lea: Ich positioniere mich als nicht-behinderte cis-Frau of Color und versuche in meiner Vermittlungspraxis verschiedene Stimmen hörbar bzw. sichtbar zu machen, die in der **Dominanzgesellschaft** weniger bis kaum gehört werden und Räume zu eröffnen, in denen diese nebeneinander stehen können. Denn wenn wir uns in sogenannten **safer spaces** bewegen, werden wir sprechfähiger und können uns gegenseitig empowern. Ich denke auch, dass es wichtig ist, dass wir in der Kommunikation untereinander eine zugängliche Sprache verwenden, sodass alle die Möglichkeit haben, sich an Gesprächen zu beteiligen und ihre Stimmen zu erheben. Denn oftmals produzieren wir teils unbewusst Ausschlüsse mit unserer Sprache und das gerade auch im Theaterbereich.

Jenseits der Dominanzgesellschaft, oder: Wo finden rassifizierte Positionen Resonanzräume?

Thilo: Lea, du hast jetzt von Räumen gesprochen, die dazu einladen, sich gegenseitig zu **empowern**. Was zeichnet diese Räume deiner Meinung nach aus?

Lea: Für mich sind diese Räume oftmals dadurch gekennzeichnet, dass ein **solidarisches** Miteinander und **achtsames** Sprechen selbstverständlich ist, dass Personen beispielsweise nach ihren gesellschaftlichen **Positionierungen** gefragt werden können oder besser noch, selbst diese markieren, um deutlich zu machen, aus welcher (Macht-)Position sie sprechen. Im Gegensatz zu *weißen* Menschen, sind BIPOCs immer wieder gezwungen, die eigene Position zu markieren (oder sie werden unfreiwillig markiert), da sie die Erfahrung machen, dass ihre Existenz an Orten wie dem

Theater keine Selbstverständlichkeit ist. Wenn sich ihre Körper in der Institution Theater bewegen, wird das ständig hinterfragt, angezweifelt, lobend erwähnt oder öffentlich wirksam ausgestellt.

Céline: Ich denke, das ist ein Zwischenzustand auf dem Weg hin zu einer Praxis, die möglichst allen einen Raum bieten kann, der aber bisher im Theater noch nicht existiert. Weder auf der Bühne, noch auf den Plätzen im Publikum, noch hinter den Kulissen. Im Gegenzug zu Empowerment ist Powersharing ein Konzept, bei dem Privilegien, Zugänge zu Ressourcen am Theater wie Proberäume, Zeiten, Antragstellung, Projektbedingungen umverteilt oder abgegeben werden. Mit dem Fokus darauf, sich nicht selbst die Lorbeeren für das Endprodukt eines Empowerment-Projektes als Diversity-Aushängeschild an die Tür zu nageln oder als Thema für den nächsten Fachvortrag zu verwursten.

Thilo: Ist Eine-Stimme-haben immer auch ein **Privileg**? Und warum ist es wichtig die eigene Position zu markieren, wenn wir über Stimmen sprechen? Sind denn nicht alle Stimmen gleich viel Wert?

Lea: Ich möchte gar keine Hierarchisierung von Stimmen aufmachen, aber Fakt ist leider, dass bestimmte Stimmen mehr gehört werden und damit bedeutender zu sein scheinen, als andere. Eine Hierarchisierung passiert dabei vermeintlich automatisch. Ebenso wichtig, wie hier auch strukturell-verankerte Dimensionen anzuerkennen, ist es, die eigene Position zu markieren. Mit solchen Positionierungen kann die Erzählung einer *weißen*, hetero, cis, nicht-behinderten, etc. Stimme als normativ entlarvt werden.

Nora: Ich finde es auch nochmal spannend zu beobachten, dass verschiedene marginalisierte Stimmen von PoC's im Theater mit dem Boom nach Diversität zwar zunehmend sichtbarer und somit auch angehört werden, zum Beispiel weil sie aufgrund ihrer Sozialisierung und Expertise eingestellt wurden, aber sie dort nicht gehört werden. Es ist absurd das Gefühl zu haben in einem neuen Raum sprechfähig zu sein, ohne mit der eigenen Stimme etwas bewirken zu können.

Thilo: Du sitzt sozusagen mit am Tisch, aber mitbestimmen darfst du nicht. Das ist ein Bild, das der Soziologie Aladin El-Mafaalani bemüht. Immer mehr Menschen, die bisher auf dem Boden sitzen mussten, fordern einen Sitzplatz und einen Teil vom Kuchen ein. Es wird also insgesamt lauter, ungemütlicher - aber eben auch demokratischer und gerechter. Es wäre aber falsch zu glauben, dass nun niemand mehr auf dem Boden sitzen muss oder allen Stimmen am Tisch derselbe Wert zugemessen wird, fürchte ich.

Nora: Das ist ein schönes *Bild*.

Der Ruf des Projektes, oder: „Hallo, ist da jemand?“

Thilo: Apropos am Tisch sitzen. Ist es eigentlich notwendig bei allen theaterpädagogischen Projekten auch nochmal kritisch darüber nachzudenken, wen ich damit eigentlich anspreche?

Lea: Ich halte es als Spielleitung/Theaterpädagogin für notwendig, auf die Zusammenstellung einer Gruppe Einfluss zunehmen und die eigene Praxis dabei kritisch zu reflektieren. Es gilt auch

Sich Gehör verschaffen – Stimmen zu einer intersektionalen Theaterpädagogik

kritisch darüber nachzudenken, wie ich diese Zielgruppe in der Ausschreibung bezeichne. Ein Praxisbeispiel: Bei einem Audio-Walk-Projekt in Berlin haben wir im *Open Call* gezielt **BIPoC (Black-Indigenous-People of Color)**, Nachkommen von Arbeitsmigrant*innen, **Sinti*zze und Rom*nja, migrantisierte** und geflüchtete Menschen, jüdische und muslimische Menschen angesprochen, weil es uns wichtig war, diese oft ungehörten Stimmen in Bezug auf „Erinnerungskultur in der Stadt“ hörbar zu machen. Alle angemeldeten Personen, die sich mit diesen Bezeichnungen identifizieren, konnten mitmachen.

Thilo: In diesem „jemanden eine Stimme geben“ - steckt darin nicht auch etwas **paternalistisches**? Und in diesem „empowern“ immer auch die Annahme, dass jemand erstmal „machtlos“ ist?

Lea: Ja, das stimmt, mit „jemandem eine Stimme geben“ macht man auch wieder so ein Machtgefälle auf und erhebt sich selbst über die andere Person und damit auch paternalistisch und im Kinder- und Jugendtheater auch **adultistisch**. Ich kenne einige BIPoCs, die bspw. nicht zu Empowerment Trainings gehen, weil sie sich selbst nicht als zu empowernde Subjekte begreifen. Für mich persönlich sind diese Räume hingegen total empowernd, in denen ich mich repräsentiert fühle, meine Stimme gehört wird und Perspektiven verstanden werden. Ich denke, es kommt auch immer darauf an, in was für einem Rahmen solch ein Empowerment Training angeboten wird.

Céline: Wenn wir von Empowerment sprechen, ist mir wichtig zu betonen, dass es um eine Form der Bewusstwerdung und Politisierung geht; darum dass es ein rassismuskritischer Prozess ist, den wir alle durchlaufen müssen, da niemand von uns als Antirassist*in in dieses rassistische System reingeboren wird. Man ist als BIPoC also nicht qua Position Expert*in (auch wenn man durch situiertes Wissen schon einen gewaltigen intuitiven Wissensvorsprung haben kann). Dringend weise ich auf den widerständigen, aktivistischen Hintergrund des Konzeptes hin, denn mittlerweile wird dieser derartig verwaschen und für alles mögliche verwendet, dass er seiner politischen Genese beraubt wird.

Nora: Ähnlich wie mit dem Begriff „Diversität“. Empowern auch beim Erstkontakt, oder: Zu wem sprechen wir?

Thilo: Auf den Plätzen im Publikum sitzen im Theater für junges Publikum ja ganz unterschiedliche Leute - eigentlich eint sie nur die Tatsache, dass sie aller Wahrscheinlichkeit nicht freiwillig da sind, sondern weil eine erwachsene Person (Eltern, Lehrer*innen, Erzieher*innen, etc.) das für sie entschieden haben. Ich finde es wichtig, mit Interesse und Vorsicht mit denjenigen umzugehen, die sich da im Aufführungsraum versammeln. Mit welchem Gefühl wollt ihr dieses junge Publikum entlassen?

Céline: Welche Gefühle ich nicht mitgeben möchte: Scham, Angst, Wut. Scham, weil man als Muslima wieder als zu rettendes Objekt erzählt wurde oder die eigene Religion mit Bomben assoziiert wird. Oder Angst vor der Reproduktion von antiasiatischem Rassismus, weil eine Aufführung von Jim Knopf, in der alle Figuren mit „**Yellowface**“ in Mandala jedes R wie ein L ausgesprochen haben (it still happens!), die Mitschüler*innen

dazu einlädt es ihnen gleich zu tun. Oder Wut, weil man als männlicher Jugendlicher of Color als von der Polizei getöteter Protagonist und Namensgeber der Inszenierung, wieder nur Opfer ist, retraumatisiert wird und während der Produktion, im Nachgespräch und Workshop zuhört, wie diskutiert werden soll, ob das nun richtig oder falsch war, einen unbewaffneten Jugendlichen nieder zu schießen.

Christina: Diese Beispiele begegnen uns immer wieder. Bei eingereichten Festivalinszenierungen, bei kritischen Sichtungsvorgängen von Theatertexten für den eigenen Spielplan und auf den Spielplänen vieler Theater.

Céline: Ein Theater(betrieb) muss sich die Frage stellen, warum welche Spielplanposition auftaucht und in welcher Gewichtung (welche) Themen verhandelt werden. Bisher ist es üblich, einzelne Identitätsmerkmale zu problematisieren. Ein Gegenentwurf kann sein, dass verschiedene Identitätsmerkmale in ihrer **intersektionalen** Gesamtheit zum Sprechen beginnen. Gute Romanadaptionen für die Bühne, die dieser Geste folgen, sind beispielsweise „1000 Serpentinen Angst“ (Olivia Wenzel) und „Außer Sich“ (Sasha Marianna Salzmann). Üblich ist es außerdem, dass ein Nicht Beteiligter oder Betroffener die Autor*innen und/oder Sprecher*innenposition übernimmt (Stichwort: *white gaze*) und dabei auch noch Kapital daraus schlägt. In diesem Fall wird jedoch situiertes Wissen selbstermächtigt und nicht primär für ein *weißes* Publikum erzählt.

Christina: Eine andere Urheber*innenschaft (gemeint sind andere Geschichten und andere Personen, die diese erzählen) führt mitunter auch zu einem anderen Publikum. Ich denke gerade an die Inszenierung „1000 Serpentinen Angst“ in der Regie von Miriam Ibrahim, die ich als ein sehr empowerndes Theatererlebnis erlebt habe. Neben dem Ensemble war auch der große Teil des Publikums of Color. Das hat sich wie „ankommen“ angefühlt.

Thilo: Also das, wofür der Abendspielplan das Junge Theater beneidet, ist ja unter anderem dessen diverse(re)s Publikum, das in erster Linie durch die Kooperation mit Schulen gewährleistet wird. Beim Theater Bremen, dessen Schulvorstellungen kostenfrei sind, werden beispielsweise zusätzlich auch finanzielle Ausschlüsse überbrückt. So können Erstkontakte hergestellt werden, wo andernfalls vielleicht niemals eine Begegnung mit Theater passiert wäre. Ausgehend von dieser Beobachtung, müssen wir uns der Frage widmen, was wir tun können, damit solche Erstkontakte auch dazu führen, dass diese Personen wiederkommen wollen - und damit meine ich nicht die Opernaufführung in 20 Jahren.

Nora: Ich denke, dass wir viel Arbeit und Zuneigung in diese Erstkontakte als Vermittler*innen stecken müssen. Zunächst müssen wir diesem Publikum den gleichen Wert zugestehen - das ist nicht (nur) ökonomisch gemeint, sondern in erster Linie kulturell. Zum Anderen muss das Theater dieses diverse Publikum nicht nur durch Kooperationen und Projekte ansprechen, sondern auch mit einem langfristigen Programm und Spielplan strukturell anbinden. Eine wichtige Strategie dafür kann sein: Das Personal entsprechend aufzustellen, in allen Abteilungen. An den Tisch setzen, oder: „Wie geht es weiter?“

Sich Gehör verschaffen – Stimmen zu einer intersektionalen Theaterpädagogik

Céline: Ja, da bin ich ganz bei dir! Allerdings werden marginalisierte Stimmen, solange sie vereinzelt sind, oftmals als Repräsentation einer ganzen Gruppe konsumiert/ gehört. Insbesondere im Theaterbusiness, wo bspw. Behinderte Menschen, **Menschen of Color**, **Queere Menschen** etc. unterrepräsentiert sind, und sie daher automatisch in die Rolle der „Stimme“ für alle gleiten. Es geht selten um die Gesamtheit von Erfahrungen, die eine Identität ja ausmachen. So wird oft die eigene insbesondere künstlerische Arbeit direkt im Kontext von **Marginalisierungserfahrungen** betrachtet. Die eigene künstlerische Ausdrucksweise/ Stimme leidet zuweilen massiv darunter, wenn bspw. BIPOC derart viel Zeit und Energie in die Erstellung einer sicheren Arbeitsumgebung investieren, wenn sie Kolleg*innen auf Zustände hinweisen, sich mit der Öffentlichkeitsarbeit streiten, freiwillig den Spielplan rassismuskritisch analysieren, sich mit rassistischer/ diskriminierender Presse über sich selbst, die eigene Arbeit, aber auch Kolleg*innen auseinandersetzen müssen.

Christina: Und das zeigt ja, wir sprechen nicht von Einzelfällen. Ich merke immer wieder, *weißen* Menschen fehlt es einfach an Empathie für **marginalisierte** Positionen. Weil sie diese Gewalt der rassistischen Struktur (!) nie erlebt haben. Das merke ich auch in diesen *weißen* Theaterstrukturen, in denen Machtkritik sich darauf beschränkt, dass Bücher gelesen werden oder auch mal ein Workshop besucht wird, aber wo ein wirkliches Verlernen nicht stattfinden will. Powersharing, wie Céline es beschrieben hat, kann gar nicht betrieben und Verantwortung nicht übernommen werden, wenn die Menschen nicht ernsthaft an ihre Privilegien rangehen.

Thilo: An der Stelle muss ich immer an die Schwarze Künstlerin Simone Dede Ayivi denken, die mal in etwa gesagt hat: „Was würde ich für geile Kunst machen, wenn ich als Künstlerin nicht immer nur dann gefragt werden würde, wenn es bei einem Projekt um Rassismus-Erfahrung gehen soll.“

Lea: Oh ja, das dachte ich mir auch schon oft; vor allem in meinem Studium, denn eigentlich will ich doch einfach meine Arbeit machen wie die anderen auch, aber Rassismus lenkt mich davon ab!

Nora und Céline (im Chor): Und jetzt sitzen wir wieder hier und beschäftigen uns mit Machtkritik, Rassismus, Konzepten wie Diversität und Empowerment, weil es einfach dringend notwendig ist...

Nika: ...und es so unglaublich zäh und langsam voran geht!

Christina: Unsere künstlerische Arbeit begreifen wir daher als dezidiert politische Arbeit.

Thilo: Dabei ist wichtig zu sagen, dass ihr bei der aktivistischen und politischen Arbeit, von der ihr in diesem Gespräch berichtet habt, auf das Wissen und die Arbeit von anderen, die vor uns gekämpft haben, zurückgreift. Nie war es einfacher auf solche Erkenntnisse und Konzepte zurück zu greifen, daher hier ein paar Empfehlungen.



„1000 Serpentinen Angst“ Staatstheater Hannover

Literaturverzeichnis:

ManyPod, Weißabgleich taz Podcast, Widerstand & Widerrede, Black & Breakfast, Diaspor.Asia, Feuer & Brot, Tupodcast
Noah Sow - Deutschland Schwarz Weiß
Tupoka Ogette - Exit racism
Grada Kilomba - Plantation Memories
Max Czollek - Gegenwartsbewältigung - Desintegriert euch!
Fatma Aydemir, Hengameh Yaghoobifar - Eure Heimat ist unser Albtraum

Mutlu Ergün-Hamaz - Kara Günlük: Die geheimen Tagebücher des Sesperado
Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk.
Mohamed Amjahid - Der weiße Fleck
@erklärmirmal, @wirmuesstenmalreden

Stimmengewirr und Kartenspiele

Ein Selbstgespräch von Turbo Pascal über Publikumsstimmen im interaktiven Theater

Turbo Pascal

Turbo Pascal entwickelt interaktive Performances, die das Theater zum Versammlungs- und Verhandlungsraum gesellschaftlicher Prozesse, Dynamiken und Utopien machen. Zudem realisiert das Kollektiv, das sich im Kontext des Studiengangs Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis in Hildesheim gründete, partizipative Projekte mit Bürger*innen oder Jugendlichen und konzipiert Gesprächs- und Kommunikationsformate. Seit 2008 hat das Kollektiv seinen Sitz in Berlin und arbeitet kontinuierlich mit den Sophiensälen zusammen, außerdem mit dem HAU, dem Deutschen Theater und dem Theater an der Parkaue.

Margret: Was würdet ihr sagen: Welche Stimmen sind in unseren beiden Arbeiten für junges oder altersgemischtes Publikum zu hören? Und wie lassen wir Raum für die Stimmen des Publikums?

Frank: Wenn in *Unterscheidet Euch!* die drei Schulklassen reinkommen, sitzen wir als Performer*innen versteckt oben auf dem Turm und sind immer wieder gespannt auf die Stimmen der Kinder, die den Raum betreten. Oft kommt dann eine wahnsinnige Lautstärke und Energie in den Raum! Und dann wissen wir: es wird jetzt für 70 Minuten nicht leise. Und das ist okay. Die Kinder werden in *Unterscheidet Euch!* nicht „weggepschtet“.

Angela: Im letzten Teil der Aufführung können die Zuschauer*innen in Geld baden, boxen, rote Pumps anziehen, durcheinander reden, schreien und rufen. Ich finde dieser Lärmpegel ist eine schöne Form von Stimme. Da ist das Stimmengewirr einfach Teil des spielerischen Handelns, der Lebendigkeit.

Frank: Im Verlauf des Stücks bewegen sich die Kinder immer wieder im Raum und positionieren sich zu wechselnden biographischen Fragen. Dadurch äußern sie sich, ohne dass sie für alle hörbar sprechen. Es werden Gruppen sichtbar, z.B. alle die gerne Fußball spielen. Da höre ich nicht die einzelne Stimme, sondern ich sehe 30 Kinder, die sich als Fußballfans outen und sich dadurch vor allem als Gruppe wahrnehmen und für den Moment Teil eines Kollektivs werden.

Margret: Es gibt aber auch konzentrierte Momente in *Unterscheidet Euch!*, in denen die Stimmen der Kinder durch die Performer*innen verstärkt werden. In denen etwas, das die Kinder gesagt haben, für alle hörbar ausgesprochen wird.

Eva: Um das zu machen, hören wir den Kindern bei ihren Gesprächen ziemlich lange zu. Insofern würde ich sagen: unser Zuhören ist sehr wichtig in den Performances. Wir wenden uns den Kindern zu und hören genau hin, was da so gesagt wird. Das geben wir dann laut wieder.

Angela: Die Gespräche der Kinder in *Unterscheidet Euch!*, die wir wiedergeben, drehen sich ja um die Fragen *Wie wird man arm?*, *Wie wird man reich?* Da kommen im ersten Moment natürlich auch Äußerungen, die man vielleicht als klassistisch bezeichnen könnte. Das ist für mich als Performerin immer ein riskanter Moment in dem ich entscheiden muss: Welche Stimmen gebe ich laut wieder? Was verstärke ich und bei was entscheide ich, es nicht zu reproduzieren?

Eva: Manche Stimmen gebe ich aber auch wieder, weil ich weiß, genau diese Aussage wird später im Stück noch relativiert. Wenn man Raum lässt für Stimmen, spielt die Frage der Auswahl immer eine Rolle.

Frank: Aber die Kinder hören auch viele ungefilterte Stimmen im Laufe des Stücks. Zum Beispiel wenn sie die Lose geöffnet haben, fangen sie an wild zu diskutieren im Publikum.

Eva: Ich glaube das mit den Losen müssen wir erklären: In *Unterscheidet Euch!* treffen ja Kinder aus drei Schulklassen aufeinander, die oft auch aus ganz unterschiedlichen Berliner Stadtteilen kommen und in ganz unterschiedlichen Milieus und Lebensrealitäten aufgewachsen. Sie positionieren sich immer wieder zu wechselnden biographischen Fragen. Und es ist natürlich etwas sehr Sensibles, in einer Theatersituation biographisch zu fragen und den Kindern im Publikum Raum zu geben. Deswegen

„Kein Blatt vorm Mund“, Turbo Pascal am Nationaltheater Mannheim



Stimmengewirr und Kartenspiele



„Kein Blatt vorm Mund“, Turbo Pascal am Nationaltheater Mannheim

haben wir bei dem Thema Armut und Reichtum den biografischen Rahmen verlassen und eine Verlosung eingeführt. Alle ziehen ein Los und müssen sich anhand der Informationen auf dem Los entscheiden, ob sie mit diesem Los als arm, reich oder als Mitte gelten.

Angela: In dem Moment, in dem alle ihr Los geöffnet haben, diskutieren sie untereinander und hören die Stimmen der anderen. Und die Einschätzung fällt je nach sozialer Position und Lebensrealität sehr unterschiedlich aus. Ordne ich mich bei den Reichen ein, wenn auf meinem Los steht: „Du lebst in einem eigenen Haus mit Garten in guter Lage“? Oder in der Mitte? Und obwohl sie in dem Moment eine Rolle einnehmen, die nichts mit ihnen persönlich zu tun hat, gleichen sie die Antworten mit ihrem eigenen Leben ab – in dem Versuch, sich einzuordnen.

Eva: Trotzdem geht es ab dem Moment nicht um ihre individuelle Stimme sondern um die kollektiven Stimmen einer Gruppe. Nachdem sie sich zugeordnet haben, werden sie ja auch als Gruppe der Armen oder der Reichen angesprochen.

Frank: Das finde ich einen ganz wichtigen Move. Auch, dass sie dann selber als Gruppe der Armen sprechen. Dafür müssen sie sich in diese Rolle oder Position hineinversetzen und emphatisch sein mit Menschen, denen es vielleicht anders geht als ihnen. Im Grunde machen wir da etwas ganz klassisch Theatermäßiges, fast wie in einem Lehrstück bei Brecht, dass die Zuschauer*innen

„Unterscheidet Euch“, Turbo Pascal an der Parkaue Berlin



durch das Sprechen einer anderen, kollektiven Rolle eine gesellschaftliche Perspektive einnehmen.

Eva: Das heißt, das Rollenspiel ist nicht nur ein Schutz gewesen, sondern auch auch ein sehr politisches Moment. Ich spreche für andere, obwohl ich vielleicht im echten Leben gar nicht die Position habe.

Frank: Auf jeden Fall waren die unterschiedlichen Stimmen des Publikums in *Unterscheidet Euch!* auf unterschiedliche Weisen sehr präsent. Welche Stimmen hört man denn in *Kein Blatt vorm Mund*, dem interaktiven Stück für Kinder und Erwachsene?

Margret: *Kein Blatt vorm Mund* ist ja ganz klar in zwei Hälften geteilt: In der ersten hört man Stimmen von den zwei erwachsenen Schauspieler*innen und den beiden Kindern, die mit auf der Bühne stehen. Die begegnen sich in einer Art Arena und liefern sich Rede-Duelle. In der zweiten Hälfte treffen Kinder und Erwachsene aus dem Publikum in Zweier-Gesprächen aufeinander. Da hört man von außen vor allem Gemurmel, Lachen usw.

Angela: Wir wollten die Kommunikation zwischen Kindern und Erwachsenen untersuchen. In der Recherche dafür sind wir oft im familiären Kontext gelandet, weil Familie und Schule einfach die Orte sind, wo Kinder und Erwachsene aufeinandertreffen. Und da gibt es natürlich die Klassiker, also z.B. sagt der Erwachsene: „Ab ins Bett!“ und das Kind sagt: „Ich will aber noch nicht ins Bett!“ - damit ist der Machtkampf eröffnet.

Margret: Oder die Erwachsene fragt das Kind: „Wie war dein Tag?“ Und das Kind hat keine Lust zu reden und sagt einfach nur „gut“ und weicht dem Gespräch aus.

Angela: Wir haben auch oft gehört, dass es schwierig ist, sich wirklich aufeinander einzulassen, weil die Interessen so unterschiedlich sind. Eltern haben gesagt: „Die Themen von meinem Kind, die langweilen mich so dermaßen. Diese Computerspiele oder Pokemon Karten oder irgendwelche ausgestorbenen Tiere.“ Und die Kinder finden tendenziell die Themen, über die Erwachsene gerne reden oder generell die Art wie Erwachsenen sich unterhalten langweilig. Obwohl das natürlich eine Pauschalisierung ist und man weder alle Kinder noch alle Erwachsenen über einen Kamm scheren kann.



Stimmengewirr und Kartenspiele

Eva: Wir haben viel dazu gearbeitet, wie man sich überhaupt begegnen kann. Zumal Gespräche an sich eher ein Erwachsenen-Format sind. Deswegen haben wir die Gespräche als Spiel geframed und anmoderiert. Zu sagen: „Ihr spielt jetzt was miteinander“ weckt bei den Kindern eine anderes Interesse als zu sagen: „Ihr führt jetzt ein Gespräch.“

Margret: Wir haben ein Kartenspiel mit Fragen entwickelt und immer versucht, Fragen zu finden, die auch Kinder interessant finden - wir selber waren natürlich erstmal auf der Erwachsenen-Schiene. Aber irgendwann sind wir davon weggekommen, dass hier „gute“ Gespräche im erwachsenen Sinn geführt werden müssen, in denen ernsthaft etwas verhandelt werden muss. Man kann auch in Fantasie-Sprache miteinander reden oder über Einhörner.

Eva: Oder darüber reden, für wie viel Geld man acht Döner essen würde.

Margret: Oder über die Frage: „Übergibst du dich lieber oder hast du lieber Durchfall?“

Angela: Die meisten Kinder möchten einfach keine lange Geschichte aus dem Erfahrungsschatz von Erwachsenen hören.

Frank: Ich würde behaupten, das ist etwas, was man lernen muss und wozu wir erzogen wurden: Dass man daran Interesse hat, von anderen Menschen Dinge über ihr Leben zu hören.

Angela: Ich fand es aber richtig befreiend zu merken, dass eine Begegnung auch einen Wert hat, wenn ich nichts Biografisches über das Gegenüber erfahre.

Eva: Um etwas Biografisches zu hören und interessant zu finden, muss ich selber schon eine Biografie haben. Und mit acht ist die Biografie noch nicht so lang oder selbstbestimmt durch eigene Entscheidungen wie bei einer älteren Person. Und für die Erwachsenen ist es auch eine Erfahrung, sich mal scheinbar banale Gesprächsthemen zu trauen, also z.B. über Süßigkeiten zu reden oder über Steine...da kann es ja auch schon wieder philosophisch werden. Also über einen relativ konkreten Gegenstand zu reden und zu gucken, wo man dann hinkommt.

Frank: Sind denn die Kinder in den Aufführungen anders zu Wort gekommen durch das Frage-Spiel?

Margret: Die Spielregeln stellen etwas mehr Gleichheit her, als im Alltag, weil jede*r den gleichen Raum hat, sich zu äußern und eine Frage für das weitere Gespräch auszusuchen.

Eva: Aber ich glaube, selbst wenn man solche Spielregeln baut - jede*r darf abwechselnd eine Karte aussuchen, worüber geredet werden soll, oder in Runde zwei muss man sich gemeinsam einigen, über was man überhaupt gemeinsam reden möchte - neigen

Erwachsene trotzdem fast immer dazu, die Gesprächsführung zu übernehmen. Da kommt man nur sehr schwer raus. Das habe ich vom Beobachten dieser Gespräche mitgenommen und erlebe es auch selbst als Erwachsene. Viele Erwachsene haben das irgendwie so drin, dafür Sorge zu tragen, dass hier was passiert. Das könnte man natürlich als eine adultistische Herangehensweise beschreiben. Und das liegt dann vielleicht auch an dem Format ‘Gespräch’, das nehmen Kinder nicht so in die Hand.

Angela: Aber in diesem Spiel können die Kinder immerhin entscheiden, welche Frage sie stellen wollen. Und es gibt z.B. eine „Langweilig“ - Karte, die sie hochhalten können, wenn das Gespräch sie langweilt. Da haben sie empowernde Werkzeuge in die Hand bekommen, die sie im Alltag nicht haben. Macht man ja eigentlich nicht, wenn jemand zu lange redet, zu sagen: „Tschuldigung, das ist langweilig, kannst du bitte aufhören?“.

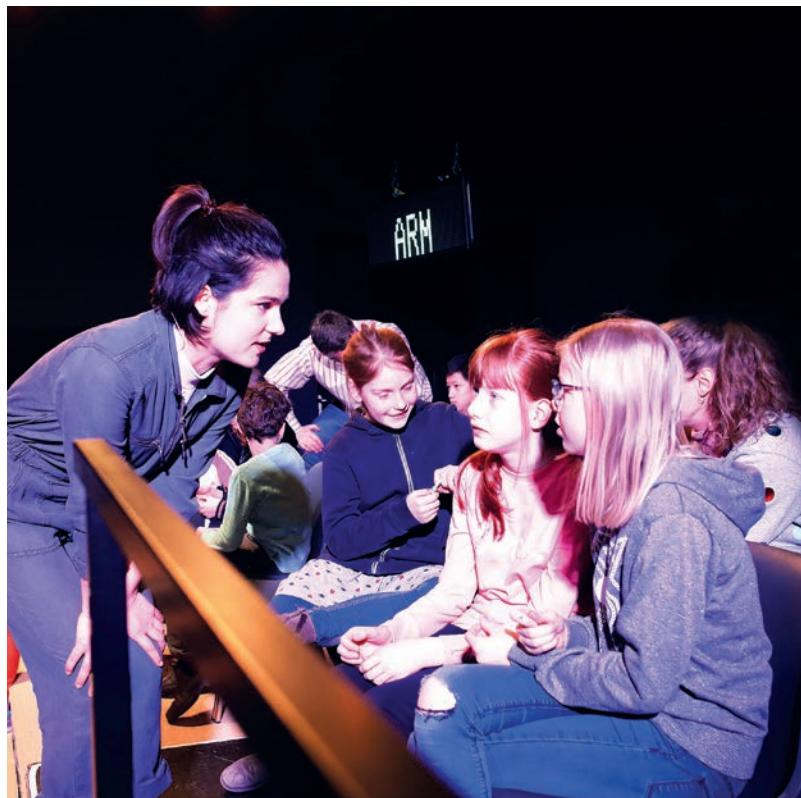
Eva: Aber insgesamt ist natürlich die Frage, inwieweit Erwachsene ein Stück konzipieren können, das für Erwachsene und Kinder gleichermaßen funktioniert. Wir haben uns ja auch immer wieder gefragt, ob wir das Ganze nicht doch zu sehr auf der Erwachsenen-Ebene denken. Auch wenn wir explizit mit Kindern zusammengearbeitet haben, und immer wieder Sachen mit ihnen ausprobiert und sie in unsere Entscheidungen und Gedanken einbezogen haben, wurden im gesamten Recherche- und Probenprozess auch viele konzeptionelle Entscheidungen unter uns Erwachsenen getroffen.

Margret: Tja. Kann ein erwachsenes Regieteam überhaupt ein nicht-adultistisches Stück machen?

Angela: Das wäre dann nochmal ein anderes Projekt, in dem die Kinder die konzeptionellen Entscheidungen fällen...

Das Gespräch führten Angela Löer, Frank Oberhäuser, Eva Plischke und Margret Schütz

„Unterscheidet Euch“, Turbo Pascal an der Parkaue Berlin



Theater als adultistisches System Oder: (Wie) Können Kinder Kunst machen? Gedanken über die Position von sogenannten Kindern und Jugendlichen am Theater

Thalia Schoeller, Pauri Röwert und Larissa Probst

*Die Theaternacher*innen und Autor*innen dieses Textes haben sich 2021 in einem Workshop zum Thema "Theater und Adultismus" kennengelernt. Den dort angestoßenen Dialog führen sie nun im digitalen Raum weiter. Sie sind sich einig, dass es keine weiteren Beweise dafür braucht, dass Kinder Kunst machen können. Billie Eilish, Nat and Alex Wolff, Fenn Rosenthal, Xavier Dolan, Helene Hegemann und andere Kinder von Künstler*innen sind das beste Beispiel dafür, dass Kinder und Jugendliche in der Regel nicht ihr Alter davon abhängt, generationsübergreifend interessante Kunst zu machen, sondern vor allem die äußeren Umstände. Dennoch verändert dieses Wissen die Position von Kindern und Jugendlichen im aktuellen Theaterbetrieb (noch) nicht.*

*Während Thalia noch ständig das Gefühl hat, die Grundprämissen erläutern zu müssen, versuchen Pauri und Larissa ihre Positionen als Kulturvermittler*innen und Strukturenumwerfer*innen zu verbinden. Im Entstehungsprozess dieses Textes verschmelzen ihre drei Perspektiven zu Sätzen, Gedanken und Fragen, die aus jedem der Blickwinkel wichtig erscheinen. Sie sind nicht uniform gedacht, sondern in Dialogen entstanden und in eine gemeinsame Form gebracht worden.*

Wenn ein Blick nicht konservativ sein darf, dann der auf die Kunst, deren Aufgabe es ist, sich Definitionen und Sinnzuschreibungen zu entziehen. In diesem Licht wirkt es beinahe absurd, Menschen kategorisch zu vermitteln, sie könnten keine ernstzunehmende Kunst schaffen. Dennoch passiert das mit Kindern und Jugendlichen, die in der Struktur des Theaterbetriebs zwar als Publikum und Teilnehmer*innen theaterpädagogischer Projekte, aber nicht als gestaltende Akteur*innen mitgedacht werden. In Spielclubs, Workshops und Probenbesuchen können junge Menschen aus ihrer Perspektive erzählen und dadurch an der Entstehung von Performances und Theaterstücken mitwirken, doch sind es immer die Erwachsenen, die über die Erzählweise und künstlerische Bearbeitung entscheiden. Auch schon in der Konzeptionsphase werden alle Entscheidungen über Ressourcen, Rahmenbedingungen und Inhalte von Erwachsenen getroffen. Die Fähigkeit, Kunst schaffen zu können, wird meist an den, aus anderen Berufsfeldern übernommenen Regeln, geknüpft – an ein Studium, eine Ausbildung oder ein erlerntes Handwerk, an Lebens- und Berufserfahrung noch dazu. Muss Expertise aber unbedingt an einer Ausbildung und einem vollen Lebenslauf bemessen werden, oder kann diese auch als Jetzt-Status und Wissen um die eigene Lebensrealität betrachtet werden? Zu einem Punkt vor bestimmten Erfahrungen zurückzukehren, ist unmöglich. Deswegen müssen gerade in den Darstellenden Künsten mit und für junge Menschen die Kategorien von Wissen und Nicht-Wissen neu verhandelt werden.

Wie wird das Theater in diesem Sinne zu einem Ort, an dem auch Kinder und Jugendliche als selbstbestimmte Künstler*innen

– als Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Autor*innen, Vermittler*innen, Bühnenbildner*innen etc. – betrachtet, gehört, gesehen und gefördert werden? Wenn überhaupt, stehen junge Menschen in ausgewählten Inszenierungen als Spieler*innen auf der Bühne – in der Regel unbezahlt und gesteuert von einer erwachsenen Regie oder Spielleitung, die vorgibt, in welchem Rahmen partizipiert werden kann. Die ernsthafte Partizipation von jungen Menschen an Theaterprozessen ist ein komplexer und zeitintensiver Prozess – so muss stets zwischen unterschiedlichen Gruppen von Kindern und Jugendlichen, unterschiedlichen Bedürfnissen und Wünschen an das Theater differenziert werden. Es braucht Gespräche mit Kindern und Jugendlichen, das Überdenken bestehender Strukturen und die Überwindung dieser. Doch fehlt inden allermeisten Kinder- und Jugendtheatern dafür der Raum, um scheinbar gesetzte Strukturen zu hinterfragen und verändern zu können. So schließt allein der gängige Rhythmus von 6-8 Probenwochen in Vollzeit eine gleichberechtigte Beteiligung von Kindern und Jugendlichen an Probenprozessen aus. Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und rechtlichen Strukturen, die das Zusammenleben von Kindern und Erwachsenen bestimmen, wirken eben auch ins Theater hinein. Außerdem, und das ist sicherlich vielen theaternachenden Erwachsenen klar, steckt auch Gewohnheit, Bequemlichkeit oder ein konservatives Sicherheitsbedürfnis dahinter, ernsthafte Räume des Austauschs und der Beteiligung nicht zur Verfügung zu stellen.

Kinder und Jugendliche werden in vielen Diskursen noch immer als *Becomings*, betrachtet – als unfertige Geschöpfe, die den erwachsenen Status noch nicht erreicht haben und erst Erfahrungen sammeln und dazulernen müssen, bis sie ernst genommen werden können. Sie stehen in einem gesellschaftlichen Spannungsverhältnis zwischen ihrem Schutz und ihren Rechten, das in bestimmten Bereichen Vormundschaft vorschreibt. Demgegenüber steht die neuere Betrachtung von Kindern als *Beings*, als soziale Akteur*innen mit einer eigenen, ernstzunehmenden Sicht auf die Welt, die sie selbst am besten formulieren können. So zeigen junge politische Bewegungen wie *Fridays for Future* sehr deutlich, dass Kinder und Jugendliche ihre eigenen Stimmen aktiv und persistent einsetzen können, um sich am gesellschaftlichen Diskurs zu beteiligen. Hätten Kinder und Jugendliche nicht mit den limitierten Mitteln, die ihnen zur Verfügung standen, wieder und wieder dafür gesorgt, dass ihnen zugehört und sie ernst genommen werden, wäre der aktuelle politische Diskurs sicherlich sehr anders. Auch in der Kunst hat die Perspektive von jungen Menschen, die im Prozess sind, Sinn und Orientierung finden zu wollen, interessante schöpferische Kraft. Unsicherheit, Brüche, ungenau erzählte Geschichten, der Versuch, Gefühle unreflektiert zu vermitteln und sie im Prozess doch zu reflektieren – das alles ist Stoff für gewaltige Theatermomente. Allein die Geschichten, die sich viele Erwachsene erzählen, wenn sie an die eigene Kindheit und Jugend zurückdenken, faszinieren sie

Theater als adultistisches System

und erfüllen sie zum Teil mit Sehnsucht, zum Teil mit Grauen. Liegt nicht gerade in diesen Geschichten, in der unentwegten Suche, den Jetzt-Erfahrungen und großen und kleinen (Welt-)Fragen das Verbindende der Generationen – unabhängig von Altershierarchien?

Werden Kinder und Jugendliche als marginalisierte Gruppe unserer Gesellschaft, als Menschen, die von struktureller Diskriminierung betroffen sind, nicht ernstgenommen? Oder warum wird immer noch behauptet, es sei unangemessen, wenn Kinder und Jugendliche echte (künstlerische) Teilhabe und gestalterische Mitbestimmung fordern? Die Fähigkeiten und Expertisen von Kindern und Jugendlichen müssen im Theater endlich anerkannt und Strukturen durchlässiger werden, sodass auch junge künstlerische Stimmen gehört werden können. Letztlich geht es nicht darum, dass Erwachsene kein Theater mehr für junges Publikum machen dürfen – die Frage ist aber, wie auch Kinder und Jugendliche als gleichwertige Mitgestalter*innen am Prozess beteiligt und als junge Künstler*innen empowert werden können. Welche Experimentierräume lassen sich schon jetzt dafür öffnen und welche Systemänderungen sind langfristig denkbar?

Thalia steht seit ihrer* Kindheit vor der Frage wann sie* zu viel fordert, was sie* sich wünscht und was sie* kritisieren darf und wie sich das im Ton unterscheiden muss. Nach drei Jahren als außergewöhnlich junge Person im regulären Theaterbetrieb beginnt sie* beim Augenblick Mal! harsche Kritiken über die Festival Strukturen zu schreiben, gründet mit anderen den Jugendtheater Rat und spricht öffentlich und viel hinter Bühnen über Adultismus am Theater. Die Frage bleibt und wird immer wieder neu verhandelt, aber inzwischen weiß sie*, dass sie* nicht nur für sich spricht und nachdenkt.

Pauri wünscht sich, dass junge Stimmen viel mehr Sichtbarkeit im Theaterbetrieb erhalten und dass Strukturen geschaffen werden, in denen Kinder, Jugendliche und Erwachsene gemeinsam Theater denken, planen und auf die Bühne bringen können. Als Kulturwissenschaftler*in und Theatervermittler*in am Theater an der Parkaue fragt sich Pauri, welche Bilder von Kindheit und Erwachsenheit in aktuellen Theaterproduktionen repräsentiert werden und wie die echte Partizipation von jungen Menschen am Theater nachhaltig gelingen kann.

Larissa schaut sich gerne Inszenierungen an, bei denen sogenannte Kinder und sogenannte Erwachsene gemeinsam als Darsteller:innen den Bühnenraum erobern. Dass sich durch deren gleichzeitige Anwesenheit nicht zwangsläufig ein gleichwertiges Verhältnis zwischen ihnen herstellt, musste sie dabei leider schon viel zu oft beobachten. Sie wünscht sich mehr Mut für gemeinsame künstlerische Prozesse und mehr Gestaltungsraum in den Theaterstrukturen. Derzeit arbeitet sie als freiberufliche Theaterpädagogin und Kulturvermittlerin in Stuttgart.

Adultismus beschreibt die Machtungleichheit zwischen Kindern und Erwachsenen und fokussiert die Einstellungen und Verhaltensweisen Erwachsener, die auf der Basis einer tradierten gesellschaftlichen „Rangordnung“ davon ausgehen, kompetenter als Kinder und Jugendliche zu sein und dementsprechend agieren. Adultismus ist eine gesellschaftliche Macht- und Diskriminierungsstruktur, die durch Traditionen und Gesetze untermauert und in sozialen Institutionen kultiviert wird.

Vgl.: Ritz, ManuEla (2013): Adultismus – (un)bekanntes Phänomen. Ist die Welt nur für Erwachsene gemacht?. In: Wagner, Petra (Hrsg.): Handbuch Inklusion. Grundlage vorurteilsbewusster Bildung und Erziehung, S. 165



Fridays For Future, (c) Christoph Worsch



Fenn Rosenthal mit Vater Tom Rosenthal, (c) Rosenthal

Gesundheitsförderung durch Theaterpädagogik

Gregor Ruttner-Vicht

Die psychischen und physischen Auswirkungen der Corona-pandemie auf insbesondere junge Menschen verschaffen dem Thema Gesundheitsförderung eine neue Relevanz. So litten etwa in Österreich im Jahr 2021 einer Studie unter Leitung der Donau-Universität Krems und in Kooperation mit der Medizinischen Universität Wien(1) zufolge 56% aller Jugendlichen unter einer depressiven Symptomatik. Jeder zweite junge Mensch in diesem Land gab an, starke Ängste zu haben, jeder vierte unter Schlafstörungen zu leiden. Die erschütterndste Erkenntnis dieser Befragung lautete allerdings, dass 16% der Jugendlichen in Österreich regelmäßig suizidale Gedanken hegen. Die zahlreichen Ausgangsbeschränkungen der letzten Jahre haben sichtbare Spuren hinterlassen.

Ziemt es sich also, von einer Generation Corona zu sprechen? Nein, denn jeder Prozentanteil kann natürlich auch umgekehrt gelesen werden, und so ist es jedenfalls ein Faktum, dass nicht alle Kinder von den Folgen des Virus negativ betroffen waren. Pauschalisierungen jeglicher Art würden in diesem Hinblick also bloß das komplexe Geschehen in diesem Bereich vereinfachen. Es scheint an dieser Stelle dennoch sinnvoll, die Rahmenbedingungen, die Heranwachsende für eine positive Entwicklung brauchen, zu skizzieren und sie in einen Zusammenhang mit den Geschehnissen seit dem Frühjahr 2020 zu setzen. So beschreibt der Psychologe Claus Koch(2) etwa, dass die Suche nach sozialer Resonanz, wie sie auch und besonders im kindlichen Spiel aufscheine, den Bedürfnissen nach Sicherheit und Geborgenheit, nach Vertrauen in 'den Anderen,' ihrem Bedürfnis, nicht 'überhört' und 'übersehen' zu werden, folgen würde. Eine solche Suche kann in Isolationssituationen nicht befriedigt werden. Konnte oder wollte das Elternhaus – sofern überhaupt vorhanden – während Quarantänen o.ä. nicht ausreichend Zeit mit Kindern und Jugendlichen verbringen, fehlte genau jener so wichtige persönliche Austausch, der ansonsten in Schule und Freizeit von statthen geht. Der Kontakt mit Gleichaltrigen in heterogenen Gruppen fiel sowieso weg. Mit anderen Worten, es mangelte an sozialer Resonanz. Koch schlussfolgert entsprechend, dass sich bei manchen jungen Menschen auf diese Weise nun ein Geschehen wiederhole, dass sie schon aus ihrer Kindheit zu kennen vermögen: „Keine Resonanz bei wichtigen Bezugspersonen zu finden, innerliche Leere, das Gefühl allein auf der Welt zu sein und in Stich gelassen zu werden, wenn ihre Signale, Zuwendung zu erfahren, zu oft übersehen und überhört wurden.“ Die Beeinträchtigung der eigenen Gesundheit ist die logische Folge daraus.

Was also benötigt es, um diese Auswirkungen abzufedern bzw. für künftige (auch individuelle) Krisensituationen bereits präventiv zu wirken? Der Kinder- und Jugendpsychiater Paul Plener (2021, S. 98f) nennt als wichtige Grundvoraussetzung dafür, dass junge Menschen die Möglichkeit brauchen, in einer Sache besonders gut sein zu können. Eine Bewertung sei hierfür erst gar nicht notwendig bzw. müsse nicht auf objektiven Maßstäben ausgerichtet sein. Wichtig seien ihm zufolge positive Rückmeldungen und jegliche Art von Bestätigung. Hier kommt nun die

kulturelle Bildung ins Spiel, denn Plener betont explizit, dass diese eine Sache dann besonders wertvoll für die Entwicklung eines Kindes erscheint, wenn diese nichts mit der Schule zu tun hätte, da solche Leistungen nicht klassisch benotet würden. Er kommt daher zu folgender Erkenntnis: „Es ist natürlich toll, wenn man in der Schule das Gefühl vermittelt bekommt, dass man in etwas richtig gut ist. Es sollte aber auch Ressourcen außerhalb der Schule für dieses Gefühl geben, gerade auch für jene, die in der Schule wenig Bestätigung erfahren.“

Damit wir uns nun ansehen können, wie Theaterpädagogik konkret gesundheitsfördernd wirken kann, brauchen wir zuerst einen passenden Referenzrahmen. Diesen finden wir bei den durch Bühler und Heppekausen (2005, S. 11-16) definierten Kernkompetenzen für die Gesundheitsförderung:

- Selbstwahrnehmung, die sich auf [...] eigene Stärken und Schwächen, Wünsche und Abneigungen bezieht.
- Empathie als die Fähigkeit, sich in andere Personen hineinzuversetzen.
- Kreatives Denken, das es ermöglicht, adäquate Entscheidungen zu treffen sowie Probleme konstruktiv zu lösen.
- Kritisches Denken als die Fertigkeit, Informationen und Erfahrungen objektiv zu analysieren.
- Die Fähigkeit, Entscheidungen zu treffen, die dazu beiträgt, konstruktiv mit Entscheidungen im Alltag umzugehen.
- Problemlösfertigkeit, um Schwierigkeiten und Konflikte im Alltag konstruktiv anzugehen.
- Kommunikative Kompetenz, die dazu beiträgt, sich [...] sowohl verbal als auch nonverbal auszudrücken.
- Interpersonale Beziehungsfertigkeiten, die dazu befähigen, Freundschaften zu schließen und aufrechtzuerhalten.
- Gefühlsbewältigung als die Fertigkeit, sich der eigenen Gefühle und denen anderer bewusst zu werden [...]
- Die Fähigkeit der Stressbewältigung, um einerseits Ursachen und Auswirkungen von Stress im Alltag zu erkennen und andererseits Stress reduzierende Verhaltensweisen zu erlernen.

Die Parallelen zu den Zielen der Theaterpädagogik sind vielfältig. Entsprechend stellt auch Christine Fuchs(3) fest: „Gesundheitsförderung und Kulturelle Bildung verfolgen in weiten Teilen vergleichbare Entwicklungsziele hinsichtlich der zu erwerbenden Kompetenzen. Beide intendieren die Ausbildung von Kohärenz, die Stärkung von Selbstwirksamkeit, Selbstbewusstsein sowie Beziehungs- und Empathiefähigkeit.“ Sobald wir also, wie es die WHO vorschlägt, Gesundheit nicht als die Abwesenheit von Krankheit sehen, ist es möglich, diese aktiv zu fördern. Entsprechende Angebote müssen sich also nicht nur an Personen mit einem bestimmten Krankheitsbild richten, sondern an alle. Ebenso wie die Theaterpädagogik ja auch niemanden aufgrund gewisser Defizite ausschließen würde.

Die Theaterpädagogik ist deshalb besonders als eine Form der kulturellen Bildung zu nennen, da die Spielräume, die sie nach Gerd Leppich (2021, S. 34ff) schafft, ideale Voraussetzungen

Gesundheitsförderung durch Theaterpädagogik

dafür bieten würde, Bedingungen herzustellen, die Bildung und damit die Entwicklung von Resilienz zu fördern. So entstünde das Potenzial, krisenspezifische Hilfen anzubieten. Schöpferisches Handeln entwickle sich in der Theaterpädagogik nicht in der Errichtung von Hindernissen falschen Verhaltens, sondern nur in der Begleitung von Hindernissen des richtigen. Sein Fazit lautet: „Kinder, die an ihre eigenen Fähigkeiten glauben, können Krisen souveräner angehen als Kinder, die sich als schwach und hilflos erleben.“ Zu einer ähnlichen Erkenntnis kam schon vor vielen Jahren der bekannte deutsche Theaterpädagoge Karl-Heinz Wenzel (2008, S. 95) mit folgender Aussage: „[...] bei diesem Erfahrungsprozeß (sic!) lernen sie, sich intensiv mit ihrer eigenen Person auseinanderzusetzen, ganz unsentimental und distanziert, ihre Schwächen und Stärken wahrzunehmen, sie lernen im Zusammenhang mit dem jeweiligen Thema herauszufinden, was sie daran in besonderem Maße interessiert, fasziniert und begeistert, kurz, was ihre ‚Sache‘ [...] ist[.]“

Der Begriff der Selbstwirksamkeit ist der Schlüssel in der Verknüpfung von Gesundheitsförderung und Theaterpädagogik. Diese wird von Schwarzer und Jerusalem (2008, S. 35) definiert als die subjektive Gewissheit, neue oder schwierige Anforderungssituationen auf Grund eigener Kompetenz bewältigen zu können. Sobald Lernende Ziele von persönlicher Bedeutung verfolgen,

würde zusätzlich Motivation, Anstrengung und Ausdauer sowie ein konstruktiver Umgang mit Rückschlägen gewährleistet. Die beiden Autoren fassen diesen Faktor folgendermaßen zusammen: „Mit Selbstwirksamkeitserwartung bezeichnet man also das Vertrauen in die eigene Kompetenz, auch schwierige Handlungen in Gang setzen und zu Ende führen zu können. Vor allem die Überwindung von Barrieren durch eigene Intervention kommt darin zum Ausdruck.“ (2008, S. 39)

Theaterpädagogik war also schon immer implizit gesundheitsfördernd. Für die kommenden Jahre wird es nun wichtig sein, dieses Faktum auch explizit zu thematisieren. Handelnde Akteur*innen in diesem Feld sollten sich bewusst machen, wie sie in ihren Vorhaben Resilienz und Kohärenz fördern. Herausforderungen sollten im Zentrum einer jeglichen theaterpädagogischen Kursplanung stehen, damit die Entwicklung von Selbstwirksamkeit gewährleistet ist. Darüber hinaus sollten Rahmenbedingungen definiert werden, die abseits vom eigentlichen Unterricht gesundheitsfördernd wirken (wie etwa Trinkpausen, regelmäßiges Lüften, mehr Raum für Reflexion). Wenn wir in Zukunft bei der Evaluierung theaterpädagogischer Projekte einen Fokus auf all das legen, sollte es ein Leichtes sein, Belege für diesen theoretischen Unterbau zu liefern.



Literatur

- Bühler, A. & Heppekausen, K. (2005): Gesundheitsförderung durch Lebenskompetenzprogramme in Deutschland: Grundlagen und kommentierte Übersicht. Köln: Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung
- Leppich, G. (2021) Krise, Kultur und Resilienz. Präventive Resilienzförderung durch kulturelle und künstlerische Spielräume; in Dietrich, M. & Zalbergaite, V. (Hg.): Kultur. Spiel. Resilienz. Vom Wert der Kulturellen Bildung in Krisen. München: kopaed, S. 27 - 41
- Plener, P. & Jelincic, S. (2021): Sie brauchen uns jetzt. Was Kinder belastet. Was sie schützt. Wien: edition a
- Schwarzer, R. & Jerusalem M. (2002): Das Konzept der Selbstwirksamkeit. In: Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft 44, S. 28 – 53
- Wenzel, K. (2006): Theater in BEST-Form. Plädoyer für ein anderes Jugendtheater. Weinheim. Deutscher Theaterverlag

links: abgerufen am 29.12.2021

- (1)<https://www.meduniwien.ac.at/web/ueber-uns/news/news-im-maerz-2021/16-prozent-der-schuelerinnen-haben-suizidale-gedanken/>
- (2)<https://www.kinder-verstehen.de/aktuelles/gegen-einsamkeit-und-angst-hilft-kein-nachhilfeunterricht-ein-gastbeitrag-von-claus-koch/>
- (3)<https://www.kubi-online.de/artikel/ich-mach-dich-gesund-kulturellebildung-gesundheitsfoerderung>

Polyphonie der Stimme – »Netzwerkgespräche« und »Offener Dialog« für Bühne und Gesellschaft

Antczack, Stephan B.

»Die wahre Anrede Gottes weist den Menschen in den Raum der gelebten Sprache, wo die Stimmen der Geschöpfe aneinander vorübertasten und eben im Verfehlten den ewigen Partner erreichen.« (Buber 1993: 30)

Vielstimmigkeit ist für eine entwicklungsfördernde, teilhabeorientierte und zeitgenössische Theaterpädagogik Aufgabe und Problematik gleichermaßen. Unterschiedliche Stimmen zu Gehör bringen und hören und verstehen wird zur Herausforderung für Menschen in bildenden, darstellenden, wachstumsbegleitenden und therapeutischen Berufen.

Stimme und Sprache

In der Kunst lieferte Joseph Beuys (1921–1986) mit seinem »ÖÖ«-Vortrag bei einer Immatrikulationsfeier der Düsseldorfer Kunstakademie (30.11.1970) Anschauungsmaterial für die Formbarkeit von Stimme. Vor lauter alten, weißen Männern, Beamten*innen der Bildungsverwaltung, Politiker*innen, Professor*innen und zukünftigen Studierenden, röhrt Beuys seinen Vortrag mit verschiedenen Frequenzen, Lautstärken, Tempi lauter »ÖÖ«-Töne ins Mikro.¹ Selbstverständlich war das nicht das, was das honorige Publikum hören wollten, aber der akademische Anstand ließ den Professor mit Filzhut und Anglerweste gewähren. Der Vortrag war ein provokanter Affront. In der letzten Ausgabe dieser Zeitschrift berichtete Matthias Dreyer über das Happening von Beuys mit Kolleg*innen an der Düsseldorfer Kunstakademie, bei dem »Stimme« mit reduziertem Text aus »Ja, ja, ja, ja, ja« und »Nee, nee, nee, nee, nee« variativer geformt wurde.² Die künstlerische Bearbeitung skizziert den Grenzbereich zur Sprache. Stimme ist die Form, in der sich Sprache neben Schrift artikuliert. Sie kennt zwei Richtungen: die ausdrückliche (gebende, sendende) und die eindrückliche (nehmende, empfangende) Direktion. Wenn Stimme verstanden werden will, braucht es Vermittlung. Diese Vermittlung erfolgt

über Sprache. Diese steht in einer wechselseitigen Beziehung zur Wahrnehmung, zum Denken, zur Erkenntnis. Sprache und Denken bewegen sich im Entwicklungszusammenhang zwischen menschlicher Tätigkeit und gesellschaftlichen Verhältnissen.³ Die Funktion von Sprache ist dabei: Kommunikation, Vermittlung. Die Funktion des Denkens dagegen ist »Erkenntnis des Seins«.⁴ Gefragt ist auch der Dialog zwischen »innerer Stimme« und dem Verstand. Ziel dieser Vermittlung ist die Erkenntnis, das Verständnis von Emotionen, Gefühlen und Gedanken. Der Begriff »innere Stimme« subsumiert individuelle Bedürfnisse, Interessen und Wünsche. Sie finden in Emotionen, Gefühlen und Gedanken ihren Ausdruck.

Für Wahrnehmung und Erkenntnis ist Sprache die Grundlage. Sprache kann in Bildern, Klängen oder Wörtern formuliert und gestaltet werden.⁵ Bilder bleiben mehrdeutig, Wörter dagegen versuchen sich an Eindeutigkeit. Fragen werden mit Wörtern geschärft. Es macht Sinn, sich Bilder sprachlich durch Fragen zu entschlüsseln. Boal, Augusto (1931–2009) nutzte im Theater der Unterdrückten vor allem Bilder, dynamisierte Standbilder, um gesellschaftliche Zusammenhänge von Unterdrückung zu thematisieren.⁶ Theater hilft mit seinen Spielen in vielfältiger Weise in der Wahrnehmung von Anliegen und Bedarfen und um Bedürfnissen, Interessen und Wünschen »eine Stimme« zu geben.

Stimmenhören

In meinem Berufsalltag als künstlerischer Leiter eines Theaterkollektivs von krisenerfahrenen Menschen (»Theater der Verrückten«) und in der sozialpsychiatrischen Bezugsbegleitung komme ich mit Menschen in Berührung, die sich »Stimmenhörer*innen«

Radio Kultur



Polyphonie der Stimme

nennen. Das sind Menschen, die Stimmen hören, welche andere Menschen nicht hören.

Nach Umfragen und Untersuchungen ist bekannt, dass 13% aller Menschen Stimmen hören, die andere Menschen nicht hören. Der Arzt *Marius Romme* und die Journalistin *Sandra Escher* (1945–2021) begannen in den 80er Jahren das Phänomen „Stimmenhören“ zu untersuchen. Sie stellten fest, dass viele Menschen positive Stimmen hören, die ihnen nützlich sind. Viele Persönlichkeiten der Weltgeschichte haben erlebt, was heute als „Stimmenhören“ bezeichnet wird.⁷

»Das Stimmenhören ist eine Wahrnehmungsform und kann sich je nach Bedingungen des Einzelnen zu einer Lebensbereicherung oder auch zu einer quälenden Erfahrung entwickeln.« (*NeSt 2012: 7*)

Es gibt Menschen, die unter ihren Stimmen leiden, etwa weil diese beständig in den Alltag und in Beziehungen eingreifen. Es gibt Stimmen, die die subjektiven Empfänger*innen beschimpfen, andere kommentieren das Verhalten eines Menschen oder erteilen sogar Befehle. Wer dabei in Not gerät, landet häufig bei der Ärztin oder beim Arzt (etwa 2% der stimmenhörenden Menschen). Das Phänomen wird als „akustische Halluzination“ gewertet. Halluzinationen sind laut aktuellem Internationalen Diagnose-Manual (ICD 10) Symptom von »Psychosen«, Affekt- und Denkstörungen. In bestimmten Fällen wird von »Schizophrenie« gesprochen. Diese Diagnose ist umstritten und stigmatisierend. »Schizophrenie« gilt als unheilbar, Psychotherapie sei kontraindiziert. Diese Paradigmen sind heute widerlegt, aber sie galten jahrzehntelang.⁸ Der »Schizophrenie« wird eine »Seelenspaltung« zugeschrieben, die nur durch medikamentöse Behandlung kontrollierbar ist.⁹ Die medikamentöse Behandlung erfolgt durch Gabe von Neuroleptika. Das sind psychoaktive Substanzen, die in den Hormon- und Neurotransmitterhaushalt des Gehirns eingreifen, dort beschleunigtes Denken und unkontrollierbare Gefühle blockieren. Die Einnahme dieser Medikamente ist von unerwünschten Wirkungen (z.B. Denkstörungen, Erinnerungslücken, Gewichtszunahme, Krampfanfällen, Schweißausbrüchen, Tremor) begleitet. Sie werden von den behandelnden Ärzt*innen in Kauf genommen und manchmal durch weitere Medikamente in ihrem Wirkungsspektrum begrenzt.

Romme und *Escher* erforschten mit Hilfe des *Maastricht-Interviews* die Vielfalt des Phänomens »Stimmenhören«. Es ist Teil der »erfahrungsfokussierten Beratung«, einem erprobten Verfahren zur Genesungsbegleitung von Stimmenhörer*innen. Die Stimmen werden auf Quantität und Qualität, Form und Inhalt, Erklärungsmuster, Biografie, Traumatologie, Behandlungsgeschichte und Netzwerkstrukturen geprüft.¹⁰ Stimmen stehen oft im Zusammenhang mit Lebensereignissen, wie kürzlich erlittenen oder Kindheits-Traumata.¹¹ Das »Stimmenhören« ist formal und inhaltlich von Mensch zu Mensch verschieden.¹² Die Vielfalt der Erfahrungen und Bedeutungskonstruktionen ist eine Welt des Reichtums, wenngleich Armut und Prekarisierung häufig die sozialen Folgen sind.¹³

Theater der Verrückten und das Netzwerk Stimmenhören e.V. (NeSt e.V.)

Das *Theater der Verrückten* (*TdV*) ist ein Theaterkollektiv von krisenerfahrenen Menschen, die etwas gegen Diskriminierung

und Stigmatisierung von Menschen mit psychischen Problemen unternehmen wollen. 2018 hat sich das *TdV* organisatorisch dem *NeSt e.V.* angeschlossen. Es gab und gibt viele bekennende stimmenhörende Menschen im Ensemble des *TdV*.¹⁴ Methodisch nutzt das *TdV* die Arbeitsweisen des Theaters der Unterdrückten (*TdU*) von *Augusto Boal*, das »Vetoprinzip« nach *Maika Plath*, Spiele der »Improvisation« und aus dem »Theatersport« nach *Keith Johnstone* sowie den Lehrstückprozess nach *Bertolt Brecht* (1898–1956), der von *Reiner Steinweg*, *Gerd Koch*, *Florian Vaßen* u.a. bespielbar gemacht wurde.¹⁵

Das *NeSt e.V.* ist eine Selbsthilfeorganisation von Stimmenhöre*innen und wurde 1998 gegründet.

Stimmenhöre*innen sind international vernetzt, zum Beispiel im britischen und niederländischen Netzwerk »Intervoice«. Es versteht sich als Teil einer Bewegung.¹⁶ Das *NeSt e.V.* berät und informiert stimmenhörende Menschen, Angehörige sowie psychiatrisch und psychotherapeutisch Berufstätige.¹⁷

»Um eine gewisse Ordnung im Umgang mit solchen Erfahrungen herzustellen, ist das wichtigste überhaupt, mit anderen darüber zu sprechen.« (*Baker 2011: 6*)

Das *NeSt e.V.* empfiehlt: Offen über die Erfahrung des Stimmenhörens sprechen, Muster erkennen, Ängste abbauen, theoretische Erklärungen finden, Akzeptieren lernen, Bedeutung erkennen, Positive Aspekte auswählen, Kontakte mit den Stimmen strukturieren, Arzneimittel vorsichtig einsetzen, Verständnis bei Angehörigen finden, mit Verletzungen umgehen lernen.¹⁸ Es ist möglich, Stimmen abzuschalten.

»Stimmenhöre haben, wie alle anderen Menschen, ein Recht auf Selbstbestimmung, und genau das können sie den Stimmen entgegenhalten.« (*Baker 2011: 21*)

Die Gruppen des *NeSt e.V.* organisieren sich in Selbsthilfegruppen und in »Trialog«-Gruppen, die auch offen sind für Angehörige und berufliche Expert*innen.¹⁹ Es gibt Spezialgruppen, z.B. für Klangschalen-Behandlung (Klangschalen haben einen entspannenden Effekt), die Schreibwerkstatt »Schreiberei« und eben das *TdV*. Wenn das *TdV* im Rahmen der *Berliner Aktionswoche für seelische Gesundheit* seine durchweg gut besuchten Forumstheater-Aufführungen präsentiert, fördert das die Kultur des öffentlichen Dialogs.

Stimmenhören bei Kuringa



Polyphonie der Stimme

»Netzwerkgespräche« (NG) und »Offener Dialog« (OD)

In den 70er Jahren wurde in Finnland ein Modell der »*Bedürfnisangepassten Behandlung*« konzipiert. Dazu gehörten »Therapieveranstaltungen« aus denen dann »Netzwerkgespräche« wurden. Hintergrund war eine häufige Überbelegung von Kliniken durch Menschen in akuten psychischen Krisen, sowie lange Verweildauern. Ursprüngliche Absicht war es, eine Gruppe von Langzeitpatient*innen zu entospitalisieren. NG folgen Prinzipien: Alle Aktivitäten werden *individuell* und *flexibel* geplant. Die*der Betroffene soll *anwesend* sein und *teilnehmen*.²⁰ Diese prozessorientierte und systemische Methode beruht auf *regelmäßigen Treffen* zwischen Betroffenen, Familienangehörigen, Mitarbeiter*innen der Gesundheitsfürsorge und Menschen aus dem sozialen Netzwerk (z.B. Mitarbeiter vom Arbeitsamt, der Krankenversicherung oder Vorgesetzte, Nachbar*innen, Freund*innen).²¹ Aus der »*Bedürfnisangepassten Behandlung*« entstand 1984 das »*Modell des Offenen Dialoges*« (OD).

»Je mehr Stimmen in einen ‚polyphonen‘ Dialog einfließen, in dem Teilnehmer um gegenseitiges Verständnis bemüht sind, desto reichhaltiger fallen die Möglichkeiten zur Verständigung aus. Der Dialog ist eine Art gemeinsames Nachdenken und so entsteht unter den Beteiligten ein gemeinsames Verständnis, das über die Möglichkeiten jedes einzelnen hinaus geht.«

(Seikkula, Arnkil 2007:23, mit Verweis auf Bakhtin 1981)

Hauptforum des OD ist das »Behandlungstreffen«. Es ist krisenspezifisch und wird lokal, vor Ort durchgeführt. Es hat drei Funktionen: 1.Sammeln von Informationen zum Problem. 2.Entwicklung eines Behandlungsplans. 3.Aufbau eines (psychotherapeutischen) Dialogs.²²

»Alle Anwesenden Personen sprechen mit ihrer eigenen Stimme und das Zuhören selbst wird [...] wichtiger als die Interviewmethode. Die Teammitglieder können das Gehörte untereinander reflektieren und kommentieren, während die Familie zuhört.« (Seikkula, Alakare 2007: 236, 237)

Dieser Vorgang nennt sich »*Reflecting Team*«.²³ Alle können ausreden, ohne dass unterbrochen oder kommentiert wird. Ziel ist es »Erlebnisse zu verarbeiten, für die es vorher keine Worte oder gemeinsame Sprache gab.« (Ebd. 239) »Es sah so aus, als würde insbesondere die Vielstimmigkeit helfen, die Verengung des Denkens und Handelns aufzubrechen.« (Seikkula, Arnkil 2007: 36) Die evidenten Resultate des OD verweisen auf eine dreißigjährige Geschichte. Diese Resultate sind: Ein drastischer Rückgang von chronischen seelischen Erkrankungen, weil akute Krisen eine schnelle Antwort finden. Eine relevante Erhöhung des Beschäftigungsstatus von Betroffenen, signifikante Senkung von Rückfällen in psychotische Krisen, deutliches Abnehmen von Krankheitssymptomen, sowie eine relevante Reduktion von Medikamenten.²⁴

Autoritäre Strukturen und Hierarchien werden abgebaut. Eine Erweiterung des Konzeptes ist der »*Antizipatorische Dialog*« (AD). Es werden Fragen gestellt, die hinter den Horizont spähen: »Erinnerung an die Zukunft« (Seikkula, Arnkil 2007: 36,83). AD finden nicht in akuten Krisen statt, sondern in Notständen,



Stimmenhören

wenn die Beteiligten in »eingeschliffenen Bahnen« feststecken (Ebd. 32, 88). Krisen und Notstände sind alles andere als auf Psychiatrie beschränkt. Sie finden sich permanent im Bildungswesen (Schulen! Kindergärten!), aber ebenso in der Kunst und im Theater. Ich sehe wichtige Gemeinsamkeiten und plädiere für die Anwendung von Netzwerkdialogen in der Kulturellen Bildung. Für das Theater gilt das im Besonderen. Im Theater geht es grundsätzlich um Machtfragen, ob »Improvisationstheater«, »Theater der Unterdrückten« oder »Lehrstück«. »Szenisches Spiel« und »Psychodrama« leben von Konflikten und Machtkämpfen. Konflikte sind »der Stoff«, Material des Dramas und des Theaters. Das »Vetoprinzip« von Maike Plath wäre Nonsense, wenn Machtverhältnisse in Beziehungen nicht in Frage gestellt werden dürften. Netzwerkdialoge erforschen Machtfragen.

»Unseres Erachtens ist Macht ein Element menschlicher Beziehungen, und sie ist für sich genommen weder gut noch schlecht. Vielmehr bekommt sie an jedem Ort der Begegnung ihre Bedeutung.« (Seikkula, Arnkil 2007: 206)

In diesem Sinne »[...] ist Empowerment eine Art von Macht, die Subjektivität fördert, sich also auf aktive Subjekte stützt und sie nicht unterdrückt.« (Ebd. 207)

Netzwerkdialoge gehören auf die Bühne und in die Gesellschaft.²⁵

*Für Dr. med. Volkmar Aderhold, Gamma Bak und die Kolleg*innen des Leipziger Vereins »Offener Dialog e. V.«*

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ursprung, Philip 2021: 107–111; Schallenberg, Rauschenbach 2021: 11; 182.
- 2 Vgl. Beuys, Joseph 2001. Vgl. Dreyer 2021: 9,10.
- 3 Vgl. Ullmann 1975: 11–15.
- 4 Vgl. Rubinstein 1969: 97.
- 5 Vgl. Santos 2019: 247–258.
- 6 Vgl. Boal 2013+2005+2004.
- 7 Vgl. Schlimme, Brückner 2017; Aderhold, Alanen u.a. 2003.
- 8 Vgl. Romme, Escher 2013+2007.
- 9 Vgl. Finzen 1993; Dörner, Plog 1990.
- 10 Vgl. Schnackenberg, Burr 2017: 44–47.
- 11 Vgl. Baker 2011: 18; Amering 2005.
- 12 Vgl. Bock, Stratenwerth 1999.
- 13 Vgl. Ottomeyer 2014.
- 14 Vgl. Antczack 2020.
- 15 Vgl. Plath 2017: 83ff, 425; Johnstone 2006; Boal 2004; Koch, Steinweg, Vaßen 1983.
- 16 Zur Geschichte von »Intervoice« und »Voice Dialogue« vgl. Romme, Escher 2007.
- 17 Vgl. NeSt e.V. 2012, S.4.
- 18 Vgl. Baker 2011: 6–11.
- 19 Vgl. Zur Entstehung der Psychose-Seminare und Trialog–Veranstaltungen: Bock, Buck, Esterer 2014: 9–17.
- 20 Vgl. Aderhold, Hohn 2017: 1–3.
- 21 Vgl. Seikkula, Alakare 2007: 239.
- 22 Vgl. Ebd. 236.
- 23 Vgl. Ebd. 247.
- 24 Vgl. Seikkula, Arnkil 2007: 36.
- 25 Vgl. Mölders, in: Bader, Weber 2016.

Literatur

- Aderhold, Volkmar/ Alanen, Yrjö/ Hess, Gernot/ Hohn, Petra, Hrsg. (2003): Psychotherapie der Psychosen. Integrative Behandlungsansätze aus Skandinavien, Hamburg: Psychosozial Verlag.
- Aderhold, Volkmar/ Hohn, Petra (2017): »Offener Dialog – eine Übersicht« in: unveröffentlichtes Manuskript, Fortbildungsmaterial.
- Amering, Michela (2005): »Psychotherapie des Stimmenhörens« in: Katschnig, Amering 2005: 102–115.
- Antczack, Stephan B. (2020): »Individuelle Genesung und gesellschaftliche Veränderung auf Probe: Das Berliner Kollektiv ‚Theater der Verrückten‘«, in: Zeitschrift für Theaterpädagogik, 36. Jg., 76: 52–53.
- Bader, Kurt/ Weber, Klaus, Hrsg. (2016): Alltägliche Lebensführung, Reihe: Texte Kritischer Psychologie 6, Hamburg: Argument.
- Baker, Paul (2011, 1999): Die innere Stimme. Ein praktischer Ratgeber für Stimmenhörer, 6. Aufl. Berlin: NeSt e.V.
- Bakhtin, Mikael (1981): Dialogic imagination, Austin/Texas, USA: University Press.
- Beuys, Joseph (2001): Ja, ja, ja, ja, ja, Nee, nee, nee, nee, nee. Berlin: Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz.
- Boal, Augusto (2013): Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler (Übersetzung: Baumann, Till), Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Boal, Augusto (2005, 1995): Regenbogen der Wünsche, Methoden aus Theater und Therapie, Lingen, New York: Schibri.
- Boal, Augusto (2004, 1989): Theater der Unterdrückten + Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler (Übersetzung: Thorau, Henry), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bock, Thomas/ Buck, Dorothea / Esterer, Ingeborg (2014, 2007): Stimmenreich. Mitteilungen über den Wahnsinn, 2. Aufl., Köln: Psychiatrie Verlag.
- Bock, Thomas / Stratenwerth, Irene (1999, 1998): Stimmen hören. Botschaften aus der inneren Welt, München: Piper.
- Buber, Martin (1993): Auf die Stimme hören, München: Kösel.
- Dörner, Klaus Plog, Ursula (1990): Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie, Psychotherapie, Bonn: Psychiatrie Verlag.
- Dreyer, Matthias (2021): »Klagen lernen – neue Töne aus dem Theater der Unterdrückten«, in Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 79, Uckerland OT Milow, 2021: 7–11.
- Finzen, Asmus (1993): Schizophrenie. Die Krankheit verstehen, Bonn: Psychiatrie Verlag.
- Johnstone, Keith (2006, 1993, 1979): Improvisation und Theater, 8. Aufl., Berlin, London: Alexander.
- Katschnig, Heinzel/ Amering, Michela, Hrsg. (2005) : Stimmenhören. Medizinische, psychologische und anthropologische Aspekte, Wien: facultas.
- Koch, Gerd/ Steinweg, Reiner/ Vaßen, Florian, Hrsg. (1983): Assozielles Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis, Köln: Prometh.
- Lehmann, Peter / Stastny, Peter, Hrsg. (2007): Statt Psychiatrie 2, Berlin: Antipsychiatrieverlag.
- Mölders, Heinz (2016): »Verordnete Sprachlosigkeit. Multiloog über das Alltagsleben und die Psychologie mit Betroffenen, Angehörigen, Professionellen und anderen«, in: Bader, Weber, S.133-167.
- Netzwerk Stimmenhören e.V., NeSt (2012): Das NeSt stellt sich vor, Berlin: NeSt.
- Ottomeyer, Klaus (2014): Ökonomische Zwänge und menschliche Beziehungen. Soziales Verhalten und Identität im Kapitalismus und Neoliberalismus, Berlin.
- Plath, Maike (2017): Befreit Euch! Anleitung zur kleinen Bildungsrevolution, Berlin: Books on Demand.
- Romme, Marius/ Escher, Sandra (2013, 2008): Stimmenhören verstehen, 2. Aufl. Köln: Psychiatrie Verlag.
- Romme, Marius; Escher, Sandra (2007): »Intervoice. Stimmenhören akzeptieren und verstehen«, in: Lehmann, Peter/ Stastny, Peter 2007: 134–140.
- Rubinstein, Sergei L. (1969): Prinzipien und Wege der Entwicklung der Psychologie, Berlin/DDR: Akademie Verlag.
- Santos, Barbara (2019): Theatre of the oppressed. Roots and wings. A theory of praxis (Übersetzung: Olga Nikolova, Jennifer Marshall), USA: Kuringa.
- Schallenberg, Nina/ Rauschenbach, Max (2021): Von der Sprache aus. Joseph Beuys zum 100. Geburtstag, Berlin: Hatje Cantz.
- Schlumme, Jann E./ Brückner, Burkhardt (2017): Die abklingende Psychose. Verständigung finden – Genesung begleiten, Köln: Psychiatrie–Verlag.
- Schnackenberg, Joachim Burr Christian (2017): Stimmenhören und Recovery. Erfahrungsfokussierte Beratung in der Praxis, Köln: Psychiatrie Verlag.
- Seikkula, Jaakkko/ Arnkil, Tom Erik (2007): Dialoge im Netzwerk. Neue Beratungskonzepte für die psychosoziale Praxis, Neu-münster: Paranus.
- Seikkula, Jaakkko/ Alakare, Brigitta (2007): »Offene Dialoge«, in: Lehmann, Peter / Stastny, Peter, Hrsg. 2007: 234–249.
- Ulmann, Gisela (1975): Sprache und Wahrnehmung, Frankfurt/M. – New York: Campus.
- Ursprung, Philip (2021): Joseph Beuys. Kunst. Kapital. Revolution, München: C.H. Beck.

Beuysnobiscum?

Gerd Koch

„100 Jahre Joseph Beuys: Was wäre, wenn er weiblich (gewesen) wäre? Oder ganz ohne Geschlecht? Frauenstimmen, Männerstimmen, Frauenkunst, Männerkunst? Oder die Kunst und Stimme einer Schnecke.“ (theater thikwa Berlin: DAS BEUYS. Premiere der „tänzerischen Performance“ vom 08.12. 2021)

Beuys kann in Haltung, Werk und Rede als theatrale / theatricalische Figur, als Show-Talent (darin sehr umtriebig und zeitgemäß), als Performance(Aufführungs)-Künstler gesehen und kritisiert werden. Beuys als an-sprechende Aufforderung!

Harald Szeemann hat einen Band mit Stichworten zu Beuys herausgegeben: „Beuysnobiscum“ (Neuausgabe: Amsterdam, Dresden 1997). Dabei handelt es sich nicht um einen Ausstellungs-Katalog zu den Kunstwerken. Zuerst war „Florilegio“, eine Blütenlese aus seinen Statements, Interviews, Gesprächsaufzeichnungen, vorgesehen, das aber am Copyright-Veto des Nachlasses scheiterte. So kam es zum an Autoren reichen „Beuysnobiscum“, das sinnigerweise zuerst ein ‚Beuysmecum‘, dann eingedenk des öffentlichen Auftrags und des appellativen Wesens des Künstlers zum „Beuysvobiscum“ avancierte, bevor die Ausweitung ins majestätische Wir, das sich auch universaler und feldbegriffhaft solidarischer gibt, die richtigen Dimensionen setzte. Nachträglich gesehen, war die Entscheidung ‚back to basics‘ richtig: ... von Joseph Beuys verwendete, gelebte, mit neuen Bedeutungen angereicherte Begriffe, Institutionen, Bewegungen, Zeiten: von Akademie bis Zukunft (S. 13).

Das Buch „Beuysnobiscum“ habe ich etwa zur Hälfte gelesen. Es ist reich an Beuysschen Aussagen. Die Autorinnen und Autoren sind Sympathisanten des Künstlers. Das lässt sie manchmal wie blind erscheinen, wenn sie nämlich so ganz und gar in den Beuys und seine Begrifflichkeit hineinkriechen, so dass dasselbe mit immer demselben erklärt wird – „erklärt“, das ist zu viel gesagt. Hier soll verstanden, ge- und erahnt werden; Annäherungen, Sinnverstehen, Vertrautmachen, das sind andere Modi der Rhetorik, des Überzeugungs-,Sprech‘. Eine weitere Spezies der Autor*innen sind solche, die geistesgeschichtlich fundiert sind: Sie liefern einige erhellende Kontexte, aber stehen in der Gefahr, die Aussagen von Beuys noch mehr aufzuladen, so dass ihm etwas Gedankliches zugefügt wird, für das es keine Belege seitens Beuys ‚gibt: Er könnte das und das so bedacht, erahnt oder gefühlt haben – gesprochen, geschrieben hat er es nicht; der wohlwollende Stichwortschreiber, der sich ins Gedankengefüge seines Gegenstands bzw. der sich äußernden Person Beuys hineinbegeben, versenkt hat, spricht nun als alter ego, spricht das Tiefgründige aus – und trennt leider sich nicht vom Meister. Das ist eine rhetorische Figur, um den so über den Meister Sprechenden / Sprechkönnenden selber zu einem Quasi-Meister, einem Zeugen aus der Tiefe zu machen. Da hat etwas abgefärbt bzw. durch die Initiation ins Meisterliche, spricht sogar der Meister (und mehr als das: nämlich sein ‚Göttliches‘) durch seinen Schüler.

Gleichwohl ist der Band „Beuysnobismus“ (abgeleitet von „nobis“: unser: „cum“: mit – also: Beuys mit uns. Ich verlese mich gerne: „nobiscum“ ... oder: Gott sei mit uns ...) eine nützliche Fundgrube für mich. Etwa aus diesen Gründen: Ich brauche mich nicht mit dem bildnerisch-plastischen Werk zu befassen. Ich habe

einen Umgang mit Statements nicht ‚bild‘künstlerischer, sondern ‚sprech‘künstlerischer Art vor mir.

Ich will auch nicht vergessen, auf Beuys‘ Beteiligung an politisch-kulturellen Aktionen während der Zeit des sog. Kalten Krieges hinzuweisen, etwa seine Unterstützung von Solidarnosc in Polen mit 1000 Werken (sog. Polen-Transport durch die Familie Beuys ins Museum Sztuki in Lodz) oder Beteiligung an einer Erinnerung an die Ermordung der Bewohner von Lidice durch Nazisoldaten: „52 deutsche Künstler spenden 1967 und 1997 für das Museum des tschechischen Dorfes Lidice“. Der Galerist René Block erinnert sich: „In seinem Grußwort zum Lidice-Katalog von 1967 bewundert Herbert von Buttlar den Mut, eine solche Ausstellung zu organisieren. Mut gehört nicht dazu, allerdings sind eine gewisse Sensibilität für den Anlass und gewisses Gespür für eine angemessene Behandlung des Themas Voraussetzung. (-) Dieser vorausgesetzten Sensibilität, auch gegenüber Kunstwerken, widerspricht hingegen der aus heutiger Sicht unvorstellbare Vorgang, diese 21 Kunstwerke unverpackt in einen alten VW-Bus zu quetschen und ohne Zollpapiere nach Prag zu bringen: wie in einem trojanischen Pferd hinter den ‚Eisernen Vorhang‘. (-) Joseph Beuys hat diese Aktion später künstlerisch legitimiert: In seiner Arbeit ‚The Pack/Das Rudel‘ (1969) lässt er aus genau diesem VW-Bus 32 Schlitten wie Spürhunde ausbrechen.“ (< www.fridericianum-kassel.de > 28. 11. 2003)

Mit ihren Gestaltungen bieten Künstler – gleich welcher Profession – in der Regel ein Kommunikationsangebot. Es findet – gewollt oder nicht gewollt – ein sprechendes Wechselspiel zwischen Sender und Empfänger statt. Auch wenn ein Künstler ‚nichts sagen‘ will, so meint ein Rezipient doch häufig etwas zu sehen, zu hören, fühlt sich an- und / oder aufgeregt, herausgefordert. Auch wenn ein Künstler dieses ganz mechanische Sender- bzw. Sendungsbewußtsein („Hallo, ich bin auf Sendung!“) gar nicht haben sollte, könnte er doch als mit solchem behaftet wahrgenommen werden. Der Kunstbetrieb tut sein Übriges.

Theatralität

Durch die Lektüre des „Beuysnobiscum“ bin ich bestärkt in meiner Annahme, dass Beuys – sage ich prononciert – von Interessenten untersucht werden muss, die vom Theater, von der Theatralität herkommen. Beuys macht Theater, indem er zeigt, absichtlich / mit Sendungsbewusstsein zur Schau stellt (= *théâtre & ostentazione*) und das hat nur Sinn, wenn Publikum daran beteiligt ist. Dieses Ganze nennt Rudolf Münz ein „Theatralitätsgefüge“ (Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin 1998). Und das ist es, was Beuys bedient. Beuys erweiterte, so Schneede in seinem Text zum Stichwort „Aktion“ im „Beuysnobiscum“, „seine künstlerische Tätigkeit um die Aufführungskünste“ (S. 24, das Wort von der Aufführungskunst stamme in diesem Zusammenhang von Robert Filliou: Lehren und Lernen als Aufführungskünste). Beuys‘ Aktionen unterschieden sich von Fluxus-Aktionen, die häufig schnell, kurzfristig angelegt waren und komödiantisch „sich am Vaudeville (orientierten) und ... die eurozentristische, seriöse Kunst, die bloss dem Künstler-Ego als Vehikel diente“, verspotteten (Steiner in: Beuysnobiscum, S. 164

f.), durch „mit ‚grossem Ernst aufgeladene‘ Spiritualität ... und ... (durch) selbst vor christlicher Symbolik nicht zurückschreckender Bezüge“ (Steiner, S. 164), so dass es „bald zu einer Distanzierung der (Fluxus-, Anm. gk)Kerngruppe gegenüber dem um ‚Verbesserung des Zustandes‘ ringenden ‚Kameraden in Flux‘“ kam (Steiner, S. 164). Außerdem dauerten die Aktionen bzw. das von Beuys hervorgerufene Theatralitätsgefüge weitaus länger, als es die Regel bei Fluxus-Aktionen war, so dass tatsächlich von einem rituellen Lehren und Lernen, von einer rituellen Sozialisation durch Aufführungskunst zu sprechen ist. Das Stichwort „Ritual“ macht auf die drei Stadien eines rituellen Vorgangs aufmerksam, die „der Ethnologe A. van Gennep 1909 erstmals für den Initiationsritus nannte: Trennung, Übergang und Wiedereingliederung.“ (von Graevenitz in: Beuysnobiscum, S. 307) Trennung bedeutet Rückzug vom / Ausklinken aus dem herkömmlichen Kontext (z. B. bei Beuys ein stundenlanges Eingerolltsein in eine Filzmatte). Übergang ist das Anderssein (z. B. mit Honig und Blattgold versehener Körper). Wiedereingliederung ist die Probe aufs Exempel, die z. B. durch politisch-gesellschaftliche Organisation (Partei, Bildungseinrichtung) geschehen kann. Ich stimme von Graevenitz nicht zu, wenn sie schreibt, dass „ein Künstler wie Beuys“ zumindest „auf die Wiedereingliederung in die Gesellschaft ... keinen Einfluss (hatte)“ (von Graevenitz, S. 307): Gerade aber das war ja eine seiner Absichten: Mit dem erweiterten Kunstbegriff, mit sozialer Plastik, mit politischem Engagement (100 Tage Rede auf der „documenta“). „Kunst kann nur als Modell für einen Initiationsritus wirken, anders als z. B. ein Hochzeitsritual“ (von Graevenitz, S. 307): Diesem realsoziologischen Befund der Autorin von Graevenitz kann ich jedoch zustimmen – nur: So bescheiden wollte Beuys meiner Ansicht nach nicht sein (siehe auch seine Übernahme der „Transsubstantiations“-Lehre in sein Handeln, vgl. Leutgeb in: Beuysnobiscum, S. 338 ff.).

Performance

Ein historisch-systematischer Abriss des Performance-Ansatzes bestätigt meine Vermutungen: Lebensphilosophisch (vitalistisch) begründet soll prophetisch etwas durch ihn, den Beuys, zum Ausdruck gebracht werden, zur Gestalt werden. Selbiges ist inhaltlich einer Kulturkritik am Heutigen verpflichtet und methodisch, also in seiner Auftritts- und Ausdrucks(Sprech-)weise, dem Archaischen, dem Gestriegen. Vielleicht sollte ich Beuys' Ausruf ernst nehmen: „Hiermit trete ich aus der Kunst aus“ (besser: aus der bildenden Kunst, Anm. gk) und steige in die darstellende, performative Kunst ein – mache also Theater (wobei ich den Doppelsinn von Theater hier gerne nutze). „1963 organisierte Beuys ... in der Kunsthochschule Düsseldorf Festum Fluxorum. Fluxus. Musik und Antimusik. Das instrumentale Theater“ – das Wort „Theater“ taucht hier explizit durch ihn genutzt für (s)eine Aktion auf (Jürgen Harten: Eurasia – Joseph Beuys, in: Pawel Choroschilow u. a. (Hg.): Berlin – Moskau. 1950 - 2000. Kunst. Berlin 2003, S. 63). Ein zweites Zitat, nicht von Beuys, würde ich ihm gerne in den Mund legen: „Ja, wir beanspruchen, vom Stamme der Propheten zu sein!“ – so der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour (in einem anderen, aber künstlerischen bzw. medialen Zusammenhang, nämlich dem der schier unaufhaltbaren Bilderflut und dem ‚Kreuzzug‘ dagegen). Sein Zitat und das von Beuys entnehme ich Georg Patzers Bericht: „Beweglich bleiben im Kriege der Bilder. Von der Bilderverehrung zur Bilderstürmerei und zurück: Die Ausstellung ‚Iconoclash‘ in Karlsruhe verfolgt ein hehres Ziel. An der Nahtstelle von Kunst, Religion und Politik soll die Deutungsmacht erschüttert und der

Zuschauer befreit werden. Die Kampfansage gilt jeder Form von Bedeutungsfixierung.“ (taz, 22./23. 6. 2002, S. 15).

„Im angelsächsischen Raum meint P (= performance) zunächst Aufführungen von Theater, Tanz, Artistik, Vortrag, politische Zeremonie ... P ist heute sowohl in Kunst, Wissenschaft und Alltag anzutreffen ... als im leiblichen verstrickte ‚verkörperte Sprache‘ ... P (eröffnen) dem Publikum einen Spielraum ... indem alles mit allem in Relation gesetzt wird. In ihm ereignen sich Transformationsprozesse, welche zur Zerstörung alter Ordnungen und zur (authentischen) Neuordnung führen. Im Medien- und Showgeschäft bezeichnet P eine perfektionierte Inszenierungs- und Hochleistungsdarbietung. In der Bildenden Kunst hat sich Ende der 1960er Jahre P als körper- und handlungsbezogene Aktionskunstform ... herausgebildet. P-Art ist ein prozessästhetisches Ereignis. Sie vollzieht sich im unmittelbaren, präsentischen Handeln des Künstlers im ‚Echt-Zeit-Raum‘ ... ‚Transformation einer Situation‘ ..., an der das Publikum meist beobachtend, seltener aktiv handelnd teilnimmt ... Indem Körper und Bewegungen, Sprache und Geräusche, Raum und Zeit sowie Licht- und Farbeffekte miteinander interagieren, entstehen oft unmerkliche Übergänge zwischen Kunst und Alltag. Dass in der P betonte ‚Reale des Augenblicks‘ und die ständige Grenzüberschreitung zwischen ‚Acting‘ und ‚Non-Acting‘ ... macht P ... für das Theater interessant ... ihre Wirklichkeit liegt im Vollzug und im Sich-Öffnen für die Erfahrung einer intensiven Präsenz. (-) Die P besitzt ihre anthropologischen Wurzeln in archaischen Gemeinschaften ... Ihr Zentrum ist der Körper.“ [S. 219 f. = Auszüge aus Marie-Luise Lange (Berlin/Dresden): Performance (= P), einem Stichwort im „Wörterbuch der Theaterpädagogik“ (hg. von Gerd Koch und Marianne Streisand) Berlin/Milow 2003 (SCHIBRI-Verlag)].

Warum Beuys? Oder: Hallo, Beuys!

Warum meine Beschäftigung mit Joseph Beuys? Joseph Beuys hat sich als gesellschaftspolitisch einflussnehmend verstanden – sei es in der Fluxus-Bewegung der Happening-Kultur, sei es als Kunsthochschullehrer in Düsseldorf, sei es als Initiator und Aktivist in alternativen Parteibildungen, sei es als öffentlicher Denker (oder besser gesagt: Viel-Sprecher) oder als jemand, der Bewegungen seinen Namen zur Verfügung stellte ...

An einer Hauswand während der Kasseler documenta 2002 konnte man einen so recht typischen Satz von Joseph Beuys lesen: „Das Kunstwerk ist das allergrößte Rätsel, aber der Mensch ist die Lösung.“ Von solcher rhetorischen Form sind viele, allzu viele Auslassungen von Beuys: Kunstwerk, Rätsel, Mensch, Lösung – eine bedeutungsvolle Reihung; eine Reihung von Bedeutungsvollem. Das passt ins begriffshüberische Poesiealbum; das passt als ein pathetisches Motto (als Schmalz – um im Fett-Bild von J. B. zu bleiben) offizieller Verlautbarungen. Schaut man genauer hin, dann sind diese hehren Begriffe nur schwach durch Hilfsverben (ist) und ein Bindewort (aber) verbunden. Ein ideologischer Auf(s)ruf; begründungsarm. Ein metaphysischer Künder äußert sich hier.

Anmerkung d. Redaktion: Gerd Koch versteht seine Gedanken zu Joseph Beuys vor allem als Anregung zur theaterpädagogischen Debatte und hofft auf Zuschriften, Reaktionen, Leserbriefe in der kommenden Ausgabe. Auch zu anderen Beiträgen dieses Heftes Stimme - Kunst - Dialog wünschen wir uns Kommentare, zustimmende und kritische Stimmen.

MAGAZIN

Spielwut und Entschlossenheit 30 Jahre „Bundestreffen Jugendclubs an Theatern“

Knut Winkmann

„Ein neues Phänomen stellt sich vor“. So lautete 1990 das Auftakt-Motto für ein Festival, das in Hamburg gegründet wurde und seitdem jedes Jahr durch Deutschland zieht. Als bundesweit einziges Festival präsentierte das „Bundestreffen Jugendclubs an Theatern“ die besondere Vielfalt der kulturellen Bildungsarbeit mit Jugendlichen an Theatern, das Festival-Logo zierte eine pixelige Wanderbühne, die retro aussieht, witzig, aber auch ein bisschen ungelenk. 30 Jahre Bundestreffen! Eine runde Sache? Auf jeden Fall ein Jubiläum und guter Anlass für eine Bestandsaufnahme. Was waren Antriebe, Motivationen und Beweggründe des Festivals in den letzten drei Jahrzehnten und wohin kann die Reise noch gehen? Fragen, die mir als dreitägiger Gast begegneten beim 30. Bundestreffen im September 2021 am Piccolo Theater in Cottbus. „Wer Visionen hat, sollte zum Arzt gehen“, das hat vor langer Zeit einmal ein Mann gesagt, der noch Kette in geschlossenen Räumen rauchen durfte, doch Visionen brauchte es sicherlich für das Bundestreffen. Was war die Motivation für die Gründung des Festivals, das frage ich Marlis Jeske, eine der Mitgründer*innen.

Die Anfänge

Sie sagt mir, dass sie sich im November 1990 in den Theatern im Osten umgeschaut haben, um festzustellen, „dass es dort schon viel länger Jugendclubs gab als in Westdeutschland, wo diese Theaterarbeit noch ziemlich neu war“. Sich darüber auszutauschen, sich gegenseitig zu zeigen, wie unterschiedlich und vielfältig Jugendclubarbeit an Theatern sein könne, die Neugier, „zu sehen wie es die andern machen“, das habe sie und einige andere angetrieben und so entstand das Bundestreffen. Schon damals war ihr Anspruch, „zu zeigen, was mit den Lebenswelten der Jugendlichen zu tun hat“ und das „in selbst entwickelten Szenen“. Schon damals haben sie dabei auch ihre eigenen Arbeitsweisen hinterfragt, sie wollten wissen, „was Jugendclubarbeit ausmacht, was sie beispielsweise vom Amateurtheater- und Profibereich unterscheidet.“ So startete 1990 das Bundestreffen unter der künstlerischen und organisatorischen Leitung von Marlis Jeske und Herbert Enge zunächst am Thalia-Theater Hamburg, wo es auch 1991 und 1992 ausgerichtet wurde, bevor es danach „wanderte“. Bereits beim zweiten Treffen gehörten neben den eingeladenen Produktionen Workshops und ein Symposium zur Programmatik des Festivals, auch zur Reflexion der eigenen Theaterarbeit. Im Vorwort zur Publikation „Jugendclubs an Theatern“ von 1991 betonen dabei die Autor*innen, dass schon damals kritische



Spielwut und Entschlossenheit

Fragen beim Symposium erlaubt gewesen seien. „Geht es um Kunst oder Pädagogik? Braucht es einen Regisseur oder einen Theaterpädagogen? Darf ohne Aufführungzwang improvisiert werden? Oder sind Perfektion und Professionalität Kriterien der Jugendclubarbeit?“¹ Schon damals wollte man also einem nicht leicht zu fassenden Phänomen auf die Spur kommen.

Laufen lernen

Ein Treffen lernte so das Laufen, und das „manchmal zwei Schritte hinterher, meistens auf Augenhöhe und manchmal sogar zwei Schritte voraus“, wie es der Theaterpädagoge Peter Galka in der Festschrift zu „25 Jahre Bundestreffen Jugendclubs“ zusammenfasst. Ich spreche in Cottbus mit Sarah Jasinsczak vom Theater Dortmund, die das Festival zwischen 1996 und 2006 selbst dreimal an unterschiedlichen Häusern ausgerichtet hat, wobei es 2006 mit Jena und Weimar gleich zwei gastgebende Häuser waren. Sie erinnert sich noch gut an die Anfänge des Festivals, wo die Theaterpädagogik oft nur ein verlängerter Arm der Öffentlichkeitsarbeit an den Häusern gewesen sei und es noch nicht so eine breit aufgestellte Jugendclubarbeit an Theatern wie heute gegeben habe. Auch die Festivallandschaft als wichtiges Podium für die Jugendclubarbeit und für die Themen junger Menschen wäre damals noch nicht so vielfältig gewesen. Im Vordergrund des Bundestreffens habe zumeist der Wettbewerbscharakter gestanden. Aber schon in den Anfängen des Festivals wären der Fortbildungsaspekt oder die internationale Ausrichtung wichtig gewesen. Für sie gehört das alles zusammen: „Die Fortbildungen, die Aufführungsgespräche, das Schauen und Machen von Theater, das »darüber reden«. Das sei „immer auch eine Horizonterweiterung!“ Und zum Bundestreffen in Cottbus sagt sie: „Gerade durch Corona gibt es eine Lücke und wir müssen wieder »sehen« lernen. Für junge Menschen sind 1,5 Jahre eine lange Zeit, umso mehr müssen wir hier den Moment feiern!“

IHR seid das Festival

Auch in Cottbus gab es ein Symposium, mit Fragestellungen, die sich kaum von denen früherer Jahre unterschieden: „Wohin wird kulturelle Theaterarbeit mit Jugendlichen in Zukunft gehen? Ist „Jugendclubarbeit“ überhaupt noch die passende Begrifflichkeit? Welche Formen, Formate und Rahmenbedingungen braucht es zukünftig für ein Empowerment von Jugendlichen nicht nur an Theatern, wie können sich Jugendclubs dabei im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Praxis und Vermittlung besser verorten und mehr gesehen werden?“. Es wird deutlich: Das Bundestreffen will ein Theater-Festival von und für junge Menschen sein, ein Aktions- und Ermöglichungs-Raum für deren Themen. Oder wie es die damalige Bundesministerin für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Christine Lambrecht, in ihrem Video-Gruß zur Festival-Eröffnung sagte: „Von euch lebt das Festival. Ihr SEID das Festival!“. Etwas ungewohnt ist es schon, wenn sich mitten in einer Pandemie Menschen umarmen und jede Gefühlsregung auf der Bühne in den Gesichtern der Akteur*innen zu sehen ist. Umso schöner ist es, wenn man das alles spätestens am zweiten Tag wieder vergisst

und man den bereits angesprochenen Moment einfach miteinander feiert. Was das für ein organisatorischer Kraftakt seitens des ausrichtenden Hauses war (wie beispielsweise die Finanzierung von PCR-Tests für alle Teilnehmenden), kann man nur erahnen und spricht für den Einsatz des Piccolo-Theaters und des ganzen Teams, ohne den das Festival 2021 so nicht stattgefunden hätte! Gleichzeitig zeigt es aber auch, was möglich ist, wenn Anliegen auf Leidenschaften treffen.

Was ist dein Anliegen?

„So ein bisschen was reißen, wäre schon nicht schlecht!“ Oder: „Ich habe Recht auf Sehnsucht!“. Zwei Sätze aus der Eröffnungsinszenierung des Piccolo Jugendklubs „Die Verdunklung II- Coronaleuchten“ (Spielleitung Matthias Heine), die man schon ein Statement nennen kann. Und wenn dann die Beats wummern, eine junge Frau anfängt, wild durch Nebelschwaden zu springen und zu tanzen, wenn andere nach und nach dazu kommen, dann brennt sich das ein, weil Leidenschaft auf Energie trifft und ein echtes Anliegen zu spüren ist.

Anliegen, darum geht es immer wieder beim Festival, das spürt man bei den ausgewählten Produktionen, bei den Fortbildungen, in den Workshops, beim Reden in der Schlange zum Essen. Aber wer hat hier eigentlich welche Anliegen und welche Rahmenbedingungen braucht es, um diesen Anliegen die entsprechenden Räume zu ermöglichen? Ich höre mich weiter um.



Foto Piccolo Theater, Michael Helbig

Spielwut und Entschlossenheit

Ob sich etwas in den letzten Jahren bei den jungen Menschen verändert habe, was deren Anliegen angeht, frage ich Matthias Heine, der 2006 erstmalig mit einer Produktion zum Festival eingeladen wurde. Er denkt schon, „dass es heute einen stärkeren Zugriff der Jugendlichen auf die Themen gibt als noch vor 15 Jahren. Den Krieg gegen die Zukunft in der Gegenwart zu beenden, ist aktuell das zentrale Thema der Jugendlichen.“ Er

Spielwut und Entschlossenheit

ist sich sicher, „dass Ihre diesbezüglichen Anliegen groß und ernsthaft, ihre Spielwut stark und ihre Entschlossenheit spürbar sind!“ Und angesprochen auf die Frage, was für ihn Jugendclubs seien, antwortet er: „Jugendclubs an Theatern sind Erfahrungs-, Spiel- und Emanzipationsräume. Sie sind Nährboden der Progression.“ Oft kämen Themen, die in Jugendclubs verhandelt würden, Jahre später auch auf die Spielpläne des sogenannten Erwachsenentheaters. Für ihn sind „Kinder und Jugendliche zuverlässige Seismografen für die Themen ihrer Zeit!“ Das Bundestreffen könnte da ein besonderes Podium sein, um diesen Themen einen Raum zu geben, sagt auch Guido Alexius, stellvertretender Vorsitzender des Bundesverbands Theaterpädagogik e.V. (BuT) und betont dabei die enge Verzahnung des Bundestreffens mit dem Bundesverband. Von Anfang an war der *BuT*-Veranstalter eines Theater-Festivals speziell für und mit Jugendlichen. „Was sind aktuelle Strömungen, Themen und Tendenzen, wie kann man in der theaterpädagogischen Arbeit Theorie und Praxis verzähnen?“ Das seien wichtige Fragen des Festivals und dabei begreife er den *BuT* als Ermöglicher, um dafür Räume zu schaffen.

Sehen, Sprechen, Ausprobieren

Auch Till Wiebel, mehrfacher Guest beim Festival in den letzten Jahren und 2021 mit der Produktion „Schwanensee“ vom Stellwerk Weimar eingeladen, sieht das Festival als Freiraum und Plattform. „Sehen. Sprechen. Ausprobieren.“ Das sei für ihn wesentlich. Er schätzt sehr, „dass unterschiedliche Arbeitsbedingungen und Ästhetiken beim Bundestreffen ohne Wertung aufeinandertreffen dürfen, etwas, was beispielsweise oft in schulischen Kontexten passiert.“ Dabei bilden auch die *Short-Act-Formate* einen wichtigen Bestandteil des Bundestreffens. Sie wurden vor einigen Jahren ins Leben gerufen, um

Spieler*innen aus Jugendclubs die Möglichkeit zu geben, in einem Experimentierraum eigene Visionen von Theaterarbeit zu entwerfen.

Junge zukünftige Theatermacher*innen sind eingeladen, sich mit Ideen und Konzepten zu bewerben, an denen dann in Workshops mit den anderen jugendlichen Festivalteilnehmer*innen gearbeitet wird. Sie bekommen Räume, Materialien und professionelles Coaching zur Seite gestellt, um sie bei der Umsetzung ihrer Ideen zu unterstützen. Till Wiebel beispielsweise hatte sich 2018 mit einem Schwanensee-Exposé beworben und konnte im Rahmen eines Short-Acts seine Ideen ausprobieren. Mit diesem Wissen entwickelte er später in Weimar mit Jugendlichen eine Produktion und wurde mit dieser u.a. zum Bundestreffen in Cottbus eingeladen.

Wem gehört der Raum?

Es geht also um Räume. Um Möglichkeiten. Aber auch um die Frage, wem diese Räume gehören. Wer entscheidet darüber, was auf den Bühnen zu sehen ist? Wer wählt die Stoffe und Themen aus? Angesprochen auf seine Funktion als künstlerische Leitung einer Produktion, betont Till Wiebel, dass man abgeben müsse, „auch wenn das Mut braucht.“ Für ihn geht es nicht um Wissenshierarchien, in den Prozess bringe sich bei ihm jede*r gleichermaßen ein. Die Spielleitung ermögliche Lösungen, „sie bietet die Rahmung und der Rahmen ist mehr als nur die Tür zum Probenraum aufzuschließen.“ Ähnlich sieht es auch Sophie Weigelt vom Stellwerk Weimar. Sie würde den Regiebegriff streichen bei der Arbeit mit Nichtprofessionellen. Die Perspektive der Spieler*innen müsse immer im Fokus stehen. „Was hat das Geschehen auf der Bühne mit den Menschen zu tun, was ist ihr Anliegen?“, das sei für sie eine wesentliche Fragestellung.

(Foto Short-Act-Format. Shortact FLEISCHPARTY. Konzept: Jana Haberkern)



Spielwut und Entschlossenheit**Wie wollen wir miteinander umgehen?**

Ich spreche mit Luise, Pia, Eva und Leonie, Spielerinnen aus unterschiedlichen Jugendclubs und frage sie, ob für sie in der Jugendclubarbeit an Theatern unterschiedliche Alter eine Rolle spielen würden. Luise irritiert die Frage. „Es geht um die Hierarchiefrage, wenn die aufgehoben ist, ist das Alter egal. Es ist keine Frage des Alters, sondern des Anliegens, wie wir miteinander umgehen wollen.“ Für sie gehe es vielmehr darum, was jeder mitbringe an Erfahrungen „und dabei können nicht nur Ältere was geben, sondern auch die Jüngeren“. Konkret auf das Festival angesprochen, stellt Leonie fest: „Am Anfang ist hier das Alter vielleicht wichtig, man fragt auch danach, aber dann ist es das Theater, was uns verbindet.“ Denn darum ginge es doch: „Gemeinsam über das Theater den eigenen Blick zu weiten und Horizonte zu öffnen.“ Ähnlich sieht es auch Maria Schneider aus der Festival-Jury: „Juryarbeit öffnet den Blick und prägt auch für die eigene Theater-Arbeit mit Jugendlichen.“ Eine Frage sei dabei: „Wie gehe ich mit mir, wie mit der Gruppe um?“ Für sie ist klar: „Ich muss mich streiten dürfen. Es geht um einen Diskurs, um Reibung. Das gilt für alle Beteiligten“. Sie stelle fest, dass es immer weniger Orte gäbe, „wo man als junger Mensch nicht stört“, Jugendclubs an Theatern könnten und müssten aber genau solche Räume sein dürfen.

Am Anfang ist die Tat und ja, dass ist Scheißarbeit

(ggf. das Cover der ersten Festival-Zeitung aus Cottbus) „HEISS & FETTIG“ hieß die Festivalzeitung in Cottbus, die klug und kontrovers das Festival begleitete. „AM ANFANG IST DIE TAT“ war eine Überschrift in einer der Ausgaben, eine klare Aufforderung, einfach mal zu machen und dafür Komfortzonen zu verlassen. „Kunst heißt sich in Gefahr bringen- und nicht sich in moralischen Überlegenheiten einrichten“, so ein Appell der Redaktion, man solle „aus Wissen Handeln ableiten und ja, „das ist Scheißarbeit und scheiß Arbeit, alles ohne Applaus.“ „Streitet und sprecht miteinander, immer auf Augenhöhe versteht sich. Diskutiert und hört euch zu!“, das war ein weiterer dringlicher Wunsch vom Redaktionsteam.

Abgeben oder „DU kannst das machen“

Diskutiert wurde viel auf dem Festival, auch im Rahmen eines Fach-Plenums, in dem es um Zukunftsvisionen für das Bundes-

treffen ging (und das ohne Jugendliche stattfand). Jugendliche und ihre Kompetenzen mehr einzubinden, auch im Vorfeld des Festivals, das war ein großes Anliegen der Diskutierenden, beispielsweise bei der Festivalorganisation, bei der Festivalgestaltung oder bei der Auswahl der einzuladenden Produktionen. Partizipations-Möglichkeiten gäbe es viele, „dafür müsse man aber auch wegkommen von der Erwachsenenperspektive“, so eine Teilnehmerin. „Loslassen“ . „Abgeben“. Sagen „DU kannst das machen“, das waren weitere Wünsche, die genannt wurden. Auch über eine zukünftige Programmatik des Festivals wurde sich im Rahmen des Plenums ausgetauscht, viele Ideen und Visionen wurden skizziert: „Mehr Prozesse, Versuche und Ansätze zulassen, statt Perfektion anstreben“, „Risiken eingehen, um Momente der Freiheit zu ermöglichen“, „Nicht mehr weiterwissen“ als Qualität begreifen“, „sich mehr nach außen öffnen“, „Forschung, Experimente und Irritationen fördern und fordern“, dass waren nur einige Schlaglichter aus der Diskussion. (Wie gut ein Öffnen in den Stadt- oder in einen digitalen Raum funktionieren kann, haben übrigens viele der eingeladenen Produktionen in Cottbus eindrücklich gezeigt.) Es gab aber auch eine Stimme im Plenum, die zu bedenken gab, dass ein zu starker Öffnungsprozess zur Folge haben könnte, dass das Bundestreffen seine besondere Spezialisierung und sein starkes Eigen-Profil verliere. „Das war doch mal eine rege Diskussion“ höre ich noch, als ich mir im Anschluss an das Plenum einen Kaffee hole, der übrigens auch sehr anregend war.

Professionalität, Vernetzung und Sichtbarkeit

Drei Tage Cottbus: Ich erlebe Spielwut und Entschlossenheit bei allen Beteiligten, eine Offenheit für neue Formate, mir begegnen aber auch Fragen, die das Bundestreffen schon seit 30 Jahren begleiten. Braucht man ein Label, eine (neue) Begrifflichkeit für die professionelle Theaterarbeit mit Jugendlichen? Wie schaut es aus mit Zugängen und Hierarchien? Wie viel Professionalisierung braucht es für eine bestmögliche Sichtbarkeit? Und wann reden wir mal über Budgets, Produktions-Standards und angemessene Zeit-, Personal- und Raumressourcen an Theatern, für gelingende Jugendclub-Arbeit? Darüber sollten wir uns austauschen und vernetzen: Wie wäre es mit einem *Netzwerk Jugendclubs an Theatern* oder einem Manifest für Jugendclub-Arbeit an Theatern? Das könnte ein Anstoß sein, ein Anlass. Und damit wären wir dann auch wieder bei den Anfängen eines Impulse gebenden Festivals. Also: Alles Gute nachträglich, liebes Bundestreffen- auf viele weitere besondere Festivalmomente!

Anmerkung

¹ Aus dem Vorwort von „Jugendclubs an Theatern“, Herbert Enge, Marlis Jeske, Wolfgang Schneider (Hrsg), Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Mai 1991.

Erfahrungen im Theaterjugendclub – eine Untersuchung

Christian Gedschold

Abstract

Der Beitrag stellt ein laufendes Forschungsprojekt¹ über die Erfahrungen von Jugendlichen in Spielclubs an Theatern vor. Das Ziel der qualitativen, empirischen Untersuchung nach der Grounded Theory Method ist eine Theoriebildung zur Bedeutung des Theaterspiels Jugendlicher.

Ausgangslage

An mittlerweile über 200 Theatern in Deutschland, Österreich und der Schweiz bestehen Spielclubs, in denen Kinder und Jugendliche, sowie weitere nicht professionelle Akteur*innen Stücke entwickeln oder nach literarischen Vorlagen spielen. Die Clubs firmieren unter den unterschiedlichsten Bezeichnungen, sind mehr oder weniger offen für bestimmte Zielgruppen (Kinder, Jugendliche, junge Erwachsene, Frauen, Senior*innen, Migrant*innen, Erwerbslose etc.) und erfreuen sich in den letzten Jahren zunehmender Beliebtheit. Als erster Club gilt der 1969 von Hans Günther Heyme am Schauspiel Köln gegründete Jugendclub „Kritisches Theater“ (Pinkert 2015). Die Clubs wurden seit den 1980er-Jahren an Theatern in Westdeutschland und nach 1990 überall in der Bundesrepublik Deutschland und in weiteren deutschsprachigen Ländern etabliert. Auch in der DDR gab es an vielen Theatern regelmäßig Angebote für interessierte Jugendliche. Diese ebenfalls als Jugendclubs apostrophierten Gruppentreffen dienten, neben der Einführung in die aktuell auf dem Spielplan stehenden Stücke, eher der ideologischen Unterweisung (Schöchow 1991); Aufführungen von Clubs, die es in die Spielpläne geschafft hätten, sind nicht bekannt. Heute kann kaum noch ein Theater auf den Club in seinem theaterpädagogischen Angebot verzichten und so kommt es, dass die meisten Theater mehr als nur einen Club anbieten, die Zahl reicht von durchschnittlich drei bis zu elf Clubs.

Angesichts der Fülle des Angebots an Jugendclubs ist es erstaunlich, dass es so gut wie keine eigenständige Organisation der Clubs auf Landes- oder Bundesebene gibt, weder in der Bundesrepublik Deutschland noch in den anderen deutschsprachigen Regionen und Nachbarländern. Einzig, das seit 1990 jährlich vom BuT ausgerichtete „Bundestreffen Jugendclubs an Theatern“ bietet einen Überblick über aktuelle Club-Produktionen, die von einer Jury als sehenswert eingeschätzt werden. Daneben existiert keine formelle organisatorische Struktur zum Austausch oder zur gemeinsamen Entwicklung explizit auf die Clubarbeit bezogener künstlerischer oder pädagogischer Konzepte, und es wurden bisher keine Ergebnisse empirischer Untersuchungen über Jugendclubs veröffentlicht. Das gab den Anlass für die in diesem Beitrag vorgestellte Untersuchung.

Forschungsansatz

Die Ausgangslage für ein Forschungsprojekt über Jugendclubs ist also „einfach kompliziert“: Da Jugendclubs mit wenigen Ausnahmen (Enge 1991; Pinkert 2014) in der Literatur kaum oder allenfalls am Rande vorkommen (Domkowsky 2011), sind die Wahl des

Forschungsansatzes und die Formulierung der Forschungsfrage offen (vermeintlich einfach), jedoch gibt es keine Ergebnisse, an die angedockt werden könnte (auf jeden Fall kompliziert). Ich habe mich dazu entschieden, die Szene aus der Perspektive der Jugendlichen Spieler*innen zu erschließen, da sie selbstverständlich im Mittelpunkt des Geschehens stehen (sollten) und sich die Gestaltung der Clubarbeit daher an ihren Bedürfnissen orientiert, so die leitende Annahme. Aus inhaltlichen, aber auch aus forschungspraktischen Gründen wurde die Zielgruppe auf Jugendliche im Alter von 16 bis 27 Jahren eingegrenzt.

Der forschungsmethodische Zugang erfolgte zunächst beobachtend, später in Interviews zu Erzählungen anregend und so offen wie möglich. Künstlerische, pädagogische oder organisatorische Vorgaben sind zweifellos in jedem Club vorhanden und prägen das Geschehen, sie bilden jedoch nicht den Rahmen oder die Indikatoren für die Untersuchung. Stattdessen soll herausgefunden werden, wie die Jugendlichen ihre Mitwirkung im Club erleben, welche Erfahrungen sie sammeln und welche Bedeutung sie diesen Erfahrungen geben.

Das Forschungsziel besteht in der Bildung von Theorien zur Bedeutung des Theaterspiels Jugendlicher mit Bezug auf ihre Persönlichkeitsentwicklung. Aus den entwickelten Theorien werden Verbindungen und Deutungslinien zu Prozessen der Identitätsentwicklung (Mead 1980; Krappmann 1982; Zirfas und Jörissen 2007) zur Bedeutung von Gruppenzugehörigkeiten (Frese 1982) und zu Wechselbeziehungen in der Lebenswelt der Jugendlichen (Thiersch et al. 2012) gezogen.

Die Theoriebildung aus dem „Grund“ des Forschungsgegenstandes heraus verweist bereits auf die favorisierte Methode, die „Grounded Theory Method“ nach Strauss (1998) und Strauss und Corbin (1996). Mit dieser Methode der qualitativen Sozialforschung wird sichergestellt, dass die Forschungsteilnehmer*innen selbst zu Wort kommen, anstatt auf vorgegebene Konzepte zu reagieren und das für sie Wesentliche womöglich nicht zur Sprache zu bringen. Um die Vorannahmen der forschenden Person „einzupreisen“, d.h. deren Wirkung auf den Untersuchungsverlauf zu berücksichtigen und interpretierend aufzufangen, hat Klaus Breuer (2010) die Reflexive GTM entwickelt².

Der qualitative Ansatz ergibt sich aus dem Ziel, Bedeutungsmuster zu rekonstruieren, von Alfred Schütz (1932) als „Sinnprovinzen“ bezeichnete Konstruktionen lebensweltlicher Ereignisbereiche. Die Theorien sind verallgemeinerbar, da die zugrunde liegenden Bedeutungsmuster in Variation vielfach beobachtet werden können bzw. allgemeinen Bedingungen folgen. Im Unterschied zu quantitativen Forschungsmethoden lassen sich aus den mittels GTM errichteten Theorien jedoch keine repräsentativen Aussagen gewinnen; dies bleibt sogenannten Standardverfahren, die vorwiegend mit Statistiken operieren, vorbehalten.

Forschungsdesign

Der qualitative Ansatz und die zunächst offene Forschungsfrage bestimmen den Aufbau der Untersuchung. Das Fundament bilden Erzählungen junger Menschen von 16 bis 27, die ent-

Erfahrungen im Theaterjugendclub – eine Untersuchung

weder noch mitten im Clubgeschehen sind oder eine längere Zeit in einem Club gespielt haben. Hinzu kommen zahlreiche Aufführungsbesuche, teilnehmende Beobachtungen an Proben, leitfadengestützte Interviews mit Theaterpädagog*innen, kurso-rische Texte aus Programmtexten und Veröffentlichungen von Theatern im Internet. Im Vorfeld wurde eine Erhebung über die Clubangebote von Theatern im Internet durchgeführt. Diese Vorfelduntersuchung diente lediglich dazu, einen Überblick über die Szene zu erhalten. Die Daten aus dieser Erhebung wurden nicht strukturiert aufgearbeitet.

Metatheorie und Diskurslinien

Die eigenständig aus dem Material gewonnenen Kategorien werden unter Bezugnahme auf die von John Dewey pragmatistisch und phänomenologisch begründete Theorie über das „Wesen der Erfahrung“ (Dewey 1964) zu Theorien entwickelt. Ebenso werden der phänomenologische Ansatz, der exzentrischen Position des Menschen von Helmuth Plessner (2003), sowie die soziologischen Identitätstheorien von George H. Mead (1980) und Lothar Krappmann (1982) berücksichtigt. Entscheidend für die vorliegende Untersuchung ist auch die „Kontinuität zwischen ästhetischer Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen“ (Dewey und Velté 1995), denn es wird deutlich, dass zwischen den ästhetischen Erfahrungen im Jugendclub und allen anderen praktischen, sozialen und intellektuellen Erfahrungen ein direkter Zusammenhang besteht, da diese wie jene „auf denselben rezeptiven, kognitiven und habituellen Vollzügen beruhen“ (Dietrich et al. 2013). Mit der Annahme dieser Parallele lässt sich die Frage untersuchen, welche Auswirkungen der Club auf die Identitätsentwicklung der Jugendlichen haben kann und welche Rolle der Club in ihrem Leben spielt.

Die Erfahrungen und Bedeutungen im Club und in der außerhalb des Clubs liegenden Lebenswelt unterscheiden sich voneinander und bilden Widersprüche, deren Bewältigung zur Identitätsentwicklung der Jugendlichen beiträgt. Der für die Studie herangezogene Begriff der Identität stützt sich auf Jörg Zirfas' und Benjamin Jörissens (2007) Untersuchungen der „Phänomenologie der Identität“ und nimmt Bezug auf G. H. Meads Denkfigur des „signifikanten Anderen“ und der Fähigkeit zur Rollenübernahme (ebd.).

Ein weiterer Bezug besteht zur Bedeutung des Clubs als Gruppe Gleichaltriger und als Instanz zur Markierung von Zugehörigkeit und Abgrenzung bzw. Anerkennung und Ablehnung (Schäffter 2009). Diesbezüglich wird untersucht, wie der Club durch seine Mitglieder definiert bzw. konstituiert wird und welche Funktion der Club für die einzelnen Mitglieder, das Theater und das weitere soziale Umfeld der Mitglieder hat. Die Zugehörigkeit zu einer besonderen Gruppe soll unter anderem anhand Klaus Hurrelmanns (2006) Theorie der Bedeutung von Gruppenzugehörigkeit in der Sozialisation sowie Jürgen Freses (1982) Theorie zur „Dialektik der Gruppe“ untersucht werden.

Unter dem Aspekt von Abgrenzung bzw. Anerkennung werden schließlich die Ergebnisse im Licht von Andreas Reckwitz' Theorie der „sozialen Logik des Allgemeinen und des Besonderen“ (Reckwitz 2019) betrachtet, ist doch das Schauspielen vor einem Publikum eine „Form des Sozialen, die durch eine Relation zwischen ästhetischen Produzenten/Kreaturen, einem Publikum und Objekten gekennzeichnet ist“ (Reckwitz 2016, S. 258). In diesem Gefüge entsteht ein „Kreativitätsdispositiv“ (Reckwitz 2017), aus

dem, als Kreativitätsimperativ formuliert, eine besondere Wirkung auf das Subjekt erwachsen kann. Dem Imperativ entspringt wiederum der „kreative Ethos“ (Florida 2012), der als gesellschaftliche Norm zu individuellen künstlerischen und kreativen Betätigungen verpflichtet, bis hin zur Entscheidung für den Schauspielberuf.

Die weiteren theoretischen Ausfaltungen der Studie können an dieser Stelle nur angerissen und nicht ausführlich dargestellt werden. So soll auch untersucht werden, in welcher Beziehung die „performative Kunstpraxis als [ein Mittel zur] Selbstsorge“ (Hilliger 2018) im Sinne einer Befreiung von Zwängen (Foucault 2017) steht³. Die Erfahrungen der Jugendlichen in den Clubs wären nach dieser Lesart auf ihren emanzipatorischen Gehalt zu befragen.

Darüber hinaus eröffnen Körperlichkeit und leibliche Empfindung beim Theaterspiel eine theoretische Dimension, die wiederum unter dem Aspekt des Unterschieds zwischen dem körperbezogenen Spiel auf der Bühne und den eher körperlosen, weil digitalen und an den Bildschirm gebundenen Freizeitaktivitäten vieler Jugendlicher exploriert wird. Auch dieser theoretische Strang bedingt eine phänomenologische Sichtweise, wie sie beispielhaft Robert Gugutzer (2002) für seine Untersuchung der Bedeutung von Leib und Körper für die personale Identität eingenommen hat.

Feldzugänge

Die Teilnahme am Jugendclub ist freiwillig (zumindest konnte ich nichts anderes feststellen), sie erfolgt meist aus einem inneren Antrieb und sie bereitet den Spieler*innen grundsätzlich Freude. Das ist kein Befund, sondern eine simple Feststellung nach den Begegnungen mit den Forschungsteilnehmer*innen, die sich durchweg auskunftsreich und interessiert auf eine für sie neue Situation eingelassen haben⁴. Die Jugendlichen wollten wissen, warum ich über Jugendclubs forsche („Sind wir etwa eine Sekte oder so was?“) und was mit ihren Erzählungen geschieht. Meistens hatten sie sich auf das Interview vorbereitet, sind aber andererseits sehr unterschiedlich mit der Situation umgegangen. Das Spektrum reichte von großer Skepsis, etwa worüber gesprochen werden dürfe, bis zu unverstellter Offenheit. Viele Forschungsteilnehmer*innen erwarteten ein eher journalistisches Interview, wie sie es aus dem Fernsehen kennen, und waren überrascht, nicht zu konkreten Themen befragt, sondern um eine Erzählung ihrer Erlebnisse im Club gebeten zu werden.

Der Zugang zu den Clubs gelang ausschließlich über die Theaterpädagog*innen als „Gatekeeper“ und es muss reflektiert werden, ob nicht durch die Bereitschaft oder auch Ablehnung der Theaterpädagog*innen, den Forscher in den besonderen Raum zu lassen, bereits ein „Bias“, also eine Verzerrung der Ergebnisse vorgegeben wurde. Die Kontakte mit den Theaterpädagog*innen verliefen sehr wohlwollend und waren durchweg ermutigend. Die Reaktionen lassen sich auf einige Aussagen reduzieren: 1. Theaterjugendclubs werden zu wenig beachtet und es fällt auf, dass bisher keine Forschung auf dem Gebiet unternommen wurde. 2. Die Anwesenheit des Forschenden im geschützten Raum des Clubs bedeutet eine Veränderung der Gruppensituation und kann die Erreichung der pädagogischen oder künstlerischen Ziele beeinträchtigen. 3. Die Kunst steht vor der Pädagogik.

Obwohl alle Theaterpädagog*innen eine Störung des geschützten Raums befürchteten, konnten in ausreichender Zahl Kontakte hergestellt und Interviews geführt werden. Die (meist sehr freundlich geäußerten) Ablehnungen erfolgten aus meist gut nachvollziehbaren

Erfahrungen im Theaterjugendclub – eine Untersuchung

Gründen. Haupthindernis waren die ab März 2020 einsetzenden Kontaktbeschränken aufgrund der Corona-Pandemie. Ohnehin zu kurze Probenzeiten waren durch beschränkte Raumkapazitäten, Gruppenteilungen, Zoom-Proben und die Entwicklung neuer Formate (Audio-Walks, Video-Performances etc.) reduziert, sodass die Aufnahme des Forschers in das Probengeschehen nicht möglich war. Eine Theaterpädagogin erklärte, dass die Jugendlichen durch den Unterrichtsausfall an ihren Schulen zu stark belastet seien, um ein Interview geben zu können. Umso erfreulicher ist, dass trotz der Belastungen die ausreichende Zahl von 20 Forschungsteilnehmer*innen zur Mitwirkung an der Studie gefunden werden konnten.

Entscheidend für die Zusammensetzung der Clubs und damit auch den Feldzugang scheint darüber hinaus zu sein, dass die Jugendlichen in der Mehrzahl nicht allen Milieus entsprechend der Sinus-Klassifikation (Barth 2017), sondern vorwiegend dem „Sozialökologischen“ bzw. dem „Liberal-intellektuellen“ Milieu, also der oberen Mittelschicht entstammen. Diese Klassifikation erlaubt Ausnahmen, da das Sinus-Modell auf einer wenn auch qualitativ erstellten soziologischen Typisierung beruht. Der Forschungszugang wie auch die Ergebnisse müssen im Hinblick auf die Konzentration auf ein gebildetes, städtisches Milieu gesehen werden. Die Theater, denen die Clubs angehören, sind zumeist anerkannte gesellschaftliche Organisationen und bis heute in vielen Kommunen Ausdruck eines von Bildungsaspirationen geprägten Selbstverständnisses von Bürgerlichkeit.

Themenfelder

Beim derzeitigen Untersuchungsstand von Ergebnissen zu sprechen wäre noch zu früh, allerdings lassen sich bereits jetzt einige Themen feststellen, die für die Jugendlichen wichtig sind und als Kategorien zur weiteren Theoriebildung dienen. Hierzu zählen etwa die längeren Sozialisationsprozesse, die in den Club führen. Mit wenigen Ausnahmen „stolpern“ die Clubmitglieder nicht in das Theater, sondern durchlaufen mehrere Stationen, die auf die Clubmitgliedschaft gewissermaßen als Höhepunkt einer „Laufbahn“ weisen. Dementsprechend sind die Mitgliedschaften begehrte, zumal die Zahl der Teilnehmer*innen begrenzt ist. Das Thema wird begleitet von oftmals komplizierten, für die Jugendlichen nicht immer nachvollziehbaren Aufnahmeverfahren in die Clubs. Auch spielt die Frage, was nach dem Ende der Mitgliedschaft im Club geschehen soll, eine besondere Rolle. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass viele Jugendliche den Club als Sprungbrett in eine berufliche Laufbahn auf der Bühne sehen.

Ein zweiter Themenkomplex umfasst die Mitgliedschaft in einer Gruppe Gleichaltriger im Verhältnis zur Herkunftsfamilie und zur sozialen Umwelt. Hier können Abgrenzungs- und Bewältigungsstrategien ebenso beobachtet werden wie Ersatzkonzepte, in denen der Club von den Jugendlichen als eine die Familienstruktur nachbildende Gruppe erlebt wird, in der sie ihre Bedürfnisse

etwa nach Geborgenheit und Aufmerksamkeit erfüllen können. Das Thema führt in besonderer Weise die Bedeutung des Clubs für die Identitätsentwicklung Jugendlicher auf.

Im Zentrum des Gruppengeschehen stehen Stückentwicklungen und das eigene Schauspielen. In den Interviews beschreiben die meisten Jugendlichen den Club als Ermöglichungssphäre, in der sie ihre Themen, vor allem aber ihre Erlebnisse und ihr Selbstsein ausprobieren können, um die Ergebnisse, geschützt durch das Theater, vor einer eingeschränkten Öffentlichkeit aufzuführen. Die künstlerische Betätigung kann als ein Modus der Verortung in der Lebenswelt und Bewältigung von Widersprüchen gesehen werden. Die Untersuchung soll zeigen, wie es den Jugendlichen gelingt, diese Ziele umzusetzen und wie sie hierin durch die Organisation der Theater, die Theaterpädagog*innen und ihr soziales Umfeld außerhalb des Theaters beeinflusst werden.

Ausblick

Die Untersuchung ist derzeit in der Phase der Theoriebildung und Ergebnissicherung und wird voraussichtlich im kommenden Jahr 2023 fertiggestellt. Die Adressat*innen der Arbeit sind vor allem Angehörige der wissenschaftlichen Communities aus der kulturellen Bildung und der Theaterpädagogik, aber auch benachbarter Disziplinen wie der Erziehungswissenschaft, Bildungssoziologie und Sozialarbeitswissenschaft und – mittelbar – die Praktiker*innen der Clubarbeit. Zum Nutzen der Praxis können die Theorien den Erfahrungen der Theaterpädagog*innen in den Clubs als Kontrastfolie unterzogen werden: Welche Bedürfnisse Jugendlicher lassen sich mit der Studie empirisch belegen und an welchen Punkten stehen die Bedingungen der Praxis womöglich in einem signifikanten Kontrast zu den herausgestellten Deutungsmustern?

Die freundliche Zustimmung und große Offenheit der Praktiker*innen gegenüber meinem Forschungsprojekt führen mir immer auch die Grenzen der Untersuchung vor Augen, denn ich werde oft zu Themen gefragt, die außerhalb des Gegenstandsbereichs liegen. Es ist keine Untersuchung „der“ Jugendclubs in den deutschsprachigen Theatern. Die Studie ist nicht repräsentativ und hat ihren Fokus nicht auf die Clubs, die Theater oder die theaterpädagogische Arbeit, sondern auf die Erfahrungen der Jugendlichen in den Clubs. Es ist notwendig, mehr über die Programmierung, die organisatorischen Rahmenbedingungen und die Bedeutung der Clubs in den einzelnen Theatern zu erfahren und eine Gesamtschau aller Clubs zu erstellen oder herauszufinden, warum es keine fest umrissene, unter einen Begriff zu fassende Clubszene gibt oder geben kann. Eine Weiterführung empirischer Forschung nach den unterschiedlichsten Methoden wäre daher sinnvoll. Die kurze Darstellung schließt daher mit der Einladung, mich auf entsprechende Forschungsansätze aufmerksam zu machen und mir gern auch Tipps zu besonderen Entwicklungen, Formaten und Aufführungen zu geben.

Anmerkungen

¹ Das Forschungsprojekt ist als Promotionsvorhaben im Fach Kultur- und Medienbildung an der PH Ludwigsburg, Fakultät II für Kultur- und Naturwissenschaften, angenommen und wird von Prof. Dr. Thomas Wilke und Prof. Dr. Gerd Koch betreut.

² Von Breuer stammt auch die ironische Bezeichnung der GTM als „Hippiemethode“, da das Verfahren besonders flexibel scheint und für Außenstehende methodisch schwer nachvollziehbar ist.

³ Überspitzt und vermutlich im Sinne Foucaults (2017) ließe sich die These prüfen, ob Individuen in der Lage sind, den Prozess der Befreiung in eine Praxis der Freiheit zu überführen.

⁴ Hier mein besonderer Dank an die Organisator*innen und Gastgeber*innen des 30. Bundes treffens in Cottbus, die mir trotz strikter Corona-Schutzmaßnahmen die Teilnahme erlaubt haben.

Mit Masken spielen

Vollmasken - Workshop im Theaterwerk Albstedt

Ute Bommersheim

„Das Ursprungsland der Stimme ist unser Körper und der größte Teil der zwischenmenschlichen Kommunikation ist Körpersprache, die unsere Stimmung zeigt und prägt. Durch die Maske verstärken wir unsere Präsenz und die Präzision unserer Botschaft. Maske zu spielen heißt, sich mit allen Sinnen in die Maske zu fühlen und zu horchen, welche Spielimpulse entstehen. Dann beginnt die Maske, auch ohne Worte, zu sprechen.“

So stand es in der Ausschreibung zur Fachtagung Megaphon – Theaterpädagogische Stimmverstärkung, mit der sich der Landesverband Theaterpädagogik Niedersachsen (LaT) an der 34. Bundestagung – Experimente mit Stimme und Körper des BuT e.V. beteiligte, die vom 19.-21. November 2021 zeitgleich an mehreren Standorten in der gesamten Bundesrepublik stattfand. Der LaT hatte sich im wunderschönen nördlich von Bremen gelegenen Theaterwerk Albstedt einquartiert, um von dort aus die Tagung mit zu gestalten. Es gab unterschiedliche Angebote - sowohl analog, digital als auch hybrid -, wobei ich das große Vergnügen hatte, den einzigen reinen Präsenzworkshop durchführen zu können.

Der Maskenworkshop war für Einsteiger*innen konzipiert, also Menschen, die noch nie Maske gespielt hatten und auch keine eigene besaßen. Ich hatte eine große Auswahl sehr unterschiedlicher Vollmasken mitgebracht. Diese bedecken das ganze Gesicht des/der Spielenden im Gegensatz zu Halbmasken. Unter Vollmasken wird nicht gesprochen. Körper, Gestus und Blickrichtung der Maske ersetzen nicht nur vollständig das gesprochene Wort sondern verleihen der Maske und dem Maskenspiel eine ganz eigene Sprache mit besonderem Zauber.

Aus dem Fundus der mitgebrachten Masken konnte sich jede*r eine aussuchen, geleitet durch die Fragen: „Welche Maske spricht mich an? Welche möchte ich spielen?“ Und nicht ganz unwesentlich: „Welche passt auf meinen Kopf?“ Denn nicht immer passen Kopf und Maske zusammen. Manchmal ist's die üppige Lockenmähne, manchmal die Brille, die Abstände der Augen oder insgesamt das Verhältnis von Kopf und Maske. Es ist schon wesentlich, dass man gerade am Anfang „einigermaßen“ gut sehen und auch hören kann. Schließlich muss man sich im Raum orientieren und Kontakt zu anderen aufnehmen können. Dabei ist es sehr hilfreich, wenn die Augen der Maske mit den eigenen Augen übereinstimmen, d.h. die Spielenden durch die Augen der Maske gucken können, was das präzise Spielen der Maske erheblich erleichtert. Übrigens hat jede*r das Anprobieren der

Masken mit einem medizinischen Mund-Nasen-Schutz gemacht. Erst nachdem man sich für eine Maske entschieden hatte, durfte die Maske ohne Mund-Nasenschutz getragen werden.

Vor dem spannenden Auswählen der Masken jedoch, das auch immer einige Zeit in Anspruch nimmt, hatten wir das große Vergnügen mal wieder ein richtiges ausgelassenes Theater-Warm-Up zu machen. Es war allen in der Gruppe anzumerken, wie sehr das in der langen, letzten Zeit gefehlt hatte: zur Musik durch den Raum zu tanzen, in Kontakt- und Partner*innenübungen zu gehen, sich berühren, mal wieder so richtig laut sein, einfach drauf los spielen und Spaß haben. „Wie früher!“, meinten alle. Am Ende dieser „Spielphase“ machten wir noch einige Übungen im Bühnenraum zum Thema körperliche Präsenz und „Blick ins Publikum“. Eine Maske muss immer wieder zum Publikum geöffnet, d.h. frontal gezeigt werden. Jede Gefühlsregung der Figur, jedes Wollen, Gewünschte und Gemeinte, jede Art der Bezugnahme auf weitere Mitspieler*innen oder Objekte kann nicht verbal, sondern muss über eine klare Körpersprache und präzise Fokussierung der Maske ausgedrückt werden und ins Publikum gespiegelt werden. Und zwar mehrheitlich! Der kurze Blick nach hinten, etwa zu einem Stuhl beispielsweise, verweist nur auf das gemeinte Objekt. Erst in der Hinwendung zum Publikum kann die Maske zeigen, was sie damit tun möchte. Dieses offensive Anspielen des Publikums beziehungsweise „Öffnen nach vorne“ ist sehr anders als das Spiel ohne Maske und durchaus gewöhnungsbedürftig, da man es am Anfang immer wieder vergisst. Es ist aber absolut wesentlich, da die Maske sonst keine Wirkung entfalten kann.

Um einen intensiveren Einblick in die Arbeit mit Masken zu bekommen, stiegen wir im nächsten Schritt in die Einzelarbeit ein. Insbesondere, wenn man seine Maske selbst gebaut und gestaltet hat, wird diesem Schritt besondere Bedeutung als „Geburt der Maske“ zugemessen. Doch auch, wenn man „nur“, wie wir in diesem Workshop, mit bereits vorhandenen arbeitet, ist das die Phase, in der die grundlegenden Techniken, Spiel- und Funktionsweisen für jede einzelne Maske und individuell für jede*n Spieler*in durchexerziert werden. Denn ja: Die Ursprünge des Maskenspiels liegen im Ritus, doch als Kunstform ist es auch etwas durch und durch Technisches. Das beinhaltet grundlegende Aspekte, wie zum Beispiel die Blickrichtung der Maske: Wie muss ich den Kopf halten, damit meine Maske vom Publikum frontal wahrgenommen wird? Wie weit kann ich den Kopf

Gruppenbild



Szenenfotos: „In der Arztpraxis“



Mit Masken spielen

wegdrehen oder nach oben gucken, ohne dass die Maske ihre Präsenz verliert? Oder die Isolation von Kopf und Körper, oder nur mit dem Kopf arbeiten, ohne den Körper mit zu bewegen. Von einem Standpunkt aus einzelne Personen im Publikum fokussieren, jede Bewegung von der Nase führen lassen, oder die Arbeit fortsetzen an unterschiedlichen Tempi, an Haltungen, Gesten, Gängen usw..

Auch wenn das nach mühsamer Arbeit klingt, lohnt sich dieser Schritt sehr. Man wird Schritt für Schritt Zeug*in wie die Maske beginnt zu leben, der/die Spieler:in hinter der Maske immer mehr verschwindet und plötzlich etwas oder jemand anderes um die Ecke lugt. Und außerdem ist es meistens sehr lustig. Ich folge dabei, nach den ersten technischen Übungen, keinen festen Regeln, sondern meiner Intuition und den Ideen, die von dem, was auf der Bühne passiert, inspiriert sind und schicke die Maske in unterschiedlichste Situationen: Lasse sie sich für die Knie oder Füße der Zuschauer*innen interessieren, auf den Bus warten, dringende Bedürfnisse haben, auf den/die Angebetete warten – also einfach ins Spielen bringen, ohne dabei die Techniken aus dem Auge zu verlieren.

Natürlich nahm diese Phase den zeitlich größten Raum ein, sodass wir den ganzen Samstagnachmittag und einen Teil des Sonntagvormittags damit verbrachten. Aber jede*r hat auf diese Weise einmal alleine mit und an der Maske arbeiten können und bei sich selbst erfahren und bei den Anderen erleben können, welchen Unterschied es macht, *wie* man die Maske spielt und, *dass* man das lernen kann. Den Rest der Zeit nutzen wir für kurze Ensemblesarbeiten, sogenannte „Konzeptarbeiten“. Alle setzten nochmal ihre Masken auf, hatten kurz Zeit einander zu

betrachten und suchten sich dann ihre Mitspieler:innen nach dem Kriterium aus, welche Masken gut zusammen passten. Dann hatte jede Gruppe ein Zeitfenster von 20 Minuten, um eine Stückidee abzusprechen (Hinweis: der erste Impuls trägt!), Figuren festzulegen und zu proben. Nicht viel Zeit, aber ausreichend, um zwei kleine Stücke auf die Bühne zu bringen und vor der Gruppe zu präsentieren - vom Besuch in der Arztpraxis bis zu einer „dance-competition“ in der Disco sahen wir Maskenspiel „vom Feinsten“. Großer Applaus für alle und ein wunderbarer Abschluss eines tollen Workshops.

Ich selber komme aus der inklusiven, künstlerischen Arbeit und habe vor fast 25 Jahren das Oldenburger Blauschimmel Atelier, ein inklusives Kunst- und Kulturatelier, mit gegründet und aufgebaut. Die Arbeit mit Masken spielte dort von Anfang an eine große Rolle. Im Mittelpunkt der Arbeit bei Blauschimmel steht die Begegnung von Menschen mit und ohne Beeinträchtigungen mittels der Kunst, ohne dezidiert therapeutische oder pädagogische Absichten. Von daher liegt mein Fokus in der Maskenarbeit deutlich auf den künstlerischen Möglichkeiten, die damit eröffnet werden. Natürlich können sie in der therapeutischen oder pädagogischen Arbeit gewinnbringend eingesetzt werden. Möglicherweise sind dort aber andere Masken (z.B. Neutralmasken) geeigneter oder man nutzt den gestalterischen Prozess als kunsttherapeutisches Mittel. Doch darum ging es nicht an diesem Wochenende, sondern um einen Einstieg ins Maskenspiel. Dabei hatten alle Teilnehmer*innen sehr viel Spaß und eine gute Zeit beim Entdecken und Ausprobieren der unterschiedlichen Masken und ihren Möglichkeiten.

Gruppenübung auf der Bühne



Wir sind der Klimawandel – Theater geht neue Wege

Theater-Projekt setzte Impulse im Zeichen der Anpassung an den Klimawandel

Nina Fink, Armin Staffler

Stückentwicklung

Der Stückentwicklungsprozess begann mit einem Online-Workshop für Interessent*innen. Es folgte ein Informationstag, der mit viel Abstand stattfinden konnte, und wo sich 5 Menschen bereit erklärten, sich als Spieler*innen in das Projekt einzubringen. Bei 3 Workshops, die dann auch noch weitere Ideengeber*innen miteinbezogen, wurde an Figuren, Situationen, Konflikten und möglichen Schauplätzen gearbeitet, um das Thema „Klimakrise – und wie wir ihr begegnen können“ auf die Bühne zu bringen. Eine Teilnehmerin/Teilgeberin, die sowohl bei einem Workshop als auch bei der Generalprobe und dann bei einer Vorstellung (in Hittisau) dabei war, schildert ihre Eindrücke folgendermaßen: „Ich wurde eingeladen bei einem der Workshops teilzunehmen. Der Tag mit Armin, den Schauspieler*innen und anderen Beteiligten des Projekts war gefüllt mit vielfältigen Ideen, Spielfreude und ganz viel ‚ins Tun kommen‘. Nicht nur Ansätze des Theaterstücks wurden entdeckt sondern auch ganz viele Erfahrungen mit dem Thema Klimaschutz wurden einander erzählt oder gleich gezeigt im Spiel. Nach diesem Tag war ich voller Tatendrang, um einige Ideen reicher und hatte sehr große Vorfreude darauf, das fertige Theaterstück zu sehen. Ich hatte bis zur Generalprobe noch keine Erfahrungen mit Forumtheater gemacht und war richtig euphorisiert nach dem Abend. Das herausgearbeitete Stück greift so vieles auf, was tagtäglich passiert und ist trotzdem keine 0815-Geschichte. Der zweite Durchgang hat mich dann vollkommen überrascht. Einfach auf die Bühne zu gehen und mitzudenken, mitzuspielen, mit zu verändern macht unglaubliche Freude und so verfliegen zwei Stunden wie nichts. Auch bei einer Vorführung vor viel mehr Publikum war ich dabei und kann meinen ersten Eindruck nur noch einmal bekräftigen. Ein solches Thema braucht genau SO eine Art von Theater. Weg von ‚man sollte‘ und hin zu ‚ich mache‘. Ich finde dieses Projekt wundervoll und kann meine Begeisterung fast gar nicht in diese Zeilen fassen. Danke an alle Beteiligten - es war, obwohl es so ernst ist, ein RIESEN Spaß, dabei gewesen zu sein.“ (Maria Benzer, Stadtvertreterin in Hohenems)

Angereichert mit zahlreichen Ideen entwarfen die Spieler*innen ihre Figuren und eine Handlung für ein Stück, das zahlreiche Konflikte rund um ihre Auseinandersetzung mit der Klimakrise zeigt.

Die Proben

In einem intensiven Probenprozess wurde das Stück schließlich von der Regie fixiert und inszeniert. Gleichzeitig wurden die Spieler*innen in der Kunst der Improvisation für den Dialog mit dem Publikum trainiert.

Die Vorstellungen

*Der Klimawandel ist ein Thema, das jede Gemeinderatssitzung, jeden Wirtschaftstisch und jedes Wohnzimmer erreicht hat. Der Klimawandel ist aber auch in unserem Alltag bereits massiv spürbar. Wir Menschen sind gefordert, etwas für den Klimaschutz zu tun, während wir unsere Lebensweise den geänderten Bedingungen anpassen müssen. Jede Entscheidung, jeden Wunsch, jedes Bedürfnis gilt es zu hinterfragen. Wenn wir erkennen, dass unsere Entscheidungen eine Rolle spielen, sehen wir unseren Alltag in einem anderen Licht – so der Tenor bei der Theaterpremiere am 31. Oktober 2021 des Stücks „Man könnte, man sollte, man müsste ...“ in Langenegg. Regisseur Armin Staffler stellte dem Publikum mittels einer interaktiven Theaterinszenierung, einem Forumtheater, Fragen zur Zukunft als Individuen, Familien und Gemeinden. Das Publikum wurde ein Teil des Stücks und somit zu handelnden Personen. Reger Beifall der rund 150 Zuschauer*innen belohnte die gelungene Umsetzung.*

Passend zum zeitgleich stattfindenden UN-Klimagipfel in Glasgow, der mit Appellen und Warnungen vor den Folgen der Erderwärmung einhergeht, setzt ein Theaterstück auf eine andere Herangehensweise. Jede*r Einzelne kann durch Veränderungen im Verhalten etwas für die Zukunft tun. Das ist oft nicht einfach, da Gewohnheiten, Zwischenmenschliches oder der eigene Vorteil die Entscheidungen oft stärker beeinflussen als Überlegungen zum Klima.

„Das Forumtheater ist eine wunderbare und spannende Möglichkeit, Bürger:innen zur Partizipation einzuladen. Es macht passiv Betroffene zu aktiv Gestaltenden. Es schafft Möglichkeiten für Dialoge und Begegnung und kann uns als Gemeinde dabei helfen, zukunftsfähig zu bleiben. Wichtige Themen wie der Klimawandel, die oftmals mit erhobenem Zeigefinger daherkommen, können so auf eine lust- und humorvolle Art vermittelt werden. Teilnehmende realisieren, dass sie alle selbst Akteur:innen sind und mit ihren Entscheidungen die Zukunft beeinflussen. Das Forumtheater zeigt sich damit als ein weiteres vielversprechendes Werkzeug für einen Dialog mit der Bevölkerung auf Augenhöhe.“ (Thomas Konrad, Bgm. und Katharina Fuchs, Vize-Bgm. der Gemeinde Langenegg)

Reden wir über unser Gesprächsklima.

Genau um diese Entscheidungsprozesse ging es dem Regisseur Armin Staffler am Sonntagabend und den Mitwirkenden Gebi Nussbaumer, Elvira Bilgeri, Sabine Eberle, Martin Ritter und Paul Schwärzler bei der Aufführung. „Wir alle sind Akteur*innen und jede getroffene Entscheidung setzt eine Bewegung in Gang, die die Gemeinschaft und unser aller Leben beeinflusst“, betonte der

Wir sind der Klimawandel – Theater geht neue Wege



(Screenshot der homepage der Gemeinde Langenegg vom 2.11.2021; Der Bericht über das Forumtheater fügt sich nahtlos in die Reihe der anderen Aktivitäten der Gemeinde.)

Regisseur. „Aber jede Entscheidung kann auch anders getroffen werden und deshalb laden wir das Publikum ein, sich im Dialog aktiv an der Theaterinszenierung zu beteiligen.“ Nachdem das gepropte, 20-minütige Stück einmal durchgespielt wurde, zeigten Darsteller*innen und Freiwillige aus dem Publikum Alternativen für eine lebenswerte Zukunft.

„Das also kann Theater! Es war ein spannender Abend, der deutlich gemacht hat, wie Kommunikation funktioniert und wie durch kleine Anpassungen eine Gesprächssituation anders verlaufen kann. Das Thema ‚Klima‘ wurde niederschwellig und mit einem sehr konkreten Beispiel begreifbar gemacht. Die Zuschauer waren meiner Ansicht nach sehr empathisch und bemüht, durch ihr Eingreifen gerechte Situationen herzustellen und das ganz natürlich, ohne Aufforderungen – zum Beispiel „politisch korrekt“ zu sein. Es war die ganze Zeit spannend dem Spiel zuzusehen. Großes Kompliment an die Darsteller, die die Interventionen sehr gut angenommen haben.“ (Mona Egger Grabherr)

So schlüpfte für ein paar Minuten eine Zuschauerin in die Rolle des Bürgermeisters, der ein Wohnbauprojekt durchsetzen möchte, obwohl durch die dann erforderliche Kanalisierung des Dorfbaches eine Überschwemmung des Gebietes zu befürchten ist. Wie soll hier entschieden werden? Durch einen Dialog auf

Augenhöhe und das Heranziehen verschiedener Blickwinkel lassen sich scheinbar festgefahrene Prozesse aufweichen. Die Theaterinszenierung zeigte deutlich, dass durch das Umlegen kleiner Stellhebel nicht nur ein Abend eine überraschende Wendung nehmen kann, sondern auch das Leben aller verändert wird. Damit setzt die Theateraufführung einen klaren Impuls.

„Theater ist immer gut für eine Überraschung. Aber im Forumtheater, wenn das Publikum eingeladen ist, den Lauf der Geschichte zu verändern, dann kann Theater so viel mehr als ‚nur‘ unterhalten. Dann wird Theater zu einer ernsthaften und zugleich lustvollen Unterhaltung zwischen Bühne und Zuschauerraum über Themen, die uns alle betreffen. Im Fall von «Man könnte, man sollte, man müsste...» war das Thema der Klimawandel und unsere Zukunft. Wie nachhaltig kurze Eingriffe in das Geschehen sind, ist beeindruckend. So geht Nachhaltigkeit, so verändert und bewegt Theater.“ (Nina Fritsch, Geschäftsführerin Landesverband Vorarlberg für Amateurtheater)

„Man könnte, man sollte, man müsste ... wichtig ist, dass wir aus dem Konjunktiv herauskommen und aktiv werden,“ erklärte Langeneggs Vize-Bürgermeisterin Katharina Fuchs und bedankte sich für die gelungene Inszenierung.

Wir sind der Klimawandel – Theater geht neue Wege

„Wir können etwas bewirken, indem wir im Dialog den anderen wahrnehmen und Emotionen nicht ausblenden. Zusammen können wir so zukunftsfähige Wege erarbeiten“, resümierte am Ende der Veranstaltung Armin Staffler und blickte Richtung Publikum. „Ich freue mich, den Dialog bei den kommenden Aufführungen in Hittisau, Sulzberg und Egg weiterzuführen.“ Die Besucher*innen können gespannt sein. Der Ausgang des Abends liegt in ihren Händen.

Das Forumtheater-Projekt „Man könnte, man sollte, man müsste...“ , wurde im Auftrag der KLAR!-Region Vorderwald-Egg entwickelt und in insgesamt vier Bregenzerwälder Gemeinden aufgeführt.

An dieser Stelle noch weitere Impressionen:

„Ich war angenehm überrascht, wie viele Interessierte den Weg in den Dorfsaal gefunden haben. Sie kamen nicht, um sich noch einmal über das Thema Klimaerwärmung zu informieren. Die Faktenlage ist mittlerweile allen klar. Sie kamen, um Antworten zu finden auf die im Moment drängendste Frage: „Wie kann mein Beitrag für eine nachhaltige Welt ausschauen?“ Wie man im Stück gut gesehen hat, sind die Interessenkonflikte auf lokaler Ebene mit jenen zu vergleichen, die auch global notwendige Transformationen verlangsamen. Dass das Gemeinwohl vor Partikularinteressen gestellt werden sollte, damit das 1,5-Grad-Ziel vielleicht doch noch erreicht werden kann, wurde durch die einzelnen – auch sehr unterhaltsamen – Interventionen sehr gut verdeutlicht.“
(Markus Riedmann)

„Nochmal herzlichen Glückwunsch zu diesem tollen Theaterstück – die Umsetzung ist euch sehr gut gelungen. Durch die Moderation fühlt sich jeder angesprochen und es liefert einige Impulse. Ein absolut kreativer Ansatz, um das Thema Klimawandel ohne erhobenen Zeigefinger in die Köpfe der Menschen zu bringen – ein Plädoyer dafür, die eigenen Gewohnheiten zu hinterfragen und mehr miteinander statt übereinander zu sprechen. Ein ernstes Thema mit Humor umgesetzt - einfach klasse!“
(Anja Worschach – Naturpark Nagelfluhkette)

„Ein Abend der zum Nachdenken anregt. Die Mitwirkenden des Forumtheaters haben es geschafft, kleine und große Vorgänge, die negativ zum Klimawandel beitragen, aufzuzeigen. Sie haben mit dem kurzen aber knackigen Theaterstück das Publikum zum

Nachdenken angeregt, welche alternativen Wege man gehen könnte. Dies hat sich durch die Wortmeldungen aus dem Publikum auch deutlich gezeigt. Themen wie Altbausanierung, Bienenwiesen, Bodenversiegelung aber auch das allgemeine Gesprächsklima miteinander wurden diskutiert. Es war mein erstes Forumtheater und wird sicherlich nicht mein letztes sein! Gratulation an die SchauspielerInnen und Initiatoren - es war wirklich klasse!“
(Carolina Trauner, Sibratsgfäll)

„Das was die bisherigen drei Aufführungen mit sich gebracht haben – Begeisterung, Spannung, Neugier, tolle Rückmeldungen, Anerkennung und Wertschätzungen, viiiieeee Leute, reibungslose Organisation, und das für mich bemerkenswert große Bewusstsein der TheaterbesucherInnen für die Notwendigkeit zukunftsfähigen Handelns im Klimawandel, sind großartig!!

Danke EUCH allen, Schauspieler*innen und an Armin für eure Leidenschaft und die Spontanität auf der Bühne, das beeindruckte nicht nur mich, sondern sehr viele Leute im Publikum.“
(Christian Natter)

Mitwirkende:

Paul Schwärzler, Gebi Nussbaumer, Elvira Bilgeri, Sabine Eberle, Martin Ritter

Regie/Joker: Armin Staffler,
 Theaterpädagoge und Politologe,
 Tel.: 0664/5306012
www.staffler.at, armin.staffler@spectACT.at

Zu Schauspieler*innen: in Langenegg (Dorfsaal) ca. 150 Menschen, in Hittisau (Ritter-von-Bergmann-Saal) 87 und in Sulzberg (Laurenziaal) waren es 115.

KLAR! Vorderwald-Egg ist ein Projekt der Gemeinden Doren, Egg, Langenegg, Lingnau, Krumbach, Hittisau, Riefensberg, Sibratsgfäll und Sulzberg.
 Es besteht seit 2017, befasst sich mit Klimawandel-Anpassung in der Region und wird finanziell unterstützt durch den Österreichischen Klima- und Energiefonds und den Landesforstdienst.

Weitere Informationen unter

Dorothee Glöckle
 Managerin der KLAR! Vorderwald-Egg
 +43 676 4085860, info@would2050.at,
www.would2050.at

? ... Menschliche Würde ... !

Gerd Koch

In früherer Zeit drückte ich mein Verwundern bei Leseprozessen manchmal so aus: Zufälliger Weise landeten diese 2 Bücher / Buchveröffentlichungen fast gleichzeitig auf meinem Schreibtisch ... Heute gilt wohl eher diese Formulierung: Zufällig kamen mir 2 interessante Publikationen auf den Schirm ... Um Altes mit Neuem zu verbinden, wähle ich jetzt gerne: Da kamen mir doch plötzlich / zufällig 2 Bücher zu Gesichte, die auf den 1. Blick gar nicht so viel mit einander zu tun haben. Nämlich diese: Im Frühjahr 2021: Jürgen Weintz: Cultural Leadership – Führung im Theaterbetrieb. Wiesbaden 2020 (Springer VS), 422 Seiten, ISBN 978-3-658-31730-0, eBook: ISBN 978-3-658-31731-7 Im Herbst 2021:

Ulrike Scheuermann: Freunde machen gesund – Die Nummer 1 für ein langes Leben: deine Sozialkontakte. München 2021 (Knauer Balance), 288 S., ISBN 978-3-426-67611-0, auch als eBook Ich habe mir beide Publikationen gewissermaßen als Gesprächspartner*innen vorgestellt bzw. sie haben sich mir als solche zu erkennen gegeben. Dazu muss ich sagen, dass ich alltags-philosophisch gerne mit dem Begriff „Würde“ werkle – und das aus solchen Gründen: Anfang der 1970er Jahre fand in den Arbeitsräumen meines damaligen Arbeitsplatzes (dem pädagogischen Institut der Universität Hamburg) eine Gasttagung mit dem Titel: „Menschenwürde im Betrieb“ statt. Ich nahm daran interessiert teil, nicht zuletzt wohl, weil wir unter uns Pädagogik-student*innen gerade die Wichtigkeit von Gruppendynamik in Lehr- und Lernprozessen sowie in der Leitung etwa von sich neu entwickelnden Gesamtschulen erkannten und zu entwickeln trachteten (z. B. nicht mehr Rektorate oder Direktoren, sondern durch eine kurative, kustodiale bzw. Ensembleverfasstheit von Bildungs- und Kultur-Institutionen-Leitungen). Ferner machte mich mein Studium der Politologie immer wieder auf den Art. 1 des Grundgesetzes aufmerksam: „Die Würde des Menschen ist unantastbar“ = DAS 1. Grundrecht! Ferner: Ein sprachlich-tonales Erkennen brachte neulich eine Freundin aus nicht deutschsprachlicher Herkunft ein: Schön sei, dass durch den Klang von „W/würde“ im Deutschen ja eine Möglichkeitsform signalisiert würde; und ein weiterer Freund brachte ein, dass die deutsche Sprache den Begriff „Begegnung“ kenne: Das sei ja keine Feindschaft sondern eine Kultur des „würdigenden‘ Zuneigens bei durchaus Widersprüchlichem ... Mir fiel ein: Wichtiger sei, einem Menschen begegnet zu sein, als ihm zu folgen ... Sind denn nicht Theater wie Pädagogik, ist nicht Theaterpädagogik ein Begegnungs-Feld in freundlich/ freundschaftlicher Würde, sollten sie es nicht sein ...?! Schaffen wir solche formellen wie informellen Kulturen = culture as an ordinary and friendly leadership! Auf Gegenseitigkeit! In Wechselseitigkeit! Als ein Anerkennen!

Beide mir nun aktuell zu Gesicht gekommenen Bücher sind in den eben skizzierten Hinsichten zu sich ergänzenden Gesprächspartner*innen für mich geworden. Jürgen Weintz setzt notwendige organisationsoziologische Akzente und Ulrike Scheuermann sozialkommunikative, lebensweltliche Dimensionen. Beiden ist es wichtig, auf der horizontal humanistischen Ebene der Gleichheit und Würde von Menschen zu argumentie-

ren und Hierarchisierungen sowie Ungleichheiten zu vermeiden. Und: Sie befinden sich in aktuellen Diskursen.

Ich montiere nun Zitate von Scheuermann und Weintz zum Beleg: Die vital schreibende Autorin Ulrike Scheuermann¹ referiert etwa, dass 91,6 Prozent der befragten hiesigen Bevölkerung der Meinung seien, „Freundschaft“ würde ihnen bei Depressionen helfen. „Der Soziologe Nicholas Christakis hält den Einfluss von Freunden dennoch weiterhin für unterschätzt. Ob wir Depressionen überhaupt entwickeln, übergewichtig sind, Rückenschmerzen bekommen oder Drogen nehmen, hängt vor allem von unseren Freunden ab, sagt er. Sie können uns mit Glück, Lebensfreude und Gesundheit anstecken ... Auch in einer Partnerschaft können freundschaftliche Aspekte enthalten sein, ebenso wie in der Beziehung zu Vorgesetzten, KollegInnen, KundInnen, NachbarInnen, Netzwerkpartner*innen.“ Ferner: „In einer Studie konnte nachgewiesen werden, dass selbst schriftliche Ausdrücke von Dankbarkeit und Höflichkeit die Wahrnehmung von Personen in formellen Situationen ... positiv beeinflussen.“ Die Autorin Scheuermann hat, aus der aktuellen Forschung, 6 Beziehungsprinzipien identifiziert, die (sie) ... auf die Gestaltung von sozialen Beziehungen anwende(t). Freundschaft ist auch hier das Hauptwort. Es steht für alle möglichen Sozialkontakte – von der besten Freundin und dem Partner über die Verwandten bis hin zum Businesskontakt. Lebenspraktisch werden „Hilfe, Empathie, Intensität, Lernen, entspannte Zeit und Nähe“ angesteuert und zur: „Verbesserung und Verschönerung von Beziehungen“(verwandt), wie die Autorin Ulrike Scheuermann pointiert sagt!

Das umfangreiche Werk von Jürgen Weintz² zeichnet sich zuerst einmal durch seine Aktualität aus. Es bezieht sich etwa auf problematische Vorkommnisse an bundesdeutschen Theatern der letzten Spielzeiten in Bezug auf misslungene Findungsprozesse bei Intendanten, auf Mobbing in den Häusern, auf Planungsspannen bei Neu- und Bau-Sanierungen aber auch auf konstruktive Reaktionen, etwa des Deutschen Bühnenvereins, von Gewerkschaften, manchem stadtbürglerlichem Engagement und dem überregional aktiven Ensemble-Netzwerk. Dieses richtet sein Wirken auf die Arbeitsbedingungen, sowie Ensemblemitsprache in künstlerischer und sozialer Hinsicht an den öffentlich geförderten Theatern. 2018 fand eine Erweiterung durch das „Aktionsbündnis der Darstellenden Künste“, einem Zusammenschluss von verschiedenen Verbänden der Darstellenden Künste, statt.

Theaterpädagog*innen sind etwa durch Jugendclubs an den Theatern oder durch theaterpädagogische Vor- und nachbereitungen von Inszenierungen in all diesen Organisationsgefügen beteiligt, sodass Fragen der Leitung von Theatern auch sie betreffen. Der Autor schlägt (unter anderem) die Einführung eines „Runden Tisches“ vor, „der gemeinsam vom jeweiligen Theater und der lokalen Kulturpolitik getragen wird, der ein- bis zweimal pro Jahr tagt ...“. Auch denkbar ist die „Implementierung eines zusätzlichen, beispielsweise monatlich tagenden Lenkungsausschusses ... Dieses Gremium würde netzwerkartig nach dem Prinzip der geteilten Führung operieren. Alle grundlegenden, normativen und strategischen Fragen würden hier gemeinsam mit der

? ... Menschliche Würde ... !

Führungsspitze rückgekoppelt und entschieden. Die operative Umsetzung wäre dann dem Führungsteam und den einzelnen Abteilungsleitungen vorbehalten.“

Dies alles berücksichtigend schlägt der organisationssoziologisch versierte Autor Weintz das Modell / die Verfahrensweise „cultural leadership“ vor: „cultural leadership als Organisationsführung beinhaltet, dass die Aufsichtsgremien sowie die Intendantz bzw. die Führungsteams den (...) Lösungsweg der Transformation einschlagen und versuchen, mit einer überzeugenden Vision und passenden Strategien Reformen einzuleiten, um das Theater auf lange Sicht zu erhalten und abzusichern. Auf diesem Wege könnte auch die zweite Dimension des „cultural leadership“, also die Wirkung des Kunst- und Kultursektors auf die Gesellschaft, zum Tragen kommen, da vom Theater vorbildhafte Impulse im Hinblick auf die Teilung von Führung und mehr Teilhabe ausgehen können und zwar nicht nur von der Bühne aus, sondern vor allem auch durch die Organisations- und Führungsstruktur hinter den Kulissen.“

Auch Folgendes ist als Differenzierung im verbesserten Handlungs- und Leitungsfeld mit zu berücksichtigen: „Geteilte Führung hingegen als Grundprinzip von ‚cultural leadership‘ ermöglicht nicht nur einen höheren Beteiligungsgrad für die Geführten und ein gesteigertes Reflexionslevel im Hinblick auf Führung überhaupt, sondern kann auch dazu beitragen, öffentliche Kultureinrichtungen als attraktives Arbeitsfeld für Kulturschaffende zu erhalten, sowie zeitgemäße Programme zu entwickeln, die einer veränderten Bevölkerung in ihrer Vielfalt mehr Rechnung tragen.“

„Wenn die vornehmste Aufgabe der Theater als öffentlicher Kultureinrichtungen und als ästhetischer, sozialer und politischer Kraftzentren der Städte darin besteht, neben künstlerischer Qualität und Innovation eine wertebasierte Sinnorientierung zu bieten, dann sollten sie sich nicht darauf beschränken, moralische Imperative nach außen zu vertreten, sondern sollten diese Maßstäbe auch an die eigene Organisation anlegen. Dazu braucht es vor allem die Bereitschaft der Intendantz, einen Teil der Entscheidungsbefugnis abzugeben, sowie der Kulturpolitik, der Träger und ihrer Vorsitzenden, der Verbände und auch der Mitarbeiterschaft dies aktiv zu unterstützen. Auch wenn einige Theaterleitungen und Kulturpolitiker bereits erste Reformvorstöße unternommen haben, bleibt für alle Beteiligten noch viel zu tun.“

Die von mir zusammengestellte Montage aus den sehr nützlichen, konstruktiven Publikationen von Ulrike Scheuermann und Jürgen Weintz mündet m. E. in die Forderung nach einem friendly cultural leadership, also – in deutscher Sprache – einer Leitung, die in doppelter Hinsicht eine kulturverpflichtende Leitung ist: sich inhaltlich von Kunst, Ästhetik, Würde herleitend, sowie andererseits von allgemein verbindlicher, wertebasierter, sozialhumaner Lebens-, Organisations- und Arbeitsweise! So gelingt es, aktuell und systematisch einzutreten, indem Frage-, Problem- und Neuerungsweisen aufgegriffen werden und Lösungsweisen konstruktiv zur Verfügung gestellt werden!

Poetisch schließe ich mit diesen Zitaten ...

Bertolt Brecht: „Alle Künste tragen bei zur größten aller Künste, der Lebenskunst.“ (Bertolt Brecht, GBA Bd. 23, S. 290). Derselbe: VERGNÜGUNGEN [1954]: „Der erste Blick aus dem Fenster am Morgen / Das wiedergefundene alte Buch /

Begeisterte Gesichter / Schnee, der Wechsel der Jahreszeiten / Die Zeitung / Der Hund / Die Dialektik / Duschen, Schwimmen / Alte Musik / Bequeme Schuhe / Begreifen / Neue Musik / Schreiben, Pflanzen / Reisen / Singen / Freundlich sein (Hv. gk).“ (Bertolt Brecht, GBA Bd. 15, S. 287)

... und politisch mit diesen zivilen Ausrufen / Aufrufen: Karl Marx: „Lebensgewinnungsprozeß“! Heinrich Heine: „Weltergänzung durch Poesie“! Und wiederholend mit Grundgesetz Artikel 1, Absatz 1: „Die Würde des Menschen ist unantastbar“!

Aktueller Nachtrag – ein 3. Buch:

Bundesarbeitsgemeinschaft (BAG) Spiel & Theater: International Agreement on the Conduct and Ethics of Theatre Educators: Strasburg/Um. 2021 (Schibri-Verlag), 56 Seiten, Format 210 x210 mm, ISBN 978-3-86863-249-1

„Codes of Ethics“ haben eine weit zurück reichende Geschichte: Sie werden gemeinhin auf den (vermuteten) Eid des griechischen Arztes Hippokrates (ca. 460 – 370 v. Chr.) zurückgeführt und werden heutzutage als Verhaltensregel bzw. ethisches und personales Regelwerk namentlich in Arbeits- und Ausbildungszusammenhängen entwickelt: Sie verstehen sich als Leitlinien für eine Humankultur.

Das „Übereinkommen über das Verhalten und zur Ethik von Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen“ (ÜVET) wurde 2011 verabschiedet. Es entstand auf Initiative der BAG Spiel und Theater und des Vereins für zeitgenössisches Drama (ÇDD) in der Türkei. Durch ehrenamtlich wirkende Übersetzer*innen ist es mittlerweile in 11 Sprachen zugänglich (wie die hier angezeigte Publikation belegt). Ute Handwerg³ setzt in ihrem Einleitungstext richtigerweise diese fachlich, ethischen Akzente:

Die „Präambel weist den flexiblen Rahmen des Übereinkommens aus und steckt das Aktionsfeld aller Beteiligten bewusst weit. Fachliche Weiterentwicklungen und gesellschaftliche Diskurse müssen kontinuierlich einbezogen werden in die anzustrebende ständige Verbesserung (und Aktualisierung) des Übereinkommens. Neben Theaterpädagog*innen adressiert das Übereinkommen dezidiert auch Ausbildungsstätten und Institutionen, Organisationen und Vereine der theaterpädagogischen Arbeit, die sich in den ‚Dienst der Sache‘ stellen und gemeinsame Anliegen weiterentwickeln. Für die Umsetzung gibt es keine formalen Vorgaben und allgemein gültigen Anwendungshinweise, was länderspezifische, institutionelle Variationen und Ausbildungszugänge ermöglicht.“

„Das Übereinkommen ist auf diese Weise eine Einladung an alle Mitglieder der Berufsgruppe der Theaterpädagog*innen, auf Grundlage selbstauferlegter Rechte und Pflichten Verantwortung für eine Professionalisierung und Außendarstellung der Disziplin zu übernehmen und das eigene Handeln (auch im Sinne einer Selbstbefragung) beständig zu reflektieren. Damit eröffnen sich Potenziale für eine produktive Verschiebung einzelner Bestandteile des Übereinkommens mit dem Ziel der fortlaufenden Konturierung für das Berufsfeld. (-) Das Abkommen zu vitalisieren, es politisch und inhaltlich mit Erfahrungen anzureichern und weiterzuentwickeln, stiftet eine gute und haltbare Perspektive!“ Die jetzt erschienene Publikation will die mediale Nutzung des Übereinkommens erleichtern (etwa durch Plakate, Veranstaltungen, Öffentlichkeitsarbeit, Ausbildungsformen).

? ... Menschliche Würde ... !



Anmerkungen

1 Ulrike Scheuermann arbeitet selbstständig als Coach und Seminarleiterin und ist in Medien (cross media) präsent (etwa als Kolumnistin bei T-Online). Sie ist Diplompsychologin (viele Jahre tätig in der Krisenintervention), Sprecherzieherin. Sie hat ein Konzept zum „Schreibdenken“ entwickelt (Schreibdenken: Schreiben als Denk- und Lernwerkzeug nutzen und vermitteln in 3. Aufl. 2016, Die Schreibfitness-Mappe: 60 Checklisten, Beispiele und Übungen für alle, die beruflich schreiben in 2. Aufl. 2017), und sie ist Geschäftsführerin der Akademie „esencia“ in Berlin.

2 Jürgen Weintz ist Professor für Theater-/Kulturarbeit und Kulturmanagement an der Hochschule Niederrhein. Er hat 1993 die Akademie

Off-Theater in Neuss am Rhein mitbegründet und bis 2009 geleitet: Sie ist eine langjährig qualifiziert tätige Ausbildungseinrichtung für Theaterpädagog*innen nach den Richtlinien des BuT. An der Berliner UdK fertigte er seine Doktor-Arbeit zum Thema „Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit“ (1997) an. Ferner hat er sich dem Unternehmenstheater und auch dem Theater von Augusto Boal in Theorie und Praxis zugewandt, und er ist systemischer Coach und Lehr-Coach.

3 Ute Handweg ist Geschäftsführerin der Bundesarbeitsgemeinschaft (BAG) Spiel & Theater

AUS DEM ARCHIV

Stimmen und Bewegung. Sammlungen ephemerer Kommunikation

Andreas Wolfsteiner

An einem Umschlagspunkt der jüngeren Geschichte, im Herbst 1989, erscheint Heft Nr. 6 der *Korrespondenzen* mit dem Thema „Musik und Theater“. Im Leitartikel skizziert Hans Martin Ritter die Grundprobleme dieses Gebiets: „Theater und Musik bilden einen sehr komplexen Zusammenhang mit der Spanne von musikfernem Theater [...].“¹

Diese Beobachtung betrifft den Zusammenhang von Archiv, Bewegung und Stimme und spiegelt sich in den Beständen des Deutschen Archivs für Theaterpädagogik (DATP). Auf der einen Seite, dem Sprechtheater, seien höchstens naturalistische Figurationen des Musikalischen erlaubt (etwa „eine aufmarschierende Blaskapelle“)² oder aber es handele sich, auf der anderen Seite, um „durchkomponierte[] (oder – improvisierte[]) Formen der Oper“.³ „In der Mitte der Strecke liegen“, so Ritter weiter, „Musicalformen, Singspiele, auch der Musikfilm, in denen jede Gelegenheit beim Schopf genommen wird, zu singen, zu tanzen, klavierzuspielen usw., in denen also naturalistische Motivation und die Liebe zur Musik eine unterhaltsame Ebene eingehen [...]“.⁴ Als dann schwenkt der Autor auf das Feld der Theaterpädagogik: Gleichwohl die Verhältnisse in dieser Disziplin (und dem Amateur- sowie Schultheater) nicht sonderlich anders lägen, seien doch eine Reihe von Ansätzen auszumachen, „in denen – ausgehend entweder von musikalischen Bereichen oder Teilbereichen, der musikalischen Früherziehung, der Rhythmisierung, der experimentellen Improvisation mit Stimme, Bewegung oder Instrumenten, oder auch von bestimmten Formen der Theaterarbeit – eigenwillige Dialoge zwischen den beiden Künsten zustandekommen“.⁵ Neben Konzepten der „polyästhetischen Erziehung bei Wolfgang Roscher“ nennt Ritter als „prägnantes Beispiel [...] die Produktionen der Berliner Gruppe ‚Stimme und Bewegung‘ (Vladimir Rodzianko), in denen Theater und Musik auf eine quasi ‚komponierte‘ artifizielle Weise miteinander umgehen und ‚spielen‘“.⁶ Besonders hervorzuheben an diesen Ausführungen ist der durch einfache Anführungszeichen als uneigentlich markierte Gebrauch des Verbs *spielen*. Das, was hier miteinander ins Spiel tritt, sind visuelle Handlung (Raumkunst) und auditives Geschehen (Zeitkunst). Resultierend wird die Verschaltung dieser beiden ästhetischen Ebenen als szenische Handlung wahrnehmbar.

Nehmen wir die Spur von „Stimme und Bewegung“ in den Beständen des DATP auf. Besonders ein Komplex an Archivalien resoniert auf spezielle Weise mit dem Gesamtspektrum

körperlicher Kommunikation. Es handelt sich um den Bestand „DATP-34 lfd. Nr. 61“ (=Sammlung Nickel), mit der Aufschrift:

„Berlin: Stimme und Bewegung“

Im roten Umschlag ist einiges Material zur eingangs von Ritter genannten Gruppe um Cornelia und Vladimir Rodzianko versammelt: Ankündigungen zu Workshops, Zeitungsschnipsel und Informationsbroschüren. In einem dieser Dokumente findet sich eine programmatiche Beschreibung, die deutlich macht, was das speziell theaterpädagogische Innovationspotential des Zusammentreffens von kinesis und semiosis, von Bewegung und Sprache sein kann: „Stimme und Bewegung [...] ist eine Theatertechnik mit dem Ziel, die professionellen Disziplinen der darstellenden Kunst zu integrieren. [...] Der ganze Mensch antwortet, also sind Stimme und Bewegung die besten Instrumente dafür. Sie haben engsten Bezug zueinander; sie gestalten gemeinsam unsere Kommunikation [...]“.⁷ Mit den beiden Phänomenen Stimme und Bewegung ist gemäß dieser Schilderung alles abgedeckt, was als Frage- und Antwortregister die Wechselbeziehung von individuellen und kollektiven Körpern, von privaten und öffentlichen Räumen bestimmt. Durch die Synthese von „Musik, Tanz, Drama und Mimik“, so die Ausführungen weiter, entstünde buchstäblich ein „Gesamtkunstwerk“.⁸ Allerdings weicht in diesem Fall die Konzeption grundlegend von dem Begriff ab, der sich in Bezug auf Oper und Musiktheater nach Wagner etablieren konnte. Verbannt die Oper das Kommunikationsgeschehen hinter die vierte Wand der Bühne, entlässt die Theaterpädagogik dieses Geschehen in den offenen partizipativen Raum gesellschaftlicher Alltagsvollzüge. Die Differenz besteht in der Gegenüberstellung von abstrakten und realistischen szenischen Resultaten.

In einer weiteren Unterlage des in Rede stehenden Umschlags (handschriftlich hat jemand „1984?“ hinzugefügt) wird dieser Befund mittels eines intermedialen Vergleichs herausgestrichen: „Der Hang zum Inhalt. Die ersten Schritte weg vom Abmalen einer konkreten Welt mit bekannten Gegenständen und gültigen Erscheinungsformen in das Ungewisse, weite Feld der Abstraktion liegen in der bildenden Kunst schon mehr als hundert Jahre zurück. [...] Das Zusammenklingen verschiedenster Motive und sogar das aleatorische Spielen mit musikalischen Elementen hat das Musik-Publikum schon längst erfahren und

akzeptiert. Das Theater allerdings hat sich noch nicht von der Fessel des allgemein gültigen Inhaltes vorhandener Worte und Gesten befreien können. [...] Selbst das sog. experimentelle, avantgardistische oder gar politische Theater tendiert [dazu, AW], dem Zuschauer nicht mehr zu geben, als Bestätigung und Rechtfertigung seiner alltäglichen Erfahrungswelt. Kunst entsteht aber immer wieder in der Verbindung von Realistischem und Abstraktem [...]. Liebe Zuschauer, sucht keinen Inhalt!“.⁹ Wie aber kann nun derlei Loslösung von Semantik pädagogisch relevant werden? Entsteht nicht pädagogische Wirkung stets genau dort, wo Sinn vermittelt wird? Bezuglich dieser Frage stellt sich ein Verdacht ein, nämlich, dass genau darin einer der zentralen Unterschiede von Theaterpädagogik und anderen pädagogischen Disziplinen liegt: Hier erhält der im Theater nicht selten negativ besetzte Begriff der Bühnenillusion seine anfängliche Bedeutung zurück; „Illusion“ im Sinne naturalistischer oder realistischer Nachahmung von Welt weicht der primären Etymologie des „in-lusio“ – also dem ins Spiel gehen oder im Spiel sein. Die Art und Weise des Im-Spiel-seins verleiht den Agierenden eine Stimme, die weit mehr ist als die klangliche Qualität sprachlicher Äußerungen im Raum – es handelt sich vielmehr um die Vernehmbarmachung des physischen, auf Handlungen basierenden Dialogs zwischen Individuum und Alltagswelt.

Stimmen im Archiv

Wie könnte ein Archiv derlei „Stimmen“ – die nicht als Kunst separiert sind, sondern selbst gesellschaftliche Praxis werden – überhaupt speichern und lagern? Im Archivwesen stellen Stimmen ohnehin ein ganz spezielles Problem dar – dies gilt nicht nur für Audioarchive, sondern für alle Archivtypen, die es mit der Bewahrung körperlicher Übungen, Techniken und Spielformen zu tun haben. Im Falle der Transkription von Dialogen, Gesprächsrunden und Reden bleibt zwar die Bedeutungsebene erhalten, die lautlichen Beschaffenheiten der stimmlichen Äußerung (z.B. dialektale Färbungen) sind in der Regel aber dahin – von den habituellen ‚Dialekten‘, den Eigenarten in Gestik, Mimik und Haltung der Akteur*innen ganz zu schweigen. Die grundsätzlichen Probleme, die sich mit der Aufzeichnung von Stimmen verbinden, gelten auch für jeden Videomitschnitt szenischer Vorgänge. Die leibliche Ko-Präsenz und letztlich die konkrete Ereignishaftigkeit eines Bühnengeschehens entziehen sich in letzter Konsequenz ihrer Fixierung auf einem medialen Träger. Das präsentierte Ereignis ist unwiederbringlich.

Claudia Benthien schreibt dem Lautorgan eine „besondere Ereignishaftigkeit und Intensität“¹⁰ zu. „Die Stimme ist durch Merkmale wie Flüchtigkeit und Subjektivität gekennzeichnet [...]. Wird die Stimme [...] gespeichert, verliert sie zwar diese Eigenschaften in phänomenaler Hinsicht, gleichwohl bleiben sie ihr konzeptuell erhalten“.¹¹ Ob ihrer „Immaterialität und Ungreifbarkeit“¹² sind Stimmen, und dies gilt für theaterpädagogische und theaterwissenschaftliche Überlegungen in gleichem Maße, eine brauchbare Metapher für theatrales Handeln. Mediale Zeugnisse sind – egal ob es sich um Audioaufnahmen von



[Vergrößerung]

Ein weiterer Fundort für „Stimme und Bewegung“ ist die Sammlung Hesse. Anhand dieser Skizze wird eine Stimmübung mit Vokalen – von hell zu dunkel – erklärt (DATP-19 lfd. Nr. 5).

mündlichen Äußerungen oder Videobilder von Theateraufführungen dreht – bestenfalls zu interpretierende Spuren eines in der Vergangenheit liegenden Geschehens. Der Live-Moment jedoch bleibt verloren.

Sybille Krämer und Doris Kolesch fassen dies in der Einleitung des Sammelbands *Stimme. Annäherung an ein Phänomen* wie folgt zusammen: „Doch unsere Betrachtung von Geist und Kultur ist zuvörderst orientiert am ‚geronnenen‘ Werk: Denn nur die Zeiten überdauernde Stabilität von Texten, Bildern, Bauten und Instrumenten hinterlässt Objekte, die wir als Verkörperungen von Kultur dann auch studieren und interpretieren können. Das ganz und gar flüchtige Ereignis der unaufgezeichneten Stimme versagt sich solchem ‚Zugriff‘: Die ehemere Stimme hinterlässt keine sichtbare Spur. Ihre Äußerung ist eine Entäußerung, ihr Vollzug ereignet sich im Entzug“.¹³ Ebendies hat als ihre grundlegende mediale Eigenschaft zu gelten: das Zurücktreten hinter sich selbst im Moment des gelingenden Kommunikationsaktes.

Dieses Spiel von Präsenz und Absenz, von Transparenz und Opazität ist es aber auch, das den archivseitigen Umgang mit Stimmen sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne überaus schwierig macht. Nur durch ein hohes Maß an Sorgfalt ist es möglich, diese Stimmen des Archivs zum Sprechen zu bewegen. — Aus eben diesem Grund sind alle am DATP Beteiligten hoch erfreut, dass Katharina Kolar seit Februar 2022 als neue wissenschaftliche Mitarbeiterin dazu beiträgt, das bisher Ungehörte vernehmlich zu machen.

Anmerkungen

¹ Hans Martin Ritter, „Theater und Musik“, in: *Korrespondenzen*, H. 6 (1989), S. 5–14, hier: S. 5.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 5f.

⁶ Ebd., S. 6.

⁷ DATP-34 lfd. Nr. 61.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Benthien, Claudia, „Medialität, Materialität und Literarizität der Stimme in der Videokunst“, in: *KulturPoetik*, vol. 11, no. 2 (2011), S. 221–39, hier: S. 224, online: <http://www.jstor.org/stable/41305933> (letzter Zugriff 20. März 2022).

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Kolesch, Doris / Krämer, Sybille, „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band“, in: Dies. (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 7–15, hier: S. 7.

REZENSIONEN

Mandel, Birgit; Zimmer, Annette (Hg.) (2021): Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten. Wiesbaden. Springer VS. [349 S.; ISBN 978-3-658-32159-8 (<https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8>) (eBook; open access; kostenlos), ISBN 978-3-658-32158-1]

„Nicht Dramaturgie, Probenarbeit oder Aufführungen bestimmen die gesellschaftliche Rolle des Theaters, sondern seine Legitimität und die politischen Bedingungen, unter denen es stattfindet. Die Reibung an den Verhältnissen führt die Theater als kommunale Organisationen in einen Modus der permanenten Krise, so die Ausgangsthese der Autor*innen des Sammelbandes. Mit ihren Beiträgen untersuchen sie die politischen und sozialen, vor allem aber organisationalen Bedingungen des Theaters als gesellschaftlicher Institution in Deutschland. Die Untersuchungsrichtung steht unter dem Paradigma des Neoinstitutionalismus als Erklärungsansatz aus Soziologie und Organisationsforschung, der von der Annahme geleitet wird, dass die Gestaltung von Organisationen primär einem Legitimationszwang durch Gesellschaft unterliegt, dem sich Organisationen im Interesse ihres Fortbestandes letztlich beugen müssen.“

Die DFG-Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste“ (<https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/index.html>) untersucht die mit diesem Legitimationszwang einhergehende Bedrohung der öffentlich geförderten Kultureinrichtungen in Deutschland und hat ihre Jahrestagung im November 2019 in München dem Thema gewidmet. Unter der Leitfrage nach dem Einfluss von Veränderungen der politischen Kontextbedingungen im Sinne von „Cultural Governance“ untersuchen die Autor*innen aus einer Vielzahl von Perspektiven die Einflüsse von gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Veränderungen auf die Theater und gehen auf Wechselwirkungen zwischen Theater und Gesellschaft ein. Ergänzt wurden die Beiträge der Forschungsgruppe durch Referent*innen aus der kulturpolitischen Praxis.

In vier Abschnitten (1) „Politik für Theater“, (2) „Theater im Kampf um Anerkennung“, (3) „Cultural Governance: Kulturpolitische Steuerung und Theater“ und (4) „Das (un-)entbehrlieche Theater? Die veränderte Rolle der (Stadt-)Theater in einer pluralisierten Stadtgesellschaft“ werden die Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen Politik und Theater dargelegt und es wird untersucht, aus welchen Gründen Kommunen und Länder Theater unterhalten. Hierzu werden historische,

soziologische und diskurstheoretische Analysen herangezogen und Legitimitätsdiskurse und -strategien rekonstruiert. Darüber hinaus finden die Entwicklungen in der zunehmend bedeutenden freien Szene ebenso Beachtung wie die Veränderungen der Theaterlandschaft nach der Vereinigung der DDR mit der BRD. Ohne explizit darauf einzugehen, wird in vielen Texten deutlich, dass Theaterpädagogik für jedes öffentliche Theater ein wichtiges Element von Legitimationsstrategien ist. Die Texte des vorliegenden Bandes können dazu beitragen, die Stellung der Theaterpädagogik am Theater selbstbewusst zu behaupten.

Christian Gedschold

Diese Aufzählung macht sichtbar, dass hier eine variable Nähe zur kreativen Theaterpädagogik besteht. Und zusätzlich liegt mit diesem Band ein Muster (ich will sagen: eine Aufforderung) für theaterpädagogisch Arbeitende vor: Entsprechend dem hier verwendeten Aufruf „Rein ins Leben“ sollten theaterpädagogische Wege aus der Einsamkeit vorgestellt / zur Verfügung gestellt werden. Das kommunikativ-kreative Muster *Theater* (wie im Übrigen auch das Verhaltens-Angebot *Pädagogik*) ist nicht zuletzt ein *Ministry against Loneliness – ein „Dienst/Amt“ (DUDEN Fremdwörterbuch) gegen Einsamkeit und fürs gelingende, dialogische Zusammen-Wirken-Leben ...*

Gerd Koch

Diehm, Susanne; Pirmorady, Adak; Sehouli, Jalid (Hg.) (2021): Rein ins Leben. Kreative Wege aus der Einsamkeit. Berlin: Edition Schreiberlebnis [147 S.; Vertrieb: AVISOMed, Berlin, medizin+media; www.avisomed.de] Nicht nur PsychologInnen und TherapeutInnen versuchen, „Kreative Wege aus der Einsamkeit“ zu bahnen. Seit wenigen Jahren gibt es sogar Ministerien, die „Einsamkeit“ im Titel tragen – nämlich in Großbritannien und in Japan: *Ministry of Loneliness*. Auch eine Disziplin, die der Theaterpädagogik nicht ganz unfern steht, ist ebenfalls aktiv im Felde von Einsamkeit und thematisiert sie etwa biografisch-praktisch und literarisch-schreibend: Aus dem Umfeld biografisch-kreativen Schreibens liegen jetzt „Geschichten und Gedichte zum Einsamkeitsgipfel“ von 21 AutorInnen vor. Sie entstanden im Zusammenhang der „Europäischen Künstlergilde für Medizin und Kultur sowie der Schreibgruppe an der Frauenklinik der Charité“ (Berlin). Die Hg. Pirmorady, Sehouli, Diehm nennen prononciert die Absicht ihres Unternehmens im Vorwort: „Schreiben endet nicht mit dem Schreiben, sondern mit dem Dialog mit Menschen, das ist das Leitbild“ und daraus entstanden „Geschichten ... die die Musik, Kunst, den Tanz und das Schreiben berühren“. Es gibt ferner Gedichte, auch dialogisch-szenische Skripte (siehe „Haiku Film Art“, „Haiku-Film „Einsamkeit“, „Piets Geschichte – ein Kurzfilm oder Das einsame Herz“), reportagehafte Berichte und Monologe – also durchaus szenisch-theatrale Aktivierungs-Formen.

Die in diesem Band versammelten Beiträge sind gekennzeichnet durch vitale Erlebnisfülle, so dass sie als erzählerische Vorlagen szenisches Gestalten vorzüglich anregen. Einige der AutorInnen arbeiten bereits „in literarischen Bühnenprogrammen“, im „Literaturtheater“ oder sind „Schauspielerin, Sängerin“, „Dramatiker“, „Filmproduzent und ... Erzählberater“.

Feurle, Gerhard E. (Hg) (2021): „Zustände und Gebräuche“ in Königsberg und Berlin im frühen 19. Jahrhundert. Aus den Aufzeichnungen des Königsberger Regierungsrats Karl Heinrich Bartisius. Norderstedt: BoD [313 S.; ISBN 978-3-7534-9372-5] Dieser sorgfältig von Feurle herausgegebene Band legt uns „Die transkribierte Handschrift des Karl Heinrich Bartisius“ vor: „von den ‚Freudentagen der Kinder‘ über die Zeit in der Lateinschule, dem Friedrichs Kollegium, über das Studentenleben an der Universität in Königsberg bis zur Staatsprüfung in Berlin. Seine Aufzeichnungen enthalten außerdem die Schilderung einiger Reisen und einen Bericht über die königliche Familie in Berlin im Jahre 1826 sowie die dortigen Theater im Winter 1826 – 1827.“ (18). Der Herausgeber hat keine „Veränderungen an der gewählten Rechtschreibung“ (19) vorgenommen – also gilt hier die Vor-DUDEN-Schreibweise, die einen zusätzlichen Reiz dem Inhalt gegenüber bietet. Nebenbei: Der heutige Name von Königsberg ist Kaliningrad (Russland).

In Berlin verlor Bartisius, wie er sich erinnert, seine „Abneigung gegen Opern ...“, und zwar wohl darum, weil ich hier erst erahnen konnte, was gute Musik sei“ (245). Er betont aber zugleich, dass eine Sängerin „nicht allein durch ihre Stimme, sondern auch durch ihre Figur zur Vollendung der Darstellung beitrug“ (245 f.). „Das ‚privatwirtschaftlich‘ geführte ‚Königstädtische Theater ... hatte zur Zeit meiner Anwesenheit in Berlin seinen höchsten Glanzpunkt erreicht ... Alles drehte sich nur um die erste Sängerin Demoiselle Sontag, und die übrigen Kräfte dienten ihr nur als Folie“ (249). Zu eben dieser Henriette Sontag folgt der letzte Beitrag in diesem Buche (251 – 263): Eine Künstlerinnen-Biographie – wie von einem kenntnisreichen Verehrer geschrieben.

Neuerscheinungen aus Theorie und Praxis

„Als Student (in Berlin) beteiligte ich mich nicht wenig bei Liebhaber-Theatern, welche damals sehr im Schwange waren, und so wurde mir dann die Schauspielkunst auch von der praktischen Seite einigermaßen zugänglich“ (240). „Es gab viele Liebhaber-Theater, die nicht allein an größere Aufführungen sich wagten, sondern auch als Pflanzschule für die öffentlichen Bühnen angesehen wurden. Sie wurden viel besucht und selbst mit bedeutenden Kosten unterhalten.“ (250) Also, in heutiger Diktion: Förderung des Amateur-Theaters!

Auch solche Beobachtung zum journalistisch-öffentlichen Umgang ist mir wichtig: „Nicht allein die Aufführung selbst, sondern auch die Besprechungen derselben nahmen die Menschen sehr in Anspruch, und die Parteien bekriegten sich nicht allein in der mündlichen Unterhaltung, auch in den Zeitschriften.“ (250).

Die von Gerhard E. Feurle uns Heutigen zugänglich gemachten Aufzeichnungen sind nicht nur vom Inhaltliche her ein Gewinn! Auch die Art und Weise der vom Herausgeber Feurle geleisteten editorischen Genauigkeit ist es! Lesehilfen bietet er in Fußnoten – das Buch enthält ein „Verzeichnis der erwähnten Personen“ (290 ff.) – ausführlich bereichert (auch farbiges!) Bildmaterial (sorgsam vom Herausgeber ermittelt!) das Schriftliche – Lektüre-Empfehlung!

Gerd Koch

Odierna, Simone; Woll, Janina (Hg.) (2021): Visionen der Veränderung. Forumtheater nach Augusto Boal - Theorie, Entwicklungen, aktuelle Positionen und Perspektiven. Neu-Ulm: AG SPAK Bücher [218 S.; ISBN 978-3-945959-60-2]

1986/87 hatten die „KORRESPONDENZEN: ... Lehrstück ... Theater ... Pädagogik ...“ (1. Jahrgang, Heft 2) diese 3 Wörter als Cover-Grafik: BOAL SPIELLEITER BRECHT. 1990 hatten die „KORRESPONDENZEN. Zeitschrift für Theaterpädagogik“ (15. Jahrgang, Heft 34) diesen Schwerpunkt: „REFLEXIONEN PERSPEKTIVEN. 20 Jahre Theater der Unterdrückten in Deutschland“.

2021 geben Simone Odierna und Janina Woll den hier angezeigten (großformatigen) Sammelband mit Visionen zum Theater des Augusto Boal heraus – mit Praxis und Konzept fundierten Beiträgen von Liviana Bath, Till Baumann, Sofia Casarubia, Birgit Fritz, Tobias Gerstner, Deborah Hefti, Walter Henckel, Elly Javis, Robert Klement, Pascal Kleßen, Fritz Letsch, Kathrin Lau, Christoph Leucht, Simone Odierna, Bárbara Santos, Armin Staffler, Dirk Strobel, Laura Szwarc, Andrea-Loredana Tudorache, Jürgen Weintz, Carina Weirather, Friderike Wilckens-von Hein, Janina Woll und Michael Wrentschur.

2022 lese ich diesen an Perspektiven reichen Band unter den Bedingungen von Mitteilungen zum elenden kriegerischen Geschehen (Russland / Ukraine). Ich bleibe wohl deshalb immer wieder an den Stellen hängen, die von Boals

Modell seines „Legislativen Theaters“ und den hier berichteten Praxen berichten: Eingreifendes Theater in politische Institutionen, in deren administrativem Handeln, mit Einbringen von theatral erarbeiteten Positionen von Bürgerinnen und Bürger, die ihre zivilgesellschaftlichen Bedürfnisse offensiv und gestaltet vor-bringen und auch wiederum reflektieren können. Boals theatrale Modelle des „Forumtheaters“, seines „Regenbogens der Wünsche“, seines „Zeitungstheaters“, seines „Unsichtbaren Theaters“, seines „Bilder- /Statuentheaters“ sind sowohl Vorbereitungs-, Durchsetzungs- und Reflexionsweisen im theatralen Medium / als ein solches Medium – also Öffentlichkeitsverfahren vs. Unterdrückung – jeweils (grammatikalisch gesprochen) in der 1. Person Plural = WIR, sowie in der 1. Person Singular = ICH. Und das alles nicht-hierarchisch, sondern auf der horizontalen Ebene der Gleichheit stattfindend – in ebensolcher praktisch-utopischen Perspektive. Meines Erachtens sind *konzeptionell* wichtig die Beiträge unter der Überschrift „Überlegenswertes zum Theater der Unterdrückten“ am Anfang des Bandes (17 – 53); zeigt doch die mittlerweile jahrzehntelange Praxis mit den Boalschen Arbeitsansätzen auch Variationen, Resonanzen, Kombinationen, Feld- und Methoden-Erweiterungen und,-Anleihen‘ und rückkoppelndes Neubedenken (empirisch, systemisch, institutionell).

Es ist gut, dass all dies in diesem Band diskursiv, erfahrungs-gesättigt und durchaus zum Teil als Werk-Wirkungs-Bericht aus der jeweiligen Arbeitspraxis der Schreibenden zur Sprache gebracht wird. So wird das Lesen auch und gerade ein kollegiales Gesprächsangebot, indem sich die Leserin, der Leser wiedererkennen kann – als Mitglied eines virtuellen, fachlichen FORUM-THEATERs. Solches Theater hat Zukunft & dieses Theater gestaltet Zukunft! In beiden Hinsichten finden sich Belege in diesem Band mit „Visionen der Veränderung“ nach & mit Augusto Boal durch seine Nach-FolgerInnen aus „Deutschland, Österreich, Rumänien, der Schweiz, Spanien und weltweit“ (7)!

Gerd Koch

Priewe; Wolfgang (2022): Jesus von Neukölln. Erzählungen aus Berlin-Neukölln. Berlin: dahlemer verlagsanstalt. [153 S.; Illustrationen: Esther Riegler; ISBN 978-3-928832-91-5]

Der Berliner Autor Wolfgang Priewe (Jahrgang 1939) ist ausgebildeter Schauspieler (erstes Engagement am Deutschen Theater in Buenos Aires) und studierter Sozialpädagoge. Das Bundesverdienstkreuz erhielt er 2009 für das von ihm initiierte Selbsthilfe-Projekt „Jung und Alte für eine Welt (YOOW e. V.“). Er kennt die Bedeutungsvielfalt des Wortes THEATER – von ‚Kunst‘ bis ‚Soziales‘.

In etwa der Mitte des Buches geht es ans ‚richtige‘ Theater-Machen: Zuerst szenisches Singen auf dem Alexanderplatz in Berlins Mitte. „Wir

jehn unter de Brücke, da sind wa unter uns, keener stört, und die Akustik ist besser.“ (84) „Die Bühne war erstmal der Alex.“ (86) „Uli war begeistert. Alles lief nach seinem Gusto. Für Jesus ging hingegen alles den Bach hinunter.“ (94)

Es entsteht so etwas wie ein Musical: „Die Kostümierung. Obdachlosigkeit wird mit eu- ren sonst längst entsorgten Klamotten mit der Lumpazi-Hymne zu einer Art Musical ... Und was spricht dagegen? Popularität ist doch nicht die Pest. Unser Auftritt ist inzwischen Kunst. Und Kunst stellt sich dar. Mit allen seinen Möglichkeiten. Wir sind keine Agitprop-Gruppe, wir klären auf, sind politisch, aber Künstler“ (95), sagt Uli. Es entsteht eine Sprech-Theater-Truppe und noch viel mehr ...

Und die „Hymne der Obdachlosen“ ist immer dabei. Deren 1 Zeile lautet: „Wir sind die Lumpazis“ und endet mit der Zeile „Für unseren Widerstand“: „Zum Abschluss dann der Lumpazi-Song. (-) Uli hatte lange gezögert, den Text im Publikum zu verteilen. War doch gewissermaßen ihr Manifest.“ (92; vollständig abgedruckt etwa auf S. 85, S. 120 und auf der Buch-Rückseite). „Hildegard, die ‚Künstlermutter‘ und Schatzmeisterin (den Titel hatte sie sich selber gegeben) ... hatte ... Anfragen von mehreren Studios, den Song international zu vermarkten ... Der Lumpazi-Song wurde in diverse Sprachen übersetzt, wurde sowat wie die Internationale der Obdachlosen. Und det Beste dabei war, de Einnahmen flossen och ... Aller wurde solidarisch jeteilt.“ (131). Die sprachliche Einfärbung ins Berlinische gibt immer mal wieder realistisches Lokal-Kolorit. Ach ja: Und Jesus von Neukölln, ‚wer is denn dette‘ (Berlinerisch gefragt)? Ist er VON Adel; ist er AUS Berlin-Neukölln, einem Stadt-Bezirk, der nicht gerade den besten Ruf hat ...? Er stellt sich mal so vor: „Jesus, geboren in Nazareth in Galiläa ... Ich lebe jetzt mit obdachlosen Brüdern, einer Schwester und einem minderjährigen Moslem unter einer Brücke in Neukölln. – das ist alles, was ich zu mir zu sagen habe.“ (82) Aber der Autor liefert weitere Informationen in seiner drittletzten Erzählung unter der Überschrift „Leo Nowak. Erzähler, Erklärer und Künstler, Neuköllner erzählt von den Begegnungen mit Valentin Weber alias Jesus von Neukölln“ (124 ff.). Die letzte Erzählung – wieder vom „Leo Nowak“ – hat die Überschrift: „Eine Industriebrache in Neukölln steht zum Verkauf. Symbolisch für 1 € ... mit einer baufälligen, ziegelstein-gebauten Fabrikhalle. Nicht einsturzgefährdet, aber durch und durch ausbau- und renovierungsbedürftig.“ (139 ff.) Nowaks Bericht (und damit das Buch) endet mit diesen zwei Sätzen (berlinerisch): „So det wars. (-) Den jeneigten Lesern allet Jute!“ (153) Da bleibt dem Rezensenten nur noch gerne hinzufügen: ... auch den jeneigten Leserinnen allet Jute ...!

Gerd Koch

Rezensionen

Carl Hegemann (2021): Dramaturgie des Daseins. Everyday live. Hg. von Raban Witt. Alexander Verlag Berlin. [448 S.; ISBN 978-3-89581-465-5]

Carl Hegemann, bekannt als kluger Kopf und langjähriger prägender Dramaturg an der Berliner Volksbühne der Castorf-Ära, auch mit Schlingensief, Pollesch, Marthaler, Fritsch und anderen wichtigen Theaterleuten zusammenarbeitend, viele Jahre Professor für Dramaturgie an der HMT in Leipzig, hat sein drittes Theorie-Buch vorgelegt. Es versammelt auf über 400 Seiten Texte aus den Jahren 2002 bis 2021. Schlingensief soll über ihn gesagt haben „Ich hatte Ressentiments Dramaturgen gegenüber, aber dann ist da einer wie Hegemann [...] Ohne Carl und seine Gedanken wären viele meiner Arbeiten niemals entstanden.“ (Klapptext). Der Band widmet sich selbstredend keinem kleinteiligen Verständnis von Dramaturgie, sondern geht aufs Ganze, wie schon sein Titel verheißen. Es geht um die Dramaturgie des Daseins wie des täglichen Lebens schlechthin, sehr barock; beginnend mit einem Text über die Paradoxien des Glücks und endend mit der „Voraussetzung jeden Daseyns“ (Hölderlin). Dabei ist es klug komponiert wie ein Tschechow-Drama in 4 Akten, hinzugefügt sind „Einleitung“ und „Anhang“. In letzterem stellen Dietrich Dietrichsen und der Autor selbst interessante Gedanken über die „Überlegenheit vierteiliger Modelle“ an. Auch dies gehört zum Kompositionsprinzip dieses Bandes; die in Castorf-/Pollesch-/Schlingensief-Inszenierungen so beliebten „Fremdtexte“ finden ebenfalls Eingang, neben den schon Genannten stammen sie u.a. auch von Christoph Menke und Vegard Vinge, der zugleich für die starken Illustrationen verantwortlich zeichnet. Die vier Akte des Buches heißen: I. Wie den Tag überstehen? II. Was geht hier eigentlich vor? III. Erlösung ist möglich... IV. ... Aber nicht für uns. So wird der Bogen vom „Everyday live“ bis zum Tod gespannt. Hier kann nur auf einzelne besonders anregende Texte verwiesen werden: die Plädoyers für die Zeitverschwendung (62-70), die Gespräche vom April 2020 mit Boris Groys über die neue Corona-Situation (75-88) des ersten Teils; die Betonung der Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen, des Theaters als Selbstdwerspruch im Gegensatz zur aktuellen „Instrumentalisierung der Kunst für moralische und politische Zwecke“ (232) im umfassenden zweiten Teil; die überraschenden inszenierungsbegleitenden Texte des dritten Teils. Der vierte Teil enthält schließlich Hegemanns Worte über die zahlreichen viel zu früh verstorbenen Kolleg:innen im engeren und weiteren Umfeld der Volksbühne: Einar Schleef, Maria Kwiatkowsky, Bert Neumann, Volker Spengler und vor allem Christoph Schlingensief, berührend, kenntnisreich und jeweils aus einem ganz bestimmten, prägnanten Blickwinkel heraus geschrieben. Hervorstechend ist der Text „Tod eines Weltstars. Warum Schlingensiefs letzter Film nicht zustande kam und dennoch vorhanden ist“

(354-365). Wen an Theater die Realität interessiert, die es ist, auf die es sich bezieht, die es in Frage stellt und wen interessiert, wie man dieses „Everyday live“ ins Philosophische wendet, der sollte dieses Buch lesen.

Marianne Streisand

Darian, Veronika/Smit, Peer de (Hg.) (2020): Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven. Berlin: Neofelis. [346 S.; ISBN 978-3-95808-246-5]

In diesem Sammelband, der sich auf die Tagung „Out of Line. Perspektiven gestischer Forschung“ an der Leipziger Hochschule für Künste im Sozialen von 2015 bezieht, werden nach einer informativen und differenzierten „Einführung“ der Herausgeber*innen in fünfzehn Beiträgen, gegliedert in fünf Kapitel und korrespondierend mit „EchoGrafitos“, Ausdruck „einer das Gestische erkundenden tänzerischen Bewegung“ (30) von Réé de Smit, das Gestische in unterschiedlichen Forschungsfeldern genauer untersucht. Es geht dabei weniger um die Semantik als um die „Wahrnehmung“, verbunden mit „Erfahrungen der Bewegung und des Bewegtwerdens“, nicht um „die Bedeutung von Gesten, sondern Gestisches als Vorgang und Prozess, als Disposition und Haltung“. Mit diesem Ansatz und mit Blick auf die „gestischen Perspektiven von wissenschaftlicher und künstlerische Praxis und Forschung“ wird nicht absolutes Neuland betreten, aber die in der internationalen Forschungsliteratur (vgl. 10ff. und 34f.) sichtbaren Positionen werden doch deutlich weiterentwickelt.

Der erste Abschnitt „Gestisches Denken, gestisch forschen“ beinhaltet zwei grundlegende Texte zu der Fragestellung: Goppelsröder untersucht vor allem mit Merleau-Ponty, Benjamin und Wittgenstein die „Geste als Figur im Denken“, und Darian konzentriert sich u.a. mit Bezug zu Spivak und besonders zu Brecht auf „Forschen als Geste – Gestisches in (Er-)Forschung“. Während sich im zweiten Kapitel drei Analysen, zum „Gestischen der Sprache“ bei Paul Celan im Kontext einer „performativen Poetik oder gestischen Poetologie“, zur „Geste des Schreibens“ und zum „zeitgenössischen Tanz“, mit dem Gestischen in Sprache und Schrift beschäftigen, fokussieren sich die zwei Beiträge des folgenden Kapitels „Gestisches in situ“ auf „gestische Charaktere“ in Architektur und Raum. Es folgen im vierten Abschnitt „Gestisches aneignen, gestisch agieren“ fünf Beiträge zur Geste als „Grenzfigur“, „im Anschluss an Vilém Flusser“ im Dingtheater, zur „gestischen Umwendung“ als „politische Aufklärung“, zur „experimentellen Diskurstaste“ im avantgardistischen japanischen Körpertheater, zu Gesten und Posen im „Wechselverhältnis von Körpern, Kleidung und Materialität“ und schließlich zur „Geste zwischen Repräsentation und Präsentation“, bezogen auf eine Performance des Kollektivs „TWO FISH“. Im abschließenden

Teil „Gestisches Forschen in actu“ sind drei Untersuchungen zu „gestisch forschender Praxis in der Theaterarbeit“ versammelt: zum Proben und Schreiben als „Forschungspraxis“, zur Geste des „Berührens“ und zur „Gestimmtheit“ von Gesten.

Insgesamt mündet das Gestische in der Verbindung von wissenschaftlicher Analyse und Haltung der Forschenden in einer produktiven „Suchbewegung“ im Rahmen des *performative turn*. Deutlicher, so eine kleine kritische Anmerkung, hätte das grundlegende Verhältnis von Geste, Gestischem und „Gestus“ (Bertolt Brecht) zum Haltungs begriff (siehe den Text von Darian) und Bourdieus Habitus untersucht werden können. Die Arbeit und Reflexion mit Gesten, nicht über Gesten, eröffnet jedoch für die Theorie und Praxis – auch der Theaterpädagogik – wichtige neue Perspektiven.

Florian Vaßen

Reichert, Melanie (2020): Kultur in Stücken. Barthes, Brecht, Artaud. Bielefeld: transcript. [256 S.; ISBN: 978-3-8376-5360-1]

Die vorliegende Publikation gliedert sich in zwei Teile: Der erste kürzere untersucht als Basis „Konstellationen und Aporien“ im Kontext von Kultur, Nichtverstehen, Subversion und Aporetik, der zweite deutlich umfangreichere enthält die genauere Analyse von Roland Barthes, „der Philosoph des Theaters im 20. Jahrhundert“, Bertolt Brecht und Antonin Artaud mit ihren für unsere Zeit zentralen Theater-Konzeptionen. Diese wenden sich gegen eine „Erstarrung“, „Verfestigung und Verewigung“ der Kultur, deren notwendige „Zerstückelung“ mit der „Auflösung des Subjekts“ korrespondiert. Die kulturreditische Subversivität und Intervention dieser Autoren basieren auf „Techniken des Unverständlichmachens durch Bedeutungsbruch und Dispersion“ gegen das Selbstverständliche und manifestieren sich sowohl „als Fähigkeit der Distanzierung“ als auch „als Ereignis der Affizierung“.

Interessant sind die Gemeinsamkeiten der Theater-Antipoden Brecht und Artaud: „Brechts Theater der Distanz ist nicht ohne die Materialität der Gebärde und Artauds Theater der Gebärde nicht ohne eine Epistemologie des Körpers zu haben.“ Beide beschäftigen sich mit der „Krise der Repräsentation“, sie befürworten das Dialogische und die Produktivität. Sowohl Brechts V-Effekt als auch Artauds „Körperpoesie“ beziehen sich auf den „Modus des Zeigens“ und überschreiten die „denunziatorische“ Ideologiekritik mit Hilfe von ästhetischer Erfahrungen; an die Stelle der politischen Instrumentalisierung von Kunst tritt ihre Fähigkeit zur Subversion. Die Bedeutung des Ästhetischen zeigt sich dabei besonders in der Kritik am „essentialistischen Fatalismus“ und an der „konstruktivistischen Gleichgültigkeit“.

Brechts und Artauds Theaterästhetik ist allerdings keine in sich geschlossene Theorie, vielmehr ist

Neuerscheinungen aus Theorie und Praxis

sie geprägt von Eigensinnigkeit und Widerständigkeit. Brechts Theater basiert primär auf Verfremdung, Gestus und Episierung (der letzte Aspekt fehlt bei Reichert), das epische Theater ist ein Theater der „Entselbstverständlichung“ auf der Basis „der dialektischen Erfahrung von Verstehen und Nichtverstehen“. Artauds Konzeption bezieht sich auf Pantomime, Stimme und mythisches Denken, konzentriert sich auf den Aspekt einer spezifischen „Grausamkeit“ und mündet in „den Herausforderungen des Ambigen und Ambivalenten“.

Reichert erschwert zwar durch ihre spezifisch philosophische Argumentationsweise und Sprachlichkeit für die Rezipient*innen den Zugang zu ihrer Untersuchung. Ihr philosophisch-ästhetischen Blick auf die analysierten Texte, die sich, bezogen auf die gesellschaftliche Krise angesichts der „Erschütterungen neuzeitlicher Verstehens- und Gewissheitsordnungen“, in „Konstruktion, Montage und Stückwerk“ konstituieren, eröffnet aber zugleich neue Sichtweisen, wie sie sich in dem mehrdeutigen Titel der Publikation, vor allem aber in dem Begriff „Theater des Nichtverstehens“ zeigen.

Florian Vaßen

Wihstutz, Benjamin/Hoesch, Benjamin (Hg.) (2020): Neue Methoden der Theaterwissenschaft. Bielefeld: transcript. [375 S.; ISBN 978-3-8376-5290-1]

Mit den sich in den letzten Jahrzehnten verändernden Theaterformen stellt sich auch die Frage, wie sich die Theaterwissenschaft, speziell die Aufführungsanalyse, ebenfalls weiterentwickeln sollte. Dazu, so die Autoren, wäre eine „aktuelle Bestandsaufnahme theaterwissenschaftlicher Methoden“, d.h. „neue Verfahren, neue Methoden-Kombinationen oder ein neues Verhältnis von Theorie und Empirie“ notwendig. Dabei geht es erstens um den „Wandel des Gegenwartstheaters“, verbunden mit der „Diversifizierung von Zuschauerperspektiven“, zweitens um „eine Vervielfältigung der Perspektiven auf Geschichte und Historiographie des Theaters“ und drittens um „eine Inblicknahme der institutionellen, ökonomischen und sozialen Rahmenbedingungen“, zu verstehen durchaus als „Annäherung an die Sozialwissenschaften“. Entsprechend dieser Aspekte ist auch die vorliegende Publikation gegliedert.

In dem ersten, nach meiner Einschätzung, wichtigsten Abschnitt „Erweiterung der Aufführungsanalyse“ werden in vier Beiträgen die Veränderungen angesichts „polyperspektivischer und immersiver Theaterformen“ (Kolesch/Schütz), mit Bezug zum *applied theatre* (Warstat), in Beziehung zu „Reenactment, Rekonstruktionen und Performances“ (Foellmer) sowie schließlich auf der Basis „der Übertragung zwischen begehrenden Subjekten“ (Holling) aufgezeigt. Im zweiten Abschnitt „Neue Historiografien“ werden die „Disability Performance History“ (Wihstutz), die „Historiografie des

Spektakels“ (Röttger) und die neuere Nachlassforschung (Probst/Pinta) untersucht. Das dritte Kapitel ist auffällig heterogen, analysiert es doch das „Scenarium“, also ein „Theater der Tabellen“, (Wolfsteiner), das Verhältnis von „Institution und Organisation“ (Hoesch), die „Praxeologie des Theaters“ (Husel) und „eine symmetrische Theaterforschung“ (Otto). In den gesammelten Beiträgen wird versucht zu klären, wie sich Aufführungsanalysen verändern müssen angesichts der kaum mehr zu überschauenden Vielfalt und der offensichtlichen Differenzierungen der Performances und Theaterformen, vom Video-Walk über digitale Auftritte bis zum Drive-Thru-Theater, vom Reenactment bis zur Partizipation, von der Immersion bis zur extremen Pluralisierung der Zuschauerperspektiven.

Neben Husels Erörterung des „praxeologischen Performativitätsbegriffs“ und der „künstlerischen Forschung“ scheint mir Warstats Untersuchung für Theaterpädagog*innen von besonderem Interesse. Er zeigt die Grenzen, respektive die radikalen Veränderungen der Aufführungsanalyse in Bezug auf das *applied theatre* mit seinen verschiedenen „Untergruppen“ auf (erstaunlicherweise werden allerdings weder Boal noch Brechts Lehrstück-Konzeption erwähnt), da es primär nicht um eine Produktion als Aufführung geht, sondern um (langfristige) Prozesse und Projekte, um eine Gruppe von zumeist nicht professionellen Mitwirkenden/Teilnehmenden und deren Erfahrungen sowie vor allem um Wirksamkeit und deren Nachhaltigkeit. Hier wird folglich eine Verbindung zu sozialwissenschaftlichen Methoden, etwa zur teilnehmenden Beobachtung oder zu qualitativen Interviews notwendig, ohne dass allerdings die ästhetische Dimension der Theater-Arbeit, vor allem die Erfahrung von Aisthesis, verloren gehen darf.

Florian Vaßen

Bertram, Georg W.; Rüsenberg, Michael (2021): Improvisieren! Lob der Ungewissheit. Sonderausgabe. Ditzingen: Reclam (=Was bedeutet das alles?, RUB, 14164). [144 S.; ISBN 9783150113677]

Was tut man eigentlich, wenn man improvisiert? Sind es routinierte Muster, die abgespult werden oder handelt es sich um einen immament kreativen Prozess? Der Philosoph Georg W. Bertram und der Jazzpublizist Michael Rüsenberg stimmen in ihrem kurzweiligen und höchst erkenntnisreichen Essay das „Lob der Ungewissheit“ an. Schon im Prolog schlagen beide eine neue Perspektive vor: Das Durchlavieren durch Alltag und Beruf, das spontane Reagieren auf eine Umgebung sollte nicht als länger als Schwäche wahrgenommen werden: „Wir sollten lernen, im Improvisieren eine Stärke zu sehen, die uns als Menschen ausmacht“ (7). Ausgehend vom Jazz, analysieren sie Felder der Improvisation wie die Evolution, Tiere und Medizin, Politik, Management,

Organisation, Fußball (!) und auch das Recht. Erwartungsgemäß werden auch die Künste wie Film und Theater einbezogen. Der Band hält viele Überraschungen bereit, wenn beispielsweise das Operieren oder die Rechtsprechung als Beispiele herangezogen werden, die man als Leser*in auch verdauen muss. Oder würden Sie sich sofort einer improvisierenden Chirurgin oder eines improvisierenden Anwalts anvertrauen? Nach der Lektüre werden Sie diese Frage vielleicht anders beantworten. Denn das improvisierende Problemlösen wird in der Analyse als eine Möglichkeit gesehen, auf das Unvorhergesehene zu reagieren (vgl. 20). Der Bogen wird vom kundigen Sprachphilosophen Bertram zu Kleists „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ geschlagen. In dieser Schrift vertrat Kleist die These, dass all unser Denken – in der Auslegung von Bertram und Rüsenberg – eine Improvisation mit und durch Sprache sei (50). Der reformulierte Beuys „Jeder Mensch ist ein Improvisator!“ (55) mündet in die These: „Ohne zu improvisieren, können wir weder mit der Welt noch mit anderen klarkommen. Wir müssen lernen, diesen Gedanken in unser Selbstverständnis zu integrieren“ (55). Spannend sind darüber hinaus die zusammengetragenen Erkenntnisse der Neurowissenschaften. So erfährt man, dass während des musikalischen Improvisierens Jazzmusiker in den (re)aktivierten Hirnarealen Muster zeigen, die auf Flowprozesse deuten, also dem Aufgehen im Tun und dem Ausblenden der Zeit und der Umgebung (68). Diese Erkenntnisse im Bereich einer evidenzbasierten Ästhetik stützen auch Arbeiten in der Theaterpädagogik, beispielweise die Interviewauswertungen von Dietmar Sachser, der Flowphänomene als wesentlichen Motor der Schauspielkunst herausarbeitete.

Die beiden Autoren revidieren einen naiven Improvisationsbegriff als ein „Agieren aus dem Moment heraus, ohne Vorbereitung“ (85). Vielmehr seien Vorbereitungen notwendig, die (übertragen auf das Theater) aus intensiven Proben der künstlerischen Mittel (im Improvisationstheater spricht man an dieser Stelle häufig auch vom Training) oder der Kenntnis und vor allem Anwendung von dramaturgischen Prinzipien bestehen. Erst wer ein künstlerisches Handwerk beherrscht, kann in der Improvisation auf einer Bühne bestehen. Eines der interessantesten Bücher, die sich in den letzten Jahren mit der Improvisation beschäftigt haben und eine Empfehlung für alle, die etwas über das Spiel mit der Ungewissheit lernen wollen.

Maik Walter

Kuckhart, Julia (2022): Tonja im Theater. Illustriert von Julia Hoße. Berlin und Dresden: Voland & Quist. [47 S.; ISBN 9783863913182]

Tonia ist ein kleines Mädchen, das in einer neuen Stadt wohnt und aus ihrem Fenster das

Rezensionen

Stadttheater auf der anderen Straßenseite beobachtet. Eines Tages winkt ein kleines Mädchen in einem Fenster des Theaters und Tonia begibt sich auf die Suche nach dem Mädchen im Theater. Mit großer Neugier entdeckt sie dabei eine neue Welt: nicht nur die Bühnen- und Probenräume, sondern auch die Werkstätten und die Kantine. Mit anderen Worten: Die ganze, ihr bislang noch nicht erschlossene Welt des Theaters. Und wie wir wissen, spiegelt sich im Theater die gesamte Welt, vom Handwerk über die Kunst bis zu Buchhaltung und Gastronomie und dies führt zu einer Vielzahl von Angeboten, über die man mit Kindern sprechen kann, wenn man dieses Buch (vor)lesen wird. Auch wenn die Sechsjährigen vielleicht nicht gerade das vierseitige Glossar, in denen Begriffe wie „Inszenierung“, „Malersaal“ oder „Regisseur*in“ erklärt werden, zur Hand nehmen, so können diese Erklärungen vielleicht in späteren Lebensjahren herangezogen werden. Die kleine große Reise auf die andere Straßenseite von Judith Kluckart, studierte Theaterwissenschaftlerin, freie Regisseurin und Schriftstellerin, wurde von Julia Hoße illustriert, der es gelingt, auf dem Papier eine farbenfrohe, sehr eigene Kinderbilderwelt zu inszenieren. Besonders gelungen sind die von ihr gestalteten Vorsatzkreationen. Dort findet sich zum Beispiel ein bofingeresker – in der Mimik minimalistisch gezeichneter – Kopf mit einer Perücke im schönsten Margot-Honecker-Lila. Ein Fest für die Augen und ein Bilderbuch für Kinder ab 6 Jahren, denen das Abenteuer Theater erschlossen wird. Ein Buch, auch als Material für Theaterpädagog*innen geeignet, die Grundschüler*innen die geheimnisvolle Welt des Theaternachens nahebringen wollen.

Maik Walter

Wahl, Christine (Hg.) (2021): Rimini Protokoll. Welt proben. Berlin: Alexander Verlag (=Postdramatisches Theater in Portraits, 4). [184 S.; ISBN 9783895815607]

Eine höchst informative neue Reihe hat der Berliner Alexander-Verlag entwickelt, in der in kunstvoll gestalteten Paperbacks in die Postdramatik eingeführt wird. Im letzten Jahr kam bereits das vierte Theaterportrait heraus und stellt nach den Vorgängerbönden mit Gob Squad, Gintersdorfer / Klaßen sowie andcompany&Co eine der erfolgreichsten und produktivsten Performancekollektive vor: Rimini Protokoll, das sind bekanntermaßen Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, die mit dem Theater der Expert*innen ein eigenes Theatergenre geschaffen haben, das großen Einfluss (auch) auf die Theaterpädagogik genommen hat. Christine Wahl, Theaterkritikerin und Redakteurin bei Theater der Zeit, porträtiert als Herausgeberin des Theaterwelten öffnenden und reich bebilderten Sammelbandes zunächst das im Jahr 2000 gegründete Kollektiv und seine spezifische Arbeitsweise (22–73), um später

auch gemeinsam mit Rimini Protokoll und dem Kurator Low Kee Hong über das Projekt 100% Stadt ins Gespräch zu kommen (74–85). Anhand der Adaption in den unterschiedlichsten Städten von Berlin über Woronesch bis Lissabon, bei denen jeweils 100 Akteure eine Stadt in subjektiven Kohortengeschichten repräsentieren (beispielsweise als Mann, Frau, Transgender, als Kind, Jugendliche/r, Erwachsene/r oder Greis*in, im Norden oder Süden wohnend), werden die Produktionserfahrungen des Projekts geschildert. Besonders spannend natürlich in Konstellationen, in denen der Ansatz der „angewandten Stadtsoziologie“ (75) an seine Grenzen gerät, z.B. in Ländern, in denen die verbreitete und gleichzeitig im offiziellen Diskurs verdrängte Korruption auf einer Bühne benannt wird. Wer den Unterschied zwischen einer prozess- und einer resultsbezogenen Theaterarbeit verstehen will, sollte dieses Interview gründlich durcharbeiten. Die Bilder der Aufführungen führen zudem das Vorurteil ad absurdum, dass eine starke Prozessorientierung unweigerlich die ästhetischen Qualitäten einer Produktion vermindere. Das Gespräch wurde wie die beiden anderen Gespräche im Frühjahr 2021 geführt. Die Bühnenbildnerin Barbara Ehlers, Professorin an der HBK Dresden, spricht mit Rimini Protokoll über deren gestaltete, bzw. genutzte Räume (102–113). Matthias Lilienthal, ehemaliger Intendant des Berliner HAU und der Münchner Kammerspiele, fokussiert sich im Gespräch auf die „Hauptversammlung“ (2009). Bei dieser Theaterproduktion wurde die Daimleraktionärsversammlung theatrical geframmt, indem Zuschauer*innen aktiv teilnahmen (86–101). Spannend ist für Lilienthal die „Ästhetik des verschobenen Blicks“ (97), bei der ein Perspektivwechsel zu einer politischen Nervosität führt, da Gewohnheiten, Sicherheiten und grundlegende Strukturen in Frage gestellt würden. Auf die mit dem Kollektiv entwickelte Idee eines Amazon-Festivals sind wir bereits schon jetzt gespannt. Ein vollständiges Werkverzeichnis (Stand Oktober 2021) schließt das Portrait ab (114–160) und verdeutlicht vor allem mit den zahlreichen Fotografien der somit dokumentierten Projekte, dass Rimini Protokoll nicht nur das Theater der Expert*innen ist, sondern „ebenreiche Wirklichkeitsbetrachtungen im Sinne einer angewandten Soziologie, die einer Dramaturgie der Perspektivenvielfalt folgen“ (45).

Maik Walter

Gabriel, Leon (2021): Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis von Berlin. Neofelis Verlag [351 S.; ISBN 9783958083288]

Raumdiskurse spielen für die Reflexion einer theaterpädagogischen Praxis unbenommen eine zentrale Rolle. Sie haben dazu beigetragen, Theater sowohl als raumbildende Prozesse als auch als Raum bildender Prozesse zu verstehen.

Die Monografie des Theaterwissenschaftlers Leon Gabriel erweitert diesen Diskurs, indem er an der Frage ansetzt, wie sich die Idee von Welt unter den Bedingungen der Globalisierung im 21. Jahrhundert verhält, mit der eine zunehmende Vereinheitlichung bzw. Homogenisierung einhergeht. Die Untersuchung verfolgt von daher das Anliegen, den Verschiebungen vom Bildhaften hin zu räumlichen Praktiken nachzugehen, die die Vor- und Darstellung der Welt als universale Einheit durchbrechen. Vor dem Hintergrund philosophischer Referenzen (Walter Benjamin, Jacques Derrida, Michel Foucault, Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy u.a.) wird an exemplarischen Inszenierungen (Antonio Baer, Romeo Castellucci; Kate McIntosh, Rimini Protokoll, Walid Raad, Tino Seghal) ein Denken der Vielheit an Welt/ en entfaltet, die sich nicht mehr artikuliert als ein Bild von Welt, vor der wir stehen, sondern uns als veränderliche und pluriversale Welten begegnen: als Verzweigung, Affizierung und Verhandlung über das Bezugnehmen selbst. Hervorzuheben ist an dem Vorgehen dieser Untersuchung, dass sie auf die „bedingenden Formationen der Inszenierung und nicht auf die Analyse als ‚einmalig‘ verstandener Aufführung allein“ – so die bislang häufig gängige Praxis – abhebt (311). Ein wesentlicher Ertrag dieser höchst fundierten und gehaltvollen Arbeit ist, einen Theaterbegriff jenseits einer Ontologisierung vorzuschlagen, „der das auszuhandelnde bzw. immer anders gerichtete Verhältnis von Kontingenz/Veränderung beschreibt“ (310f.). Dabei betont Gabriel immer wieder den „unauflösbaren Rest sowie den dabei stattfindenden Bezug dieses Verhältnisses zu einem Anderen oder den Anderen, d.h. einer Teilung“ (ebd.). Damit stellt Gabriel eine Politik des Raumes zur Debatte, die Stillstellung und Bewegung in Verhandlung zueinander setzen. Verändert werden klassische Paradigmen und umgemünzt in Begriffe wie Limitrophie (die Arbeit an der Grenze als Grenze in Darstellungspraktiken); Altermundialität; Affizierbarkeit und Pluriversales, mit dem die Möglichkeit der Vielheit von Welten anstelle eines Einheitsraums von Welt beschrieben werden kann. Als gelungen ist herauszustellen, dass die Studien nicht als Anhänger einer theoretischen Bearbeitung erfolgen, das Besondere nicht dem Allgemeinen untergeordnet wird, sondern Theorie, Beschreibung und Analyse der Darstellungspraktiken dialogisch ineinander greifen. Sie regen dazu an, den eigenen Theaterbegriff zu befragen, Theater und seine Darstellungsmöglichkeiten immer wieder nicht nur anders zu denken, sondern auch anders zu machen.

Kristin Westphal

Quergelesen

Das Unterrichtsfach Theater ist bekanntermaßen ein junges Fach. Junge Fächer tendieren zu modernen Schulbüchern, da solche in der Regel erst neu konzipiert und geschrieben werden müssen. Es kann also in den Verlagen nur wenig aufgewärmt werden und Schulbuchautor*innen können frei konzipieren und gestalten. In der letzten Ausgabe der Zeitschrift für Theaterpädagogik wurde eines dieser innovativen Theaterschulbücher besprochen (vgl. die Rezension von Johannes Kup, S. 54 im Heft 79) und in dieser Ausgabe können wir den Herausgebern Ole Hruschka und Julian Mende, stellvertretend auch für die anderen BeiträgerInnen, zur Nominierung des Deutschen Schulpreises in der Kategorie Sprachen gratulieren. Mit ihrem 2021 bei Westermann erschienenen **Theater. Epochen und Verfahren** rückt das nominierte Schulbuch auch unser Fach in die didaktische Breitenwahrnehmung und pädagogische Diskussion und überspringt erfreulicherweise den fachdidaktischen Tellerrand. Bereits seit 2012 wird der debatteninitierende Titel „Schulbuch des Jahres“ für die Entwicklung und Umsetzung innovativer Schulbuchkonzepte vom Braunschweiger Leibniz-Institut für Bildungsmedien und der Bundeszentrale für politische Bildung verliehen. In der Jury-Begründung für „Theater. Epochen und Verfahren“ heißt es: „Es überzeugt dadurch, dass theatrale Verfahren und Arbeitsweisen geschickt in Bezug gesetzt werden zu den stationenartig thematisierten Epochen der Theatergeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Theater und seine Geschichte sind für Schüler*innen im Hier und Jetzt (be-)greifbar und (er-)spielbar.“ Die Redaktion der Zeitschrift drückt - bei dieser vorbildhaft umgesetzten Handlungsorientierung – alle vorhandenen Daumen für den zu vergebenen Preis.

Hoy, das ist wohl zunächst einmal verbunden mit dem Namen des Musikers Gerhard Gundermann. Spätestens nachdem uns Andreas Dresen 2018 die Jahrhundertbiographie des Bagger fahrenden Liedermachers in seinem Musikfilm, der den deutschen Filmpreis 2019 in gleich sechs Kategorien gewann, einem breiten Kino- und später auch Streamingpublikum näher brachte. Von Gundermann stammt die Zeile „Hoywoy, dir sind wir treu, du Perle im Revier“ und setzt der Tristesse des Grönemeyerwestens ein musikalisches Ostpendant entgegen. Hoy, Hoywoy, Hoyerswerda, das

ist auch Brigitte Reimann, die schreibend an einem neuen Stadtgebilde, das eher permanent wird als irgendwann auch einmal nur sein kann, verzweifelt und die in ihrer Franziska Linkerhand davon fragmentarisch ein noch heute beeindruckendes literarisches Zeugnis ablegt. Hoy, das ist nicht zuletzt das Abwenden der Menschlichkeit in den Programmen der früher 1990er Jahre, in denen bewohnte Häuser brannten und Bürger*innen von Hoy am Rande der Feuer Beifall klatschten. Und Hoy, das ist auch die Geschichte der Kinder, die all das miterlebt haben, so wie Grit Lemke, die 16 Stimmen zu Wort kommen lässt und diese in die Stadtgeschichte(n) schneidet. Kaum zu glauben, wie spannend sich der rhythmisch geprägte Alltag der Stadt mit dem Abstand von einigen Jahrzehnten lesen lässt, beispielsweise wenn beschrieben wird, wie drei Wellen die Menschenströme takten und kanalisierten und selbst die Durchgänge der Ferienlagerkinder bestimmen. Ebenso spannend ist es, wenn Grit Lemke in ihrem Buch die avantgardistischen Theaterprojekte in den Freiräumen der DDR wiederbelebt oder wenn die Interviewpartnerin Claudia davon berichtet, wie Heiner Müller zu Besuch in die Retortenstadt kommt, liest, auf der Kinderzimmere couch übernachtet und am nächsten Morgen die Buchregale der Neubaubewohner*innen wertschätzt (91). Grit Lemkes **Kinder von Hoy** ist 2021 bei Suhrkamp nova erschienen und findet hoffentlich viele Leser*innen.

Die Theaterpädagogin Amelie Funcke wagt nicht das erste Mal den Schritt vom Theater in die Wirtschaft. Mit „Vorstellbar“ legte sie bereits vor einigen Jahren ein Standardwerk im Bereich des Businesstheaters vor. Gemeinsam mit ihrer Kollegin Gabriele Braemer hat sie die Coronazeit produktiv genutzt, um ein Kapitel ihres bereits erschienenen Buches „Herz fürs Team“ (Managerseminareverlag Bonn 2018) auszubauen. Nicht nur Teams werden nun betrachtet, sondern vielmehr divers aufgestellte Teams. Für die 49 teamentwickelnden Aktivitäten wurde auch die Kraft von 23 Geschichten (bzw. von Witzen und Anekdoten) genutzt, um diverse (gut beschriebene) Reflexionsprozesse in Gang zu setzen. Die Methodensammlung besteht aus folgenden Teilen: Selbstreflexion initiieren (17-66), Zuschreibungen, Stereotype, Vorurteile betrachten und ihnen begegnen (67-110), Unterschiede und Gemeinsamkeiten

aufdecken und damit umgehen (111-166), Verstehen und Verständigung unterstützen (167-234), das Zusammenfinden fördern (235-308). Zwar gibt es bei der Zuordnung der Aktivitäten eine nicht unbedeutliche Schnittmenge zwischen diesen Kategorien, diese sind aber mit Hilfe des Schnellfinders (310f.) gut zu lokalisieren. Besonders hilfreich sind die Verweise auf den Transfer für virtuelle Varianten sowie die professionell illustrierten Flipcharts. Diese öffnen Gedankenräume für den eigenen Einsatz, damit ein Zusammen finden (im Untertitel „**Diversity – Methoden für Menschen in Gruppen und Teams, die Vielfalt erleben**“, 2022 ebenfalls beim Bonner Mangerseminare Verlag erschienen) gelingen kann.

Ein letzter Seitenblick führt in die Bildende Kunst, denn dort gilt es ein 2021 im Berliner Wagenbach-Verlag veröffentlichtes Meisterwerk der Kunstgeschichtsschreibung zu feiern. Horst Bredekamp erklärt auf über 800 Seiten mit 790 farbigen Abbildungen den Ausnahme-Künstler und Individualisten **Michelangelo**, sein Leben(1475-1564), seine Zeit (Italien in der Renaissance) und vor allem sein unglaubliches Werk, das das ikonische Gedächtnis der Menschheit prägt. „Der Text besteht daher im Nachvollzug von Michelangelos Eigenheit und dem damit einhergehenden Unwillen, fremde Erwartungen zu erfüllen, äußereren Bedingungen nachzugeben und mit widerstreben den Kräften seinen Frieden zu machen“ (27). Bredekamp gelingt es, nicht nur für die einzigartigen Werke zu begeistern wie den Florentiner David, der bis heute ein weit verbreitetes Schönheitsideal ausdrückt, sondern auch wenig bekannte Facetten aus dem historischen Dunkel zu ziehen: So war Michelangelo auch ein Lyriker von Format und umgab sich, anders wie oft behauptet, durchaus mit Menschen. Zwischen Vorwort und Einleitung (15-42) und des einsichtigen „Schluss[es]: Das Unabschließbare“ (683-690) entspannen sich vier Teile: „Der Weg zum Ruhm“ (Von Florenz nach Rom 1480-1502) (43-118), „Stupor der Welt“ (Florenz, Bologna, Rom 1501-1516) (119-320), „Die Kunst der Inversion“ (Florenz 1516-1534) (321-464) sowie „Der melancholische Absolutist“ (Rom 1534-1564) (465-682). Ein schwer zu fassender Künstler mit Eigensinn, den man hinter seinen Werken entdecken kann.

mw

ANKÜNDIGUNGEN

Bundestreffen Jugendclubs an Theatern BUNDESTREFFEN JUGENDCLUBS AN THEATERN BEWERBUNGSVERFAHREN NEWS TEAM GESCHICHTE



Ausschreibung

VERANSTALTER

für das 31. Bundestreffen Jugendclubs an Theatern

im stellwerk junges theater und Deutschen Nationaltheater und Staatskapelle Weimar vom 02. bis 07.10.2022

Das Bundestreffen Jugendclubs an Theatern

- ist das einzige bundesweite Festival, das die Jugendclubarbeit an Theatern präsentiert. Sechs bemerkenswerte Aufführungen werden von einer Fachjury ausgewählt.
- möchte die Vielfalt und Bandbreite der Arbeitsweisen von Jugendclubs an Theatern sichtbar machen, ästhetische und inhaltliche Anstöße geben, und mit neuen Theaterformen konfrontieren.
- möchte den Austausch zwischen Spieler:innen, Spielleiter:innen fördern sowie eine lustvolle und kompetente Auseinandersetzung von Jugendlichen mit dem Theater unterstützen.
- findet seit 1990 jährlich an einer anderen Bühne statt. Dieses Jahr in Weimar.

Bewerben können sich Jugendclubs an Stadt-, Landes-, Staats- oder freien Theatern

- in denen Jugendliche die Hauptdarsteller:innen sind (d.h. keine Theaterproduktionen mit Schauspieler:innen, an

BUT | BUNDESVERBAND THEATERPÄDAGOGIK

DIESJÄHRIGER AUSRICHTER



BUT

**Bundesverband
Theaterpädagogik e.V.**

35. Bundestagung mit dem Arbeits-
thema: Theaterpädagogik 2050?

Perspektiven, Zukunftsvisionen(AT)

Zeit: 14.-16. 10. 2022

weitere Informationen: <https://www.butinfo.de/>



The World Voice Day - Welt-Stimm-Tag

Es gibt einen jährlichen "World Voice Day" am 16. April jeden Jahres und eine Website, die alle Aktivitäten weltweit auflistet: <http://world-voice-day.org/> - und selbstverständlich kann man dort auch eigene Aktivitäten in Zusammenhang mit diesem Tag veröffentlichen lassen.

Auch wenn es noch ein wenig hin ist bis zum nächsten 16.April, lohnt es sich, die Website zu besuchen und ein wenig zu stöbern. Beispielsweise findet man dort Zugang zu einer Sammlung von Artikeln, die in den letzten beiden Jahren zu Covid 19 und Stimme veröffentlicht wurden und bis September 2022 kostenfrei einzusehen sind. Oder man geht direkt zur Journal of Voice website: <https://www.jvoice.org/covid-19> wo man auch einen einführenden Text zur Artikelsammlung findet.

JURIJ VASILJEV AKADEMIE

Ausbildung zum **ACTINGSPEECH TRAINER** nach Jurij Vasiljev startet im **Juni 2022!**

Im Juni 2022 beginnt in der Jurij-Vasiljev-Akademie in Waldheim wieder ein Ausbildungsgang zum ACTINGSPEECH TRAINER nach Jurij Vasiljev. Über einen Zeitraum von eineinhalb Jahren erhalten die Teilnehmer eine profunde Ausbildung in der Jurij-Vasiljev-Methode für schauspielerisches Sprechen inklusive Lehrbefähigung. Das Konzept für die Ausbildung wurde von der Jurij-Vasiljev-Akademie gemeinsam mit Jurij Vasiljev, Professor für Bühnensprechen an der Staatlichen Akademie der Bühnenkünste St. Petersburg, erarbeitet und Jurij Vasiljev unterrichtet größtenteils persönlich.

Bewerbungsfrist: 20.04.2022

Bei Fragen zur Ausbildung wenden Sie sich an:
office@jurijvasiljev.com, Link: <https://www.jurijvasiljev.com/ausbildung-zum-actingspeech-trainer-nach-jurij-vasiljev/>

Doku-Theater Workshop mit Inszenierung

DAS Ei – Theaterpädagogisches Institut Bayern e.V. bietet im Sommer 2022 einige Workshop-Plätze für Externe innerhalb des Ausbildungsmoduls Dokumentarisches Theater an. Im Fokus steht dieses Mal biografisches Theater und narrative Psychologie.

Die „narrative Psychologie geht davon aus, dass Menschen ihrem Leben Sinn und Bedeutung verleihen, indem sie Erlebnisse in Form von Geschichten und Erzählungen wiedergeben. Einzelne Lebensereignisse werden so nicht – etwa wie von selbst – miteinander verbunden betrachtet: Verbindungen und Plausibilität werden vielmehr erst im Prozess der Narrativierung vom Subjekt geschaffen. Ausgangspunkt für eine Erzählung sind weder die Fakten noch der Glaube daran, dass es wirklich so war, sondern die aktuelle Präsenz des erzählenden Subjektes in Raum und Zeit.“ (Wikipedia)

Das biografische Theater stützt sich auf ganz ähnliche Prämissen, fokussiert aber die Erzählungen aller Spieler*innen - ggfs. erweitert um weitere Personenkreise – auf ein Thema und webt daraus eine Inszenierung, die am Ende des Seminarblocks im September aufgeführt wird.

Das Thema der Inszenierung wird gemeinsam mit den Teilnehmer*innen während des vorbereitenden Wochenendes im Juli entschieden. Teil der täglichen Arbeit im September ist ein intensives Körper- und Stimmtraining (Linklater Voice Method).

Theoriewochenende im Juli

Samstag 2. & Sonntag 3.7. 22 10-18:00 Uhr sowie
 7.7.22 auf teams von 19-21:30 Uhr

Workshopblock mit Inszenierung und Aufführung

Sa., 03. - So., 11.09.2022

Ort: München, Eine Welt Haus; Teilnahmebeitrag 660,00 €

Dozentin: Eleanora Allerdings

Mehr Infos: www.dasei.eu/workshops oder direkt bei
 eleanora.allerdings@dasei.eu



29.10. - 2.11.22 ein Stimm-Labor mit Eleanora Allerdings

im Seminarhaus Burgstallmühle/Mittelfranken

Es wird kalt, es wird Winter, alles zieht sich zusammen -
Wie können wir trotzdem Feuer entfachen mit unseren Stimmen, mit Bewegung und Fokus?



Wir forschen am Ausdruck ohne Druck, stimmlich, körperlich, mit Lust und Ambition, allein und mit der Gruppe. Wie können wir Energie aufbauen, halten, steuern, loslassen, kommen lassen - und was wollen wir damit tun?

Ich arbeite mit der Linklater Voice Method und einem täglichen, umfassenden Bewegungstraining. Vorab einigen wir uns auf Texte, die wir mit auf die Reise nehmen.

Wer kommt mit auf Entdeckung?

www.eleanora-allerdings.de
eleanora.allerdings@dasei.eu



LanZe **ist**

LanZe **macht**

LanZe **informiert**

Projekte

PLAY! Grundlagen-Theaterpädagogik (BuT)

Erweitere deine künstlerischen, pädagogischen und organisatorischen Kompetenzen. Tauche in verschiedene Theaterformen und Arbeitsweisen der Theaterpädagogik ein. Erfahre praktisch und anwendungsbezogen theaterpädagogische Methoden und Konzepte.

*Entwickle und reflektiere deine persönliche Haltung als Spielleiter*in!*

Der nächste Jahrgang der Grundlagen Theaterpädagogik (BuT) beginnt im September 2022. Hier findet ihr alle Infos zu Inhalten, Aufbau und Anmeldungsprozedere.

+ Vollständigen Text lesen

ALLES ODER NICHTS

Scheitern, Störungen, Zwischenfälle in Bildung, Kunst und Theater

Werkstatt-Tagung der Gesellschaft für Theaterpädagogik Niedersachsen e.V.
vom 11. bis 13. November 2022 im Tagungshaus Himbergen

„Ja mach nur einen Plan. Sei nur ein großes Licht. Und mach noch einen zweiten Plan: Geh 'n tun sie beide nicht.“ (Bert Brecht)
Schwerpunkt der Tagung ist die Haltung zu und der performativen Umgang mit Situationen des Scheiterns oder der Störung – in der Kunst, der Pädagogik und im Leben überhaupt. Während Abwehrhaltungen, Negationshandlungen und Widerstände im klassischen Bildungssystem eher bestraft werden, geht es hier gerade darum, mit Auslassungen, Fehlern und Widerständen ästhetisch zu experimentieren.

Leitung:

Nezaket Ekici, *1970, lebt in Berlin, Istanbul, und Stuttgart. Druckformherstellerin, Studium der Kunsts geschichte und Kunstpädagogik bei Wolfgang Kehr, Performance an der HbK Braunschweig, dort Meisterschülerin von Marina Abramović. Ihr Werk umfasst mehr als 250 Performances, Videos und Installationen in mehr als 60 Ländern. Ihre künstlerischen Impulse stehen oft im Bezug zum alltäglichen Leben, sowie zur Kunsts geschichte und nutzen Körperlichkeit, Bewegung, Raum und Zeit.

Mi Ander, *1967, lebt in Berlin, arbeitet überall und vor allem an sich selbst. Studium der Philosophie, Slawistik und Romanistik (FU Berlin), Freie Kunst an der HbK Braunschweig, Masterstudium Bühnen- und Kostümbild (TU Berlin). Arbeiten als Bühnenbildner, Regieassistent und Performancekünstler, u.a. mit Yingmei Duan. Das Scheitern ist ihm vertraut, es trägt zur Selbsterkenntnis bei und kann fruchtbar gemacht werden.

Zielgruppe:

Kunst- und Theaterpädagog*innen in Einrichtungen der Kulturellen Bildung; Multiplikator*innen in sozialen Handlungsfeldern, in Spiel, Kunst und Theater. Lehrkräfte, Referendar*innen und Studierende an Schulen und Hochschulen.

Ablauf:

Anreise: Freitag, 11.11.2020, 18.00 Uhr: Abendessen, Auftakt und Einführung ins Thema

Samstag, 12.11.: Arbeiten in Gruppen

Sonntag, 13.11.: Abschluss und Feedback. 14.00 Abreise nach dem Mittagessen.

Tagungshaus Himbergen (Niedersachsen)

29584 Himbergen, Bahnhofstr. 4, Tel. 05828 357, zwischen Uelzen und Lüneburg gelegen, DB-Anschluss in Bad Bevensen (plus Bus, Taxe oder Abhol-Absprachen); siehe auch unter www.tagungshaushimbergen.de

Anmeldung bis 19. Oktober 2022 bei Stephan B. Antczack, Urbanstr. 25 F, 10967 Berlin (stephan.antczack@butinfo.de) oder Ole Hruschka (ole.hruschka@germanistik.uni-hannover.de)

Teilnahmegebühren (einschließlich Übernachtung und Verpflegung; Bettwäsche ist mitzubringen oder gegen Entgelt zu entleihen): 180,-€ für Berufstätige, 125,-€ für Mitglieder der Gesellschaft für Theaterpädagogik, 45,-€ für Studierende, Arbeitslose usw.

Bitte den Betrag bis zum 19. Oktober 2022 unter dem Stichwort „Himbergen“ auf das Konto der Gesellschaft für Theaterpädagogik, Sparkasse Hannover, überweisen
IBAN: DE 70 2505 0180 0000 5561 06.

Kontakt: Stephan B. Antczack (stephan.antczack@butinfo.de)

Gefördert von der
Bundesarbeitsgemeinschaft (BAG)
Spiel & Theater
aus Mitteln des BMFSFJ

Anzeige



**SCHULTHEATER
STUDIO
FRANKFURT**

Theaterpädagogisches Zentrum

Theaterpädagogik, Darstellendes Spiel und Schultheater, Service, Projekte und mehr. Die Fortbildung von professionellen Theaterpädagog*innen und Theaterlehrkräften steht im Zentrum unserer Arbeit, die sich an den Qualitätsmaßstäben der Bundesverbände Theaterpädagogik BuT und Theater in Schulen BVTS orientiert. Unser aktuelles **Programmheft** erhalten Sie auf Anfrage kostenfrei!

Hammarskjöldring 17a – 60439 Frankfurt
Telefon: 069 212 320 44 – Fax: 069 212 320 70
studio@schultheater.de – www.schultheater.de



Technikverleih
Lichtanlagen
Tonanlagen
Bühnen

Technik für eine gelungene Veranstaltung?
Wir verleihen nicht nur,
wir beraten Sie auch gerne!

SCHULTHEATER STUDIO FRANKFURT
Tel. 069 212 32 044
www.schultheater.de

AUTORINNEN UND AUTOREN

Andreas Pronegg

(geb. 1969, A), Theatermacher, Schauspieler und Autor, erarbeitet seine theatralen Entwürfe in mehrjährigen Arbeitsprozessen und in Auseinandersetzung mit den jeweiligen Architekturen, Landschaften und Bewohner*innen. andreas.pronegg@gmx.at

Andreas Poppe

Professor für Schauspiel, Stimm-/Sprechpädagoge, Theater-/Literaturwissenschaftler, Hochschullehrer a.D. Institut für Theaterpädagogik, HS-Osnabrück, andreas.poppe090@googlemail.com

Armin Staffler

Politologe und Theaterpädagoge BuT®, Begleiter von Theaterprojekten zu Fragen des Zusammenlebens; div. Lehraufträge an Universitäten und Fachhochschulen, spectACT – Verein für pol. u. soz. Theater, Autor von: Augusto Boal. Einführung (2009), Übersetzer von David Diamonds: Theater zum Leben (2012)

Christian Gedschold

M.A. Philosophie, Erziehungswissenschaften und Soziologie, Schauspieler und Pädagoge, ist Promovend im Fach Kultur- und Medienbildung an der Fakultät II der PH Ludwigsburg. Für seine Dissertation untersucht er die Erfahrungen von Jugendlichen in Theaterjugendclubs.

Céline Bartholomaeus

(sie/ihr) hat 2016 das Studium der Kunst in Aktion und Kunsthistorien an der HBK Braunschweig mit ihrer Abschlussarbeit "Wer hat Angst vorm Weißen Mann? - Eine Reflexion über Diversität in der Theaterpädagogik" abgeschlossen. Seit der Spielzeit 2016/2017 arbeitet sie als Theaterpädagogin am Jungen Staatstheater Braunschweig. 2018 gründete sie zusammen mit weiteren Akteur*innen Amo - Braunschweig Postkolonial e.V.

Eleanora Allerdings

ist Theaterpädagogin (BuT), Performerin, Tanzvermittlerin, Dozentin u.a. beim Theaterpädagogischen Institut DAS Ei.E. Bayern in Nürnberg und München und Trainee der Linklater Stimmarbeit. eleanora.allerdings@dasei.eu www.eleanora-allerdings.de

Gerd Koch

Dr. phil. Prof. für „Theorie und Praxis der sozialen Kulturarbeit“ an der Alice-Salomon Hochschule Berlin bis 2006. koch@ash-berlin.de

Georg Verhülsdonk

Sprecherzieher DGSS, Lichtenberger® Stimmpädagoge, Professor für Sprecherziehung an der Alanus Hochschule, Lehrbeauftragter für Sprechen an der Folkwang Universität der Künste im Studiengang Regie, regelmäßiger Gastdozent an der Hochschule f. Musik u. Darstellende Kunst in Frankfurt. Seit 1992 arbeitet er regelmäßig als Stimm- u.Sprech-

lehrer an deutschen Stadt- u. Staatstheatern. Mit Chr. Paulhofer und Roger Vontobel erarbeitete er Sprechchöre an den Schauspielhäusern Essen, Bochum und Köln. georg.verhuelsdonk@folkwang-uni.de

Gregor Ruttner-Vicht MA

Theater und Freizeitpädagogik, Coach sowie Personal – und Organisationsentwickler, Geschäftsführer und Vorstand der Biondekühne in Österreich. gregor.ruttner@biondekuehne.at

Hans Martin Ritter

war Professor für Theaterpädagogik (UdK Berlin bis 1990) und Schauspiel (HfMTh Hannover bis 2001) und trat als Bühnensprecher und -sänger und als Klavierbegleiter auf. hansmartinritter@web.de

Knut Winkmann

Theatervermittler, Regisseur, Autor, Theaterpädagoge, Theaterwissenschaftler am Theater Lübeck, k.winkmann@theaterluebeck.de.

Larissa Probst

arbeitet als freischaffende Theatervermittlerin mit jungen Menschen in Stuttgart.

Lutz Pickardt

Roy Hart Voice Teacher, Regisseur und Theaterpädagoge BuT, und 1. Vorsitzender des BuT. mail@lutz-pickardt.de

Pauri Röwert

arbeitet als Theatervermittler*in am Theater an der Parkaue und in freien Projekten in Berlin. p.roewert@posteo.de

Sabine Parker (M.A.)

Master of Arts in Weiterbildung und Personalentwicklung, Kultурpädagogin (B.A.), Theaterpädagogin BUT®, QMB Fächer: Unternehmenstheater, Rollenarbeit, Theatralische Zeichen, Gruppenbildung, Konfliktmanagement, Regie, (Agiles) Projektmanagement und Coaching, Selbststeuerung und Selbstmanagement, Leitung der Aisthetosakademie, Neuwied. info@aisthetos-akademie.de

Stephan Antczack

Bundesverband Theaterpädagogik - erweiterter Vorstand (Theater in sozialen Handlungsfeldern, KJS, AMöBel), Theaterpädagoge BuT (Ltg. „Theater der Verrückten“), Kunstpädagoge und Historiker (Staatsexamen, Universität Potsdam), Sozialpsychiatrischer Bezugsbegleiter (Krankenpfleger mit SPZA/DGSP), Fachkraft für Suchtprävention (Jugendarbeit + Schule), Fachkraft für Netzwerkgespräche + Offenen Dialog

Thalia Schoeller

lebt und arbeitet als freie Künstlerin und Theatermacherin in München. thalia.schoeller@web.de

Thilo Grawe

wurde in den erweiterten Vorstand des BuT gewählt. Er arbeitet derzeit als Theaterpädagoge am JES und ab Spielzeit 2022/2023 als Dramaturg für Partizipationsprozesse am tig in Dresden. t.grawe@gmx.de

Das Theaterkollektiv **Turbo Pascal** entwickelt interaktive Performances, die das Theater zum Versammlungs- und Verhandlungsraum gesellschaftlicher Prozesse und Utopien machen, realisiert partizipative Projekte mit Bürger*innen jeden Alters und entwickelt Gesprächs- und Kommunikationsformate. info@turbopascal.info

Tomáš Ondrušek

(Übersetzer, Herausgeber)

Dr. phil., Professor für Schlagzeug, seit 1995 freie Lehrtätigkeit, Meisterklassen und Seminare im Bereich „Neue Musik für Schlagwerk“ an vielen deutschen und europ. Musikhochschulen. Gründung der Schlagwerkabteilung der Akademie der Künste (AMU) in Prag. Promotion. Die Zusammenarbeit als Assistent und Dolmetscher mit Jurij Vasiljev seit 1994. Leitung der Jurij Vasiljev- Akademie Deutschland. Juror bei nationalen und internationalen Musikwettbewerben.

Ute Bommersheim

ist freischaffende Theaterpädagogin, Maskenspielerin sowie freie Mitarbeiterin im Blauschimmel Atelier Oldenburg ute.bommersheim@blauschimmel-atelier.de

Yvonne Maier

München, Tanz - und Theaterpädagogin, Theaterpädagogin BUT, zahlreiche Projekte im Kinder- und Jugendtheaterbereich, Leiterin des Replay-Theater e.V. München, Schwerpunkt Prävention, Lehrende der Lichtenberger Methode, arbeitet als Radiojournalistin und Stimmtrainerin. ymaier@gmx.de

Jurij Vasiljev

1947, Dr. St. Petersburg, Professor für Bühnensprechen Staatliche Akademie der Bühnenkünste und ordentliches Mitglied der Petersburger Akademie der Wissenschaften und Künste. Schauspielstudium, Rollen an ver. Theatern. Promotion: Phonetik, Bühnensprechen. Regisseur, Tschechovspezialist, Autor vieler Fachartikel zu "Die handelnde Stimme" zwei Bücher sind ins Deutsche übersetzt. Seit 1989 leitet Jurij Vasiljev Workshops und Meisterklassen an Schauspielschulen und Universitäten in Europa und Asien.