Performing Arts for Future

Rehearsals for a Changing World

CHRISTIANE G. HUBER

Was, wenn Kunst & Theater tatsächlich eine Rolle beim Übergang zu einer nachhaltigeren Gesellschaft spielen können?
Wie würde Theater oder beispielsweise eine performative Intervention aussehen, die sich mit Themen wie Klimawandel, Krieg, sozialen oder ökologischen Krisen beschäftigt?
Ausgehend von diesen Fragestellungen, möchte ich hier beschreiben, wie solche Performances beschaffen sein und auf welche Weise diese in die Theaterarbeit an Schulen einbezogen werden könnten.
Der Terminus „Performance" ist von Deutungsvielfalt und Ambiguität geprägt.
Es gibt viele Künstler*innen, die mit diesem Label ungern umgehen, weil sie es zu eng assoziiert sehen mit einem bestimmten kunsthistorischen Kontext.
Es ist interessant, sich mit der Geschichte von Performance zu beschäftigen, um deren Wirkung noch besser zu verstehen. Ich werde dies in einem Artikel nicht leisten können und will mich ebenso wenig auf eine einzige Definition festlegen.
Performances beschreiben oft offene künstlerische Handlungen, die im realen Raum in Echtzeit vor Publikum stattfinden.
Performance wird auch als Kunst bezeichnet, die beweglich bleibt und keine feste, eher eine flüchtige Form annimmt. Auf diese Flüchtigkeit möchte ich mit dem Titel *Rehearsals for a Changing World* eingehen. Es geht mir um die Beschreibung von Formaten, die nicht immer fertig und durchgeprobt sein müssen. In dieser Beweglichkeit und der Prozesshaftigkeit von kleinen performativen Interventionen liegt meines Erachtens auch ein Teil des politischen Potentials.
Ich möchte hier den Begriff der „performativen Intervention" näher beleuchten.
Damit meine ich theatrale Handlungen und künstlerische Aktionen, die das Potential zu Irritation und zur Umkehrung gewohnter Abläufe oder Strukturen beinhalten und zugleich gesellschaftspolitische Fragestellungen verhandeln.
Eine Intervention im Bereich von Theater, Performance oder bildender Kunst ist etwas, das mit einer gegebenen Struktur bricht und in einen Kontext interveniert bzw. dazwischen geht.
Es wird ein Ablauf gestört, um auf etwas hinzuweisen und bestimmte Inhalte zu vermitteln. Oft haben diese künstlerischen Interventionen ein aktivistisches, politisches Anliegen.
Kunst und Aktivismus sind Kategorien, deren Grenzen ich als fließend betrachten möchte, ebenso wie die von Performance und Theater.
Aktivismus mit künstlerischen Mitteln versucht Gegen-Narrative zu herrschenden Vorstellungen und politischen Diskursen darzustellen.
Mit scheinbar kleinen Mitteln etwas Großes erreichen!
Ich möchte dazu anregen, im Theaterunterricht performative Interventionen zu entwickeln, um damit gewohnte Abläufe und Strukturen zu unterbrechen und zu hinterfragen.
Hierzu würde ich empfehlen zusammen mit den Schüler*innen folgenden gemeinsamen Rechercheprozess und Formatentwicklung zu starten:

1. **Formulierungen von Ziel und Fragestellung der künstlerischen Intervention:**
   Wie könnte beispielsweise eine performative Intervention aussehen, die sich mit Themen wie Klimawandel, Krieg, soziale oder ökologische Krisen beschäftigt?
2. **Das WO, den Kontext untersuchen.**
3. **Gemeinsame Recherche des Ortes (Geschichte, Internetrecherche) und Ortsbegehung zu verschiedenen Tageszeiten. Diese Recherche ist gerade dann sehr wichtig, wenn im öffentlichen Raum gearbeitet werden soll. Arbeiten außerhalb des Theaterraumes erfordern mehr Vorbereitungszeit, da die Arbeit sich auch mit den Gegebenheiten des Ortes auseinandersetzen muss.**
4. **Das WIE untersuchen: auf welche Weise und mit welchen performativen Mitteln soll interveniert werden.**
5. **Entwicklung eines Formats.**
6. **Üben /Proben vor Ort.**
7. **Feedback (hierzu kann man sich auch mit Passanten unterhalten, wenn im öffentlichen Raum gearbeitet wurde).**
8. **Das Feedback aufnehmen und weiter üben, ausprobieren und intervenieren.**

Parade für mehr Schultheater (Foto: Sina Kuhlins)

„Klang ist ein starkes Mittel, um Aufmerksamkeiten zu lenken.“

Ich behandle in dieser Einführung zum Thema einfache Aktionen mit wenig Proben-Aufwand, weil sie nicht nur das Format gut erfassen, sondern weil sie mir angesichts von sich schnell wandelnden gesellschaftspolitischen Diskursen passend erscheinen.

Ich möchte hier auch dafür plädieren, dass künstlerische Arbeiten und Stücke auch roh und unfertig sein dürfen. Gerade wenn es um große Themen geht, müssen wir uns in der künstlerischen Forschung auch annähern und gemeinsam etwas ausprobieren können.

Kunst und Theater sind wichtige kulturelle Ausdrucksformen, wenn es um das Verhandeln gesellschaftspolitisch relevanter Themen geht. Speziell das Hören verstehe ich als grundlegende Voraussetzung für solche Aushandlungsprozesse. Hören oder Zuhören wird hier als aktiver und partizipativer Vorgang beschrieben.

Klang ist ein starkes Mittel, um Aufmerksamkeiten zu lenken.

Oft bemerken wir das gar nicht und sind gewohnt, den öffentlichen Raum mit bestimmten Klängen und Geräuschen zu teilen, uns dazu zu verhalten und zu positionieren. Dieser bekannte und oft unbewusste Aushandlungsprozess wird zumeist erst dann sichtbar, wenn er hinterfragt oder gestört wird. Ich erinnere mich an eine Begegnung mit einem Kind auf der Straße, das versucht hat, gegen das sonntägliche Glockenläuten der Kirche in der Stadt anzuschreien. Vermutlich schlugen die Glocken in einer Lautstärke von ca. 80 dB,

und da ein laut schreiendes Baby diese Lautstärke erreichen kann, könnte das Kind vermutlich mit etwas Motivation die Glocken übertönen. In der Nacht vom 15. auf den 16. März wurden die Glocken des Stephansdoms in Wien gehackt und sie läuteten 20 Minuten, bevor der Dompfarrer es unterbrechen konnte. *"Der Hacker startete zunächst das sogenannte Festgeläute im Südturm und danach das barocke Geläute im nördlichen Heidenturm"* (Tiroler Tageszeitung vom 17.1.22).
Das Kind und die Hacker haben sich widerständig gegenüber der Autorität dieser Glockenklänge verhalten. Sie haben interveniert in den Klang des öffentlichen Raums.
Ich möchte also ein Plädoyer fürs Hören und Zuhören halten und ein paar Praxisbeispiele nennen, die sie inspirieren können.

„Ich möchte hier deshalb Zuhören auch als politische Aktivität begreifen."

In verschiedenen Projekten habe ich mit dem Klang von Glocken und Sirenen experimentiert, gerade wenn ich Aktionen machen wollte, die sich mit drängenden Themen wie Klimawandel, (ökologischen) Krisen beschäftigen.
Eine Choreographie mit kleinen Lautsprechern, aus denen Sirenenklang tönt, kann als Notfall-Sound gehört werden. Akustisch arbeitet diese Handlung mit einem physikalischen Effekt, der den Sound verändert, wenn durch das Schwingen am Seil der Abstand zwischen Sender und Empfänger verändert wird. Glockengeläut kann sich darüber durch das Schwingen in Sirenen-Läuten verändern.
Die Performance arbeitet mit einem Klang, der mit Notfall-Situationen verbunden wird und forciert somit die Aufmerksamkeit der Zuhörer*innen. (Achtung, Trigger Warnung im Vorfeld erwägen)
Mit den Begriffen Interventionen oder künstlerischer Aktivismus verbinden wir oft ein Bild von Demonstration, lauten Stimmen und Manifesten.
Das ist gut und richtig so, aber ich möchte hier die Frage aufwerfen, ob Aktivismus nicht auch anders, leiser aussehen kann und vor allen Dingen zuhört, Raum gibt, ermöglicht?
Eine andere Intervention im Theaterraum, die gewohnte akustische und hierarchische Gegebenheiten in Frage stellt, beginnt damit, kein Mikrofon zu benutzen und sich in den Publikumsraum zu setzen. Diese Art der Intervention habe ich im Rahmen eines Vortrags auf dem BVTS Kongresses 2022 in Berlin angewendet und die Struktur einer klassischen Vortragssituation unterwandert bzw. auf diese Art den Begriff der Intervention vorgestellt.
Das bedeutet erst einmal eine Verunsicherung für die Zuhörer*innen und Theaterbesucher*innen, die etwas anderes erwarten, und fordert deren Aktivität, um sich beispielsweise so im Raum zu positionieren, dass sie zuhören können.
Das Ziel einer solchen Intervention kann das Infragestellen gewohnter Machtstrukturen im Raum sein: Wer hat eine Stimme? Wer wird gehört? Wie werden Räume verhandelt und welche Macht und Autoritäts-Positionen sind darin eingeschrieben.
Wenn ich eine Bühne betrete und eine Soundanlage nutze, nehme ich eine bestimmte Position ein, die auch eine bestimmte Autorität im Raum und in Bezug auf die Zuhörer*innen bedeutet. Die unverstärkte Stimme dagegen wird oft eingesetzt, um so etwas wie Nähe, Intimität oder auch Authentizität zu vermitteln oder Konzentration einzufordern.
Die Grenzen zwischen Publikum und Performer*innen werden diffuser, Hierarchien werden verhandelt.
Zunehmend wird im Theater Gebärdensprache mit einbezogen, um Menschen mit Hörbehinderung und Tauben* Menschen Zugang zu ermöglichen.
Im Deutschen wird hier, analog zum Englischen „Deaf" der Begriff „Taub" (anstelle von „gehörlos") verwendet, der den Fokus nicht auf Hörverlust, sondern auf Identität legt. Taub mit dem großen T steht für Menschen, die der Tauben Gemeinschaft angehören, einer sprachlichen Gemeinschaft, die Gebärdensprache als primäre/bevorzugte Kommunikationsform verwendet.
Klang wird in eine visuell-gestische Sprache übersetzt. Auch hier werden Machtpositionen und Zugänge zu öffentlichen Räumen verhandelt.
Ich möchte hier deshalb Zuhören auch als politische Aktivität begreifen.
Wer mehr zu diesen Themen wissen will, kann sich mit Pionier*innen beschäftigen, wie beispielsweise der elektronischen Musikerin Pauline Oliveros.
Sie hat ihren Fokus weg von der Sound-Produktion hin zur Rezeption verlegt und sogenannte "Listening Exercises / Hörübungen" entwickelt.
Learn to walk as if we had ears on the souls of our feet.
Lernen, so zu gehen, als hätten wir Ohren an unseren Fußsohlen
Buchempfehlungen: *Sonic Meditations von Pauline Oliveiros oder Deep Listening, A Composers Sound practise, von Pauline Oliveiros.*
Was würde es heißen, den Fokus mehr auf das Zuhören zu legen in einem Kontext, der dominiert ist von visuellen Reizen? Zuhören ist Arbeit, ermöglicht Dinge und gibt Stimmen Raum, schafft eine Atmosphäre des Vertrauens.
Was, wenn wir es schaffen, eine *hörende Öffentlichkeit* zu werden, eine Gesellschaft, die tatsächliche Rede-Freiheit

ermöglicht. Und das ist sogar etwas anderes als "Leuten eine Stimme zu geben", denn hier ist wiederum ein Macht-Ungleichgewicht gespiegelt, denn manche Stimmen räsonieren mehr als andere, sind lauter als andere, sind gebildeter als andere.

Die Voraussetzung für die Entwicklung von performativen Interventionen ist eine eingehende Recherche im Vorfeld und die Beantwortung folgender Fragen:

1. **In welchem Kontext, an welchem Ort und vor welchem Publikum findet diese Intervention statt?**
2. **Was soll durch diese Intervention gestört werden? Welche Struktur, welche Gegebenheiten will man irritieren? Wo will man verunsichern? Was soll hinterfragt werden?**
3. **Welche Zielsetzung verfolgt die Intervention?**
4. **Welchen künstlerischen Ausdruck wählt man? Welche performativen Mittel sind vorhanden? Welche Kenntnisse, Personen will man sich noch dazu holen?**
5. **Möglichkeiten und Grenzen der Intervention (Frage der Barrierefreiheit, Trigger).**

Nach der Beantwortung dieser Fragestellungen rate ich dazu, die Interventionen zu testen und gegebenenfalls zu überarbeiten. Diese Nachbesserung ist dann nötig, wenn sie ihre Zielsetzung nicht erreichen, wobei ich es immer noch als wichtig erachte, dass hier auch scheinbar unfertige Formate möglich sind.

THEATER FOR FUTURE
eine Parade zur Eröffnung
der 41. Frankfurter Schultheatertage

Unter dem Motto *Theater for Future* zogen am 3. Juli 2023 etwa 100 Schüler*innen durch die Frankfurter Innenstadt. Idee war, dass eine fröhlich-visionäre Parade den Stadtraum besetzt und hör- und sichtbar wird. Die bunte Gruppe von Menschen sollte Gemeinsamkeit, Zusammenhalt und Kreativität symbolisieren und Freude am Zusammensein. Ein freudvoller Demozug, mit dem Ziel auf die Wichtigkeit von Schultheater aufmerksam zu machen und mehr Mittel und Raum dafür einzufordern.
In der Vorbereitung dieser Intervention im öffentlichen Raum sah es zunächst nicht so aus, als ob Lehrer*innen und Schüler*innen in der Zeit kurz vor den Sommerferien und neben den Proben für ihre Inszenierungen noch Zeit für diese Parade finden würden.
Die Rückmeldungen waren verhalten und es war lange unklar, wie viele Gruppen an der Parade teilnehmen würden. Jedoch wurden gemeinsam Forderungen an die Politik für eine Verbesserung der Situation für Schultheater gesammelt. In den letzten Tagen vor der Parade trudelten dann noch Ideen für Kostüme und Kurzperformances ein und Plakate und ein großer Brief wurden gebastelt.

Maskenspiel in der Frankfurter Innenstadt (Foto: Sina Kuhlins)

Am Tag der Parade selbst war dann aber kein Zögern oder Bedenken gegenüber dem Format zu spüren und die mitgebrachten Utensilien, Sprechtüten, Megaphone, Kostüme, Lautsprecherboxen, Banner und Plakate wurden von den anwesenden Schüler*innen gerne angenommen.
So zog eine gutgelaunte Parade von Schüler*innen und Lehrer*innen durch die Frankfurter Innenstadt. Spontan wurden Parolen erfunden wie "Mehr Gelder für die Kunst! Sonst machen wir Theater". Die Schüler*innen brachten eigene Playlists mit, fingen an in Sprechchören zu singen und zeigten am Liebfrauenberg und anderen Plätzen kurze Ausschnitte aus vergangenen oder aktuellen Stücken.
Am Zielpunkt der Parade vor der Konstablerwache tanzten Teilnehmende und auch Passant*innen gerne mit. Als Abschluss wurden dann die Forderungen der Schüler*innen laut verlesen, bevor der Brief der Politik übergeben wurde.

Rückblickend lässt sich aus den Erfahrungen dieser und auch anderer Paraden sagen, dass ein mindestens halbtägiger gemeinsamer Workshop im Vorfeld hilfreich gewesen wäre, um so ein Format auf den Weg zu bringen. Zugleich ist es trotzdem gelungen, mit möglichst wenig Vorgaben, aber doch einer notwendigen minimalen Struktur ein Format zu entwickeln, das den Schüler*innen genügend Anreiz und auch Freiheit bot, dieses spontan für sich zu nutzen und mit ihren Anliegen zu füllen. Die anschließende ausgelassene Stimmung im Theater zeugte von einem gelungenen Auftakt. ○

Christiane Huber ist Künstlerin und Theatermacherin. Sie studierte Psychologie in München und bildende Kunst/Sound Art am Bard College in New York. Ihre Praxis umfasst unterschiedliche Medien wie Sound-Art, Installation, Video, Partizipation und Performance.

TheaterGruppe HOLA – Einfach „A.N.D.ers“

Andreas Kühnel

TheaterGruppe HoLa (Foto: Florian Hofmann)

Da sitzen wir nun in der St. Elisabeth-Kirche in Berlin Mitte und wissen nicht, wohin mit unserer Aufregung. Es ist der Tag der Verleihung des vom Cornelsen-Verlag gestifteten Preises „Fair@school“ in Zusammenarbeit mit der Antidiskriminierungsstelle des Bundes. Dass wir überhaupt bei 268 eingereichten Projekten unter die ersten drei Plätze kommen, ist für uns schon ein nicht zu erwartender und großer Erfolg. Die beiden dritten Plätze sind bereits bekannt gegeben. Das Video der zweitplatzierten Gruppe erscheint auf der Leinwand. Wir sind es nicht.

Die mitgereisten knapp 30 Schüler*innen der TheaterGruppe HOLA inklusive Spielleiter Andreas Kühnel schauen sich verwundert, ja perplex, an. Wir haben gewonnen. Mit unserem Projekt „A.N.D.ers“, mit dem wir uns sehr intensiv seit Jahren beschäftigen.

Doch der Reihe nach: Wir, die Hohe Landesschule, das älteste Gymnasium in Hanau, haben seit Jahrzehnten einen Schwerpunkt im Bereich Theater. Die TheaterGruppe HOLA ist hierbei ein die Jahrgänge übergreifendes und auch ehemalige Schüler*innen vereinendes Ensemble, das jedes Jahr ein Projekt im Comoedienhaus aufführt. Normalerweise wird hierzu ein sogenannter „Klassiker“ herangezogen, der modernisiert und aktualisiert in eigener Fassung dem Publikum präsentiert wird.

Dann kam der schreckliche Tag des 20. Februar 2020. Der Anschlag, bei dem Mitmenschen, Hanauer*innen, gewaltsam durch einen rechtsradikal motivierten Terroranschlag aus dem Leben gerissen wurden. Ein Tag, der sich wohl für alle Zeiten in das Gedächtnis der Stadt, aber auch der Schulgemeinde, regelrecht eingebrannt hat.

Der Schock war groß, wie mit solch einer Tat im beschau-

lichen Hanau umgehen? Wie spricht man das Thema an? Wie verarbeitet man es? Wie begegnet man dem fassungslos Machenden?
Schnell wurde klar, dass hier das Theater einer der Ansatzpunkte für die Aufarbeitung von Intoleranz, Rassismus und Hass sein muss, denn es bietet Menschen allen Alters unter anderem eine Möglichkeit, Wut, Sorgen und Ängste zu verarbeiten.
Gesagt, getan. Aber wie bringt man eigentlich Unbegreifbares in eine Textvorlage? Geht das überhaupt? Wie stehe ich als weißer, männlicher Autor eigentlich zu dem Thema Alltagsdiskriminierungen? Darf ich mich erdreisten, hierzu ein Theaterstück zu schreiben? Wie erleben meine Schüler*innen Alltagsrassismus? Welche Erfahrungen haben sie? Sind sie bereit, diese auch zu teilen?
Alles Fragen, die in kürzester Zeit aufkamen und wofür zunächst einmal ein passendes Konzept gefunden werden musste.

Wer fühlt sich durch das Gezeigte repräsentiert?
Wir sind ein sehr „buntes“ und vielfältiges Ensemble, das unter anderem neben den Schulfremdsprachen teilweise auch Arabisch, Vietnamesisch, Türkisch, Kasachisch, Russisch und Ukrainisch spricht.
Auch hieraus zogen wir den Schluss, dass ein Theaterstück über das Thema Alltagsrassismus gerade die Menschen auf der Bühne zu Wort kommen lassen muss, die davon betroffen sind, im Umkehrschluss jedoch auch diejenigen auf Alltagsrassismus-Situationen hin sensibilisieren muss, die nicht direkt davon betroffen sind. Auf authentische Beiträge in Sachen Erfahrung mit Alltagsrassismus konnte man aufgrund des hochanteiligen sogenannten Migrationshintergrunds des Ensembles vielschichtig zurückgreifen.
Ein konkreter Ansatzpunkt war dementsprechend das kreative, teils biographische Schreiben: Wer hatte individuelle Alltagsrassismus-Erfahrungen? Wie definierst du Rassismus? Diese Impulsfragen wurden an das Ensemble gegeben

„Ein Theaterstück über das Thema Alltagsrassismus muss gerade die Menschen auf der Bühne zu Wort kommen lassen, die davon betroffen sind, im Umkehrschluss jedoch auch diejenigen auf Alltagsrassismus-Situationen hin sensibilisieren muss, die nicht direkt davon betroffen sind..“

Hinzu kamen auch noch ganz kurz auf den Anschlag folgend die strengen Corona-Maßnahmen, welche die praktische Theaterarbeit für beinahe zwei Jahre unmöglich machten. Viel Zeit also, sich zunächst einmal mittels Fachliteratur von Betroffenen unter Einbezug des Ensembles in das Thema Alltagsrassismus einzulesen und zu bemerken, dass man bisher eigentlich in einer „weißen“, privilegierten Welt gelebt hat. Und daraus aber auch resultierend die ersten Zweifel an unserem Konsum des Mediums Theater an sich: Wer ist hier die Zielgruppe? Wen erreichen wir damit? Sitzen nicht eigentlich vorwiegend weiße und damit von vornherein privilegierte Zuschauer*innen im Publikum?

und von vielen bearbeitet, sodass viele sehr persönliche Texte als Grundlagenmaterial zum Verfassen des Stücks genutzt werden konnten. Zudem dienten mit Max Frischs „Andorra“ sowie Christoph Heins „Guldenberg“ verschiedene Textvorlagen aus der Literatur als Vorlagen für die Erstellung einer Rahmenhandlung als Inspiration. Auch Lyrik und Texte von May Ayim, Michel Friedman und weiteren Autor*innen mit Alltagsrassismus-Erfahrungen flossen in die Text-Genese mit ein, sodass dieser zum Teil mit vielen Zitaten aus der entsprechenden Fachliteratur gespickt ist.
„Hinter jedem Menschen steckt eine Geschichte“, so Ensemblemitglied Nouha E.

TheaterGruppe HoLa (Foto: Florian Hofmann)

So entstand Szene für Szene eine Stückvorlage, die mittels einer doppelchörigen Anlage zum einen alltagsrassistische Situationen aufzeigen und bloßstellen sollte, zum anderen allerdings, insbesondere im zweiten Teil des Stücks, dem sogenannten „Chor der Geflüchteten“ die Möglichkeit bieten sollte, ihre Stimme zu erheben. Gerade in diesem Teil wurden sehr viele vom Ensemble produzierte Texte eingearbeitet, sodass eben hier der diskriminierten Gegenseite eine Stimme gegeben wurde.

Nachdem nun endlich auch wieder Theaterproben möglich waren, wurde es also ernst: Was sagt das Ensemble zur Textvorlage? Was ist daran gelungen? Was nicht? Wurde der richtige Ton getroffen? Werden, gerade im ersten Teil, nicht zu viele rassistische Parolen reproduziert?

In der gemeinsamen ersten Lesefassung bat ich das Ensemble deswegen darum, so kritisch wie möglich mit der Textvorlage umzugehen, diese zu streichen, zu kürzen, Mängel aufzuzeigen, Stellen zu erweitern, denn klar war, dass das Skript nie fertig sein würde.

So kam es, dass wir an diversen Stellen noch Szenen umformulierten, eigene Passagen über persönliche Rassismus-Erfahrungen als Monologe formulierten, zum Beispiel die Frage einiger Ensemblemitglieder, warum man sich eigentlich immer erklären muss, warum man ein Kopftuch trage. Und aufgrund der Mehrsprachigkeit des Ensembles verschiedene Sprachen als Klangflächen einbauten, die ein oder andere Passage herausstrichen und letzten Endes anfingen, die Szenen für die Aufführungswoche im September 2022 zu proben.

Insgesamt war es uns sehr wichtig, auf Alltagsrassismus-Situationen hinzuweisen und deren Mechanismen aufzuzeigen. Kern der Inszenierung war der Einbezug des Publikums in der zweiten Hälfte des Stücks. Hier sollte allen Zuschauer*innen auf freiwilliger Basis die Möglichkeit geboten werden, eigene Rassismus-Erfahrungen zu erkennen und verbal mit allen im Theater Anwesenden zu teilen. Vorbereitend zum Aufführungsbesuch sollten die Lerngruppen auf einen Zettel notieren, ob sie schon einmal Erfahrungen mit Alltagsrassismus gemacht haben. Anschließend wurden diese Rassismus-Erfahrungen auf freiwilliger Basis im Plenum genannt und danach symbolisch weggeworfen und durch das Ensemble eingesammelt.

Die von den Beteiligten berichteten Erfahrungen waren bei den insgesamt sieben Aufführungen innerhalb der Theaterwoche im Comoedienhaus jedes Mal komplett unterschiedlich und zeigten auf, wie facettenreich und oftmals auch unterschwellig und sogar ohne Hintergedanken Alltagsrassismus entsteht. Was für die eine Seite möglicherweise harmlos klingt, ist für die andere Seite oftmals eine Form der Diskriminierung.

„Wir spielen für unsere neun Freund*innen, die bei dem Anschlag gestorben sind“, so Spielleiter Kühnel.

Die Intensität der Aufführungen sprach sich herum und so bekamen wir schon bald auf Einladung des Deutschen Kulturrats und des BVTS die Möglichkeit, Ausschnitte aus dem Stück im Rahmen des Festivals „Hanau – Schultheater für Zusammenhalt in Vielfalt“ unter der Schirmherrschaft von

Staatsministerin Claudia Roth im Deutschen Theater in Berlin zu präsentieren. „Gestärkt“ und „hoffnungsvoll“ fühle man sich, so das Ensemblemitglied Eylem Y, wenn man sehe, wie viele Schulen das Medium Theater gegen Alltagsrassismus im Rahmen der Veranstaltung nutzten. Auch Claudia Roth betonte, wie wichtig es sei, dass Schultheatergruppen der Frage nach der Entstehung von Alltagsrassismus nachgingen.

Zudem waren wir offizieller Programmpunkt auf der Trauerfeier zum Gedenktag am 19. Februar auf dem Marktplatz vor Bundesinnenministerin Nancy Faeser und dem hessischen Ministerpräsidenten Boris Rhein. Auch bei der Jubiläumsveranstaltung „175 Jahre Paulskirche: Unsere Demokratie – Deine Freiheit“ kam ein Teilprogramm aus dem Stück zur Aufführung.

„Wir versuchen wirklich, alle zu erreichen mit unserem Stück, mit unserer Kunst, die wir kreiert haben,“ wie Ensemblemitglied Zeynep A treffend analysiert.

All diese Veranstaltungen zeigten uns, dass es richtig war, mit dem Stück „A.N.D.ers“ in die Öffentlichkeit zu treten.

Und nun also der erste Platz beim Wettbewerb „Fair@school“, den uns der Kabarettist Khalid Bounouar und die Antidiskriminierungsbeauftragte des Bundestags, Frau Ferda Ataman, zusammen mit Serpil Unvar, der Gründerin der Bildungsinitiative Ferhat Unvar, überreichten.

Hinsehen tut weh, reißt Grenzen und Mauern ein. Aber genau das macht das Leben, das Miteinander aus. Die entscheidende Frage lautet also nicht: „Wo kommst du her?“, sondern „Wo wollen wir zusammen hin?“

Das sind die Schlussworte unseres Stücks. Und genau das tun wir mit unserem Stück. Wir haben hingesehen, wir haben nicht weggeschaut, sondern weitergemacht, Situationen ausprobiert, ausgehalten, Stärke bewiesen. Vielfältigkeit genutzt und erlebt, wie unterschiedlich und doch gleich wir alle als Individuen sind. Natürlich wird das niemals den Anschlag ungeschehen machen können, aber es ist zumindest ein Statement gegen Fremdenhass und Willkürlichkeit aufgrund rassistischer Weltbilder. Verbunden mit dem Leitsatz: Wir sind mehr! #Saytheirnames

An vielen Schulen, auch an unserer eigenen, hängt das Schild „Schule ohne Rassismus“. Aber ist das nicht eine Utopie? Wie kann man behaupten, dass man rassismusfrei sei, wenn dieser in ganz vielen, oft unbewussten, Situationen entsteht?

Und genau hier zeigt das Schultheater wieder einmal seine große Stärke: Es bietet einen geschützten Raum, in dem man Erfahrungen teilen, Gemeinsamkeit stärken, Vielfalt leben und zeigen kann.

Martin Luther King hat einmal gesagt: „Woran wir uns am Ende erinnern werden, sind nicht die Worte unserer Feinde. Es ist das Schweigen unserer Freunde.“

Schultheater schweigt nicht, ist laut, bunt und direkt. Schüler*innen haben hier ganz viel zu berichten. Sie entdecken ihre Einzigartigkeit, in unserem Fall vor allem in Bezug auf migrantische Wurzeln in den Vorgenerationen, und die Kenntnis verschiedener Sprachen. Und es stärkt und entwickelt Persönlichkeiten, macht Mut und aus vermeintlichen Schwächen besondere und einzigartige Stärken. ○

Äußerungen nach der Präsentation der 12 Gruppen im Deutschen Theater Berlin, 7.2.2023, zum Jahrestag des Attentats in Hanau

Ulrich Khuon, Intendant des Deutschen Theaters Berlin
Ich fand, auf der einen Seite war das wahnsinnig diszipliniert und auf der anderen hatte das eine eine hohe inhaltliche Dringlichkeit, also was da über Rassismus, Antisemitismus, auch Rechtsradikalismus auf die Bühne gebracht wurde oder wie wir uns dazu verhalten und eine spielerische Form dazu zu finden, das finde ich schon großartig.

Kulturstaatsministerin Claudia Roth
Also, wenn ich das sage, es hat mich tief, tief, tief berührt, dann sülz` ich jetzt hier nicht rum, sondern dann ist es wirklich, dann kommt es ganz von Herzen und ich hab` selten, ich war ja schon oft im Theater in meinem Leben, aber ich hab` selten etwas erlebt, was so unmittelbar gewirkt hat. Es gibt ja Theater, oder so manche Sachen, die plätschern so an dir runter und ihr habt mitten ins Herz getroffen. Und das ist ersten eine unheimliche Fähigkeit, eine Kraft, auch eine künstlerische Fähigkeit, ihr wart auf der Bühne und ihr müsst ja versuchen, dem Publikum, den Zuschauer*innen das zu vermitteln, das habt ihr geschafft, total geschafft. … und auf keinen Fall aufhören!

Retten wir die Welt?

Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Leben

Prof. Dr. Ulrike Hentschel

Die Bedrohungslage verschärft sich. Klimakatastrophe, Kriege und Bürgerkriege, Migration, soziale und ökonomische Verwerfungen und die beunruhigend wachsende Zustimmung zu autoritaristischer, antidemokratischer Politik bestimmen die Nachrichten des Tages. Entsprechend dringlich ist die Forderung nach Engagement und politischem Handeln in allen gesellschaftlichen Bereichen. Auch Theater und Theaterpädagogik reflektieren seit einigen Jahren verstärkt und explizit ihre politische Funktion. Dabei werden durchaus aktivistische Töne angeschlagen: „*Was tun. Politisches Handeln jetzt*.“, war das Motto der Konferenz der Dramaturgischen Gesellschaft im Jahr 2016 – ganz ohne Lenins Fragezeichen. „*Flagge zeigen! Theater und Politik*“, lautete das Thema des Schultheaters der Länder 2018. Auf den Bühnen der Stadt- und Staatstheater treten Aktivist*innen und Künstler*innen gemeinsam auf. Das Theater Dortmund hatte in der Spielzeit 2015 das Zentrum für politische Schönheit zu Gast, Volker Lösch inszenierte 2022 „Recht auf Jugend“ mit jungen Aktivist*innen der ‚Letzten Generation’ am Theater Bonn und im Juni 2023 fand in der Volksbühne Berlin die Aktion ‚Hausbesuchung’ durch die ‚Letzte Generation’ statt, um nur einige Beispiele zu nennen. Das Personal des politischen Theaters hat offensichtlich gewechselt. An die Stelle von Migrant*innen sind neuerdings vermehrt Aktivist*innen, besonders Klimaaktivist*innen getreten.

Das Politische im Theater verknüpft sich hier offensichtlich mit bestimmten tagespolitisch aktuellen Themen und Inhalten sowie deren Repräsentant*innen. Es geht dabei nicht um die banale Feststellung, jedes Theater sei (irgendwie) politisch, sondern um ein Theater, das eine explizit politische Haltung zeigt, aus der konkrete politische Handlungen folgen: ein aktivistisches und aktivierendes Theater.

> **„Auch Theater und Theaterpädagogik reflektieren seit einigen Jahren verstärkt und explizit ihre politische Funktion.“**

Auch aus der Perspektive der (politischen) Bildung fragt der aktuelle Diskurs nach Formen der Vermittlung von Theater und Politik. Unter dem Titel *Moralische Anstalt 2.0. Über Theater und politische Bildung* thematisierte die Böll-Stiftung 2019 dieses Verhältnis und knüpft damit explizit an den Legitimationsdiskurs des Theaters im 18. Jahrhundert an. Bei der Bundeszentrale für politische Bildung erschien 2020 Florian Malzachers *Gesellschaftsspiele* mit dem Untertitel *Politisches Theater heute*. Malzacher legt damit ein Manifest des politischen Theaters vor, mit dem er deutlich von kunstphilosophischen Positionen der „Unbestimmtheit“ (Rancière) abrückt. Im Angesicht der aktuellen politischen Gefahrenlage fordert er „ein Theater, das sich streitbar in notwendige Konflikte außerhalb der eigenen Mauern wirft.“ (Malzacher 2020: 145). Mit der kubanischen Künstlerin und Performerin Tania Bruguera plädiert er für eine „nützliche Kunst“ (Malzacher 2016: 10) und zitiert ihren pointierten Aufruf: „Wir müssen Duchamps Urinal zurück in die Toilette bringen – wo es wieder von Nutzen sein kann“ (ebd.: 11). Die so aufgerufene avantgardistische Forderung nach der Verschmelzung von Kunst und Leben bricht mit der Vorstellung einer Eigenlogik künstlerischer Praxis. Damit wird gleichzeitig die Möglichkeit einer spezifischen ästhetischen Erfahrung, die mit dieser Praxis einhergehen kann, obsolet (vgl. Hentschel 2016/2019).

Für die theaterpädagogische Arbeit stellt sich in der Folge die Frage, ob das Paradigma der Ästhetischen Bildung ausgedient hat. Sollte es durch die Vorstellung eines aktivierenden, sozial und politisch engagierten Theaters im Bildungskontext ersetzt werden? Oder müssen nicht vielmehr die ästhetischen und die politischen Qualitäten der Theaterarbeit zusammengedacht werden? Und wenn ja, wie kann das geschehen?

Zu Risiken und Nebenwirkungen...

Bevor ich mich diesen Fragen zuwende, möchte ich kurz auf einige bekannte Risiken und Nebenwirkungen eingehen, die innerhalb einer theaterpädagogischen Praxis mit dem Anspruch politischer Theaterarbeit, auftreten können.

- Wir erklären euch die Welt!

Es ist nicht gerade einfach, die Verflechtung von ökologischen, geopolitischen, ökonomischen und sozialen Phänomenen, die Interessens- und Zielkonflikte innerhalb eines globalen Systems auf die Bühne zu bringen. Theaterprojekte, die sich in erster Linie auf die Vermittlung eines Inhalts verlassen, die eine politischen Botschaft ‚rüberbringen' wollen, laufen nicht selten Gefahr, die komplexen Zusammenhänge, die sie vermitteln wollen, zu banalisieren. Das lässt sich auch durch sorgfältigste Recherche nicht immer vermeiden. Auf der anderen Seite besteht die Gefahr, das vorhandene Material im Format eines Politikseminars oder unter dem Diktat journalistischer Aufmerksamkeitsökonomie zu präsentieren und damit die spezifischen Darstellungsformen und die Dramaturgie der Bühne zu verfehlen. Das gilt im Übrigen nicht nur für Arbeiten im theaterpädagogischen Feld. Der souveräne Umgang mit den Gestaltungsmitteln des Theaters ist allerdings eine wichtige Voraussetzung, um diesen Gefahren zu entgehen.

Ein Wunsch der Politik ans Schultheater

[...] Ihr, liebe Schülerinnen und Schüler, habt mit eurem Engagement einen tollen, so wichtigen Beitrag geleistet. Ich bin wirklich gespannt auf eure Szenen, auf eure Theaterstücke, weil sie gehen der großen Frage nach, wie Rassismus überhaupt entsteht und wie er sich in unterschiedlichsten Formen äußert. Eure Theaterstücke fragen, erklären, bohren nach. [...] Aber sie bringen auch positive Beispiele von Zivilcourage auf die Bühne, [...] Ja, du kannst dich einmischen, ja, du kannst laut und deutlich Gesicht zeigen und die Stimme erheben, ja, du kannst dich solidarisieren. Kurzum: Eure Stücke vermitteln Kraft, Mut, Wissen, sie wecken Empathie und mobilisieren, sich einzumischen. [...]

Rede von Staatsministerin Claudia Roth bei der Präsentation der Schultheaterprojekte beim Aktionstag zum Attentat von Hanau, 8. Februar 2023, Dt. Theater Berlin

- Wir sind uns einig!

Begriffe wie Freiheit, Gerechtigkeit, politisches oder auch widerständiges Handeln sind nie unschuldig gewesen. Aber sie konnten lange Zeit in der Gewissheit gebraucht werden, dass dies vor dem Horizont demokratischer, emanzipatorischer Werte innerhalb einer (theaterpädagogischen) Community einverständig geschieht. Dieser Konsens kann – angesichts der Aneignung dieser Begriffe von neurechten Gruppierungen – nicht mehr unterstellt werden. Das allgemeine Bekenntnis zu einem ‚irgendwie' politischen Handeln ist deshalb auch im Feld der Theaterpädagogik unbrauchbar geworden. Der dabei unterstellte Konsens wirkt womöglich eher als ein Wohlfühlfaktor für Produzierende und Rezipient*innen. Ohne die Konkretisierung einer politischen Haltung, die dem Handeln vorausgeht, und ohne eine Vorstellung vom Politischen innerhalb einer sozialen Ordnung bleibt es bei der guten Absicht.

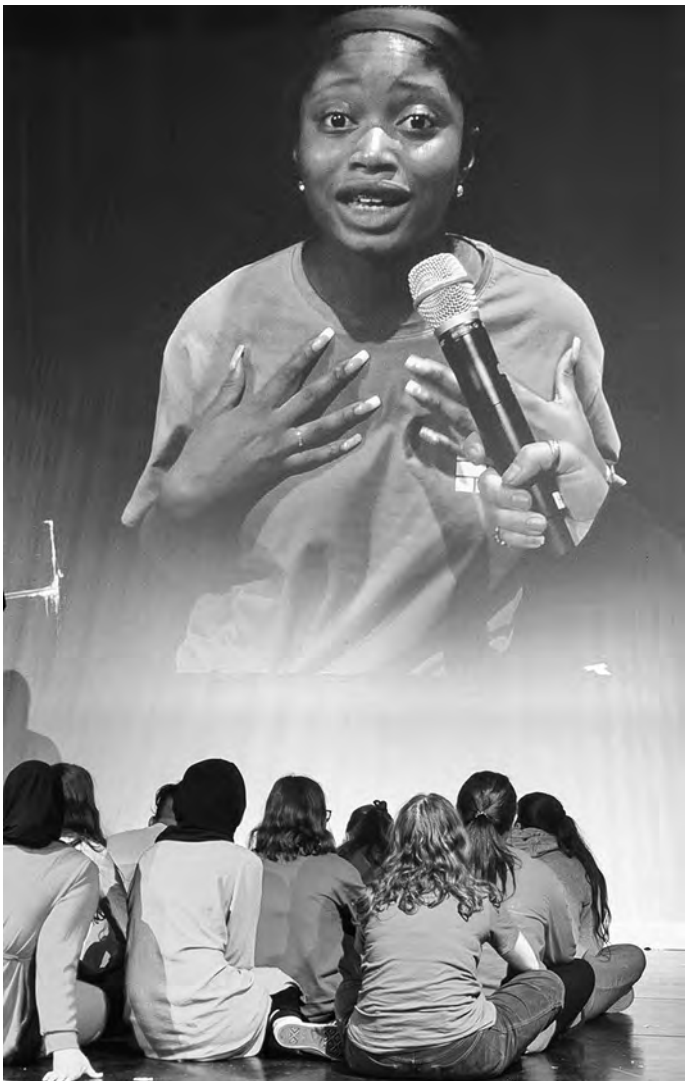
- Wir sind die Guten!

Mit der Vorstellung, sich für die ‚richtigen' politischen Ziele einzusetzen, geht häufig auch eine moralische Aufladung der zu vermittelnden Inhalte einher. Von der Bühne herab werden Zuschauer*innen aufgefordert nicht so viel Shampoo zu verbrauchen, Tiere zu lieben, weniger Fleisch und mehr Gemüse zu essen, sich solidarisch zu verhalten u.v.a.m. Alle genannten Beispiele sind aus dem Leben gegriffen. Strukturelle politische Probleme, die auf der Ebene des Systems zu Verwerfungen führen, werden auf diese Weise in die individuelle Verantwortung übertragen. Nach dem Motto: „Was bist du bereit zu opfern, für die Rettung des Planeten?". Es sieht dann so aus, als resultierten Veränderungen nicht aus politischen Entscheidungen, sondern aus den moralisch richtigen Einstellungen einzelner. In welcher Weise eine solche Politik und Pädagogik der Responsibilisierung mit Formen der Unterwerfung des Subjekts einhergehen, zeigt Johannes Kup in seiner Studie „Das Theater der Teilhabe" für die Felder der schulischen und außerschulischen Theaterpädagogik auf (vgl. Kup 2019).

Theater als soziale Kunst

Auf die Frage „Kann man mit Theater die Welt verändern?", antwortet der Theatermacher Milo Rau: „Meine Erfahrung ist: Ja. Aber man muss Theater als das nehmen, was es ist: Es schafft symbolische Räume, keine pragmatischen." (dramaturgie 2016.02: 30) Aha, zurück ins Museum mit dem Urinal! Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben wird hier eindeutig zugunsten der spezifischen Gestaltungsräume der Kunst beantwortet. Welche sind das und welche besonderen ästhetischen Erfahrungen gehen mit ihnen einher?

„Theater ist eine soziale Kunst", das sagt sich leicht und findet schnell die ungeteilte Zustimmung der Fachkolleg*innen. Aber ganz so trivial ist diese Bestimmung nicht. Immerhin beinhaltet sie bei näherem Hinschauen, dass das Theater sowohl ein künstlerisches als auch eine soziales Phänomen ist, genauer gesagt, dass es gleichzeitig eine ästhetische und soziale Erscheinung ist. Für die Ebene des Produzierens und Rezipierens liegt das auf der Hand. Bei beiden handelt es sich um kollektive oder zumindest gemeinsame Prozesse. Weniger offensichtlich ist die Verknüpfung von Ästheti-



TheaterGruppe HoLa (Foto: Florian Hofmann)

schem und Sozialem auf der Ebene der Darstellung. Sie beruht auf dem Doppelcharakter theatraler Kommunikation, den Hans-Thies Lehmann als „Überschneidung von ästhetisch organisiertem und alltäglichem Leben" beschreibt (Lehmann, 1999: 12). Gemeint ist die Tatsache, dass Theater immer auf zwei Wirklichkeitsebenen stattfindet, auf der Ebene des Spiels und auf der Ebene der Handlung(en) der Spielenden. Das ‚Reale' – alltägliches Material, die produzierenden Menschen, die reale Zeit, der soziale Raum – ist in der Fiktion, das nicht Ästhetische im Ästhetischen enthalten (vgl. ebd.:176). In diesem Sinne bestimmt Lehmann die politische Wirkung des Theaters als eher indirekt, wenn er resümiert: „Das Politische ist ihm [dem Theater, uh] eingeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen" (Lehmann 2012: 12).
Das Spannungsverhältnis zwischen sozialem Alltag und theatraler Gestaltung wird besonders im zeitgenössischen performance- und rechercheorientierten Theater sichtbar auf der Bühne herausgestellt. Die Erfahrung der Differenz zwischen diesen beiden Wirklichkeitsebenen, der Ebene der Gestaltung und der des Gestalteten, ist – so meine These – die Voraussetzung für jegliche ästhetische Erfahrung. In diesem Zwischenraum können die Akteur*innen zeigen, wie sie darstellen, was sie darstellen und sich reflexiv zu ihrer Darstellungspraxis verhalten. Damit verbunden ist auch die Ausbildung eines Verständnisses für die Herstellbarkeit von Wirklichkeit(en), für Produktionsstrategien, -absichten und -wirkungen sowie für die grundsätzliche Unmöglichkeit Wirklichkeit abzubilden. „Auf der Bühne tritt die Gemachtheit der Welt selbst in Erscheinung", so formuliert Alexander Kerlin die spezifische Erfahrung, die mit der Produktion und Rezeption von Theater einhergeht (Kerlin 2019: 30). Eine solche (ästhetische) Erfahrung ist unabhängig von den zu vermittelnden Inhalten oder Botschaften. Sie lässt sich nicht vorab als Zielsetzung bestimmen, sondern sie resultiert aus der gestaltenden Auseinandersetzung mit theatralen Produktionsverfahren. Sie ist eine genuin politische Erfahrung und sie eröffnet die Möglichkeit ästhetischer Bildung.

Mit Blick auf die einleitend gestellten Fragen lässt sich festhalten, dass die Erfahrung des Theatermachens politisch wirksam sein kann, auch ohne unmittelbar politische und tagesaktuelle Zielsetzungen anzusteuern. Sie wirkt politisch im Spiel mit der Differenz zum sozialen Alltag, durch die Reflexion, die sie dadurch ermöglicht. Ihre politische/soziale Funktion ist damit in der ästhetischen aufgehoben. Weder die Alternative Kunst oder Leben noch die Einheit von Kunst und Leben werden dem gerecht, sondern die künstlerische Arbeit an der Radikalisierung des spannungsvollen Verhältnisses zwischen diesen beiden Seiten.
Denn für die Einsicht in die aktuell dringlichen Probleme der (Welt-)Gesellschaft braucht es auch die Fähigkeit zur Phantasie und Imagination, die Entwicklung eines Möglichkeitssinns, das Evozieren und Lebendighalten von Erinnerungen, das Besinnen auf den Moment und das Zulassen eines befreienden Lachens und Weinens – nicht zuletzt über die eigenen Widersprüche und Unzulänglichkeiten im Umgang mit eben diesen Problemen. ○

Literatur

Ulrike Hentschel (2019/2016): Ästhetische Bildung – gibt's die noch? Theaterpädagogik und Praktiken des zeitgenössischen Theaters. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-bildung-gibts-noch-theaterpaedagogik-praktiken-des-zeitgenoessischen-theaters (letzter Zugriff: 24.7.2023)

Alexander Kerlin, Beim Blick in den Abgrund. In: Böll Stiftung (Hg.): Moralische Anstalt 2.0. Über Theater und politische Bildung. Schriften zu Bildung und Kultur Bd. 13. Berlin 2019, S. 28–31.

Johannes Kup, Das Theater der Teilhabe. Zum Diskurs um Partizipation in der zeitgenössischen Theaterpädagogik. Milow 2019.

Hans-Thies Lehman, Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main 1999.

Ders., Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann. In: Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. 2. Auflage. Berlin 2012, S. 11–21.

Florian Malzacher, Das Urinal zurück in die Toilette bringen. In: dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. 01/2016, S. 5–11.

Ders.: Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. Band 10730. Bonn 2012.

Harald Wolff, Harald: Aufgeklärter Katastrophismus. Ein Gespräch mit Milo Rau über Politik und Theater. In: dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. 02/2016, S. 30–31.

Der Band „***Positionen und Perspektiven der Theaterpädagogik***", Festschrift für Ulrike Hentschel, herausgegeben von Pinkert/Driemel/Kup/Schlüter, Schibri 2021, enthält zur Fragestellung interessante weiterführende Texte.

Platz da!

Ein Gespräch über die Arbeit mit Kindern an einem Theaterstück

Max Petermann und Volker Ell
im Gespräch mit Klaus Wegele, Spiel & Theater

Das Kindertheaterensemble von Theater Transit in Darmstadt wird seit fast 15 Jahren vom Theaterpädagogen Max Petermann und dem Musikpädagogen Volker Ell geleitet. Das freie Theater Transit bietet für ihre Arbeit eine feste Struktur, ein kleines Budget und vor allem einen festen Probenraum. In diesem Rahmen können die beiden frei jedes Jahr ein Stück mit einer Gruppe von Acht- bis Zwölfjährigen realisieren, das dann in einem kommunalen Theaterraum, dem Theater Moller Haus in Darmstadt, unter professionellen Bedingungen sechs bis achtmal aufgeführt wird. Mit ihren Stücken gehen sie auch auf Festivals.

KW Wir wollen über euer Stück „Platz da!" sprechen, das ich bei den Theatertagen am See in Friedrichshafen gesehen habe und das mich sehr beeindruckt hat. Sowohl, was das Ergebnis auf der Bühne betrifft, als auch, wie die Gruppe sich insgesamt ins Festival eingebracht hat. Wie arbeitet ihr mit den Kindern, dass so etwas entstehen kann?

Eigenverantwortung als Ziel in der Arbeit mit den Kindern

VE Normalerweise proben wir zwei Herbstferienwochen plus zwei oder drei Wochenenden im Vorfeld. Wir arbeiten immer von 10 bis 16 Uhr, es gibt eine Mittagspause, wir essen zusammen, es gibt einen kleinen Spielplatz. Die Arbeitszeit ist sehr intensiv, erst drei Stunden, dann nochmal zwei. Wir verlangen den Kindern einiges ab: zehn Tage lang fünf Stunden proben und dann vier Wochenenden mit Vorstellungen.
MP Wir casten nicht nach Talent oder besonderer Spielqualität, sondern wir laden die Kinder ein zu einem Kennenlernwochenende im Frühjahr und dort geht es im Wesentlichen darum, ob ein Kind die Ausdauer mitbringt, so viele Stunden am Stück hintereinander weg Theater zu proben. Volker mit Musik und Rhythmus, was sehr hohe Konzentration erfordert, und dann im Anschluss die Theaterarbeit. Wer hält das durch, wer hat dann trotzdem noch Spaß, auch nachmittags um 3 noch neue Sachen auszuprobieren und sich fordern zu lassen? So konstituiert sich das Ensemble zu großen Teilen jedes Jahr neu. Die Altersgruppe ist immer von 8 bis 12, mit wenigen Ausreißern nach oben und selten nach unten.
VE Dass die Kinder fünf Stunden Proben durchhalten, liegt sicher auch an dem Wechsel zwischen der musikalischen Arbeit auf der einen Seite und dem szenischen Arbeiten auf der anderen. Das Hin- und Her-Switchen zwischen diesen beiden Arbeitsweisen, komischerweise habe ich das Gefühl, dass das die Konzentrationsfähigkeit über so einen langen Tag unglaublich dehnt. Bei der Musik ist ein Teil des Gehirns beschäftigt, Text und Spiel können sich ausruhen. Geht man anschließend ans Szenische, sind die Kinder wieder fit.

Theatertage am See 2023, Theater Transit „Platz da!" (Foto: Jürgen Mack)

KW Bei „Platz da!", – so habe ich es beobachtet –, treten die Kinder aus dem Spiel raus zu den Instrumenten, wechseln zur „Band" und wieder zurück. Das war ein ständiger Fluss …
MP … die Trennung zwischen Musiker*innen und Schauspieler*innen, die gibt es bei uns nie, alle machen alles und sind immer auf der Bühne, da ist keiner im Off, die Kinder sind hochgradig gefordert. Es ist erstaunlich, immer wieder zu beobachten, wie viel Kinder leisten können, wenn man ihnen die Möglichkeit dazu gibt. In den Proben, aber auch an Vorstellungstagen: Gemeinsam die Bühne aufbauen, das Licht einrichten, Warmup, spielen und Abbau – das sind meist vier, fünf Stunden.
VE Und vor jeder Vorstellung die Feedbackrunde, in der die letzte Vorstellung besprochen wird und neue Regie-Ideen besprochen werden, kleine Veränderungen vorgenommen werden. Das Stück darf sich weiter entwickeln und die Kinder wachsen mit jeder Vorstellung, werden immer routinierter, manche auch mutiger.

Theatertage am See 2023, Theater Transit „Platz da!“ (Foto: Jürgen Mack)

MP Ich bin sicher, die Kinder merken die Bedeutsamkeit, es geht um etwas. Wir haben hier ein zahlendes Publikum, wir spielen in einem professionellen Kontext. Wir als Spielleiter arbeiten intensiv bis zur Premiere, aber dann übergeben wir das Stück komplett den Kids. Es gibt keine Souffleuse, keinen Dirigenten, es gibt keinerlei Einfluss von uns außen, … VE … außer die Lichtregler … MP Stimmt. Aber alles andere müssen die Kinder selber stemmen. Sie müssen alle Umbauten vollziehen und alle Einsätze. Sie müssen „retten“, also improvisieren, wenn etwas schiefläuft. Die Kinder merken ganz stark: Wie bedeutsam jede*r einzelne ist, und dass es in ihrer Verantwortung liegt, das Stück voranzutreiben, die Vorstellung zu wuppen.

KW „Verantwortung“, das ist genau das, worauf es ankommt, denke ich. Dass ihr es als Spielleitung schafft, die Verantwortung wirklich abzugeben. Und dass die Kinder sie wirklich übernehmen. Auch gegenseitig, wenn eine*r mal aussteigt, dann …
MP Aussteigen ist nie ein Problem bei uns, das kommt nicht vor. Wohl aber kleine Fehler, Einsätze, Texthänger, sowas. Ich liebe das. „Fehler sind Geschenke“ habe ich von meiner Kollegin Ann Dargies gelernt. Denn sie zwingen die Mitspieler*innen zu überbrücken, zu improvisieren. Und zwar so, dass es das Publikum nicht merkt. „Retten“ eben.

Von der Choreographie zur Musik

KW „Platz da!“ unterscheidet sich von den anderen Stücken, die ich von euch kenne, darin dass die Kinder sehr lange Bewegungssequenzen zeigen, tänzerisch agieren.
MP Ja, es ist unser erstes Tanzstück. Tanztheater und Musiktheater.
VE Das Besondere bei dieser Produktion war, dass wir uns für unser erstes Probenwochenende die Tanzpädagogin Sandra Baumeister eingeladen hatten, sie hat einen Tag lang mit den Kindern gearbeitet und das hat eigentlich das ganze Stück geprägt. Sie begann mit einem sehr komplexen Warmup. Das haben wir mitgeschrieben und später den Kindern übergeben. Sie haben sich dann selbst angeleitet, jeden Morgen, als wiederkehrendes Ritual.
MP Sandra hat mit den Kindern Bewegungsmotive entwickelt, Bewegungsvorgaben gemacht, Regeln gesetzt und Volker hat dazu live improvisiert, das dabei Entstandene später weiterverarbeitet und so adaptiert, dass die Kinder es schlussendlich live produzieren konnten.
VE Sie hatte natürlich konventionelle Musik dabei. Aber die Instrumente für die Kinder standen schon da und ich sagte: Neeneenee, wir machen das live, ich reagiere auf dich. Das hat mich in der Arbeit mit der Tänzerin unglaublich gefordert und auch inspiriert.
MP Das Besondere an deiner Musik in unseren Stücken ist: du bist immer beides gleichzeitig, Musiker und Musikpädagoge. Volker kann seine Seele spalten.
VE Ja, Mephisto. Er kommt von der Rolle einfach nicht los. Bei „Platz da!“ war es so: Ich improvisiere eine Musik, die zu den Bewegungsmotiven passt, zu dem, was auf der Arbeitsfläche entsteht, aber so, dass ich antizipiere, das sollen Kinder nachher reproduzieren können, live. Ich bekomme von Max reichlich Probenzeit mit den Kindern. Da geht viel.
MP Und dann haben wir nachher, bei allen Inszenierungen eigentlich, eine Musikalität auf der Bühne, die besonders ist, die immer ganz eigen in jeder Produktion entsteht, die Vorauswahl braucht: Welches Instrumentarium willst du verwenden, Volker, machen wir was mit Technik, machen wir was mit Mikro, haben wir viele Musikinstrumente oder haben wir eher wenige, haben wir eher Geräusche?
VE Musik live auf der Bühne zu produzieren, sorgt für eine ganz andere Energie.

Magic moment … und plötzlich ist das Stück fertig

KW Aber zurück zur Tanzpädagogin: Was von den Bewegungen, den Choreographien ist in euer Stück eingeflossen und wie ist das geschehen?

VE Alles. Alles, was Sandra mit den Kindern gemacht hat, ist im Stück. Nach diesem ersten Tag mit ihr hast du, Max, gesagt: Wir machen mit den großen Kissen ein Tanztheater. Vorher hatten wir ja das berühmte leere Blatt.

MP Kurz vorweg: In diesem Stück hatten wir nichts im Vorfeld, außer den roten Kissen, rote Quader, so ungefähr 1x1 Meter, dick gepolstert, davon zehn auf der Bühne. Wir wussten nur, damit soll Bewegungstheater entstehen. Welche Themen die Kinder damit verhandeln, welche Geschichten sie erzählen, wussten wir nicht … **VE** … Der Titel „Platz da!“ war schon eine Aussage … **MP** … Ok. Ich musste lange vorher einen kurzen Werbetext schreiben, der sehr allgemein gehalten war. „Drunter, drüber, vorbei, sich Raum verschaffen…“ **KW … der Text, der dann auch in dem Programmblatt … MP** … genau, der ist dann unser Werbetext geblieben. Die Tänzerin hat diese Begriffe mit dem Körper ausdrücken lassen. Sie hat Bewegungsregeln und Bewegungsmotive gesetzt.

Theatertage am See 2023, Theater Transit „Platz da!“ (Foto: Jürgen Mack)

KW Kannst du mal ein konkretes Beispiel nennen?

MP Ein Bewegungsmotiv war Kontakt. Zwei Körperteile von zwei Spieler*innen kleben aneinander, so bewegen sie sich umeinander und durch den Raum, ganz klares Prinzip. Oder: „Bilde mit deinem Körper Zwischenräume“ und „Schlüpft da hinein, steckt ein Körperteil hindurch“. Oder banale Bewegungsspielregeln, „Zug um Zug“, einer bewegt sich, der nächste bewegt sich, Schneeballprinzip.

VE Eine Aufgabe hieß „Andocken“, sich durch den Raum bewegen, dann von einer Person angezogen werden und bei ihr festkleben. Sandra hat auch eine kurze richtig durchgestylte Choreographie mit den Kindern eingeübt, die war dann auch im Stück drin.

KW Wie ist dabei das Verhältnis von Struktur und Freiheit, wo gibt es Setzungen der Spielleitung, wo entfaltet sich die Kreativität der Kinder?

VE Musikalisch gibt es Stücke, die ich vorgebe, und Stücke, die entstehen. Ich baue immer eine Phase der Exploration ein, eine Erforschung der Instrumente. In der Inszenierung gibt es freiere Stücke, die jedes Mal etwas anders klingen, aber auch gebundene, präzise Stücke.

MP In der Bewegungsarbeit gab es die beschriebenen Bewegungsregeln, abgesehen davon aber maximale Freiheit, wie du sie umsetzt. In freien Bauphasen mit den Kissen erfanden die Kinder oft Treppen, Türme und Pyramiden. Ich sehe in der Treppe die Hierarchie und lasse die Kinder auf den verschiedenen Stufen politische Forderungen formulieren, als Klassensprecher*in, Schulsprecher*in bis hin zur Präsident*in der Welt. Die Kinder bauen ein Bild, mir erzählt das Bild etwas und daraus ergibt sich die nächste Spielvorgabe.

VE Mich überrascht immer wieder, wie Max zu Bildern und Aktionen kommt. Es geht manchmal chaotisch zu, manchmal aber auch sehr diszipliniert.

MP Ich liebe das, wenn plötzlich Ideen auftauchen. Der Charms-Text zum Beispiel, der fällt mir in der Probe ein. Ein kleiner, absurder Dialog über eine Reise nach Brasilien … **VE** … Eigentlich Nonsens. Kinder lieben das … **MP** … Volker nimmt den Ball auf und findet einen brasilianischen Song. Passt perfekt. Wir strukturieren die Probentage sehr genau, 50 Minuten das, 30 Minuten das … **VE** … und Max switcht dann einfach, macht plötzlich was ganz anderes. Manchmal nicht einfach, hinterherzukommen … MP … es sind die Momente, wo wir in der Probe genauso kreativ sind wie die Kinder. Nicht den Prozess so takten und durchstrukturieren, dass die Kinder nur noch erfüllen müssen, sondern dass wir die Freiheit behalten, überrascht zu werden. Spontane Einfälle ausprobieren, auch verwerfen.

VE Es ist jedes Mal ein Tanz auf der Rasierklinge. Max hat da grenzenloses Urvertrauen, irgendwas wird uns schon einfallen. Ich brauche ein Konzept, um es verlassen zu können.

Theatertage am See 2023, Theater Transit „Platz da!“ (Foto: Jürgen Mack)

MP Ich liebe das Vakuum, das Suchen und Schwimmen. Weil ich blind weiß, zu 100% weiß, es wird was dabei herauskommen. Ist auch immer so gewesen.

KW Ihr probiert viel aus, ihr forscht und experimentiert sehr frei. Wie baut ihr das Gefundene dramaturgisch zusammen, wie findet ihr den roten Faden?

MP Nach der Hälfte der Probenzeit liegt ein großes Sammelsurium von Karteikarten auf dem Tisch mit all den vielen, vielen Ideen, die entstanden sind. Dann bauen wir, dann schieben wir hin und her, und in diesem Fall ging das ziemlich schnell, es hat sich wie von selbst eine sinnige Dramaturgie, ein Ablauf, der einen Spannungsbogen hat, der was erzählt, eine Dynamik entwickelt, und in der Weiterarbeit überprüfen wir das. Oft ist der erste Griff der beste.

VE Bei „Platz da!“ hat das genau eine Stunde gedauert. Magic moment!

KW Glückwunsch. Wie geht es weiter?

VE Üben und Feinschliff. Der Sack ist zu, das Stück steht. Drei Tage später Umzug ins Theater, Licht und Ton, Premiere.

Die Kinder im Prozess mitnehmen!

KW Wie gehen die Kinder damit um? So frei zu arbeiten erfordert Ausdauer von den Spieler*innen, nicht zu wissen, was kommt …

MP Je älter die Kinder sind, desto früher kommt die Frage: Was spielen wir, was spiele ich, wie geht unser Stück? Wir machen das transparent: Leute, wir wissen noch nicht, wie unser Stück aussehen wird. Die Kinder lassen sich darauf ein. Sie sind so beschäftigt, es gibt jeden Tag etwas Neues, da tauchen die Fragen kaum auf.

VE Die Kids haben von Anfang an richtig viel zu tun. Alle sind immerzu gefordert.

MP Wir betonen von Anfang an den Ensemblegedanken. Hauptrollen, Nebenrollen, das gibt es bei uns nicht. Alle sind gleichermaßen wichtig. Eine*r spricht Text, eine*r spielt ein Instrument dazu oder bewegt ein Objekt. Nur zusammen wirkt das. Die Kinder spüren schnell, dass wir die Aufgaben so verteilen, dass alle angemessen gefordert sind.

VE Du überlegst ständig, ob alle genug zu tun haben, auch die Jüngsten.

MP In vielen unserer Stücke gibt es Szenen, die sehr nah am alltäglichen Kinderspiel sind, und zwar so nah, dass es den Kindern leichtfällt, sie herzustellen. Gleichzeitig sind sie darin nie privat, denn das Spiel hat eine klare Form, ist nicht beliebig. In „Platz da!“ dürfen die Kinder an einer Stelle toben – lebendig, aber geführt.

KW Wenn ich jetzt zurückdenke an eure Vorstellung in Friedrichshafen: Mir fiel besonders die Leichtigkeit, die die Kinder auf die Bühne bringen, auf.

MP Die Leichtigkeit hat viel mit Ernsthaftigkeit zu tun. Wir suchen in den Stücken immer nach echten Herausforderungen, also dass die Kinder in Handlungen verwickelt sind, wo sie wirklich etwas hinkriegen müssen. Dein Looper zum Beispiel, ein kompliziertes digitales Gerät, das müssen Kinder beherrschen lernen. Wir fordern die Kinder, das Publikum spürt das. Durch echte, schwierige Herausforderungen werden die Kinder zu präsenten Schauspieler*innen. Präsenz ist das A und O.

KW Zum Schluss noch einmal die Frage: Wie kriegt ihr das hin? Ihr setzt feste Strukturen, macht klare Vorgaben, und doch wirkt es auf der Bühne nicht, als müssten die Kinder etwas ausführen. Man hat den Eindruck: das sind die Kinder.

MP Die Frage ist interessant. Wie gelingt es, dass keine Scham auf der Bühne zu sehen ist? Das ist für mich beinah ein Rätsel, beinah Magie. Vermutlich hat es damit zu tun, dass die Kinder vollends damit beschäftigt sind, die vielen Aufgaben zu erledigen. Wir ermutigen permanent: Das ist gut, was du machst. Es gibt kein „schön“, kein „richtig oder falsch“, es gibt nur: volle Überzeugung. Wenn diese Botschaft oft genug verdeutlicht wird, dann entwickeln Kinder diese wunderbare Anmut, weil sie überzeugt sind – von sich! ○