

Claudia Agnes Müller

Theaterarbeit als Erforschung der Realität

Vortrag im Goethe Institut Nowosibirsk am 2. Dezember 2020 (Online)

Zusammenfassung:

Der Vortrag gibt eine Einführung in die gegenwärtige Situation des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters. Präsentiert werden solche Theaterprojekte, die sich mit der Realität der Gegenwart auseinandersetzen und diese mit den Mitteln des Theaters erforschen.

Im Zentrum steht das Spannungsverhältnis von postdramatischem Performancetheater, Stückentwicklung an den Theatern und Regietheater auf der Basis von Dramentexten. Einige inzwischen sehr bekannte Theaterkollektive werden vorgestellt (Rimini Protokoll, Gob Squad, She She Pop). Die Arbeitspraxis von Constanza Macras soll beleuchtet werden. Es wird auf interdisziplinäre Kunstprojekte wie auf die Arbeiten von Sonya Schönberger und Schubot/Gradinger eingegangen.

Ein Akzent liegt auf innovativen Theateraufführungen im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters. Hier werden das Fundus Theater in Hamburg vorgestellt (als Forschungsstation im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters) und das Theater an der Parkaue (als führendes Kinder- und Jugendtheater in Berlin).

Es kann stets auch um die Frage gehen, wie die Impulse und Ideen der professionellen Theaterkollektive auf die Gestaltung der Arbeit in schulischen Theaterprojekten Einfluss nehmen können. Nicht jede Arbeitsweise ist übertragbar, aber oft öffnen sich neue Denk- und Gestaltungsansätze. Hier spielt vor allem die Frage der Partizipation eine entscheidende Rolle. Hörerinnen/Hörer sind eingeladen, zu diesem Punkt untereinander in den Austausch zu treten.

1. Eckdaten der Theaterarbeit



Was ist Theater?

Es ist inzwischen nicht mehr ganz einfach, zu bestimmen, was Theaterarbeit eigentlich ausmacht. Weder die Bindung an eine Bühne oder an ein institutionelles Theater, noch die Trennung zwischen einer Sphäre des Zuschauens und einer Sphäre von Spiel und Darstellung lassen sich im zeitgenössischen Theater als Definitionsmerkmal heranziehen. Viel zu breit ist das Spektrum der Formate, und selbst die nahezu klassische Beschreibung durch Peter Brook verliert die Selbstverständlichkeit einer Definition: Wenn eine Person durch einen leeren Raum geht und eine andere dabei zuschaut, erleben wir Theater.¹ Inzwischen erleben wir auch dann Theater, wenn niemand mehr geht oder wenn niemand mehr zusieht. Nur dann, wenn das Theater leer bleibt, findet nichts mehr statt. Fatalerweise ist gerade diese Leere die aktuelle Bedrohung, die über der Theaterarbeit schwebt. Es ist beeindruckend, mit welchem Erfindungsreichtum die Theaterschaffenden diesem verstörenden Szenarium begegnen.

Zahlen zum Theaterbetrieb

In Deutschland gibt es 140 öffentliche Theaterunternehmen, das heißt Theaterunternehmen, die von der öffentlichen Hand aus den Kulturetats der Städte oder der Bundesländer finanziert und unterhalten werden. Hinzu kommen 220 Privattheater. Auch die privaten Theaterunternehmen erhalten sehr oft und in einem für das jeweilige Projekt ganz entscheidendem Umfang Fördermittel aus Steuergeldern. Sie können sich jedoch nur in den seltensten Fällen darauf verlassen, dass diese Förderung dauerhaft erfolgt. In der Regel muss die Unterstützung immer wieder neu beantragt werden, was einen erheblichen Kraft- und Verwaltungsaufwand darstellt und dabei durchaus nicht immer zum Erfolg führt. Die Produktion von Theaterkunst ist oft damit verbunden, sich selbst bis zur äußersten Grenze auszubeuten und die Tatsache zu akzeptieren, dass soziale Sicherheit für freie Künstlerinnen und Künstler nur sehr schwer zu erreichen ist.

¹ Vgl.: Peter Brook: Der leere Raum. Berlin (Alexander Verlag) 1983

Insgesamt gab es in der Spielzeit 2017/2018 etwas über 35 Millionen Theaterbesuche, davon etwa gleichermaßen viele im Bereich Schauspiel und im Musiktheater. Die Zahlen für das Jugendtheater fallen geringer aus. Hier ist der Anteil der Theaterbesuche, die von den Schulen organisiert wurden, sehr hoch. Zum Teil erfolgt auch eine Umkehrung der Besuchsstrategie: Nicht selten gehen die Theater in die Schulen, um ihre Zuschauerinnen und Zuschauer in dem angestammten Lebensumfeld zu treffen.² Mit „Augenblick Mal“ existiert ein eigenständiges Kinder- und Jugendtheatertreffen, das alle zwei Jahre stattfindet.³

Bindung an die Region

Eine Besonderheit des deutschen Theaters besteht in der starken regionalen Bindung. Dies ist zumindest zum Teil darin begründet, dass das Theater über lange Zeit hinweg die Aufsplitterung in zahlreiche Kleinstaaten spiegelte. In der Gegenwart führt die regionale Vielfalt jedoch überwiegend zu positiven Effekten:

„Die deutsche Theaterlandschaft ist diesbezüglich einzigartig und mit dem Leben der jeweiligen Städte eng verbunden. Anders als die zentralistischen Theaterstrukturen in Frankreich und England ermöglicht ihr föderaler Ursprung ein urbanes, selbstbewusstes kulturelles Leben jenseits der Fixierung auf eine einzelne Hauptstadt. Gerade in Zeiten der Globalisierung, in denen sich kulturelle Identitäten aufzulösen drohen, ist die föderale, vielfältige deutsche Theaterlandschaft mehr als nur ein Standortfaktor. Sie ist Ausdruck des geistigen und kulturellen Lebens der verschiedenen deutschen Städte und damit vielleicht das Letzte, was hiesige Fußgängerzonen noch von denen in anderen Ländern unterscheidet.“⁴

Stärkere Präsenz von Frauen

Gerade in der allerletzten Zeit ist eine positive Tendenz zu beobachten, die eine stärkere Präsenz von Frauen im aktiven kreativen Bereich und in Leitungspositionen im Theater- und Kulturbereich ermöglicht. So gab es 2010 unter den zum jährlichen Theatertreffen eingeladenen Produktionen nur zwei, bei denen Frauen als Regisseurinnen in Erscheinung traten (daneben 7 Männer und ein gemischtes Team), 2020 stand die Einladung von fünf Regisseuren und fünf Regisseurinnen auf dem Plan.⁵ Das Theatertreffen musste bedauerlicherweise in das Online-Format ausweichen, aber diese Entwicklung ist dennoch bemerkenswert. Sie ist keineswegs unumstritten, da sie sich vor dem Hintergrund einer Frauenquote für das wichtigste deutschsprachige Theatertreffen vollzieht: Wie überall stößt die Quotenregelung trotz der ganz offensichtlichen Förderung der Gerechtigkeit zum

2 Vgl. Angaben des Bühnenvereins: <http://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/theater-und-orchesterlandschaft.html> (06.12.2020)

3 <http://2019.augenblickmal.de/HTML/AKTUELLE.HTM> (06.12.2020)

4 John von Düffel: Kleine Theatergeschichte. Hier zitiert nach: <http://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/theater-und-orchesterlandschaft.html?cmsDL=b63b2875af7d049616f949d48f787100> (06.12.20)

5 <https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/start.html> (06.12.2020)

Teil auf vehemente Ablehnung.⁶

Professionalität der Darstellung

Im Zuge der Öffnung der deutschsprachigen Theaterlandschaft für performative Formate nimmt der Anteil nichtprofessioneller Darsteller zu, die oft nur für einen begrenzten Zeitraum in einer Theaterinszenierung mitwirken. Während professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler in der Lage sind, alltägliche Tätigkeiten zum Theatererlebnis umzugestalten, bringen „Expertinnen und Experten des Alltags“ ihre persönlichen Arbeits- und Lebenserfahrungen aus ganz unterschiedlichen Bereichen in die Darstellungspraxis ein. Dies führt zu hybriden Inszenierungsformen, da dem Schauspieler/der Schauspielerin durch Ausbildung und Training Darstellungsinstrumente zur Verfügung stehen, welche den nichtprofessionellen Akteuren fehlen. Diese greifen stattdessen auf gespeicherte Körpererinnerung zurück, was unter Umständen die Gefahr heraufbeschwört, sich in Erinnerungswellen zu verlieren.⁷ Das Zusammenspiel beider Gruppen ist eine Herausforderung, der sich trotz dieser Schwierigkeiten immer mehr Theaterkollektive stellen.

6 Zu Begründung und positiven wie negativen Kommentaren vgl. die Diskussion auf der Seite von Nachtkritik: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17621:zur-auswahl-des-berliner-theatertreffens-2020-video-interview-mit-den-jurorinnen-shirin-sojitrawalla-und-franz-wille&catid=101:debatte&Itemid=84 (06.12.2020)

7 Vgl. Peter Brook über die Arbeit des Schauspielers; hier zitiert nach der Zusammenfassung in Claudia Agnes Müller: *Forschendes Theater*. Berlin (Verlag der Technischen Universität) 2015, S. 66; kostenfrei verfügbar auf: https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/4615/1/mueller_claudia.pdf (06.12.2020)

2. Theater und Realität

Das deutsche Theater steht in seinem Beharren auf der Auseinandersetzung mit der Realität noch immer in der Tradition von Bertolt Brecht. Wirklichkeit soll nicht einfach nur abgebildet werden, man soll sie einer Analyse unterziehen und durch die Mittel der künstlerischen Verfremdung in ihrem eigentlichen Wesen durchleuchten. Das Problem besteht jedoch darin, dass Brecht als bekennender Marxist von Gewissheiten ausgeht, die für die Mehrheit der Theaterschaffenden heute nicht mehr zur Verfügung stehen. Die Pose des „Lehrers“ wirkt angesichts der komplexen Weltzusammenhänge verfehlt und passt nicht in das zeitgenössische Theater.

Nicht alle Theatermacher/Theatermacherinnen teilen diese Position. In der allerjüngsten Zeit hat sich aus der Kontroverse über das Verhältnis von Theater und Wirklichkeit die sogenannte „Realismusdebatte“ entwickelt. In diesem Kontext gibt es eine Reihe von Veröffentlichungen von aktiven Theaterleuten, die erkennen lassen, wie breit hier die Positionen gestreut sind. Bernd Stegemann, langjähriger Dramaturg an der Berliner Schaubühne, hält nach wie vor an den Positionen von Bertolt Brecht fest:

„In einer realistischen Kunst werden die Widersprüche der Gesellschaft und der Menschen anders anschaulich gemacht, als es die Realität von sich aus gestattet. Nur wenn das Kunstwerk, seine Umwelt und ihre Betrachter in einem solchen Verhältnis zueinander stehen, dass aufgrund der künstlerischen Formung die Umwelt neu verstehbar wird, handelt es sich um Realismus. Die pure Widerspiegelung ist ebenso wenig realistisch wie die formale Verfremdung.“⁸

Die Entwicklung verläuft jedoch keineswegs geradlinig, und die Bewertung von Brecht als Vorbild wird durchaus nicht überall geteilt. Die Mittel der Verfremdung, die für Brecht dem Zweck der Verdeutlichung folgen sollen, entwickeln eine ästhetisch motivierte Eigendynamik und verdichten sich zu einem System, dessen Mechanismen der Erschaffung von Bedeutung zum Teil sehr weit von aufklärerischen oder realitätsbezogenen Diskursen entfernt sind:

„Im Verlauf der jüngeren Theatergeschichte haben sich die Verfremdungsmittel von der ihnen zugeschriebenen Rolle entfernt und beanspruchen immer mehr eine ästhetische Autonomie, in der die Eigenrealität des sinnlichen Ereignisses auf der Bühne in den Vordergrund treten soll. So wurden Mittel der Verfremdung von einem Instrument dialektischen Denkens zu Mitteln der Dekonstruktion umgebaut.“⁹

Hinter dieser etwas absurden, tatsächlich jedoch sehr ernsthaft geführten Diskussion verschwindet die außertheatralische Wirklichkeit nahezu zwangsläufig. In der Theaterpraxis existiert jedoch auch die Sichtweise, dem Theaterereignis selbst einen Realitätswert zuzuschreiben, nicht erst dem

8 Bernd Stegemann: Lob des Realismus. Berlin (Verlag Theater der Zeit) 2015, S.12

9 Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann (Hrsg.): Vorwort. In: Lob des Realismus. Die Debatte. Berlin (Theater der Zeit) 2017, Position 6 im elektronischen Buch

bühnenreifen Produkt, sondern bereits der Probensituation, die als Labor der Möglichkeiten aufgefasst ist. Thomas Ostermeier, einer der namhaftesten deutschen Regisseure und Leiter der Berliner Schaubühne fasst es wie folgt zusammen:

„Im geglückten Fall bedeutet dies, dass sich das Ensemble gemeinsam eine Sicht auf die Welt des Stücks erarbeitet, die ursächlich mit den beteiligten Persönlichkeiten und ihren Erfahrungen zu tun hat. Die ganze Aufführung könnte so eine Frage sein, die heißt: Kann es wirklich so sein, dass die Welt sich so darstellt, wie wir sie empfinden?“¹⁰

Hier entsteht der Übergang zu den postdramatischen Formaten, was ein wenig paradox klingt, denn gerade zu diesen Formaten geht Ostermeier auf Distanz. Dennoch existiert ein gemeinsamer Nenner, der darin zu finden ist, dass sowohl die Theaterprobe, als auch die postdramatische Performance nicht wiederholbare Liveereignisse darstellen, bei denen der rote Faden entweder noch gar nicht gefunden wurde, oder aber (in der offenen Performance) programmatisch immer wieder neu verwirrt wird. Die fertige Inszenierung des Regietheaters hat natürlich ein anderes Verhältnis zur Realität als die als Forschungslabor konzipierte postdramatische Performance oder die immer noch offengehaltene Probe. Es ist nur folgerichtig, dass einige Theater ihre Probenarbeit öffentlich machen und die späteren Zuschauerinnen als Zeugen des Entstehungsprozesses zulassen oder aktiv einladen (gerade im Bereich des Jugendtheaters).

Für Milo Rau, einen der führenden Repräsentanten des „Neuen Realismus“ im Theater (und auch im Film) ist „Realismus“ direkt übersetzbar mit „unkontrollierbare, unvorhersehbare“ Situation. Im Interview bekennt Rau, als politischer Aktivist in der gesellschaftlichen Wirklichkeit gescheitert zu sein. Die Versuchszone für die nicht mehr steuerbare Veränderung (im Sinne des Aktivismus) ist von nun an die Realität der künstlerischen Experimente im Theater:

„Realistisch zu arbeiten heißt ja schlicht und einfach, das Reale aus dem Schatten der Dokumente, der sogenannten „Aktualität“, ins Licht der Wahrheit und der Präsenz zu zerren. Dieses komplette Nichtwissen, das man dafür durchqueren muss, versetzt mich auch nach all den Jahren wieder neu in Panik.“¹¹

Versucht man die unterschiedlichen Positionen zusammenzufassen, so bleibt als gemeinsamer Nenner, dass die Wirklichkeit noch immer als wesentlicher Bezugspunkt des Theaters anerkannt wird. Die Unterschiede bestehen in der Auffassung, was denn nun eigentlich unter dem Begriff der „Wirklichkeit“ aufzufassen ist und wo genau „Wirklichkeit“ stattfindet. Sehr grob lässt sich

10 Thomas Ostermeier: Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater. Hamburg 2009; hier zitiert nach: <https://www.schaubuehne.de/de/uploads/Realistisches-Theater.pdf> (06.12.2020)

11 Was ist globaler Realismus? Milo Rau im Gespräch mit Rolf Bossart. In: Nicole Gronemeyer, Bernd Stegeman (Hrsg.): Lob des Realismus. Die Debatte. Berlin (Theater der Zeit) 2017, Position 109; vgl. auch: Rolf Bossart, Milo Rau: Es gibt kein absolutes Besonderes. Über Realismus. In: „Diaphanes“ am 4.7.2017; hier zitiert nach: <https://www.diaphanes.net/titel/ueber-realismus-4702> (06.12.2020)

folgendes Muster entwerfen:

1. Das Theater in der Nachfolge von Bertolt Brecht sieht die Gesellschaft außerhalb des Theaters als Bezugspunkt an und bemüht sich darum, diese gesellschaftliche Wirklichkeit durch Verfremdung und Erklärung zuzuspitzen und dem Verständnis näherzubringen.
2. Das Regietheater in der Auffassung/Lesart von Thomas Ostermeier sieht die Theaterarbeit selbst als Wirklichkeit an, als Modell dessen, was sich außerhalb des Theatergebäudes abspielt oder an Entwicklung vollzieht. Die Vorstellung kondensiert diese Laborarbeit.
3. Das Performancetheater in der postdramatischen Tradition macht die Vorstellung selbst zum Labor und erfindet damit eine spezifische Form von künstlerisch konstruierter Wirklichkeit. Die Trennung von Erarbeitungsprozess und Aufführung entfällt.

3. Schauspieltheater

Tendenzen

Ein Blick auf die statistische Auswertung der Spielpläne für die Theatersaison 2018/2019 (der letzte normale Spielbetrieb vor der Pandemie) zeigt, dass sowohl die meisten Inszenierungen als auch die meisten Vorstellungen noch immer auf die Autoren des klassischen bürgerlichen Theaters entfallen. Allerdings bleibt anzumerken, dass hier nur noch sehr selten der ursprüngliche Text in der vorgesehenen Besetzung präsentiert wird. Gerade mit dem Blick auf die Wirklichkeit, in welcher die Zuschauerinnen/Zuschauer der Gegenwart leben, werden zum Teil sehr weitreichende Eingriffe vorgenommen. Dies betrifft auch moderne Klassiker wie Bertolt Brecht, Max Frisch oder Friedrich Dürrenmatt, die nach wie vor gespielt werden, jedoch durchaus nicht immer in der von ihnen selbst konzipierten Form.¹²

Erstaunlich ist der Umstand, dass zeitgenössische Autoren/Autorinnen nur in relativ geringem Maße in den Spielplänen in Erscheinung treten. Selbst so bekannte Namen wie Elfriede Jelinek, Marlene Steeruwitz oder Franz Xaver Kroetz fehlen in den Spitzenpositionen der Spielplanstatistik. Auch Autoren wie Roland Schimmelpfennig oder Lukas Bärfuß, denen immer wieder das Attribut „meistgespielt“ zugeordnet wird, treten nur punktuell in Erscheinung. Eine Ausnahme ist John von Düffel, der mit „Neun Tage wach“ immerhin unter den Autoren/Autorinnen mit den höchsten Besucherzahlen genannt ist.¹³ In dieser Größenordnung findet sich der Theatertext neben Ereignissen wie den „Störtebeckerspielen“ (Freilufttheater in Rostock mit echten Schiffen)¹⁴, den an mehreren Orten organisierten Karl-May-Festspielen mit lebendigen Pferden¹⁵ und ausgesprochenem Boulevardtheater, wo die kreative und forschende Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit hinter dem Unterhaltungswert zurücktritt.¹⁶

12 https://nachtkritik.de/images/stories/pdf/2020/Werkstatistik_2018-2019_Auszug.pdf (19.12.2020)

13 <https://www.neukoellneroper.de/play/9-tage-wach/> (19.12.2020); https://www.theatertexte.de/nav/2/werk?verlag_id=per_h_lauke_verlag&wid=o_279713821 (19.12.2020)

14 Klaus Störtebecker war ein sagenumwobener Seeräuber in der Ostsee. <https://stoertebeker.de/> (19.12.2020)

15 *"Tschick"* von Wolfgang Herrndorf ist das meistinszenierte Gegenwartsstück (18) und rangiert nur knapp hinter Goethes *"Faust"* (20) und Schillers *"Räubern"* (19). *"Judas"* von Lot Vekemans (17), *"Terror"* von Ferdinand von Schirach (12) und *"All das Schöne"* von Duncan Macmillan (11) schaffen es ebenfalls auf die von Klassikern dominierte Liste. Bei den meistaufgeführten Stücken folgen Stefan Vögels *"Die Niere"* (239 Aufführungen) und Florian Zellers *"Die Lüge"* (219) auf den Spitzenreiter *"Faust"* (278). Das meistgesehene Stück ist Karl Mays *"Unter Geiern"* in der Bearbeitung von Michael Stamp (402.110 Zuschauer). " Hier zitiert nach: „Nachtkritik“ vom 20.07.2020 auf: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18444:deutscher-buehnenverein-werkstatistik-2018-2019&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089 (19.12.2020)

16 Ein Beispiel hierfür ist das Stück „Die Lüge“ von Florian Zeller, eine „elegante Komödie“; vgl.: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=theaterverlag_desch&wid=5665&ebex3=3 (18.12.2020)

Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem Theatertext „Neun Tage wach“ um die Überarbeitung des authentischen Berichtes von Eric Stehfest über seinen Crystal-Meth-Entzug. Die Transformation der Wirklichkeit in eine Materialbasis für künstlerisches Schaffen erfolgte bereits auf der Stufe einer reflektierenden Erzählung. Der ursprüngliche Autor, Eric Stehfest (selbst professioneller Schauspieler), setzt sich in seinem Bericht mit der eigenen zehnjährigen Abhängigkeit und deren Überwindung auseinander. Der Bericht wurde zum Bestseller und ist inzwischen (2020) auch verfilmt worden. Dies ist eine generelle Tendenz: Prosatexte, die auf dem Buchmarkt einen beachtlichen Erfolg einfahren konnten, finden den Weg auf die Theaterbühne. Das herausragendste Beispiel sind immer neue Bearbeitungen der als Jugendroman aufgefassten Reiseerzählung „Tschik“ des 2013 verstorbenen Autors Wolfgang Herrndorf. Die erste Bühnenfassung (verfasst von Robert Koall) erlebte über 1000 Aufführungen.¹⁷

Natürlich ist der Spielplan der deutschsprachigen Bühnen nicht auf deutschsprachige Theatertexte beschränkt. Von den russischen Autorinnen/Autoren sind hier neben den Klassikern wie Tschechow, Dostojewski und Bulgakow vor allem Dimitri Danilow („Mann aus Podolsk“) und Iwan Wyrupajew („Betrunkene“, „Sauerstoff“ (Kislorod)) vertreten. Bekannt sind Michail Schischkin (unter anderem durch seine Zusammenarbeit mit Lukas Bärfuß), Talgat Batalov, Elena Gremina und Kirill Serebrennikow. Es ist bedauerlich, dass die Theaterstücke von Ljubow Strischak („Kedy“) an den deutschsprachigen Theater nicht präsent sind.

Beispiele

Die hier vorgestellte Auswahl ist naturgemäß sehr subjektiv. Das wichtigste Kriterium war eine deutlich erkennbare Relevanz mit Bezug auf den Aspekt der Erforschung der Wirklichkeit. Hinzu kam eine Wertschätzung innerhalb der deutschen/deutschsprachigen Theaterlandschaft, was einerseits in Besprechungen (Kritiken) zum Ausdruck kommt, andererseits in Einladungen zu Festivals, hier vor allem zum jährlichen Theatertreffen in Berlin. Dieses musste im Jahr 2020 als Liveereignis zwar ausfallen, aber die Auswahl der eingeladenen Produktionen wirft dennoch ein Licht auf die aktuellen Entwicklungen.

Die Theater waren sehr kooperativ und stellten mir für den Vortrag ihr Bildmaterial zur Verfügung. In der vorliegenden schriftlichen Fassung ersetze ich die Bilder durch Links auf die Seiten der jeweiligen Bühnen oder Projekte. Ich möchte meine Leserinnen ermutigen, diese aufzurufen.

¹⁷ Auch die russischen Bühnen spielen das Stück in der Fassung von Koall unter dem Titel „Чик. Гудбай, Берлин“. In Irkutsk wurde es am Jugendtheater erarbeitet: <https://tuzvampilov.ru/repertuar/chik-gudbay-berlin> (19.12.2020)

"Hamlet" am Schauspielhaus Bochum (William Shakespeare und Heiner Müller)

<https://www.schauspielhausbochum.de/de/stuecke/198/hamlet> (20.12.2020)

Die Inszenierung wurde zum Berliner Theatertreffen 2020 eingeladen (welches nur virtuell stattfand), außerdem zum Theatertreffen von „Nachtkritik“. ¹⁸ Die Regie führte Johan Simons, die Hauptrolle spielt Sandra Hüller. Die Premiere fand im Juni 2019 statt. Die Jury des Berliner Theatertreffens begründete die Auswahl mit der kompromisslosen Wahrheitsuche, die in dieser Inszenierung das sonst übliche Beharren auf der Zwangsläufigkeit einer Spirale von Mord und Gewalt ersetzt:

*„Es geht um die Wahrheit, nicht mehr und nicht weniger. Für die hier bewusst durchschnittlich gezeichnete, maktkorrupte Staatsspitze wird die*der durchlässige Hamlet von Sandra Hüller am Schauspielhaus Bochum zum unberechenbaren Risiko: Hamlet hat in der Inszenierung von Johan Simons von einer Vision gebeutelt quasi selbst durchlebt, wie der Vater ermordet wurde. Nun versucht sie*er in leiser manischer Denk- und Rechterschwerstarbeit zu klären, was wirklich Sache ist und was folglich, moralisch konsequent, zu tun bleibt.“¹⁹*

Zu den Besonderheiten dieser Arbeit gehört die Durchlässigkeit der Männer- und Frauenrollen. Dies betrifft nicht nur die Titelfigur, sondern auch weitere Rollen. Der Text von Ophelia und Horatio wurde so bearbeitet, dass er zu einer einzigen Figur verschmilzt. In Bochum wird auch diese Rolle von einer Frau verkörpert.²⁰ Ebenfalls aufgehoben ist die strikte Trennung von Zuschauerraum und Spielfläche auf der Bühne. Auch die Textgrenze wird durchlässig: Neben dem Text von Shakespeare werden auch Auszüge aus „Hamletmaschine“ von Heiner Müller zur Aufführung gebracht. Der „Realismus“ (Erforschung der Wirklichkeit) besteht im grundsätzlichen Ansatz. Der Fokus der Inszenierung liegt nicht auf Ereignissen in einer sagenhaften Vergangenheit, sondern auf der Suche nach Wahrhaftigkeit in der Gegenwart, in welcher wir tatsächlich leben. Für den Regisseur geht es darum, den allgegenwärtigen Zynismus in die Schranken zu weisen. Wahrhaftigkeit wird als Gegengewicht zur weit verbreiteten Praxis des routinierten, pragmatischen Lügens aufgebaut und gestärkt. Auch wenn die Hamletfigur scheitert, so bleibt ihr Anspruch am Ende dennoch bestehen – als moralischer Appell in einer durch Lügenwelten gefährdeten Gegenwart.

¹⁸ https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17589:nachtkritik-theatertreffen-2020-das-ergebnis&catid=222&Itemid=60 (20.12.2020)

¹⁹ https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_309791.html (20.12.2020)

²⁰ „Die Szenen zwischen Hüller und der von der quecksilbrigen Gina Haller gespielten Ophelia, die zugleich auch ein bisschen Horatio ist, sind allein schon den Besuch der Aufführung wert. Haller interpretiert die zurückgewiesene Geliebte des Helden nicht melodramatisch, sondern in der Art eines androgynen Harlekines, der den arg mit sich selbst beschäftigten Welt-Einrenker zärtlich parodiert. Fast ebenso einnehmend bietet Jing Xiang einen multipel verwendbaren Clown, Totengräber inclusive. Ann Göbel steht ihr dabei oft nur tapfer zur Seite.“

Martin Krumbholz: Diesen Hamlet muss man gesehen haben. Kritik. „Süddeutsche Zeitung“ vom 17.06.2019; hier zitiert nach: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/schauspielhaus-bochum-diesen-hamlet-muss-man-gesehen-haben-1.4489265> (20.12.2020)

„Die Orestie“ am Thalia Theater Hamburg (Aischylos)

<https://www.thalia-theater.de/stueck/die-orestie-2017> (20.12.2020)

Die Premiere fand am 21. Oktober 2017 statt, Regie führte mit Ersan Mondtag einer der bekanntesten jüngeren Regisseure im deutschsprachigen Spielraum. Ersan Mondtag hatte bereits an anderen Orten Antikenprojekte realisiert, darunter am Berliner Gorki-Theater („Ödipus“ 2017)²¹. Mondtag setzt starke Akzente im Bereich Bühnenbild/Szenografie. Er arbeitete mit Vegard Vinge zusammen, was man seinen Inszenierungen ansieht und was einen Teil der Faszination ausmacht. Bezeichnend für diese Bühnensprache ist die gegenseitige Überlagerung von Hyperrealismus und extremer Verfremdung. Vegard Vinge arbeitet mit Vorlagen aus der klassischen bürgerlichen Theaterliteratur und entwickelt eine schockierende, völlig neuartige visuelle Konzeption.²² Ersan Mondtag radikalisiert die Inhalte antiker Vorlagen und transferiert sie aus dem musealen Bereich in die Wahrnehmungsmuster der Gegenwart, jedoch ohne dabei billigem Adaptiondruck zu erliegen. Auch der Prozess der Transformation selbst schlägt sich im Bühnenbild nieder.²³

In der Regel gibt es eine einschneidende Verschiebung der Perspektive. In der Hamburger Inszenierung werden die Vorkommnisse des rituellen antiken Theaters in die Umgebung eines Versuchslabors verlegt. Die Figuren tragen das Antlitz von Versuchsratten. Der Ort der Handlung wandert von einer Galerie antiker Büsten über ein Parkhaus bis in das Ambiente einer zeitgenössischen Hochhaussiedlung. Auch in dieser Inszenierung spielt das Bekenntnis der Schuld und die Beschwörung der Wahrheit eine Schlüsselrolle. Mondtag findet jedoch sehr konkrete Bilder, um vorzuführen, wie wenig das Streben nach Wahrheit in die eingespielten gesellschaftlichen Umgangsweisen hineinpasst:

„Der Horror: Eine Figur will ein Geständnis ablegen und sich in eine Beziehung zur Geschichte setzen, aber eine höhere Macht nimmt sie einfach aus der Geschichte raus. Das ist schon ziemlich raffiniert gelöst von Mondtag.“²⁴

Bei all dieser Verfremdung bleibt das Grundgerüst der altgriechischen Dramaturgie erhalten: Es gibt einen Chor, dieser kommentiert die Handlung. Die Figuren bewegen sich mit derselben Zwangsläufigkeit, die ihre Handlungen im antiken Drama auszeichnet. Selbst die Götter treten in Erscheinung, auch wenn sie zum Teil an real bekannte Politikerpersönlichkeiten erinnern.

21 <https://www.gorki.de/de/oedipus> (mit Videotrailer der Aufführung) (20.12.2020)

22 <https://vimeo.com/24380540> (20.12.2020)

23 Mondtag erklärt seine Arbeitsweise im Interview. Das Video enthält auch Bildmaterial zur Arbeit. <https://vimeo.com/336570796> (20.12.2020)

24 Falk Schreiber: Das dumme, dumme Volk. Kritik auf „Nachtkritik“ vom 22.10.2017; hier zitiert nach: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14540:die-orestie-ersan-mondtag-setzt-aischylos-am-hamburger-thalia-in-den-rattenkaefig&catid=37&Itemid=100078 (20.12.2020)

„Die Räuberinnen“ Münchner Kammerspiele (frei nach Friedrich Schiller)

<https://ww1.muenchner-kammerspiele.de/inszenierung/die-rauberinnen> (21.12.2020)

Das Motto der Münchner Kammerspiele lautet: „Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen“. Unter der Regie von Leonie Böhm hatte im November 2019 eine Fassung des berühmten Dramas von Friedrich Schiller Premiere, bei welcher der klassische Text weniger verkörpert, als vielmehr übersetzt wurde. Ziel der Übertragung ist der Verständnishorizont der zeitgenössischen Lebensweise mitsamt den ihr eingeschriebenen Handlungs- und Erklärungsmustern. Die Akteurinnen erkämpfen sich eine Befreiung der Seele, eine Abkehr von festgefahrenen Mustern. Das Stück, in dem es ursprünglich fast ausschließlich Männerrollen gibt, wird von Frauen aufgeführt. Der Text besteht tatsächlich fast ausschließlich aus Zitaten aus der Dramenvorlage von Friedrich Schiller, wurde jedoch neu montiert und bringt somit eine völlig andere Ordnung hervor. Optisch erinnert die Aufführung an die Rätselbilder von Träumen oder an psychoanalytische Forschungsobjekte. Die Zuschauer begegnen ungewöhnlichen Anstößen, die sie dazu verleiten, aus der gewohnten Wahrnehmungspraxis auszusteigen und die routinierten Gedankenläufe in ein freies Spiel der Möglichkeiten zu transferieren:

„Leonie Böhm sucht nach der Unmittelbarkeit von Gedanken, Gefühlen und gesprochenem Text, sie sucht sie zwischen den Spielern und mit dem Publikum. Versammlung und Begegnung ist das Ereignis, das immer wieder neu hervorgebracht werden muss, denn Theater ist nur, was leibhaftig und unmittelbar da ist.“²⁵

Das wichtigste Stichwort ist hier das selbsterforschende Spiel. Anders als in der weiter oben angeführten Arbeitsbeschreibung von Thomas Ostermeier gibt es bei Leonie Böhm keine Beschränkung auf die Probenarbeit, auch die Aufführung selbst bleibt veränderlich und ist von Risiko und Fragilität geprägt. (Die Dauer der Aufführung schwankt aus diesen Gründen.) Es existiert ein Grundgerüst für den Ablauf, dazwischen gibt es jedoch stets sehr viel Raum für Improvisation. In diesem Raum entsteht die Spiellust, die selbst der bei Schiller so negativen Figur des Franz Mohr Gerechtigkeit zugesteht. Die eigene Welt der (sehr jungen) Darstellerinnen und ihres Publikums wird durch den klassischen Text von Schiller wie von einer fortlaufenden Provokation immer schärfer gestellt und erscheint dadurch mit immer größerer Klarheit:

„Es herrscht nur noch reine Spielfreude, die zugleich von einer Befreiung des weiblichen Körpers von aller Objektivierung kündigt: Mit ihren Brüsten führen sie erst ein Laser-Battle auf, um danach auf ihren Sieg über den Zwang und das Finale einzuläuten, in dem sie splitternackt über die Bühne bis in die erste Reihe rutschen. Eine absurde Freiheitsklärung gegen ebenso absurde Vorstellungen von Moral und Gesetz.“²⁶

25 Programmheft (Redaktion Helena Eckert) in der Spielzeit 2019/2020, S. 9; hier zitiert nach

https://issuu.com/muenchnerkammerspiele/docs/muka_ap_raeuberinnen_innen_ansicht (21.12.2020)

26 Anna Landefeld: Spiellust und vollkommene Befreiung. Deutschlandfunk am 23.11.2019; hier zitiert nach:

<https://www.deutschlandfunkkultur.de/leonie-boehms-raeuberinnen-nach-schiller-spiellust-und.1013.de.html?>

„Die Räuber“ am Volkstheater Rostock (Friedrich Schiller)

<https://www.volkstheater-rostock.de/spielplan/a-z/die-raeuber/> (21.12.2020)

Am Volkstheater Rostock wurde ein anderer Weg gewählt, um den klassischen Text im Wirklichkeitsbewusstsein der gegenwärtigen Zuschauer/Zuschauerinnen zu verankern. Der Regisseur Daniel Pflüger entschied sich für die Zusammenarbeit mit einem lokalen, nicht professionellen Tanzkollektiv und brach auf diese Weise durch die Arbeitsweise der Inszenierung selbst mit den Beschränkungen und Grenzen, die Schiller in seinem Stück an den Pranger stellt. Auch hier steht die unmittelbare Spielfreude der Akteure im Zentrum. Das Stück, seine Aufführung und die Teilhabe durch das Publikum schaffen eine eigene, neue Realität. Die Stadt Rostock und das Umland (woher ein Teil der beteiligten Tänzer/Tänzerinnen stammt) kommen in diesem Bühnenereignis auf eine Weise zusammen, die über die sonstigen Umgangsformen weit hinausreicht.

Auch in Rostock wird die Trennung von Zuschauerraum und Bühne durchbrochen. Während das Publikum den Saal betritt, lungern die jugendlichen Darsteller als Vertreter der Räuberbande in den Sitzen und demonstrieren ihre Präsenz. Es wirkt bedrohlich. Der Anteil der Musik ist nicht zu unterschätzen. Schillers Räuberbande wirkt sehr vertraut mit ihrem aggressiven Auftritt und den Tanzfiguren aus der Alltagskultur zwischen Hip Hop und Techno. Die moralische Frage nach dem Verhältnis von Akzeptanz, Unterordnung und Aufbegehren ist visuell und musikalisch in die Wahrnehmungswelt von Jugendlichen der Gegenwart verschoben. („Die Räuber“ gehören vielerorts noch immer zur Pflichtlektüre in der Schule.) Die Wirklichkeit der erlebten Reize bildet eine Brücke zwischen dem klassischen Stoff und der erlebten Realität. „Räuber“ zu sein, erscheint somit als weit weniger abwegig, als in einer klassischen Inszenierung. (Man darf nicht vergessen, dass das Räuberunwesen zur Entstehungszeit des Dramas in ganz Europa überaus verbreitet war, und den Zug der Exotik, der ihm heute anhaftet, gar nicht kannte.)

[dram:article_id=464170](#) (21.12.2020)

**„Parsifal“ und „Fidelio“ im Gefängnistheater Aufbruch in der Justizvollzugsanstalt Tegel
(Richard Wagner und Ludwig van Beethoven)**

<https://www.gefaengnistheater.de/inszenierungen.html> (22.12.2020)

<https://www.rbb-online.de/rbbkultur/themen/theater/beitraege/2020/04/Fidelio-aus-dem-Gefaengnis.html> (26.12.2020)

Das Berliner Gefängnistheater Aufbruch existiert seit achtzehn Jahren. Es gibt Vorstellungen im Gefängnis und Vorstellungen außerhalb: mit ehemaligen Gefangenen und Freigängern (Gefangene, die sich zum Zweck der Resozialisation stundenweise in der Stadt aufhalten dürfen). Das Repertoire umfasst überwiegend klassische, komplizierte Stoffe und Theaterstücke mit einem deutlichen philosophischen und welthistorischen Anspruch.²⁷ Es kommt dabei zu Verschmelzungen von klassischem Material und zeitgenössischen Elementen aus der Alltagskultur/Straßenkunst. Ein repräsentatives Beispiel ist die Produktion von „Fidelio“ im Winter 2020.²⁸ „Parsifal“ in der Fassung des Gefängnistheaters steht hier als Beispiel für die Zusammenarbeit von professionellen Künstlerinnen (Berliner Philharmoniker) und Darstellern (Gefangenen) in einer spezifischen Lebenssituation. Die Wirklichkeit dominiert die Aufführung in der Gestalt des Spielortes: Die reale Ablegenheit des Gefängnisses verschmilzt mit der Semantik der Gralsburg.²⁹

Das Prinzip der Zusammenarbeit von öffentlich finanzierten Theatern und freien Gruppen oder aber von der Zusammenarbeit von professionell arbeitenden Kollektiven/Bühnen und nichtprofessionellen Darstellerinnen findet sich auch in zahlreichen anderen Produktionen. Zum Teil ebnet dieses Prinzip den Weg für einen Seiteneinstieg in die Welt des Theaters. Auf diese Weise bezieht das Theater ganz unmittelbar Erfahrungen und Wissen aus der Quelle der außertheatralischen Wirklichkeit. Im Fall des Gefängnistheaters „Aufbruch“ hat sich eine Schicht von Schauspielern (alles Männer, zum Teil mit sehr langen Haftzeiten) herausgebildet, deren Spielpraxis inzwischen den professionellen Standards entspricht, deren Lebenserfahrung jedoch ganz andere Bereiche umfasst, als dies normalerweise bei Schauspielerinnen und Schauspielern der Fall ist. Nicht umsonst reist eine inzwischen große und begeisterte Gemeinschaft von Zuschauerinnen und Zuschauern zum Teil über weite Entfernungen zu den Vorstellungen in der Justizvollzugsanstalt Tegel. Es ist interessant, dass die künstlerische Leitung dieser Theatergruppe immer wieder betont, dass ihre Arbeit in erster Linie auf Kunst beruht und weniger auf den Prinzipien von Betreuung und Resozialisation.³⁰

27 So zum Beispiel „Simplizissimus“ nach Grimmshausen (1669): <https://vimeo.com/106605128> (26.12.2020)

28 <https://www.berliner-philharmoniker.de/konzerte/kalender/details/53091/> Hier findet sich auch ein Link auf ein spannendes Video zur Erarbeitung. (26.12.2020)

29 Vgl.: Tom Mustroph: Die Gralsburg in der JVA. In: „Die Tageszeitung“ vom 28.02.2018; hier nach: <https://taz.de/20-Jahre-Berliner-Gefaengnistheater/!5484733/> (21.12.2020)

30 Vgl.: „Wir stehen stets unter Rechtfertigungsdruck“. Peter Atanassow im Gespräch mit dem Berliner Stadtmagazin „Zitty“ am 28.02.2018; hier nach: <https://www.zitty.de/wir-stehen-stets-unter-rechtfertigungsdruck/> (25.12.2020)

„Forest: The Nature of Crisis“ (Gebrüder Grimm/Constanza Macras)

<http://www.dorkypark.org/site/exhibit/forest-the-nature-of-crisis/> (29.12.2020)

<https://vimeo.com/131887600> (Video; 29.12.2020)

Constanza Macras (Dorky Park) inszeniert die Märchen der Gebrüder Grimm entsprechend ihrer eigentlichen Bestimmung nicht für Kinder, sondern für Erwachsene. Das, was Märchen auch im interkulturellen Vergleich verbindet, ist das Auseinanderfallen der angestammten Ordnung. Plötzlich zeigt die Welt ein Gesicht, das man so noch nie betrachten musste. Normalerweise agiert die Hexe im Verborgenen. Wenn sie plötzlich offen in Erscheinung tritt, ist dies ein Zeichen für die Krise. Folgerichtig verlegt Constanza Macras die Aufführung aus dem sicheren und wohl bekannten Spielort des Berliner Theaters in den Stadtwald. Das gewohnte und oft erprobte Verhalten während eines Theaterbesuches (Kaffee trinken, Häppchen essen, Kleider ausführen) steht auf einmal nicht mehr zur Verfügung. Der echte Wald füllt sich mit echter Finsternis. Die einzigen, die den Spielort wirklich kennen, sind die Darstellerinnen/Darsteller, die sich diese Vertrautheit im Vorfeld hart erarbeitet haben. Auch dies ist ein Element von Realismus und Wirklichkeitserforschung. Der Wald erweist sich als widerspenstiger Ort. Gleichzeitig wissen wir, wie stark ihn die Zivilisation bedroht.

Die Produktion zeichnet sich durch eine herausragende Dichte von Zeichen und bedeutungsvollen Anordnungen aus. Hänsel und Gretel werden durch Finanzmanipulationen aus ihrem Haus vertrieben und geraten in den Einflussbereich der Hexe. Die losgetretene Krise befreit unheimliche Geschöpfe und verwandelt das Publikum in eine Herde vorantriebener Personen. Gleichzeitig ist das, was passiert, atemberaubend schön. Das Tanztheater verschmilzt mit der Natur und wächst mit dem Einsatz einer großen Anzahl von freiwilligen Helferinnen und Darstellerinnen: Logistik, Gruppenszenen, ein überwältigender Chor mit vielen unentgeltlich mitwirkenden Sängerinnen und Sängern. Pathos, Spott und echte Erkenntnis liegen unmittelbar nebeneinander:

„Die letzte Station, eine Art Karaoke-Märchenhütte, liefert mit Songs von Tokio Hotel bis Joy Division den Soundtrack für die finale Nabelschau der Krisenkinder. Ermattet lehnt ein Teil der Meute an einem Baumstumpf, einige liefern in sich versunken Soli, andere duellieren sich mit Plastikschertern. Ob hier Märchenfiguren oder reale Zeitgenossen eine Disko grotesque tanzen, ist unklar, die Grenzen sind längst verschwommen.“³¹

Der kollaborative Ansatz beeindruckt in doppelter Hinsicht: einmal ermöglicht er eine bemerkenswerte Steigerung der ästhetischen Wirkung, zum anderen stellt er selbst als Ereignis ein Gegengewicht zur Übermacht der Krise dar und schafft auf diese Weise zumindest für den Zeitraum der Vorstellung eine neue Realität. Auf den Zusammenhalt der Gruppe hat der Erbkönig keinen Zugriff.

31 Annett Jaensch: Märchen und Spekulationsblasen. In: „Die Tageszeitung“ vom 11.08.2013; hier zitiert nach: <https://taz.de/Tanztheater-am-Mueggelsee/!5061477/> (29.12.2020)

„Das Internat“ am Schauspielhaus Dortmund in Kooperation mit Folkwang Schauspiel

<http://folkwang-schauspiel.de/project/internat-hupfeld-duplicate-4> (25.12.2020)

<https://vimeo.com/324974294> (26.12.2020)

Bei dieser Produktion handelt es sich um eine Kooperation zwischen einer Kunsthochschule (Folkwang Universität der Künste/Schauspiel) und einem der größten Stadttheater Deutschlands. Die Produktion (Regie und Ausstattung: Ersan Mondtag, Premiere am 9. Februar 2018) wurde zum Theatertreffen 2019 nach Berlin eingeladen, was immer einen Ausdruck großer Wertschätzung darstellt. (Allerdings konnte sie ironischerweise nicht aufgeführt werden, da es keine Möglichkeit gab, das Bühnenbild in Berlin angemessen nachzubauen.) Die Jury begründet ihre positive Entscheidung in erster Linie mit der optischen Intensität von Bühnenbild und Gesamtinszenierung und vergleicht das Theatererlebnis mit einer Begegnung mit der Schattenwelt der Gespenster, die hinter unserer alltäglichen Wirklichkeit stets präsent ist:

*„Es ist eine optisch spektakuläre Welt-Entrückung, die Ersan Mondtag aus Pappmaché und naiven Zeichnungen als Gothic-Geisterbahn am Schauspiel Dortmund erschafft: Angsträume, die wir uns nicht in kühnsten Alpträumen ausmalen möchten. Immer neue dunkle Kammern öffnen sich auf der Drehbühne, durch die 17 dressierte und uniformierte Zöglinge schleichen und mechanisch-rhythmische Alltagsroutinen vollziehen: essen, schlafen, quälen. 'Das Internat' – und sein reicher kulturhistorischer Assoziationsraum – wird gezeigt als ewiger Kreislauf von Unterdrückung und Unterdrücktsein, Opfer- und Täter*innentum, Angst und Paranoia.“³²*

Eine Gruppe von Jugendlichen findet in einem Internat den eigenen Rhythmus, unbeaufsichtigt, ohne Unterweisung durch Lehrpersonal. Es stellen sich Rituale von Gewalt und Unterdrückung ein, wie sie aus der Erfahrungswelt von Schülerinnen und Schülern bekannt sind. In der Aufführung wird der Lauf der Zeit blockiert, die Ereignisse beginnen, rückwärts abzulaufen und nähern sich der Quelle der immer wieder neu errichteten Gewaltherrschaft. Dabei berührt die Produktion die ganz großen Fragen: Wann beginnt die Verpflichtung zum Widerstand? Wie positionieren wir unser Verhältnis zur Gewalt? Gibt es eine Form der Kontrolle ohne Hinwendung zum Faschismus?

„Der Anfang ist nicht der Anfang, schließlich lässt sich in einem Kreis kein Anfang ausmachen. Also stößt Ersan Mondtag das Publikum einfach mitten ins "Internat" hinein, diese Horrorvision unserer Welt. Während aus dem Off die "Stimme eines toten Kindes" erklingt, das als verführerischer böser Geist das Internat heimsucht, wird ein nackter Junge von einigen uniformierten Mitschülern in den großen leeren Saal geleitet... Unter den Blicken der anderen Zöglinge muss sich Reinhardt auf dem Boden legen, in Erwartung der Züchtigungen und Erniedrigungen, die unausweichlich erscheinen. Doch sie bleiben aus. Stattdessen beginnen die Schüler in ihren an vergangene Zeiten erinnernde blaue Uniformen sich rückwärts zu bewegen.“³³

32 Hier zitiert nach der Seite des Theaters Dortmund: <https://www.theaterdo.de/news-liste/detail/erneute-einladung-zum-theatertreffen-in-berlin/> (25.12.2020)

33 Sascha Westphal: Im Kreislauf der Gewalt. Kritik auf „Nachtkritik“ am 9.2.2020; hier zitiert nach: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14982:das-internat-ersan-mondtag-

„Five Easy Pieces“ von Milo Rau

<http://international-institute.de/five-easy-pieces/> (26.12.2020)

<https://sophiensaale.com/de/archiv/stueck/milo-rau-iipm-campo-five-easy-pieces> (26.12.2020)

Die Arbeitsbasis von Milo Rau ist das Reenactment. Dabei handelt es sich um eine Technik, welche von ihrer Definition her die Realität weniger gestaltet, als vielmehr kopiert. Angestrebt ist ein hohes Maß an Genauigkeit. Ein historisches Ereignis wird aus der Dokumentation heraus möglichst genau rekonstruiert und detailgenau auf die Bühne oder vor die Kamera gebracht. Neben den vorhandenen Dokumenten spielen Zeitzeugenbefragungen eine Rolle. Diese dienen dazu, vorhandene Lücken in der Dokumentation zu schließen. Es versteht sich von selbst, dass auch bei größter Anstrengung immer ein Rest von Unschärfe erhalten bleibt. Dies ist jedoch nicht als Mangel aufzufassen, sondern als innewohnendes Element der künstlerischen Verfremdung.

Zu den bekannten Arbeiten des Schweizer Regisseurs gehören die Rekonstruktion der letzten Tage der Ceausescus, das Kongo Tribunal und die Verlesung der Erklärung des norwegischen Massenmörders Breivik. Milo Rau gründete kein Theater, sondern das „International Institute of Political Murder“, eine Forschungsinstitution mit dem Schwerpunkt auf der künstlerischen Forschung. Nahezu alle Produktion von Rau haben eine Dimension der Gewalt, zumeist handelt es sich explizit um politische Gewalt und um politisch motivierte Morde. Wenn die politische Dimension fehlt, dann wird den dargestellten Gewalthandlungen durch den Kontext des Gesamtprojektes ebenfalls eine politische Konnotation zugeschrieben. Das Augenmerk richtet sich dann auf die privat motivierte Gewalt als Keimzelle einer gesamtgesellschaftlichen Infektion.³⁴

In diesen Kontext gehört auch die Produktion „Five Easy Pieces“. Sie steht hier als Beispiel für eine sehr umstrittene Zusammenarbeit zwischen einem professionellen Theaterprojekt und Kindern als Darsteller und Darstellerinnen. Es geht um die Verbrechen des Kindermörders Marc Dutroux, der unbehelligt von der Öffentlichkeit über Jahre hinweg Kinder entführte, missbrauchte und tötete. Es wird vermutet, dass Dutroux kein Einzeltäter war, sondern Teil einer kriminellen Organisation. Mit dem Mittel der Verkörperung der Opfer durch Kinder (und nicht durch als Kind stilisierte Erwachsene) wollte Rau das Maß der Betroffenheit bei den Zuschauerinnen/Zuschauern steigern. Dies ist ihm zweifellos gelungen. Man muss sich jedoch fragen, was seine Protagonisten aus dieser Art von Theatererfahrung mitnehmen. Die Kinder haben die Unausweichlichkeit des Geschehens zum Teil gegen ihren eigenen Wunsch reproduziert. Wenn man es konsequent zu Ende denkt, dann

entwirft-in-dortmund-die-hoellenvision-einer-ihre-fehler-staendig-wiederholenden-menschheit&catid=212&Itemid=100089 (25.12.2020)

34 Porträt von Milo Rau unter: <https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/tt/sendung/tt-03052020-milo-rau-100.html> (26.12.2020)

ist auch die „Benutzung“ kindlicher Darsteller/Darstellerinnen ein Akt, der Gewalt impliziert:

„Kurz vor Schluss sagt Rachel auf die Frage, ob ihr das Schauspielen gefallen habe: "Ich hätte gerne einiges anders gemacht, aber weil alles wirklich so passiert ist, war das nicht möglich." Ein trauriger Satz. Einer, über den man nachdenkt. Auch, weil er so nicht stimmt: Man kann etwas natürlich so spielen, wie es nicht ist. Aber das ist ein anderes Spiel, spätestens dann wird das Als-ob porös.“³⁵

Das Projekt wurde mit öffentlichen Mitteln gefördert. Die Inszenierung war international sehr erfolgreich. Sie wurde 2017 zum Berliner Theatertreffen eingeladen und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Dennoch hinterlässt sie eine Beunruhigung, die über die ästhetische Wirkung hinausweist: Wenn man für ein zeitgenössisches Kindertheater die Aspekte von Teilhabe und Ermächtigung ernst nimmt, dann sollte das auch für solche Inszenierungen gelten, bei denen Kinder an der Umsetzung mitwirken, auch wenn es sich nicht um Kindertheater im eigentlichen Sinn handelt. Alles andere ist Ausbeutung, sei es nun Kunst oder nicht.

„The Vacuum Cleaner“ Münchner Kammerspiele (Toshiki Okada)

<https://vimeo.com/383772640> (26.12.2020)

Ein Staubsauger dient als Therapeut. Wenn er vor sich hin brummt, können die Protagonisten über ihre Probleme sprechen. Toshiki Okada greift eine Erscheinung auf, die in Japan bereits seit einigen Jahren die Gesellschaft beunruhigt, in Deutschland seit neuestem ebenfalls. Kinder, die von ihren Eltern intensiv umsorgt wurden, verlieren den Kontakt zur Außenwelt und weigern sich, aus dem Haus zu gehen oder irgend etwas für ihren Lebensunterhalt zu tun. Die Eltern (im Stück der 80jährige Vater) sind in einer Zeitschleife gefangen, die es ihnen nicht erlaubt, die Aufgaben der Elternschaft niederzulegen. Schuld wird in der Familie wie eine Währung behandelt, die den Austausch unter den Familienmitgliedern reguliert.³⁶

Das Stück (eingeladen zum Theatertreffen 2020) findet hier Eingang, weil es die Realität in der Form des banalsten Alltags einfängt und durch minimalistische Reduktion radikal verfremdet. Der Staubsauger erfährt als Gesprächspartner von den tiefsten Frustrationen der Figuren. Die Handschrift des Regisseurs lässt die Körpersprache der Protagonisten von ihren wahren Gefühlen sprechen, während der verbale Austausch in immer gleichen Routinen gefangen bleibt. Die tatsächliche Kommunikation fällt aus, im besten Fall funktioniert sie über die Kanäle der sozialen Medien.

35 Wolfgang Behrens: Vergesst die „Drei Schwestern“! Kritik auf „Nachtkritik“ am 13.05.2017; auf: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13998:theatertreffen-2017-five-easy-pieces-von-milo-rau&catid=1615&Itemid=100190 (26.12.2020)

36 https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_309795.html (26.12.2020)

„Anatomie eines Suizids“ Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Alice Birch)

https://www.schauspielhaus.de/de_DE/stuecke/anatomie-eines-suizids.1228424 (27.12.2020)

Das Stück hatte in Hamburg am 17. Oktober 2019 Premiere. Regie führte mit Katie Mitchell eine der bekanntesten Regisseurinnen des europäischen Gegenwartstheaters. Die Arbeiten von Katie Mitchell zeichnen sich durch ein hohes Maß an technisch erzeugter Verfremdung aus, sehr oft durch die Fiktion, dass auf der Bühne ein live produzierter Film gezeigt wird.³⁷ Das Prinzip der technischen Verfremdung verbindet sich mit einer realistischen, an psychologischer Wahrscheinlichkeit angelehnten Spielweise. In diesem Widerspruch liegt der ästhetische Reiz der Arbeiten von Katie Mitchell. Der Inhalt der ausgewählten Theatertexte verweist sehr oft auf das Ungeheuerliche, Unfassbare unter der Oberfläche der gewöhnlichen Erscheinungsformen des Alltags. Man könnte von einer Horrorversion der durchlässigen Oberfläche sprechen. (Insofern ist das Bild der „Tapete“ geradezu ikonisch: Unter der Tapete kann jeder denkbare Schrecken verborgen sein.) Erst die Kamera, die jede noch so geringe Veränderung wahrnimmt, vermag es, den Schrecken aufzuzeichnen. Als „Kameraleute“ figurieren Schauspielerinnen/Schauspieler.

Das Stück „Anatomie eines Suizids“ (Anatomy of a Suicide) von Alice Birch hatte im Juni 2017 in London Premiere, ebenfalls in der Inszenierung von Katie Mitchell.³⁸ In Hamburg kommt eine angepasste Version zur Aufführung. Das Bühnenbild ist nahezu identisch. Es erinnert ein wenig an ein Franchising-Projekt, aber gerade die Abweichung im Detail ist wichtig. Im Zentrum steht die generationsübergreifende Reflexion von drei Frauen über ihren Widerstand gegen die Übermacht einer depressiven Erkrankung. Man kann mit gutem Recht davon ausgehen, dass die Krankheit stellvertretend für die Weitergabe von Traumata steht, insbesondere mit dem Fokus auf der weiblichen Linie in der Aufrechterhaltung einer Kette von Verletzung. Das Bühnenbild ist dreigeteilt. Dies erlaubt das gleichzeitige Ausspielen der direkten und indirekten Gewaltkontakte von Großmutter, Mutter und Tochter. An die Stelle der technischen Verfremdung in früheren Arbeiten tritt jetzt die Auflösung der Zeitgrenze, das Ineinanderdriften der Alltagserfahrung von drei Frauen aus drei Generationen – Zeitgeschichte auf der Ebene des privaten Traumas:

*„In schlaglichtartigen Szenen werden ihre Geschichten erzählt, ihre Ehen, ihre Schwangerschaften und vor allem natürlich ihre Verzweiflung. Die Darsteller*innen agieren darin wie ausgebremst. Mit angehaltenem Atem und gedrosseltem Aktionsradius können sie nicht mehr zeigen als holzschnittartige Reißbrettpsychologie.“³⁹*

37 Als Beispiel sei auf „Die gelbe Tapete“ verwiesen, eine Arbeit an der Berliner Schaubühne. Hier findet sich auch ein Trailer zur Vorstellung, der das Arbeitsprinzip sehr gut verdeutlicht:

<https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/die-gelbe-tapete.html> (27.12.2020)

38 <https://royalcourttheatre.com/whats-on/anatomy-of-a-suicide/> (27.12.2020)

39 Katrin Ullmann: Gefangen in ihrer Depression. In: „Die Tageszeitung“ vom 21.10.2019, hier nach: <https://taz.de/Premiere-am-Schauspielhaus-Hamburg!/5632081/> (27.12.2020)

„Coming Society“ Volksbühne Berlin (Susanne Kennedy und Markus Selg)

<https://www.volksbuehne.berlin/de/programm/5694/coming-society> (27.12.2020)

Für die Arbeit von Kennedy/Selg benötigt der Zuschauer/die Zuschauerin entweder experimentelle Vorbildung oder den Mut, sich auf gänzlich unerwartete Welten einzulassen und Sinneseindrücke zu verarbeiten, die in dieser Form noch nie zuvor gemeinsam auftraten.⁴⁰ Das Projekt versteht sich in der Selbstdefinition als „Zeitreise“, als Aufbruch in die Phase des „Danach“, wenn das, was uns als Mensch in der unreflektierten Wahrnehmung ausmacht, aufhört, eine Rolle zu spielen:

„Gibt es eine innere Evolution des Menschen? Gibt es einen Ausblick auf Selbstentwicklung, auf eine Überschreitung des Subjekts? Nietzsche hat uns mit seiner Idee vom Übermenschen, vom Menschen als etwas, das überwunden werden soll, eine unbequeme Frage hinterlassen: Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?“⁴¹

Von allen hier behandelten Produktionen stellt es bei „Coming Society“ die größte Herausforderung dar, das Bühnengeschehen in eine sprachliche Beschreibung zu übertragen. Susanne Kennedy gelingt eine sonst nirgendwo anzutreffende Synthese aus zunächst abwegigen, so noch nicht präsentierten Gedankenkombinationen, visueller Entgrenzung (an Spielwelten angelehnt) und spiritueller Aufladung, die trotz der konsequenten Benennung der anstehenden Katastrophe auf der rein ästhetischen Ebene eine Trance erzeugt, aus der man absurderweise mit einem Hauch von Optimismus entlassen wird. Dies vollzieht sich, obwohl auf der Ebene des rationalen Denkens nicht der geringste Anlass für irgendeine Art von Zuversicht existiert.

Wie in einem Computerspiel muss sich der Protagonist immer wieder neu dem ewig gleichen Quest stellen: Er muss Wasser besorgen, wo es kein Wasser gibt. Wie im Märchen (oder wie im Mythos) ist das Scheitern in das Narrativ eingebrannt, aber der Widerstand des Protagonisten bleibt ungebrochen, und er versucht es jeder Wahrscheinlichkeit zum Trotz immer wieder neu. Analog zu den Welten der Computerspiele ist der Tod nur eine Unterbrechung der nicht erfolgreich beendeten Routine:

„Ist also alles Mühen vergeblich? Nein. Denn Kennedy zeigt mit Frank Willens einen Charakter, der an seinen virtuellen Ketten zerrt. Der sich der Aufgabe, Wasser zu organisieren, immer wieder aufs Neue stellt wie ein Sisyphos. Der den wenigen Spielraum der virtuellen Anlage mit äußerster Körperspannung und genau dosierter Mimik nutzt. Und der im geradezu hollywoodkitschigen Finale die Grenzen des Raums sprengt und über die Hinterbühne stolpert, die zumindest ahnen lässt, dass das hier noch nicht alles gewesen ist an Sinnstiftung und Spielaufgaben.“⁴²

40 Zur Arbeitsweise von Susanne Kennedy vgl.: <https://vimeo.com/372438676> (in Englisch) (27.12.2020)

41 <https://www.volksbuehne.berlin/de/programm/5694/coming-society> (27.12.2020)

42 Georg Kasch: Susanne Kennedy begeistert mit „Ultraworld“. Hier zitiert nach: <https://georgkasch.de/2020/01/17/theaterkritik-susanne-kennedy-begeistert-mit-ultraworld/> (27.12.2020)

„Die Politiker“ am Staatstheater Hannover (Wolfram Lotz)

https://staatstheater-hannover.de/de_DE/programm/die-politiker.1278451 (25.12.2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=AqYiPA5yZ-U> (25.12.2020)

Wolfgang Lotz gilt im Moment als einer der besten deutschsprachigen Dramatiker. Das ist insofern erstaunlich, als sein Erfolg in keiner Weise auf publikumswirksamen Stoffen oder eingängigen Anordnungen beruht. Das Gegenteil ist der Fall. „Politiker“ ist ein fortlaufender Text ohne klar umrissene Figurenkonstellation, der Trivialereignisse des Alltags mit grundsätzlichen Überlegungen zur Ordnung der Welt verschmilzt. Sprachlich handelt es sich um ein überlanges Versgedicht, das im Formwillen an mittelalterliche Mitteilungsmuster erinnert, bei denen die gebundene Sprache unter anderem die Funktion besaß, die Verankerung im Gedächtnis zu garantieren. Eine bloße Lektüre (ohne den Vortrag des Schauspielers/der Schauspielerin) ist kaum zu bewältigen. Der Autor selbst vergleicht seinen verlängerten Monolog mit dem abschreckenden Eintrag auf der Speisekarte, der nur von extrem hartnäckigen Gästen als Herausforderung angenommen wird:

"Ein Theatergedicht zu verkaufen, das ist ja, wie wenn du auf einer Speisekarte im Restaurant ‚Kotzgrütze‘ stehen hast. Also was für wirklich echte Liebhaber." ⁴³

Lotz verfasste ursprünglich ein sogenanntes „Totaltagebuch“, in welchem er nahezu ununterbrochen nicht nur die alltäglichsten Verrichtungen festhielt, sondern auch die persönliche Reflexion dazu. Es entstand eine Mischung aus politischer Spekulation und ungefiltertem Protokoll der Realität. Nicht immer ist die Grenze erkennbar. Hochwichtige Fragestellungen und Erörterung der alltäglichen, unaussprechlichen Abläufe spiegeln einander und bewirken so die gegenseitige Aufladung mit Sinn. Das Verfahren erinnert an den inneren Monolog in der Prosa, an die überdehnten Tagebücher des fortlaufenden Alltagsprotokolls (z.B. Knausgard) oder an Miniaturen aus dem Bereich der unmarkierten Nebensächlichkeiten (z.B. David Wagner: „Vier Äpfel“). Es handelt sich um ein Protokoll, aber es verfügt über eine ästhetische Struktur. Die harte Eingrenzung durch die gebundene Sprache multipliziert den Effekt der Verfremdung:

„Lotz kritisiert die allgegenwärtige Isolations- und Abschottungspolitik und überträgt sie auf das Private, das Zuhause des Einzelnen: "Die Politiker sind mittel bis groß / nein nein / klein sind nur / die kleinen Leute / streichen um das Haus/ passt auf! / Den Politikern sind die kleinen Leute egal / und mir und euch doch auch! / Geh doch schuftet, kleiner Mann / wen interessiert's / geh doch buckeln kleiner Mann / geh ruckeln, kleiner Mann, geh zuckeln".“⁴⁴

„Die Politiker fragen: Wolfram/ wie oft rufst du deine Mutter an?/ Wie oft rufst du deine Mutter an?/Und es stimmt, ich tue es fast nie.“

43 Hier zitiert nach: Theresa Hein: „Ich bin jetzt nicht total irre geworden dabei“. In: „Süddeutsche Zeitung“ vom 3.9.2029; hier nach: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wolfram-lotz-die-politiker-1.4583292> (25.12.2020)

44 Theresa Hein a.a.O.

*„Die Politiker schlafen auf dem Bauch und da/ schlafe ich auch/ Rauch! Rauch! Rauch!/
Die Politiker sind Rauch!// Und wir, wir – Gartenschlauch!“*⁴⁵

In Hannover wird der Text von einem Darsteller und einer Darstellerin vorgetragen. Dies ist von (auf der Bühne erzeugter) Musik begleitet und von den unauffälligen Handgriffen im Haushalt. In der Einschätzung der Kritik lebt der zum Teil hochgradig absurde Text davon, dass er von der Regisseurin Marie Bues in Alltagsroutinen einbettet wird. Der Darsteller brät auf der Bühne ein Ei, dabei beginnt er völlig widersinnig den Text herauszuschreien, am Ende wirft er den Tisch um. Manchmal kommt es zu Übertreibung und Interferenz: Versuche, den Unsinn durch unsinnige Überzeichnung zu vertiefen, schaden dem Gesamteindruck. Es geht also um eine Inszenierung, die dem Text entgegenläuft, anstatt ihn zu verstärken: Alltagsrealität gegen bis ins Absurde gesteigerte Reflexion.⁴⁶ Es entsteht die Frage, ob dieses Prinzip nicht auch mit jedem anderen sprachlichen Kunstwerk funktionieren könnte: von Wolfram von Eschenbach bis hin zu Elke Erb (Lyrikerin und Büchner-Preisträgerin im Jahr 2020).

45 Zitiert nach: Martina Hefter: Die Politiker. Auf: <https://www.lyrikkritik.de/baer/die-politiker-von-wolfram-lotz/> (25.12.2020)

46 Vgl.: Jan Fischer: Nüsse, Schüsse und auch: Gartenschlauch. Rezension auf „Nachtkritik“ vom 27.09.2020; auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18626:die-politiker-schauspiel-hannover-marie-bues-inszeniert-wolfram-lotz-sprachliche-achterbahnfahrt&catid=38&Itemid=40 (26.12.2020)

4. Postdramatisches Theater/Performance



Was macht postdramatisches Theater aus?

Die Unterscheidung wirkt etwas schematisch und ist eher graduell, als kategorisch und streng. Im Unterschied zu einer Inszenierung am Schauspieltheater spielt die Beteiligung des Publikums oft eine größere Rolle. Die Handlungen, die auf der Spielfläche ausgeführt werden, haben nicht von vornherein eine symbolische Komponente. Diese entsteht oft erst durch die Einbettung in ein das Gesamt-

kunstwerk. Die Struktur ist offener und erlaubt eine Anpassung an die jeweilige Spielumgebung und an die Zuschauer/Zuschauerinnen, die der aktuellen Performance beiwohnen.

Sehr oft sind nicht professionelle Darsteller/Darstellerinnen beteiligt, deren Rolle entweder darin besteht, Expertenwissen einzubringen oder als authentische Gesprächs- und Interaktionspartner in Erscheinung zu treten. Dies kann ein emanzipatorisches und partizipatives Anliegen fördern. Es kann aber auch sehr negativ wirken, wenn der Eindruck entsteht, dass die „Experten“ manipuliert sind und nicht über die gleichberechtigte Kontrolle über das Gesamtereignis verfügen. Es kommt vor, dass in der Rolle der „Experten“ Pflanzen oder Tiere in Erscheinung treten. Zunächst handelte es sich um eine sehr innovative Theaterform, inzwischen ist sie jedoch auch im Bereich des Jugend- und Schultheaters angekommen. Gerade hier ergeben sich reizvolle Möglichkeiten, die von der Zielgruppe gut angenommen werden.⁴⁷

Das Theaterstück als geschriebene Textvorlage tritt bei einigen postdramatischen Projekten in den Hintergrund und ist durch offene Szenarien ersetzt, bei denen der Improvisation viel Raum zugestanden wird. Auch wenn dieses Element im theoretischen Diskurs eine große Rolle spielt, wird es praktisch oft weniger konsequent umgesetzt. Nicht selten werden aus der Erhebung von Erfahrungen, persönlichem Material und Expertenwissen (darunter auch Zeitzeugenbefragung) Stückentwicklungen kondensiert. Damit liegt der Produktion dann doch wieder ein fixierter Leitfaden zu Grunde. Es existieren jedoch Kollektive, die in diesem Punkt sehr konsequent vorgehen. Das Skript beinhaltet dann nicht mehr als eine Konstellation.

⁴⁷ Vgl. hierzu die systematische Darstellung aus theaterpädagogischer Sicht in der Abschlussarbeit von Tillmann Koloska (Theaterwerkstatt Heidelberg 2011) unter: https://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/wp-content/uploads/2016/09/Abschlussarbeit_T_Koloska.pdf (28.12.2020)

Wichtige Namen im deutschsprachigen Bereich sind Christoph Schlingensiefel (Kulturaktivist)⁴⁸ und mit Matthias Lilienthal der ehemalige Spielleiter der Berliner Spielstätte HAU (Hebbel am Ufer). Christoph Schlingensiefel überzog Deutschland bis zu seinem viel zu frühen Tod an den unterschiedlichsten Orten mit innovativen und unverwechselbaren Provokationen. Dafür wurde er immer wieder angefeindet, wobei dieser Widerstand die Relevanz der Anliegen Schlingensiefels eigentlich nur bestärkte. Lilienthal kreierte unter anderem spannende Mischformen aus Literatur, Theater und Stadtführung, bei denen das Publikum auf Zeitreisen ging (Architektur als gebaute Zukunftsvision in Berlin) oder physisch in eine fiktive Realität eintauchte.⁴⁹

Mit dem Institut für angewandte Theaterwissenschaften in Gießen erhielt die performativ orientierte Theaterkunst eine theoretische Basis und eine Ausbildungsstätte.⁵⁰ Die Grundsätze der Arbeit des Instituts kommen vor allem im Prinzip der dreifachen Öffnung zum Ausdruck: in Richtung auf Forschung und Wissenschaft, mit Bezug auf die Überwindung der Spezialisierung und im grundsätzlichen Verständnis von Theater. Sehr viele der heute in Deutschland aktiven Kollektive und Performancekünstler haben dieses Institut absolviert. Dies führte zur Herausbildung einer eigenen Handschrift, hat jedoch auch den Nachteil einer gewissen Gleichförmigkeit. Der Blick auf die Theaterstatistik zeigt die absolute Dominanz einiger weniger, sehr präserter Projekte (vor allem von Stefan Kaegi und „Rimini Protokoll“). Glücklicherweise ist die nicht institutionalisierte Theaterszene weitaus vielfältiger und bietet eine sehr viel breitere Palette von künstlerischen Ansätzen und Impulsen.

Wie auch für das Schauspieltheater ist die Auswahl der hier im Anschluss vorgestellten Arbeiten subjektiv. Sie folgt der Wahrnehmung von Relevanz, dem persönlichen Interesse und der Annahme, welche Projekte auch im Kontext von Kinder- und Jugendtheater einen Impuls geben können. Eine weiter ausgreifende und umfangreichere Übersicht findet man in meinem Buch⁵¹ und für aktuelle Entwicklungen auf meinem Blog.

48 <https://www.dw.com/de/vor-zehn-jahren-gestorben-multitalent-christoph-schlingensiefel/a-54604775> (28.12.2020)

49 Beschreibung auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6997:unendlicher-spas-die-24-stuendige-hau-reise-mit-dem-roman-von-david-foster-wallace-durch-den-utopischen-westen-berlins&catid=55&Itemid=100476 (28.12.2020)

50 <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw> (28.12.2020)

51 Claudia Agnes Müller: Forschendes Theater. Berlin (Verlag der TU Berlin) 2015; kostenfrei abrufbar unter: https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/4615/1/mueller_claudia.pdf (28.12.2020) und (Blog) unter: <https://textblogtheater.wordpress.com/> (28.12.2020)

„100 % Stadt“ Rimini Protokoll

<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/projects/100-stadt-7-1> (28.12.2020)

<https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/bew/20979095.html> (29.12.2020)

<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/Stefan-Kaegi-ueber-das-Theater-ohne-Schauspieler> (in russischer Sprache) (28.12.2020)

Das Format „100 % Stadt“ zieht von Ort zu Ort und war bereits in Kaohsiung, Brooklyn, Woronesch, Plovdiv, Lissabon und Berlin zu sehen. Nach statistischen Kriterien werden Bewohner der jeweiligen Stadt ausgewählt und eingeladen, bestimmte Gruppen der Stadtbewohnerinnen in der Performance zu repräsentieren. Die Kriterien selbst sind etwas ungewöhnlich. Sie werden von den Protagonisten durch Objekte verdeutlicht, die ihre jeweilige Zugehörigkeit aufzeigen. Die Personen auf der Bühne sind Stadtbewohner/Stadtbewohnerinnen und keine professionellen Performer. Im Laufe der Vorstellung reagieren sie auf Fragen und bilden so etwas wie eine lebendige Verkörperung der statistischen Gegebenheiten, die normalerweise anonym und gesichtslos bleiben. In Berlin wurde das Format 2008 zum ersten Mal aufgeführt. Aktuell erfährt es gerade eine Wiederaufnahme:

„Die Repräsentationsberliner auf der Bühne nämlich wurden mit allerlei Fragen konfrontiert und konnten sich dann entsprechend unter den Schilder "Ich" bzw. "Ich nicht" gruppieren oder später auch mit farbigen Tafeln jeweils ein optisches Meinungsbild produzieren... Und so erfuhr dann der Bürgermeister (und der Rest des Publikums natürlich auch), dass seit 1989 nur sechs Prozent vom Westteil in den Ostteil der Stadt gezogen sind, in umgekehrter Richtung gar nur vier; wie viele in einer Partei oder Kirche organisiert sind, oder in Berlin begraben sein wollen. Es wurde nach Träumen und Ängsten gefragt, nach Hobbys und politischem Engagement.“⁵²

Ein wesentliches Merkmal der Arbeiten von Rimini Protokoll besteht in der Thematisierung und im Einsatz technischer Kommunikationsinstrumente. 100 Prozent Stadt bildet ein Online-Umfrage ab und spiegelt sie zurück auf sichtbare Menschen. In anderen Projekten wird die Arbeitsrealität beleuchtet, die dafür sorgt, dass technische Medien in Europa funktionsfähig bleiben. Ein solches Beispiel ist „Call Cutta“. Inzwischen gehört es zur Normalität, dass ein Serviceanruf aus Deutschland in einem indischen (oder auch osteuropäischen) Callcenter entgegengenommen und bearbeitet wird. Die dortigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sind oft nicht nur unter prekären Bedingungen beschäftigt, sehr oft verlieren sie auch ihre Identität, da sie sich den deutschen Kunden mit erfundenen (deutschen) Namen präsentieren müssen. Im Performanceprojekt kommuniziert der Besucher/die Besucherin mit einem Guide (Fremdenführerin) in Indien und erkundet mit dessen/deren Unterstützung die eigene Stadt. Der Guide am anderen Ende der Leitung hat diese Stadt nie betreten. Die Unterstützung beruht ausschließlich auf technischen Hilfsmitteln.⁵³

52 Esther Slevogt: Volk oder nicht Volk. Besprechung in „Nachtkritik“ vom 01.02.2008; auf: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=974:100-prozent-berlin-100-berliner-und-rimini-protokoll-feiern-das-100jaehrige-hebbel-theater&catid=55:hau-berlin&Itemid=100476 (28.12.2020)

53 <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/call-cutta> (28.12.2020)

„Schubladen“ She She Pop

<https://sheshipop.de/schubladen/> (29.12.2020)

<https://www.goethe.de/de/kul/tut/21410105.html> (29.12.2020)

<https://vimeo.com/51807711> (Trailer 29.12.2020)

Bei „Schubladen“ handelt es sich um ein autobiografisch angelegtes Erinnerungsprojekt, bei welchem sich Zeitgeschichte und der persönliche Werdegang der beteiligten Darstellerinnen begegnen. Die wesentliche Frage lautet: „Wie wurdest du zu der Frau, der ich heute hier gegenüber sitze?“ Die Mitglieder des Theaterkollektivs She She Pop stammen selbst alle aus Westdeutschland und blicken auf eine westdeutsche Sozialisation und Kindheit zurück. Zwanzig Jahre nach der Wende treffen sie „Gegenspielerinnen“, die ihre Kindheit und Jugend in der DDR erlebt haben. In den „Schubladen“ (in Form von Kisten auf der Bühne präsent) befinden sich Erinnerungsgegenstände, die als Leitfaden auf der gemeinsamen Reise in die persönliche Vergangenheit dienen. Typisch für She She Pop ist die Einbeziehung von verdrängten und privaten Momenten, bis weit über die Grenze von Scham und Peinlichkeit hinaus.

Es ist ein Spiel mit Projektionen und Missverständnissen, die über den Rahmen der persönlichen Geschichte hinausreichen und die Probleme der deutschen Einheit mitschwingen lassen. Die Frauen sitzen sich paarweise gegenüber und tasten sich aneinander heran. Immer wieder muss man sich die Frage stellen, ob sie ein und derselben Kultur entstammen oder ganz verschiedenen. Es bleibt offen, was überwiegt: Unterschiede oder Gemeinsamkeiten. Spannend ist vor allem die Arbeit mit Gegenständen als Anker für Erinnerung und als Strukturelement für das Skript der Aufführung. Es gibt keinen festen Text, aber es existiert ein Inventar von Objekten, denen fast eine rituelle Funktion zukommt. Sie verkörpern, was passiert ist. Sie lassen die Vergangenheit auferstehen und machen sie sichtbar und erfahrbar. Der Titel „Schubladen“ ist doppeldeutig. „Schubladen“ enthalten nicht nur Gegenstände, sie beziehen sich auch sehr deutlich auf Stereotypen in der gegenseitigen Wahrnehmung („Schubladendenken“). Tatsächlich bleibt die Inszenierung davon nicht frei, zum Teil sind die Gegensätze vordergründig und die gegenseitige Wahrnehmung spitzt es auf der Ebene der Semantik noch einmal zu. Vielleicht ist das Ironie:

„Ilia erzählt vom rituellen montäglichen Bankbesuch mit ihrer Mutter, der stets mit einer Abbuchung von 1000 D-Mark endete, während Wenke aus ihrem Heimatkundebuch, Klasse vier, vorträgt, woran man Kapitalisten erkennt: Sie seien schön angezogen, hätten große Häuser und feierten teure Feste. Als Wenke sich schließlich als ehemaliger Brigadeleiter ihrer Schulklasse outet, muss Ilia gleich zweimal laut Stopp schreien: Wie hat man sich, erstens, einen Brigadeleiter vorzustellen; und warum bezeichnet sich ein Mädchen, wenn das schon sein muss, nicht wenigstens als Brigadeleiterin?“⁵⁴

54 Christine Wahl: Carmen mit Drehstuhl. Kritik im „Tagesspiegel“ vom 10.03.2012; hier zitiert nach:

„Before your very Eyes“ (Gob Squad)

<https://www.gobsquad.com/projects/before-your-very-eyes/> (29.12.2020)

https://www.youtube.com/watch?v=k_rT85hbhho (Video; 29.12.2020)

So wie Rimini Protokoll und auch She She Pop wurde das Performancekollektiv Gob Squad von Absolventen/Absolventinnen des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen gegründet. Gob Squad hat einen starken Bezug zur britischen Performancekultur. Ein Teil der Mitglieder stammt von dort. Es gibt aktuellere Produktionen von Gob Squad, aber „Before your very Eyes“ ist eine Produktion, bei der Kinder und Jugendliche als Darsteller mitwirken. Deshalb ist es besonders interessant. Die Produktion wird oft mit der hier bereits vorgestellten Arbeit von Milo Rau verglichen. Anders als bei Rau fehlt bei Gob Squad der gewaltbezogene Aspekt. Die Kinder spielen vor allem sich selbst. Sie können sich als die Persönlichkeiten einbringen, die sie tatsächlich sind.

Das Publikum schaut den Kindern dabei zu, wie die Kinder eine Reise in ihre persönliche Zukunft unternehmen. Sie werden „künstlich“ erwachsen und präsentieren sich so, wie sie sich ihr eigenes Erscheinungsbild vorstellen, wenn sie nach und nach die Kindheit hinter sich lassen. Als Spielzone dient ein „geschützter Raum“, abgetrennt vom Publikum und wie ein Aquarium von Glas umschlossen. Der ersten Fassung der Produktion folgten weitere an anderen Orten (u.a. Frankreich, Österreich, Belgien, USA). Es handelt sich um eine „Kinderperformance“ für Erwachsene. Kinder agieren als Performer/Performerinnen, sind jedoch nicht die Zielgruppe. (In diesem Punkt besteht tatsächlich eine Parallele zu der Arbeit von Milo Rau. Eine weitere Parallele entsteht dadurch, dass die Handlungen auf der Bühne von einer Stimme aus dem Off angeleitet werden, was eine dystrophische Wirkung erzielt, wenn man bedenkt, dass das Publikum zwar die Kinder wahrnimmt, die Kinder jedoch nicht zurückschauen können. Die Glaswände des Aquariums sind nach innen verspiegelt.) Von der Kritik wurde das Projekt trotzdem sehr positiv aufgenommen:

„Gob Squad (die sich ja zum Teil mit She She Pop überschneiden) und "ihre" Kinder gehen nahe, indem sie zwischen unschuldigem Spiel und eiskalter Abgeklärtheit changieren; indem sie ganz direkt unsere großen Lebensängste ansprechen, gleichzeitig aber von einer Stimme ferngesteuert werden und in einem Glaskasten hocken, uns nach dem Lebensglück befragen und uns verlachen – ist doch nur Spiel.“⁵⁵

Es bleibt vielleicht anzumerken, dass das Theaterkollektiv in einer späteren Produktion eine Gottesanbeterin (Mantis religiosa, богомол религиозный) auf die Bühne brachte – ebenfalls im Glaskasten. Und vermutlich ebenfalls nicht gänzlich nach den Regeln der Partizipation.⁵⁶

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/she-she-pop-carmen-mit-drehstuhl/6310694.html> (29.12.2020)

55 Matthias Weigel: Spiegeln, Spiegeln an der Wand. Kritik auf „Nachtkritik“ vom 28.04.2011 auf:

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5557:before-your-very-eyes-ua-gob-squad-spielt-am-hau-berlin-mit-erwachsenwerden-und-den-altersschablonen&catid=55&Itemid=100476 (29.12.20)

56 Vgl. vor allem das Video auf der Projektseite: <https://www.gobsquad.com/projects/dancing-about/> (29.12.2020)

„Rosemarie“ (Sonya Schönberger)

<http://www.sonyaschoenberger.de/Performative/Rosemarie> (30.12.2020)

Sonya Schönberger arbeitet im Bereich Performance wie Milo Rau vorrangig auf dem Gebiet des Reenactments. Außerdem richtet sie ihr Interesse auf die „Zeitzeugenschaft“ von Artefakten, darunter zerstörte und verschüttete Gegenstände, die allein durch ihr Auftauchen auf Kulturbrüche und Verwüstung verweisen. Alltagsgegenstände, deren Reste aus den Trümmern des Zweiten Weltkrieges an die Oberfläche gelangen, werden mit der gleichen Wertschätzung angesehen wie antike Scherben in den großen Ausgrabungsstätten der klassischen Archäologie. Mit Hilfe hybrider Forschungsansätze (künstlerische Forschung und wissenschaftsbasierte Forschung im Verbund) erfolgt die Rekonstruktion von einerseits Herstellung und Gebrauch der Objekte und andererseits der Dramatik ihrer Zerstörung. Sachüberreste aus der jüngsten Geschichte werden auf diese Weise zu Protagonisten in der Annäherung an eine vergangene, jedoch noch längst nicht überwundene Wirklichkeit.⁵⁷

Mit dem Performanceprojekt „Rosemarie“ (2014/2015) gelang Sonya Schönberger eine Synthese von Zeitzeugenbefragung, Reenactment und der Arbeit mit Objekten. Letztere kamen über den Aufführungsort ins Spiel: In Berlin existieren eine Reihe von Trümmerbergen (heute bewaldet oder als Park gestaltet), unter deren Oberfläche die Zerstörungsrückstände aus den Bombennächten des Zweiten Weltkrieges lagern. Für die gegenwärtigen Stadtbewohner sind diese deutlich sichtbaren Hügel in der Regel nicht mehr mit historischer Bedeutung aufgeladen. Sie dienen vor allem als Freizeitorde. „Rosemarie“ lädt die Besucherin/den Besucher zu einem begleiteten Spaziergang in den Volkspark Prenzlauer Berg ein, auf einen der Trümmerberge in der Mitte der Stadt. In einer sehr intimen Konstellation (ein Gast mit einer darstellenden Person) wird Material aus einer Zeitzeugenbefragung präsentiert. Der Darsteller/die Darstellerin berichtet in der ersten Person (als Verkörperung der Informanten) von Erlebnissen aus den letzten Jahren vor dem Krieg und den eigentlichen Schrecknissen der Ereignisse bis 1945 und unmittelbar danach.

Die Wirkung auf den Gast ist kaum zu überschätzen. Es besteht die Möglichkeit, die Performance durch Fragen zu beeinflussen. Nicht immer sind die Antworten im Skript enthalten und den Darstellern wird ein hohes Maß an Improvisationsfähigkeit abgefordert. Gerade dadurch entsteht ein sehr hohes Maß an Authentizität. Es ist möglich, gemeinsam eine Pause einzulegen und schweigend auf einer der Parkbänke zu verharren. Die Grenze zwischen außertheatralischer Realität und künstlerisch erschaffener Wirklichkeit erweist sich bei dieser Performance als fließend.

⁵⁷ Vgl. Material zur Ausstellung „Scherben“: <http://www.sonyaschoenberger.de/Installative/Scherben> (30.12.2020)

„Yew“ (Schubot/Gradinger)

<https://www.jaredgradinger.com/yew> (30.12.2020)

<https://www.tanzforumberlin.de/produktion/yew-outside/> (Video, Englisch) (30.12.2020)

Schubot/Gradinger folgen bei ihrer Forschungsarbeit einem radikalen Ansatz, der in dieser Form tatsächlich nur mit den Mitteln der Kunst realisiert werden kann. Sie arbeiten interdisziplinär (Tanz, Performance, Musik, Naturwissenschaft). Ihr Gegenstand ist die posthumane Welt, die Auflösung der Grenzen von Individualität, die Erforschung der Übergänge zwischen menschlichen Daseinsformen und der Existenzweise von Tieren und Pflanzen. Sie erkunden Kommunikationsmuster, die in der menschlichen Umgebung entweder ausgestorben oder vergessen sind. Dazu zählen Bewegungsmuster, Klänge, Gerüche, der Austausch chemischer Substanzen. Hinter diesen Experimenten steht ein Wirklichkeitsverständnis, das über das verfügbare Inventar an Erfahrungen weit hinausgreift und sich weigert, die kulturell antrainierte Beschränkung der Wahrnehmungskanäle zu akzeptieren. Bemerkenswerterweise umfassen diese Arbeiten nicht nur experimentelle Anordnungen für Erwachsene, sondern auch für Kinder und Jugendliche.⁵⁸

Bei „Yew“ (Eibe, Тис) handelt es sich um einen Versuch, mit der Pflanzenwelt zu kommunizieren und möglichst tief in den Hintergrund der Natur einzutauchen. Dies funktioniert erstaunlicherweise sogar in der Bühnenfassung:

„Es war wie in einem Park, wenn man nur noch die Wolken sieht und die Zeit beginnt, sich auszudehnen. Wie sieht man in einem abgeschlossenen Theaterstudio die Bewegungsmuster des Himmels? Darin bestand die Magie des Abends. Keinerlei Dekoration, ein paar Lautsprecher. Das Publikum füllt den Raum und verteilt sich wie die Gehölze in einem Wald. Einige treffen die Entscheidung, lieber ein Tier zu sein. Die Pflanzen verzweigen sich, kriechen über den Boden, wachsen. Die Tiere lauern. Die Performer entwickeln sich in ihrer gegenseitigen Verklammerung zu einem vagabundierenden, bipolaren Gebüsch. Mal macht es halt, dann rollt es weiter. Es lehnt sich an fremde Stämme (Menschen im Publikum), lagert im Schatten fremder Blätter.“⁵⁹

Der Schwerpunkt liegt jedoch eindeutig auf der Arbeit außerhalb des Theaters: im Garten, im Park, im Wald. Die beiden Performer (Jared Gradinger, Angela Schubot) sind ausgebildete Tänzer. Die eigenen Körper stehen ihnen als Forschungsinstrumente zur Verfügung. Es geht jedoch darüber hinaus auch um eine neuartige Form von Gesamtkunstwerk: So werden zum Beispiel die Biodaten von Pflanzen registriert und über eine Software in Musik übertragen. So hört das Publikum der Flora dabei zu, wie sie ihr Leben meistert. Transkulturell, transhuman und letztlich sogar transtemporal.

⁵⁸ <https://www.jaredgradinger.com/yew-kids> (30.12.2020)

⁵⁹ Beifuß rauchen. Bis der Alltag mit dem Nebel fortzieht. Theaterblog im „Freitag“ vom 20.02.2018

<https://www.freitag.de/autoren/velynas/beifuss-rauchen-kritik> (30.12.2020)

Vgl. auch: <https://www.freitag.de/autoren/andre-sokolowski/yew-von-angela-schubot-jared-gradinger> (30.12.2020)

„Hallo Kevin – Installation of the Senses “ (Team Volume)

<https://teamvolume.info/hello-kevin-installation-of-the-senses> (Englisch; 30.12.2020)

<https://dock11-berlin.de/events/hello-kevin-installation-of-the-senses/> (Deutsch; 30.12.2020)

<https://www.tanzforumberlin.de/produktion/hello-kevin-installation-of-the-senses/> (mit Video)

„Hallo Kevin“ entstand unter den Bedingungen der Pandemie 2020. Das Format reagiert auf die Anforderungen an Kunstereignisse, die in den Hygienebestimmungen festgelegt sind. Der Kontakt im Sinne einer körperlichen Präsenz ist von diesen Bestimmungen untersagt. Sowohl thematisch, als auch in der künstlerischen Umsetzung erarbeitet die Produktion eine Annäherung an den noch vor einem Jahr unfassbaren Umstand, dass „soziale Distanz“ als positiver Wert kommuniziert wird. Es gelingt, in der Spannung zwischen Isolation und Sterilität und den trotz allem immer noch möglichen kollektiven Erlebnissen eine neue Utopie der menschlichen Nähe zu erfinden. Dabei werden die neuartigen Arbeitsbedingungen aus dem Kern des Selbstverständnisses von Künstlerinnen/ Künstlern heraus untersucht. Der Impuls wurde aus der zeitgenössischen Zukunftsliteratur bezogen, transformiert und in das Medium einer hybriden Theater- und Netzperformance übertragen:

„Hello Kevin/Installation of the Senses ist ein entkoppelter Angstbewältigungsraum, eine Mischung aus analoger ursprünglicher Begegnung und medialen neuen Räumen. Wir nutzen diese diskursiven Räume um einen Zukunftszustand, den wir bereits erleben einzufangen. Wir versuchen uns von den konservativen Formen loszulösen. Auch im Tanz hinterlässt dieser unsichere Zustand seine Spuren. Tanz lebt von physischem Kontakt und zwischenmenschlichen Energien im Raum. Was passiert mit einer Tanzsprache, die eine solche Reform erlebt. Was sind die neuen Bedürfnisse dieser Sprache? Wir recherchieren in der Ambivalenz dieser Räume und Gegebenheiten, indem wir sie sich begegnen lassen. Wir erzeugen einen meditativen Wohlfühlort für den Besucher und überhöhen die Gefühlswelt mit künstlerischen Mitteln, um ein Tanzperformance Erlebnis zu erzeugen.“⁶⁰

Unter den Bedingungen der permanenten Kontrolle nähert sich die menschliche Performance (im Sinne von Erbringung einer Leistung) zunehmend der Perfektion. In der Zukunftsliteratur (darunter auch in den Dystrophien der Science Fiktion) richtet sich das Augenmerk in der Regel auf die Abweichung, auf die Störung. Team Volume formulieren ihre zentrale Forschungsfrage mit Bezug auf die grundsätzliche Bestimmung von Menschlichkeit: „Was macht den Menschen menschlich, wenn er perfekt funktioniert?“⁶¹ Dieser Frage geht das Kollektiv in einer polyphonen, multimedialen Installation nach. Die Tanzperformance nähert sich der Wirklichkeit einer Leistungssportlerin, in deren Leben jedes Detail einer überwachten Choreografie folgt. Die Aufgabe der pausenlosen Beobachtung übersteigt die Kapazität der kontrollierenden Instanz. Diese Ermüdung wird schauspielerisch umgesetzt und trägt zum Hybridcharakter des Forschungsprojektes bei. Die Verarbeitung der Geräusche demonstriert ein Konzept des universellen Recyclens. Alles wird registriert, aufgenom-

60 Projektbeschreibung auf: <https://dock11-berlin.de/events/hello-kevin-installation-of-the-senses/> (30.12.2020)

61 ebenda

men und findet seinen Weg zurück in die Choreografie. Vor dem Publikum liegt die Aufgabe, sich diese Installation zu erschließen und das Ergebnis an den selbst erfahrenen Gefühlen zu messen.

5. Kinder- und Jugendtheater

Die bis hierher skizzierten Entwicklungslinien und Theaterformen können auch im Kinder- und Jugendtheater beobachtet werden. Vor allem die Elemente Stückentwicklung und Abkehr von der festen, geschriebenen Spielvorlage sind inzwischen allgegenwärtig. Man kann sie im professionellen Theater ebenso beobachten wie im Theater an den Schulen oder im Freizeitbereich. Auch für diesen Bereich gilt hier die Einschränkung der sehr subjektiven Auswahl. Mit Sicherheit existieren viele weitere nennenswerte Arbeiten, die ebenso die Aufmerksamkeit verdienen wie die hier angeführten.

Kindertheater nach einer literarischen Vorlage: „Ronja Räubertochter“ (Astrid Lindgren)

https://staatstheater-hannover.de/de_DE/programm/ronja-raeubertochter.1224784 (31.12.20)

https://www.youtube.com/watch?v=Y08e_OyX9u8&feature=youtu.be (31.12.2020)

Nina Matenklotz brachte den traditionsreichen Text über die Ermächtigung der Kinder mit einem großen, spielfreudigen Ensemble auf die Bühne. Die Ausstattung hält sich an Vorgaben der Erzählung von Astrid Lindgren: Die jungen Zuschauerinnen können die Brücke zwischen den Burgen bewundern und über den Wald und die zahlreichen Zauberwesen staunen, die ihn bewohnen. Es gibt eine kindgerechte Aufbereitung im Programmheft, ein Wimmelbild und eine Methodenbox für Lehrerinnen und Lehrer. Die Kinder erhalten die Einladung zu einer abenteuerlichen Reise in eine gar nicht so kindliche soziale Utopie: Einsicht und Gerechtigkeit überwinden die Bereitschaft zur Gewalt, Kinder wirken aktiv an der Gestaltung der Welt mit.

„Die Schneekönigin“ Theater an der Parkaue (Jewgeni Schwarz)

<https://www.parkaue.de/haus/archiv/d/die-schneekoenigin/> (31.12.2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=Y4F0--x03Bc> (Trailer; 31.12.2020)

Ein weiteres Beispiel für eine nahezu klassische Inszenierung eines bewährten Kinderstückes ist „Die Schneekönigin“ von Jewgeni Schwarz. Seit 1957 wurde dieses Stück in Berlin insgesamt sieben Mal auf die Bühne gebracht. Auch hier geht es darum, dass es Kindern gelingt, aus eigener Kraft schwierige Probleme zu lösen und ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Der Unterhaltungswert der Inszenierung beruht auf Humor und vielfältigen Effekten, welche die Phantasie der Kinder nicht beschränken, sondern anregen und entwickeln.

„Wutschweiger“ Theater an der Parkaue Berlin (Jan Sobrie und Raven Ruëll)

<https://www.parkaue.de/programm/spielplan/wutschweiger/1172/> (31.12.2020)

Die Schulklasse verreist, aber nicht alle können mitfahren. Sammy und Ebeneser müssen zu Hause bleiben, weil es kein Geld gibt, um die Klassenfahrt zu bezahlen. Sie haben Eltern, mit denen nicht alles stimmt und müssen mehr oder weniger aus eigener Kraft klar kommen. Die Verantwortung für ihr Leben übernehmen sie selbst:

„Ebenesers Eltern schrumpfen, seit sie arbeitslos geworden sind und ihre Schuldenlast mit jeder Rechnung größer wird. Der Vater ist gerade so noch auf dem Blumentopf zu erkennen, die Mutter huscht winzig wie eine Maus über den Teppich. Wo Sammy's Vater ist, weiß sie nie so genau. Wahrscheinlich in einer Kneipe. Ihre Mama ist im Himmel. Oder im Meer. Sammy konnte gerade noch verhindern, dass sie auf eine Wiese gestreut und von einer Kuh gefressen wurde.“⁶²

Das Theater an der Parkaue kooperiert seit langem sehr eng mit den Schulen der Stadt. Schulklassen besuchen das Theater und werden dort theaterpädagogisch betreut, aber das Theater geht auch selbst in die Schulen und spielt dort für einzelne Klassen. Im Anschluss finden Gespräche über das Theatererlebnis statt. Unter den Bedingungen der Pandemie unternimmt das Theater nicht geringe Anstrengungen, um trotz der Beschränkungen mit den jungen Zuschauerinnen/Zuschauern in Kontakt zu bleiben. Man kann die Aufführung im Stream ansehen und im Anschluss daran über Zoom miteinander ins Gespräch kommen.

2020 erhielt das Stück den Jugendtheaterpreis. Die Jury begründete ihre Wahl mit der Aktualität des Themas, das jedoch nicht rührselig abgehandelt werde, sondern mit viel Humor und Gestaltungsfreude bei den jungen Theaterbesucherinnen einen positiven Impuls zur Auseinandersetzung mit dem schwierigen Thema anbiete:

*„Auch "Wutschweiger" von Jan Sobrie und Raven Ruëll verhandelt die Unvereinbarkeit verschiedener Milieus, konkret wachsende Armut in Familien und wie diese das Leben zweier Kinder beeinflusst. Die beiden Protagonist*innen, Sammy und Ebeneser, verbünden sich, gewinnen Selbstvertrauen, formulieren sich, lehnen sich auf.“⁶³*

Leider ist das Thema der wachsenden Kinderarmut in Deutschland aktueller denn je, und das gegenseitige Verständnis der unterschiedlichen sozialen Gruppen nimmt immer weiter ab. Dies stellt auch für Kinder ein Problem dar, das sie kaum bewältigen können. Vielleicht hilft Theater.

62 Stückbeschreibung auf der Seite des Theaters: <https://www.parkaue.de/programm/spielplan/wutschweiger/1172/> (31.12.2020)

63 Arbeitskreis Junges Theater Baden-Württemberg: Von dem erzählen, was trennt und verbindet. „Nachtkritik“ am 28.02.2020 auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17730:jugendtheaterpreis-baden-wuerttemberg-2020&catid=126&Itemid=100089 (31.12.2020)

„Klassentausch“ Fundus Theater Hamburg

<https://www.fundus-theater.de/der-klassentausch/> (31.12.2020)

<https://vimeo.com/user5140453> (Video zum Projekt; 31.12.2020)

Das Hamburger Fundus Theater ist eine sehr wichtige Adresse für performative Forschungsarbeit im Bereich des Kindertheaters. Sibylle Peters, deren Ideen und Initiativen maßgeblichen Einfluss auf die Aktivitäten des Theaters haben, gehört zu den führenden Köpfen im Bereich partizipative Theaterarbeit und Ergründung gesellschaftlicher Zusammenhänge mit den Mitteln der Performance. Das Fundus Theater befindet sich im Zwischenbereich von Aktivismus und Theaterpädagogik, die Grenze ist weitgehend unscharf. Auch das Projekt „Klassentausch“ thematisiert die sozialen Unterschiede in der gegenwärtigen Gesellschaft. Das Augenmerk richtet sich hier in erster Linie auf die eigene Stadt, in welcher die beteiligten Kinder leben:

„Das soziale und kulturelle Auseinanderdriften der Hamburger Stadtteile wird vielerorts beklagt und stellt nicht zuletzt für das Aufwachsen von Kindern in unserer Stadt ein Problem dar. Viele Kinder erleben kaum andere Teile der Stadt, als ihren eigenen. In vielen Hamburger Schulen lernen sie mehr über fremde Länder als über die Randbezirke der Stadt. Hamburgs Kinder entwickeln so kein gemeinsames Gefühl für den urbanen Zusammenhang, in dem sie miteinander leben.“⁶⁴

Die Recherche zur Vorbereitung einer gemeinsamen Vorstellung verbindet zwei Schulklassen in unterschiedlichen Stadtregionen. Es handelt sich nicht um Probenarbeit, sondern um die Erhebung von Erfahrungsmaterial, das später in die Performance einfließt. Die Kinder tauschen jeweils als Gruppe den Alltag. Sie erfahren den täglichen Schulweg ihrer Partner, erkunden den fremden Schulhof, erforschen das andere Schulgebäude. Im ersten Schritt geht es jedoch darum, die eigene Schule und ihre Umgebung besser kennenzulernen, denn die Kinder werden gebeten, für die Partnerklasse einen „Reiseführer“ zu verfassen. Die Reflexion über die eigene Lernumgebung weckt die Sensibilität und die Aufnahmebereitschaft für eine schulische Welt, die sich von der eigenen unterscheidet. Nach Abschluss der jeweiligen Erkundung treffen sich beide Klassen im Theater auf der Bühne.⁶⁵

„Videoeinspielungen dokumentierten den Austauschtag, die Schüler interviewten sich gegenseitig live im Theater. Dabei wurde viel gelacht. So fanden die Steilshooper Kinder die Häuser in Volksdorf zu klein, viele sahen auch zum ersten Mal ein Reetdach. Vom Wohlstand beeindruckt war eine Mädchengruppe, die das Zuhause einer Volksdorfer Schülerin besuchen konnte: „Bist du reich?“ fragten sie ihre Gastgeberin. Die Volksdorfer Kinder zeigten sich umgekehrt beeindruckt von der Vielfalt der Herkunftsländer und Sprachen in Steilshoop.“⁶⁶

64 Stückbeschreibung auf der Seite des Projektes: <https://www.fundus-theater.de/der-klassentausch/> (31.12.2020)

65 Vgl. Projektbericht einer der beteiligten Schulen auf: <https://schule-appelhoff.hamburg.de/klassentausch-im-fundustheater/> (31.12.2020)

66 Sibylle Peters, Gundula Hölt: Klassentausch. Hier nach: <http://kids-guide-hamburg.de/klassentausch-ein-projekt-des-fundus-theater/> (31.12.2020)

Literaturangaben:

Peter Brook: Der leere Raum. Berlin (Alexander Verlag) 1983

Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann (Hrsg.): Lob des Realismus. Die Debatte. Berlin (Theater der Zeit) 2017

Claudia Agnes Müller: Forschendes Theater. Berlin (Verlag der Technischen Universität) 2015

Bernd Stegemann: Lob des Realismus. Berlin (Verlag Theater der Zeit) 2015