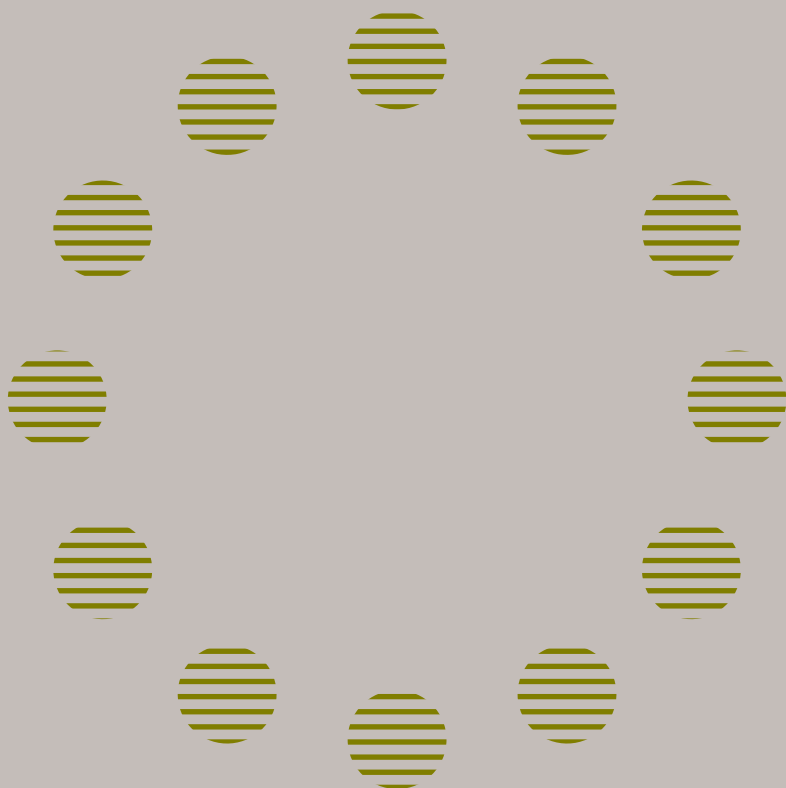




Plattform Theater – Darstellende Künste im Umbruch

Beiträge zur
Kulturellen Bildung



Die »Genshagener Noten« sind eine Publikationsreihe des Bereichs »Kunst- und Kulturvermittlung in Europa«. Sie widmen sich aktuellen gesellschaftsrelevanten Themen aus der Sicht der Kunst und Kultur. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf der deutsch-französisch-polnischen Zusammenarbeit im europäischen Kontext.

Das flexible Format dieser Reihe erlaubt es, in prägnanter Form Ergebnisse aus unseren Projekten darzustellen wie auch einzelne ausgewählte Personen zu Wort kommen zu lassen. Ziel dieser Reihe ist es, unsere Arbeit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Genshagener Noten erscheinen mehrmals im Jahr, sind online erhältlich und liegen auch in gedruckter Form vor.

Inhalt

Vorwort	2
Sozial, kommunikativ und öffentlich	4
Zum Verhältnis von Theater und Kultureller Bildung Gerd Taube	
Exkurs: Gib mir eine Farce – Deine Bildung will ich nicht sehen	14
Polnisches Theater heute – Der Kampf zwischen Kommerz und Anspruch Wojtek Klemm	
Kultur leben	22
Eckart Liebau	
Publikum bewegen	30
Zeitgenössisches Theater als Parforceritt in die Wirklichkeit Hanne Seitz	
Nadelstiche für's System	38
Theaterkunst braucht Kulturpolitik Wolfgang Schneider	
Welches Wissen vermittelt Theatervermittlung?	46
Theaterpädagogik am Theater unter wissenstheoretischer Perspektive Ute Pinkert	
Exkurs: 50 Jahre Stanislawskij – Über die Ethik im Theater	52
Jurij Alschitz im Gespräch mit Jürgen König	
Plattform Theater – Darstellende Künste im Umbruch	60
Ausgewählte Projekte und Initiativen der Kulturellen Bildung	
Empfehlungen	62
Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren	68
Danksagung, Impressum	70



Liebe Leserin, lieber Leser,

2

wir freuen uns, Ihnen die dritte Genshager Note »Plattform Theater – Darstellende Künste im Umbruch« präsentieren zu können. Diese Schriftenreihe des Bereichs »Kunst- und Kulturvermittlung in Europa« der Stiftung Genshagen widmet sich verschiedenen gesellschaftlich relevanten Themen aus Kunst und Kultur. Die Beiträge dieser Ausgabe beziehen sich auf die Fachtagung »Plattform Theater – Darstellende Künste im Umbruch«, die vom 10. bis 12. Juni 2013 im Schloss Genshagen stattfand. Mit dieser Veranstaltung wurde das Format »Plattform Kulturelle Bildung« fortgesetzt, das die Stiftung Genshagen alljährlich in Zusammenarbeit mit dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Referat Kulturelle Bildung zu innovativen Konzepten der Kunst- und Kulturvermittlung durchführt. Mit der Plattform Theater wurde 2013 erstmals die Vermittlungsarbeit in den Bereichen Theater und Tanz näher beleuchtet.

Die Texte, die Sie in diesem Heft finden, ergänzen und erweitern die Diskussionen zur Kulturellen Bildung, die im Schloss Genshagen geführt wurden. Natürlich geben die Beiträge nur einen Ausschnitt der Debatten wieder, in denen gelegentlich kontrovers diskutiert wurde. Wir hoffen mit diesen Texten, die die Meinung der Autorinnen und Autoren wiedergeben, den Dialog zwischen den Akteuren zu beleben und vielleicht sogar etwas voranbringen zu können.

Die Stiftung Genshagen veranstaltete die Fachtagung in Kooperation mit dem Internationalen Theaterinstitut / Zentrum Deutschland, dem Deutschen Bühnenverein, dem Bund Deutscher Amateurtheater e.V., dem Bundesverband Freier Theater e.V., dem Dachverband Tanz Deutschland und der Dramaturgischen Gesellschaft e.V. Die Tagung wurde gemeinsam konzipiert und vorbereitet. Die unterschiedlichen Verbände und Träger verbindet, dass sie

alle einen eindeutig künstlerischen Zugang zur Kulturellen Bildung haben. Es gab zudem viele gemeinsame Themen und Fragestellungen wie etwa die Publikums-gewinnung, Partizipation, kulturelle Vielfalt, Teilhabegerechtigkeit, lebenslanges Lernen und die Frage nach dem künstlerischen Qualitätsbegriff. Allen Kooperationspartnern sei ganz herzlich für die gute Zusammenarbeit und das große Engagement gedankt.

Im Zentrum der Tagung standen die Herausforderungen, vor denen die Darstellenden Künste und die Kulturinstitutionen angesichts des verstärkten Bildungsauftrags und -bedarfs stehen. Das Programm war vielfältig, es gab Impulse aus der Welt der Darstellenden Künste und der Wissenschaft, Diskussionsrunden im Welt-Café zu relevanten Fragestellungen und Statements der Verbände, die im Gespräch mit den Akteurinnen und Akteuren exemplarische Projekte der Kulturellen Bildung vorstellten.

Der Genius Loci von Schloss und Park Genshagen brachte Menschen aus den unterschiedlichsten Bereichen miteinander ins Gespräch, die sich alle in irgendeiner Weise mit Theater und Tanz beschäftigen. Ein Austausch über Herangehensweisen und Methoden der Kulturellen Bildung zwischen den Künstlerinnen und Künstlern sowohl aus dem Amateurbereich, der Freien Szene und dem Stadt- und Staatstheater hatte in dieser Form zuvor kaum stattgefunden. Der Dialog, der in Genshagen bei der Plattform Theater angeschoben wurde, sollte fortgesetzt werden; das war die einhellige Meinung aller Kooperationspartner.

Für die Genshagener Note Nr. 3 haben wir Autorinnen und Autoren aus der Wissenschaft und den Darstellenden Künsten gewonnen. In dem Eröffnungsbeitrag »Sozial, kommunikativ und öffentlich. Zum Verhältnis von Theater und Kultureller Bildung« trägt Gerd Taube zu einer Begriffsklärung

und Verständigung über Konzepte der Kulturellen Bildung in den Darstellenden Künsten bei. Er kommt darin dem Verhältnis von Theater und Bildung historisch und aktuell auf die Spur. Taube stellt Gottscheds Forderung nach dem »belehrenden Nutzen« des Theaters Schillers These von der »Freiheit der Kunst« gegenüber. – Diese gegensätzlichen Positionen lassen sich auch heute noch in der aktuellen Diskussion um Kulturelle Bildung im Theater finden. Der Regisseur Wojtek Klemm stellt das Theater im heutigen Polen, im Kampf zwischen Kommerz und Anspruch, vor. In »Kultur leben« vermittelt Eckart Liebau den Reichtum der vielschichtigen und vielgestaltigen Sprache der Kultur und der Kulturen. »Publikum bewegen.« nennt Hanne Seitz vielsagend ihren Essay über das zeitgenössische Theater, das sich in einem »Parforceritt in die Wirklichkeit« befinde. »Theaterkunst braucht Kulturpolitik«, dieser Ansicht ist Wolfgang Schneider, der in seinem Beitrag die deutschen Theaterstrukturen unter die Lupe nimmt. Eine wissenschaftliche Sicht auf die Theaterpädagogik am Theater stellt Ute Pinkert vor. Sie fragt: »Welches Wissen vermittelt Theatervermittlung?« und analysiert die Prozesse, die dabei ablaufen. Das Stanislawskij-Jahr nahmen wir zum Anlass den Schauspieler, Regisseur und Theaterlehrer Jurij Alschitz zu einem Gespräch über »Ethik im Theater« mit dem Journalisten Jürgen König einzuladen. Eine Zusammenfassung des Gesprächs finden Sie in dieser Publikation.

Von den Kooperationspartnern wurden schließlich Empfehlungen zur Kulturellen Bildung ausgearbeitet, die wir Ihnen gern am Ende dieser Genshagener Note vorstellen.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre.

Ihre
Christel Hartmann-Fritsch und
Charlotte Stolz



Gerd Taube

**Sozial, kommunikativ
und öffentlich**

Zum Verhältnis von Theater
und Kultureller Bildung



Das Theater ist eine soziale Kunstform. Es entsteht nur in der gleichzeitigen Anwesenheit von Darstellern bzw. Performern und Zuschauern. Sein Kunstwerk ist kein Artefakt, sondern ein Ereignis. Das Theater ist eine kommunikative Kunstform, das szenische Ereignis entsteht im Wechselspiel von Akteuren und Zuschauern. Mit dem szenischen Ereignis konstituiert das Theater einen besonderen Raum der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Das Soziale, das Kommunikative und das Öffentliche sind Grundprinzipien der Theaterkunst, die näher zu betrachten wären, um dem Verhältnis von Theater und Bildung historisch und aktuell auf die Spur zu kommen. Es ist nämlich gar nicht so neu und überraschend, dass im politischen, philosophischen und im gesellschaftlichen Diskurs das Theater auf bestimmte gesellschaftliche Funktionen verpflichtet wurde. Wegen seiner besonderen, direkten Wirkung auf die Zuschauer scheint es zur Belehrung und zur Verbreitung von gesellschaftlich sanktionierten Werten und Tugenden, aber auch zum Diskurs und zum Infrage-Stellen eben solcher Werte und Tugenden geeignet.

1. Bildung im Theater zwischen Belehrung und Vergnügen

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tobte in Deutschland ein Kulturkampf um die Zweckbestimmung und soziale Funktion des Theaters. Auf den deutschen Wanderbühnen des 17. und 18. Jahrhunderts war die Haupt- und Staatsaktion beim breiten Publikum vor allem wegen der emotionsgeladenen Effekte wie Lüge, List und Intrigen und den heroischen Geschichten über Aufstieg und Fall, leidenschaftliche Liebesaffären und monströse Leiden von Königen und Helden beliebt. Die heroisch-pathetische Spielweise der Haupt- und Staatsaktion stand im Kontrast zur burlesk-drastischen Komik der Nach- und Zwischenspiele, in denen lustige Figuren wie Hanswurst oder Pickelhäring der emotionalen Erbauung derb-komische Zerstreuung entgegensetzten. Mit der

Aufklärung kam diese reine Unterhaltungskunst in Verruf und mit ihr die Wanderkomödianten als fahrendes Volk. Dem antiken und dem klassizistischen französischen Theater als Vorbild folgend, machte es sich der Schriftsteller und Literaturtheoretiker der deutschen Frühaufklärung Johann Christoph Gottsched zur Aufgabe, der Schaubühne zu gesellschaftlicher Anerkennung als Theaterkunst zu verhelfen. Er argumentierte, dass die regelhafte klassizistische Tragödie lehrreich und moralisch sei, aber nicht als nüchterne und trockene Moralpredigt: »Man liest, man höret sie nicht nur, in einer matten Erzählung des Poeten; sondern man sieht sie gleichsam mit lebendigen Farben vor Augen. Man sieht sie aber auch, nicht in toten Bildern auf dem Papiere;

2. Freiheiten der Kunst

sondern in lebendigen Vorstellungen auf der Schaubühne.«¹ Suchte Gottsched den belehrenden Nutzen des Theaters noch in Abgrenzung zum Vergnügen, erreichte das Theater für Friedrich Schiller seine Zweckbestimmung erst in der Verbindung von Belehrung und Vergnügen. »Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der andern gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird.«² So postulierte Schiller 1784 seine Überzeugung in seiner Rede vor der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft in Mannheim, die unter dem Titel »Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet« bekannt geworden ist. In seinem Aufsatz »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« kritisiert Schiller überdies die bloße Funktionalisierung des Theaters aus Gründen gesellschaftlicher Legitimierung. »Um den Künsten einen recht hohen Rang anzuweisen, um ihnen die Gunst des Staats, die Ehrfurcht aller Menschen zu erwerben, vertreibt man sie aus ihrem eigentümlichen Gebiet, um ihnen einen Beruf aufzudringen, der ihnen fremd und ganz unnatürlich ist.«³ In diesem Zusammenhang fordert er auch die Freiheit der Kunst als Voraussetzung für ihre gesellschaftliche Wirkung. »Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohltätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen.«⁴

Beide Argumentationsmuster kann man auch gegenwärtig wieder im öffentlichen Diskurs des Theaters in Deutschland finden. Künstler wehren sich mit dem Verweis auf die Autonomie der Kunst dagegen, das Theater als Form der Kulturellen Bildung anzuerkennen. »Nun lasst uns mal wieder Kunst machen!«, heißt es oder gar »Die Kulturelle Bildung verdrängt die Kunst.«

Und es ist wie eh und je, die Hüter der Autonomie der Kunst berufen sich auf die inzwischen grundgesetzlich geschützte Freiheit der Kunst, wenn sie dieselbe durch die Verpflichtung zur Kulturellen Bildung bedroht sehen. Doch dem liegt ein eklatantes Missverständnis zugrunde: Kulturelle Bildung muss man nicht machen, mehr noch, Kulturelle Bildung kann man nicht machen. Bilden kann sich der Mensch nur selber. Deswegen begreifen wir kulturelle Bildungsprozesse als Selbstbildungsprozesse des Individuums im Kontext der Künste. Ästhetisches Lernen ist dabei die Art und Weise, wie Kulturelle Bildung zustande kommt. Kulturelle Bildung bezeichnet aber auch die für die Selbstbildungsprozesse notwendigen Rahmenbedingungen, insbesondere infrastrukturelle und fachlich-methodische, die bestimmten Qualitätsansprüchen genügen müssen. Sollen die Theater also, dieser Definition folgend, etwas zu ihrer Kunst hinzutun, damit sie den fachlich-methodischen Qualitätsansprüchen der Kulturellen Bildung genügen? Nein, hinzutun müssen sie nichts, aber sie müssen ihre Haltung zur Bildungswirkung ihrer Kunst verändern. Theater bildet, auf vielfältige Art und Weise. Das Vergnügen, das Unerwartete, die Entdeckung, der Schrecken, die Freude, der Schmerz sind nur einige Formen der ästhetischen Erfahrung im Theater. Im Modus der ästhetischen Erfahrung schafft die Theaterkunst einen Erfahrungsraum jenseits der Alltagswirklichkeit und ermöglicht es dem Zuschauer, die Welt neu zu sehen. Spielerisch regt sie die Fantasie an,

¹ Johann Christoph Gottsched: Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen (1729/1736), in: Ders.: Ausgewählte Werke, Bd. 9 Gesammelte Reden, 2. Teil, Berlin: de Gruyter 1976, S. 496.

² Friedrich Schiller: Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet (1784/1802), in: Ders.: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik, Leipzig 1985, S. 55.

³ Friedrich Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1791), in: Ders.: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik, Leipzig 1985, S. 95.

⁴ Ebd.

sie berührt Erfahrungen der Zuschauer und eröffnet Reflexions- und Handlungs-Spielräume. Im Theater als »Laboratorium sozialer Phantasie« (Wolfgang Iser) wird die Welt kritisch mit anderen Augen gesehen, werden Werte und Ideen diskutiert und Weltentwürfe spielerisch erprobt. Das Theater reflektiert die gesellschaftliche Realität und macht Vorschläge für Veränderungen.

Ästhetisches Lernen muss allerdings selbstbestimmtes Lernen sein. Der mündige Zuschauer darf sich seinen eigenen Reim auf das Gesehene machen, wenngleich kunstvermittelnde Begleitung der ästhetischen Erfahrung auf die Sprünge helfen kann. Eine Eigentümlichkeit der ästhetischen Erfahrung und eine Voraussetzung für selbstbestimmtes ästhetisches Lernen ist die Freiwilligkeit des Sinnverstehens. »Gerade dass die Kunst keine Zwangsgeltung in Anspruch nehmen und dass ihre Wahrheit weder durch Dogmen widerlegt noch durch Logik »falsifiziert« werden kann, macht ihre eminent gesellschaftliche Funktion aus, ihre Freiwilligkeit begründet die emanzipatorische Chance ihrer Unbotmäßigkeit und erklärt das Interesse herrschender Instanzen, sich ihre verführerische Gewalt und verklärende Kraft botmäßig zu machen.«⁵ So gesehen könnte man die Vorbehalte der Künstler gegen die von Staat und Politik allzu euphorisch angepriesene kulturelle Bildung ja sogar verstehen: Sie verteidigen die Kunst als eine Bastion emanzipatorischer Unbotmäßigkeit. Aber auch dieser Haltung liegt ein Missverständnis zugrunde. Gerade die emanzipatorische Kraft der zeitgenössischen Theaterkunst öffnet den Zuschauern Räume zur freiwilligen ästhetischen Erfahrung und selbstbestimmten Sinnproduktion. Soweit lässt sich das gegenwärtige Dilemma im Verhältnis von Theater und kultureller Bildung auf philosophischer Ebene reflektieren und argumentativ auflösen. Doch die schönen Denkfiguren haben einen Haken. Sie gehen davon aus, dass der Zuschauer

bereits im Theater ist und somit die Theaterkunst die hier beschriebenen und andere Wirkungen entfalten kann.

Und hier müssen wir die ästhetisch-philosophische Ebene verlassen und auf politische Fragestellungen zu sprechen kommen. Wenn es langfristig gelingen soll, kulturelle Bildungsmöglichkeiten in einem Theater für alle zu schaffen, die auch tatsächlich von der Mehrheit der Gesellschaft genutzt werden, dann muss sich nicht nur die individuelle Haltung der künstlerisch Beschäftigten im Theater, sondern die Haltung der Institution Theater ändern. Offen für alle sein heißt nicht nur, Angebote zu machen, sondern muss auch dazu führen, dass letztlich diejenigen im Theater begrüßt werden können, die diesen öffentlichen Raum sozialer Kommunikation noch nicht für sich entdeckt haben. Hier stellt sich natürlich sofort die Frage, ob es denn tatsächlich eine Errungenschaft sein kann, dass jeder ins Theater geht. Einmal abgesehen davon, dass das Angebot an Sitzplätzen zahlenmäßig deutlich unter der Gesamtbevölkerungszahl liegt und so gesehen ein Theater für alle eine Utopie bleiben wird, halte ich es gar nicht für erstrebenswert, dass jeder ein Leben lang ins Theater geht. Das gehört für mich zur Wahlfreiheit und damit zum Verständnis der Freiheit der Kunst. Aber was ist, wenn ich gar nicht wählen kann? Weil ich gar nicht weiß, was zur Wahl steht. Weil ich gar nicht weiß, ob das Theater etwas Sinnvolles zu meinem Leben beitragen kann. Hier hat die Freiheit der Kunst eine offene Flanke. Hier ist die Kunst nicht frei, weil nicht allen frei zugänglich. So verstanden muss ein Theater für alle allen zugänglich sein, nicht nur theoretisch, sondern ganz praktisch.

Das Theatersystem in Deutschland befindet sich seit gut 25 Jahren in einem strukturellen Wandel hin zu einem Theater für alle. Denn immer mehr Intendanten und künstlerische Leiterinnen haben verstanden, dass sie die

⁵ Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 44.

3. Kulturelle Bildung in der Theaterkunst

Freiheit der Kunst am besten dann verteidigen, wenn sie die junge Generation selbst entscheiden lassen, was sie vom Theater halten. Das Kinder- und Jugendtheater hat sich in Deutschland in den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten zu der Theatersparte entwickelt, die der jungen Generation zu kulturellen Erstbegegnungen mit der Kunst des Theaters verhilft. Indem sich das Theater für junges Publikum heute ästhetisch vielseitig zeigt, bietet es vielfältige, individuell nutzbare Zugänge zur Theaterkunst.

Die gegenwärtig zu beobachtende Vielfalt von Auffassungen und Konzepten der kulturellen Bildung im politischen Diskurs und der kulturellen und pädagogischen Praxis hat die Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung 2011 veranlasst, in einem Positionspapier ihre Auffassung von Kultureller Bildung zu formulieren. Ich beziehe mich daher hier im Wesentlichen auf diesen Begriff und das Verständnis von Kultureller Bildung, wie ihn die Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung in fünfzigjähriger Praxisreflexion entwickelt hat und wie ihn die 55 Mitgliedsverbände, darunter sieben Mitglieder aus dem Bereich des Theaters, zur Grundlage ihres praktischen Bildungs- und Kunstverständnisses gemacht haben.

Als kulturelle Bildungsprozesse verstehen wir die Selbstbildungsprozesse des Individuums in Auseinandersetzung mit den Künsten. Das Positionspapier der BKJ spricht von einem »... Handlungskonzept Kultureller Bildung, das auf Persönlichkeitsentwicklung mit und in den Künsten zielt: Kulturelle Bildung ist zuerst und vor allem Selbstbildung, Persönlichkeitsbildung, und nicht Bildung zu anderen, übergeordneten Zwecken, so nützlich diese sein mögen.«⁶ Der Gedanke der essentiellen Freiheit der Bildung in der Kunst wendet sich gegen jegliche Funktionalisierung der Künste und Ökonomisierung der Kulturellen Bildung. Doch nicht immer gelingt es in der gesellschaftlichen Praxis und im theoretischen Diskurs funktionalisierenden und ökonomisierenden Tendenzen in der Kulturellen Bildung entgegenzutreten. Veränderung bewirkt man nicht, indem man die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Erwartung an die Institution Theater vermeidet und den Anspruch abwehrt, Theater als Orte der Kulturellen Bildung zu begreifen, sondern durch kritische Aneignung jener Konzepte der Kulturellen Bildung, die darauf zielen, in den ästhetischen Selbstbildungsprozessen des

⁶ Gerd Taube: Einführung, in: Positionen und Ziele der BKJ e.V., Remscheid: BKJ 2011, S. 4.

4. Erscheinungsformen Kultureller Bildung in der Theaterkunst

Individuums die Eigenschaften des Theaters als Kunst zur Wirkung zu bringen.

Am besten gelingt das sicherlich dort, wo Theaterkünstlerinnen und Theaterpädagoginnen gemeinsam daran arbeiten, Kindern und Jugendlichen Bildungsmöglichkeiten im Theater zu eröffnen: Sei es in der künstlerischen Arbeit und den Vorstellungen für das junge Publikum oder sei es in der theaterpädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. So macht das Theater das Publikum zu Zuschauern und Spielern und entfaltet seine Bildungswirkungen im Zuschauen und im Spielen des Publikums.

»Kinder- und Jugendtheater ist ein Theater der pädagogischen Emanzipation seiner jungen Zuschauer. Es versteht sein Publikum als Partner und bietet ihm Räume und Anlässe, selbstbestimmt zu urteilen und zu handeln. Das Kind oder der Jugendliche sind mündige Zuschauer, wenn sie unabhängig von den Zielvorstellungen der sie begleitenden Eltern, Lehrer oder Erzieher und ohne Gebrauchsanweisung für die Theaterkunst selbst über die Bedeutung des Gezeigten und den Sinn für das eigene Leben entscheiden dürfen. Die Kunst bietet ihnen den Raum dafür.«⁷

In der theaterpädagogischen Arbeit mit dem jungen Publikum an Theatern geht es nicht darum, einen pädagogischen Raum zu schaffen, welcher der Kunst ähnlich ist, sondern um die Öffnung von Möglichkeitsräumen, in denen künstlerische Grundprinzipien gelten. Dazu gehören der Eigensinn der Künste, ihr spielerischer Charakter, Zeit für individuelle Suchprozesse und Offenheit für das, was sich ereignet. Künstlerisches Handeln muss auch in theaterpädagogischen Kontexten immer selbstbestimmtes Handeln sein, nur so wird ästhetisches Lernen in der Kunst möglich.

Abschließend will ich eine systematische Einordnung der Kulturellen Bildung in das Theatersystem in Deutschland durch eine Typologie von Formen des Theaters im Kontext der Kulturellen Bildung versuchen, um einen Überblick über die Vielfalt der Kulturellen Bildung in der Theaterkunst zu geben.

4.1 Theater für junges Publikum

Im Kinder- und Jugendtheater, von dem heute auch als »Junges Theater« oder »Theater für junges Publikum« die Rede ist, sind die intendierten Zuschauer Kinder und Jugendliche sowie ihre erwachsenen Begleiter (Lehrer, Erzieher, Eltern, Großeltern). Berufsmäßige Theaterkünstlerinnen und -künstler (Regisseure, Dramaturgen, Schauspieler, Puppenspieler, Tänzer, Sänger, Musiker etc.) produzieren Inszenierungen speziell für junge Zuschauer und zeigen sie in speziellen Vorstellungen für Kita-Gruppen, Schulklassen und Familien.

Das Kinder- und Jugendtheater ist in Deutschland traditionell Schauspieltheater. In der Tradition des Literaturtheaters ist der Theatertext für die Aufführung grundlegend. Gleichzeitig wird die Theaterästhetik des zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheaters von einer enormen Vielfalt von Stilen, Lesarten, Handschriften und ästhetischen Zugängen zu Stoffen und Themen bestimmt. In den letzten beiden Jahrzehnten sucht das Kinder- und Jugendtheater das Spektrum seiner Ausdrucksformen zu erweitern. In interdisziplinären Inszenierungen spielt die Schauspielerin und der Schauspieler mit Sprache, Stimme, Körper, tänzerischer Bewegung, Puppen oder Dingen, digitalen und analogen Klängen, Licht oder Medienkunst. Und obwohl noch überwiegend die mimetische und narrative Darstellung des Schauspieltheaters konstituierend für die Theaterproduktion ist, finden sich auch zunehmend die Ausdrucks- und Produktionsweisen des zeitgenössischen Performance-

⁷ Gerd Taube: Facing Reality. Zeitgenossenschaft und Realismus im Theater für junges Publikum in: IXYPSILONZETT. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2014, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 43

theaters im Kinder- und Jugendtheater. »Die Theaterkunst für Kinder und Jugendliche hat sich als integraler Bestandteil der Theaterarbeit in Deutschland etabliert und das Theater für junge Zuschauer ist ein anerkannter Teil der Theaterkultur in Deutschland geworden. Und zwar weil sich sowohl das Kinder- und Jugendtheater als auch das Stadttheater verändern und sich das Kinder- und Jugendtheater nicht mehr durch Abgrenzung, sondern durch Grenzüberschreitungen künstlerisch verortet.«⁸

4.2 Theaterpädagogik im Kinder- und Jugendtheater

Die künstlerische Arbeit am Kinder- und Jugendtheater hat immer eine pädagogische Dimension und die theaterpädagogische Arbeit ist von künstlerischem Denken und ästhetischen Methoden geprägt. Daher gehört es zum konzeptionellen Selbstverständnis des Kinder- und Jugendtheaters, dass es nicht nur ein Theater **für** junges Publikum, sondern auch ein Theater **des** jungen Publikums ist.

In den letzten beiden Jahrzehnten ist die Theaterpädagogik aus ihrem Schattendasein an den Theatern herausgetreten, weil die Künstlerinnen und Künstler zunehmend ihre Bedeutung für den künstlerischen Produktionsprozess erkennen. Und für das Theater der Kinder und Jugendlichen, in dem die jungen Akteurinnen und Akteure an Theaterinszenierungen, Performances und künstlerischen Forschungsprozessen beteiligt werden, ist eine Theaterpädagogik auf der Höhe der Zeit unerlässlich.

Die theaterpädagogische und künstlerische Arbeit mit Kindern und vor allem mit Jugendlichen ist offener und weniger von den Traditionen und Konventionen des dramatischen Schauspieltheaters geprägt. Weil der zeitgenössischen Theaterpädagogik ein weiter Theaterbegriff zugrundeliegt, gibt es

in der theaterpädagogischen Arbeit keine Hierarchie der Theatermittel. Es entstehen Kunstereignisse (Aufführungen), die den künstlerischen Entwicklungen im performativen Theater der Gegenwart oftmals noch näher sind als denen des aktuellen Kinder- und Jugendtheaters. Und viele Theaterleiterinnen und Regisseure haben erkannt, dass sich die Erfahrungen der Theaterpädagogik für die Kunst des Theaters für junges Publikum nutzbar machen lassen.

4.3 Theaterpädagogik am Theater

Im Zentrum der theaterpädagogischen Arbeit am Theater steht der aktive, spielende und forschende Mensch. Theaterpädagogik vermittelt Zugänge zu den Formen, Ausdrucks- und Wirkungsweisen der Theaterkunst und ermöglicht so ästhetisches Lernen in individuellen kulturellen Bildungsprozessen. Kunstvermittlung ist die traditionelle Funktion der Theaterpädagogik am Theater und das Zuschauergespräch nach der Aufführung die gebräuchlichste Methode. In solchen Gesprächen wird das junge Publikum heute längst nicht mehr nach der Botschaft der Aufführung abgefragt oder darüber belehrt, wie es die Aufführung zu deuten habe. Zeitgemäße Aufführungsgespräche verknüpfen die Alltags- und Lebenserfahrungen der jungen Zuschauer mit ihren Beobachtungen und Assoziationen im Erlebnis der Theateraufführung. So geben Aufführungsgespräche nicht nur verbal, sondern auch in spielerischer Auseinandersetzung Denkanstöße für die individuelle Sinnproduktion der Zuschauer. Das Gespräch ist eine soziale Begegnung in der Öffentlichkeit des Theaters, so stiftet die Theaterkunst Kommunikation. In der Konzeption einer performativ geprägten Vermittlungskunst manifestiert sich gegenwärtig ein erweitertes Verständnis von Theaterpädagogik: Das Theater wird zum experimentellen Raum künstlerischen Forschens und der spielerischen Aneignung der eigenen Lebenswirklichkeit der Kin-

⁸ Gerd Taube: Kinder- und Jugendtheater heute – Eine Einführung, in: Deutscher Bühnenverein (Hg.): Kinder- und Jugendtheater im Wandel, Köln: Deutscher Bühnenverein 2012, S. 7.

der und Jugendlichen mit den Mitteln der Kunst. Die Theaterpädagogik folgt dabei zwei Grundprinzipien des ästhetischen Lernens im Theater: Partizipation und Spiel.

4.4 Audience Development

Mit dem angelsächsischen Begriff des Audience Development werden Strategien bezeichnet, mit denen öffentlich geförderte Kultureinrichtungen neues Publikum erreichen und binden wollen. Dafür gibt es zweierlei Gründe. Zum einen liegt es im ökonomischen Interesse der Einrichtungen, durch neue Zuschauer eine höhere Auslastung und damit auch höhere Einnahmen zu erzielen. Zum anderen ist es eine aktuelle gesellschaftliche Herausforderung, einem vielfältigen Publikum Teilhabe an Kunst und Kultur zu ermöglichen. Insofern ist Audience Development mehr als kluges Marketing zur Bindung neuer Kunden, es ist eine Gesamtstrategie, die auf die Veränderung der Kultureinrichtungen und ihrer Angebote zielt. Audience Development kann damit auch als eine Methode der Kulturellen Bildung betrachtet werden. Denn das Theater und die Theaterpädagogik können ihre Wirkung als Kulturelle Bildung erst dann entfalten, wenn das Publikum, das gemeint ist, den Weg ins Theater gefunden hat.

4.5 Theater der Kinder und Jugendlichen

Kinder und Jugendliche erarbeiten angeleitet von Spielleiterinnen und Spielleitern eigene Inszenierungen, sie stehen als Akteure auf der Bühne und sind vielfältig an den künstlerischen Prozessen beteiligt. Partizipation und Mitbestimmung sind Grundprinzipien der künstlerischen Arbeit im Theater der Kinder und Jugendlichen. Deswegen ist auch häufig vom partizipativen Kinder- und Jugendtheater die Rede, in Abgrenzung zum professionellen Kinder- und Jugendtheater. Inzwischen ist diese Unterscheidung nur noch formaler Natur und die Inszenierungen

der jungen Darstellerinnen und Darsteller werden von den Theatern selbstverständlich neben den Aufführungen der Profis im Spielplan gezeigt.

Im Theater der Kinder und Jugendlichen finden sich zwei grundlegende künstlerische Ausdrucksweisen: das Darstellende Spiel und die Performance. Das Darstellende Spiel basiert noch heute auf dem im Laienspiel der Weimarer Republik ausgeprägten Prinzip der kollektiven Theaterarbeit der Gruppe, in der die unverwechselbare Individualität jeder und jedes Einzelnen zur Grundlage des theatralischen Ausdrucks wird. Aus rhythmisierten und choreografierten Arrangements der Gruppe treten einzelne Spielerinnen und Spieler in ihren Rollen hervor und tauchen wieder in die Gruppe ein. So werden Präsenz und Manifestation der Persönlichkeit der Spieler auf der Bühne durch den chorischen Resonanzkörper der Gruppe unterstützt. In den Inszenierungen setzen sich die Kinder und Jugendlichen oftmals mit dramatischen, literarischen oder filmischen Werken und Stoffen auseinander. Die Figuren werden mit schauspielerischen, tänzerischen, musikalischen und anderen Ausdrucksmitteln dargestellt, die Darstellerinnen und Darsteller repräsentieren die Figuren. Die performativen Formen des Theaters der Kinder und Jugendlichen sind wegen ihrer dokumentarischen Arbeitsweise per se partizipatorische Theaterformate. Grundlage und integraler Bestandteil des künstlerischen Prozesses ist die Recherche. Wirklichkeitsmaterial wird gesammelt, arrangiert und neue Sinnzusammenhänge geschaffen. Die Erfahrungen und Erkenntnisse aus den Rechercheprozessen werden als Reflex auf die der Recherche zugrunde liegende empirische Wirklichkeit in performativen Verfahren präsentiert. So hat das Theater der Kinder und Jugendlichen seine eigenen künstlerischen Ausdrucksformen ausgeprägt. Als Theater der Partizipation und Mitbestimmung wird es formal und inhaltlich dadurch bestimmt,

was die Kinder und Jugendlichen interessiert und was sie von sich und der Welt erzählen wollen.

4.6 Kontexte des Theaters der Kinder und Jugendlichen

Kulturelle Bildung als Selbstbildungsprozess des Individuums findet in unterschiedlichen Kontexten statt. Sowohl in der Schule als staatliche Institution der formalen Bildung, als auch in vielfältigen außerschulischen Kontexten. Die außerschulische Kulturelle Bildung unterscheidet sich nur dadurch von der schulischen Kulturellen Bildung, dass sie nicht im Rahmen des Unterrichts stattfindet. Die systembedingte Trennung der Kulturellen Bildung in zwei voneinander unabhängige, aber durch die Subjekte der Bildung, die Kinder und Jugendlichen, miteinander verbundene Welten kann beispielsweise durch strategisch entwickelte Kooperationen von Theatern und Schulen durchlässiger gemacht werden. Förderprogramme wie TuSch (Theater und Schule) unterstützen bereits in einigen Städten in Deutschland systematisch solche Kooperationen. Und auch die Tatsache, dass die für das Theater der Kinder und Jugendlichen oben beschriebenen künstlerischen Herangehens- und Arbeitsweisen inzwischen im Schultheater ebenso zu finden sind wie im Amateurtheater, in den Jugendclubs an Theatern oder in den Theaterensembles Theaterpädagogischer Zentren, macht Hoffnung.

4.7 Schulische Kontexte für das Theater der Kinder und Jugendlichen

Im schulischen Kontext entstehen Aufführungen des Theaters der Kinder und Jugendlichen im Fach Darstellendes Spiel bzw. Theater oder in speziellen schulischen Theatergruppen und Arbeitsgemeinschaften. Sowohl der Unterricht als auch die schulische Theater-AG werden im Regelfall durch einen Fachlehrer für Darstellendes Spiel (Theater-

lehrerin oder Theaterlehrer) angeleitet, der die pädagogische und künstlerische Verantwortung trägt. Das Theater im schulischen Kontext nennt man gemeinhin Schultheater, es zählt zu den Schulkünsten und ist eine besondere Form theatraler Öffentlichkeit im Kontext der Schule.

4.8 Außerschulische Kontexte für das Theater der Kinder und Jugendlichen

Im außerschulischen Kontext spielen Kinder und Jugendliche in Kinder- bzw. Jugendspielclubs an Theatern und von Freien Theatern, in Amateurtheatern oder Theaterpädagogischen Zentren aber auch im Sportverein, in der Kirchgemeinde oder in Jugendfreizeiteinrichtungen. An Kinder- und Jugendtheatern sind theaterpädagogische Abteilungen zu Theaterschulen oder Theaterakademien profiliert worden, die neben einem aufbauenden Kursprogramm auch Inszenierungen erarbeiten und präsentieren.

5. Das Verhältnis von Theater und Kultureller Bildung

Aus der Perspektive der Kulturellen Bildung ist das Theater eine Kunstsparte, deren künstlerische Ausdrucksformen und Ereignisse (Proben, Theateraufführungen und Performances) als Kontexte für individuelle ästhetische Bildungsprozesse genutzt werden können. Aus der Perspektive des Theaters ist die Kulturelle Bildung ein Anspruch auf soziale Wirksamkeit der Theaterkunst, den sie in gesellschaftlicher Verantwortung einlöst. Die Verständigung darüber, wie Theater als Kulturelle Bildung und Kulturelle Bildung im Theater für möglichst viele zur Wirkung gebracht werden kann, ist derzeit im Gange. Und sie ist notwendig, wenn Kulturelle Bildung als individuelle Persönlichkeitsbildung tatsächlich zum Herzstück der allgemeinen Bildung werden soll – auch im Theater.





Wojtek Klemm

Exkurs:

**Gib mir eine Farce – Deine
Bildung will ich nicht sehen**

Polnisches Theater heute –
Der Kampf zwischen
Kommerz und Anspruch



© Magdalena Skalska

Nach der Wende, die in Polen bezeichnenderweise »Transformation« genannt wird, – das ist wichtig, denn es bedeutet auch für den Kulturbereich, dass es keine rasanten Veränderungen gab, sondern man nunmehr als freier Künstler oder freie Künstlerin in einem »marktwirtschaftlichen Paradies« weiterarbeitete, – führten und führen alle polnischen Stadttheater ihren Betrieb weiter. Einschneidende Veränderungen, wie in Deutschland zum Beispiel die Schließung des Schillertheaters in Berlin, haben nicht stattgefunden.

Damit kann Polen zurzeit auf eine der reichhaltigsten und vermutlich spannendsten Theaterszenen Europas blicken. Jede größere Stadt hat ein Stadttheater. Einige von ihnen werden als Landestheater unterhalten, andere haben einen Sonderstatus und werden direkt vom Kulturministerium betrieben. In Krakau und Warschau gibt es je ein Nationaltheater.

Die Ensembles sind relativ groß. Meist umfassen sie um die zwanzig Darstellerinnen und Darsteller, in größeren Städten können es aber schnell auch vierzig werden. Das Nationaltheater in Krakau, zurzeit die vermutlich am besten funktionierende Bühne, verfügt über ein Ensemble von 65 Schauspielerinnen und Schauspielern. Viele davon sind landesweit bekannte Stars, die die Zuschauer vor allem von der Bühne kennen, weniger von der Leinwand oder aus dem Fernsehen. Auch das ist wichtig. Denn im Zuge der Transformation blieb der Starstatus vieler Schauspieler erhalten. In Polen werden die großen Schauspielerinnen und Schauspieler geschätzt, und sie werden oft weit über das Rentenalter hinaus als Festangestellte an den jeweiligen Häusern beschäftigt. Die Zuschauer wollen diese namhaften Darsteller sehen. Gerade in großen Ballungsräumen, aber auch in kleineren Städten ehrt man seine Künstler. Das ist quasi noch ein Überbleibsel aus dem 19. Jahrhundert: Ikonenverehrung auf der Bühne. In Warschau verlagert sich das mehr in Richtung Fernseh- und Kinostars. Kolleginnen und Kollegen am Nationaltheater Krakau entscheiden sich oft sehr bewusst für eine primäre Karriere am

Theater. Am Nationaltheater in Warschau gelingt es oft kaum noch, das Ensemble eines Stückes für einen Durchlauf zusammen zu bekommen, weil viele der berühmten Kolleginnen und Kollegen gerade drehen, während die Generalprobe läuft. Berühmt geworden ist der Fall einer Schauspielerin, einer Berühmtheit aus der Vergangenheit, die eine Vorstellung am Warschauer Nationaltheater zugunsten einer Liveaufzeichnung von »Tanz mit den Stars« ausfallen ließ. Als sie deswegen disziplinarisch gekündigt wurde, verklagte sie das Theater. Die Medien nahmen erstaunlicherweise vielerorts Partei für sie, denn »sie war für so viele Zuschauerinnen und Zuschauer da im Fernsehen« und nicht irgendwo auf irgendeiner kleinen Bühne.

Das ist symptomatisch, denn sowohl für die Zuschauer wie auch für viele Kolleginnen und Kollegen scheint das Produkt Fernsehen und die damit verbundenen Geldmengen und Zuschauerzahlen wichtiger zu sein als die Arbeit auf der Bühne. Das Ökonomische verlagert sich hier auch ins Inhaltliche. Die Diskussion über die Qualität eines Stückes wird dann vorwiegend über dessen Karteneinnahmen geführt.

So bestimmt die Ökonomie immer öfter Inhalt und Form des Theaters in Polen. Darauf komme ich gleich noch einmal zurück. Doch zuerst noch ein paar Worte über die Theaterszene in Polen: Seit Jahren ist das spannende Theater in Polen außerhalb der Zentren zu sehen – mit Ausnahme von Breslau und Krakau. Viele Regisseurinnen und Regisseu-

re arbeiten in kleineren, ja eigentlich gottvergesenen Städten. So wurde Wałbrzych (Waldenburg) in Niederschlesien durch die kluge Führung von Piotr Kruszczyński vor über zehn Jahren zu solch einem künstlerischen Zentrum. In einer Stadt mit 20% Arbeitslosigkeit, bitterer Vergangenheit und keiner Zukunft entstanden die spannendsten polnischen Produktionen. Dort machten Künstlerinnen und Künstler wie Jan Klata, Maja Kleczewska oder Monika Strzepka ihre ersten Gehversuche und Erfolge. Auch das ist gewissermaßen eine Tradition, die während der Transformation nicht aufgegeben wurde. Krystian Lupa zum Beispiel, der große Guru des polnischen Theaters, reüssierte in Jelenia Góra Ende der 1960er Jahre. (Und heute erwähnt natürlich niemand mehr, dass auch er oft vor leeren Zuschauerbänken spielen musste.)

Die dezentral produzierten Produktionen werden dann oft auf diversen Festivals gezeigt. Und deren gibt es einige: Alle zwei Jahre das »Dialog« in Breslau – ein international beachtetes und ausgerichtetes Festival mit einem Showcase polnischer Stücke, jedes Jahr im Dezember. »Boska Komedia« in Krakau – ein Treffen polnischer Produktionen vor einer internationalen Jury, das auch einen Wettbewerb beinhaltet. Im April das »Warschauer Theatertreffen«. Dazu im Norden sowohl das »Festival der Uraufführungen« in Bydgoszcz, wie auch das Festival »Rapport« für neue Stücke in Gdynia. Dann gibt es noch den »Wettbewerb zur Uraufführung« eines neuen polnischen Textes, zu dem eine Jury das ganze Land bereist, um dann die beste Uraufführung zu prämiieren. Das Gewinnerhaus bekommt vom Ministerium die Produktionskosten zurückerstattet. All dies wird auch medial sehr verbreitet und verfolgt. Weitere Festivals wie das »Nachwuchsregie-Festival« in Kattowitz (ebenfalls mit Wettbewerb) und das »Schauspielerfestival« in Kalisz spielen ebenfalls eine entscheidende Rolle bei der Durchmischung und bei der Promoti-

on polnischer Inszenierungen und Regisseurinnen und Regisseure.

Diese Situation führt dazu, dass über die letzten 15 Jahre mehrere Generationen spannender Regisseurinnen und Regisseure heranwachsen. Immer modernere Erzählweisen und die genaue Beobachtung europäischer Kulturlandschaft – mit sehr starkem Augenmerk aufs deutsche Theater; die polnischen Theaterleute sind sehr wohl informiert, wer was in Deutschland produziert und auch was die aktuellen Regiehandschriften und Themen sind – bilden ein Theater, das sich extrem im politischen und gesellschaftlichen Themenfeld Polens verankert hat.

Es ist nicht unüblich, die Künstlerinnen und Künstler, auch die Theaterleute, aus einem politischen Blickwinkel zu betrachten. Die Aufforderung von Artur Zmijewski, dem letzten Kurator der *Berlin Biennale*, an die Künstler, sie mögen sich beim Open Call auch politisch verorten, ist in Polen eine Selbstverständlichkeit.

Das wird auch von der Öffentlichkeit so gesehen, und oft werden die Künstlerinnen und Künstler auch so interpretiert. Im Theater bedeutet das oft, dass die Rezensenten der konservativen und Mitte-Rechts-Presse (so z.B. die polnischen Springer-Blätter) bestimmte Künstler verreißen, während *Gazeta Wyborcza*, das große Organ einer links-liberalen Mitte (die immer kleiner wird) dieselben Inszenierungen hochschreibt. Nur einige Künstler, wie zum Beispiel Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna oder Jan Klata, schaffen es, diesen Graben quasi zu transzendieren und werden von allen Seiten hochgeschrieben.

Wenn man das alles hört und liest, klingt es so, als sei Polen ein Theaterparadies. Es gibt Themen, es gibt Häuser, und es wird produziert. Das stimmt. Aber nur an der Oberfläche. Denn die Realität sieht schon finanziell

erstmal anders aus. Ein klassisches polnisches Stadttheater bringt vier bis maximal sechs Premieren im Jahr heraus. Ein Schauspieler verdient umgerechnet um die 500 € im Monat – die eingangs erwähnten Stars in Warschau natürlich deutlich mehr. Und so ist die Entscheidung, Theater zu machen, oft auch ein leidenschaftliches Bekenntnis zu einem Leben ohne Einkommen. Deswegen sind Festanstellungen im Ensemble heiß begehrt, und es ist durchaus unüblich, Schauspieler zu entlassen – ganz im Gegensatz zur turnusmäßigen Ensembleumwälzung in Deutschland.

Diese Leidenschaft und die Tatsache, dass Polen ein Land ist, in dem es mehr als genug Probleme und Themen gibt, über die man erzählen kann, haben eine theatrale Gesellschaftskritik entstehen lassen. Künstler wie Monika Strzepka und Pawel Demirski – momentan das erfolgreichste Regie- und Schreiber-Duo Polens, Lieblinge des Feuilletons und aller Festivals, vergleichbar einer Art Franca Rame & Dario Fo des polnischen Theaters – haben Hochkonjunktur. Ihre Inszenierungen sind immer Stückentwicklungen zum Thema, es sind beißende Satiren der polnischen Realität und Politik.

Aber jenseits der Festivals und auch der »guten Häuser« ist es schon schwieriger mit dem Mut. Seit der Weltwirtschaftskrise, die Polen besser als manch anderes Land überlebt hat, ist Geld auch ein Thema in der Kultur. Zuerst gab es den Vorstoß zweier Ökonomen, Balcerowicz' und Hausners, die in den 90ern maßgeblich an der Umwandlung der kommunistischen Misswirtschaft hin zum kapitalistischen System beteiligt waren und versucht haben, Kunst, insbesondere die subventionierte, vom Staat abzukoppeln. Es gelang dies abzuwehren, und gerade in Theaterkreisen gab es heftige und organisierte Proteste. Danach verlagerte sich die Diskussion hin zur Frage »Was produziert ihr da eigentlich?« und plötzlich wurden

»Zuschauerstimmen« hörbar. Der Grundtenor ist: »Ich zahle Steuern, die gehen an euch, also bezahle ich euch letztendlich. Produziert also, was ich sehen will.« Das wird von der Politik gern aufgenommen. Vielerorts ist nicht mehr der aufmüpfige Künstler gefragt, der das Land und seine Geschichte hinterfragt, sondern ein gefälliger Unterhalter. Eine Entwicklung, die auch das deutsche Stadttheater kennt. Man produziert immer Leeres, muss Musicals hinterherschieben und Komödien, um die Zuschauerzahlen zu halten. Nicht mal in Ballungsräumen wird viel Inhaltliches und Politisches produziert, das ist kontinuierlich beim Berliner Theater treffen evident. Themen und Inhalte werden vom bürgerlichen »Wohlfühl-Großtheater« ersetzt.

Ähnliches ist in Polen zu beobachten. Die Direktorinnen und Direktoren wagen immer weniger. Denn die Zuschauer wollen offenbar nicht hinterfragt werden. Einzig Titel wie »Sex für Widerspenstige« ziehen. So geschehen letzts in Stettin, wo am Teatr Współczesny, einem Haus, das seit über zwanzig Jahren für Avantgarde steht, mittlerweile Farcen zum Standard gehören.

Und so fand auch eine Art *Reconquista* an vielen polnischen Häusern statt. Am deutlichsten und schmerzhaftesten sieht man das in Warschau.

Dort gibt es neunzehn (ja: 19!) Stadt- und Landesbühnen. Und ein Nationaltheater. Aber keines davon ist wirklich gut oder künstlerisch relevant. Die beiden großen Künstler Krzysztof Warlikowski und Grzegorz Jarzyna wurden von der Stadt zumindest nominell mit eigenen Häusern bedacht und sind paralysiert. Denn Grzegorz Jarzynas Vertrag wurde nicht verlängert, die Stadt verlangt von ihm, er möge doch ausschließlich im Ausland Gastspiele zeigen, aber nicht in Warschau spielen – denn das kostet Geld. In den letzten Jahren gelang es Jarzyna,

am Teatr Rozmaitości eine (!) Produktion herauszubringen, dieses Jahr wird es wohl gar keine geben. Krzysztof Warlikowski wiederum sollte ein neues Theater gebaut bekommen. Stattdessen werden nur die Hallen des ehemaligen Omnibusbahnhofes so instandgesetzt, dass man dort spielen kann. Sein Ensemble fristet ein kümmerliches Dasein in Warschau. Alle Produktionen – ebenfalls eine im Jahr – werden in Kooperation mit großen internationalen Festivals gemacht und wenig bis kaum in Warschau gezeigt.

Dafür entsteht eine große Präsenz privater Theater. Große und kleinere Stars eröffnen ihre eigenen Bühnen. Am berühmtesten ist wohl Krystyna Janda, die über mittlerweile drei Bühnen verfügt. Gezeigt werden dort künstlerisch weitgehend uninteressante bis belanglose Produktionen, die allesamt frei produziert wurden, hohe Ticketpreise erlösen und mit Stars besetzt sind. Die Buden sind rappellvoll. Die Presse ist voll des Lobes. Vor allem die Boulevardpresse. Diesem Beispiel folgen einige andere Fernsehspielerinnen und -schauspieler. Und plötzlich wird eine neue Diskussion eröffnet: »Seht nur – sie brauchen kaum oder keine Subventionen. Und es geht doch! Lasst uns den Stadttheatern auch was streichen. Und sollen sie was Leichteres produzieren. Nicht immer nur über Juden, Homosexuelle – beides sehr schmerzhaft und reizvolle Themen der polnischen Gesellschaft, und immer wieder Sujets für die Bühne – und den Kapitalismus reden!« Die Inhaber der privaten Theater schlagen in die gleiche Kerbe. Sie behaupten, es sei dem Publikum wichtiger, ihre Häuser zu besuchen, weswegen doch die öffentlich subventionierten Häuser Geld abgeben sollen. Und niemand redet über Qualität. Schließlich können Janda und ihre Starkolleginnen und -kollegen nicht schlecht sein. Oder? So langsam verändert sich gerade das Bild von Theater in der Öffentlichkeit. Dieser

Tage las ich auch den Briefwechsel zwischen einem Privattheater in Breslau und einem Rezensionsportal im Netz. Das Theater schrieb an den Rezensenten, er möge sich der Meinung enthalten, sollte ihm ein Stück des Hauses nicht gefallen, denn die Freikarte für die Premiere würde ihn nicht dazu berechtigen, Verrisse zu schreiben. Falls es wieder geschähe, müsste das Haus von Premiereneinladungen absehen.

Die Frage ist, ob auch in Deutschland nicht eine ähnliche, wenn auch viel schleichendere, unsichtbare Entwicklung zu sehen ist. Schließlich sind die Häuser auch hierzulande an Zuschauerzahlen interessiert – manchmal hat man das Gefühl, es sei das einzige, woran sie interessiert sind. Diese Betriebe, die 24 Premieren im Jahr ausspucken, scheinen sich ja auch nur noch daran zu messen. Und da gibt es keine großen Sprünge mehr in Richtung kritischer Auseinandersetzung. Die deutschen Zuschauerinnen und Zuschauer geben sich deutlich liberaler, als sie sind. Auch das Bildungsbürgertum ist in einer Regression, was die Grenzen der Moral angeht. Letztlich ging es soweit, dass eine Oper abgesetzt werden musste wegen Zuschauern, die ihre Gesundheit gefährdet sahen. Obwohl die Musik sicherlich nicht zu laut war. Solch eine Erpressung kann schließlich kein Intendant ignorieren.

Und wenn wir zurückblicken: Noch vor ein paar Jahren wäre das undenkbar gewesen – da floss Kartoffelsalat in Strömen, während ein Luftabwehrgeschütz unablässig ins Publikum feuerte. Es hat niemandes Gesundheit geschadet. Im Gegenteil. Ich habe das Gefühl, es hat meine, und die vieler anderer auch, Theatergesundheit geradezu gefördert.

Die polnischen Zuschauerinnen und Zuschauer, die ja eigentlich katholischer und konservativer sein sollten, geben sich da bedeckter. Sie verlangen aber immer wieder

nach einer Widerspiegelung ihres eigenen Geschmacks: Schön soll es sein. Bunt. Und leicht bekömmlich. So in etwa wie auch die Zuschauer in einer hanseatischen Großstadt im Internet über den Spielplan abstimmen. Die Ergebnisse kennen wir alle.

Heißt das, dass Theater als Kritische Bürgerliche Bildungsinstanz – nennen wir es fortan »KBB« – ausgedient hat? Vermutlich. Zumindest stellt keiner solch einen Anspruch mehr an uns, die Theaterschaffenden. Doch! In Polen gibt es solche Leute noch. Der intellektuellen Elite ist das Theater wichtig. Aber auch sie, ähnlich ihren deutschen Äquivalenten, wollen vielmehr eine Bestätigung und keine Befragung oder gar einen Angriff. Womöglich bewegen wir uns auf das angelsächsische Modell zu. Wo große Erfolge am Westend oder Broadway gefeiert werden, während die sogenannte Kunst per großes »K« im tiefen Off stattfindet – und hofft, nach Europa eingeladen zu werden. Nur wohin sollen dann wir noch eingeladen werden? Wer ist das nächste große kulturelle Imperium in spe? Wer wird so eine KBB denn haben wollen? China vermutlich nicht.

Bedeutet das, dass der Tod des bürgerlichen Theaters der Tod des Bürgers selbst ist? Auch das ist vermutlich wahr.

Schade. Auch wegen der Ökonomie, die uns alle, die am Theater arbeiten, betrifft. Aber auch, weil auf diese Weise ein einzigartiges Sprachrohr verloren geht, mit dem eine Gesellschaft, gebildet oder auch nicht, sich selbst reflektieren kann. Und zwar mehr als nur per eingetragenes Kulturerbe – was ganz sicher der eigentliche Tod einer lebendigen Theaterlandschaft wäre. Schon das Denken in solch eine Richtung führt zur Verkalkung.

Aber noch haben wir ja Zuschauerinnen und Zuschauer. Und auch Themen, über die man reden kann und muss. In Polen liegen sie

direkt auf der Straße. Aber auch in Deutschland verstecken sie sich nicht. Ich bin ja fest überzeugt, dass man nicht nachgeben darf. Unterhaltung im Theater muss ja nicht blöd sein. Und bitte: Das Event soll entstehen. Und unterhalten. Dagegen spricht nichts. Aber ich glaube auch fest daran, dass die Tatsache, dass wir uns im subventionierten Raum bewegen, wo jemand, meistens der Staat, für unsere Leidenschaft zu erzählen und manchmal auch zu denken zahlt, uns verpflichtet.

Keine träge »KBB« mehr zu sein – denn ein träges KBB nützt ja niemandem, oder? Aber Fragen zu stellen. Und die Gesellschaft, die uns füttert, zu befragen. Sonst verlieren wir den totalen Anschluss an die Bürger. Unsere Zuschauerinnen und Zuschauer. Denn sie hinterfragen ja auch dauernd. Gehen auf die Straße. Weigern sich. Empören sich. Nicht alle. Das ist klar. Aber eigentlich müsste Theater da an vorderster Front sein.

In Polen können wir das noch immer erleben. Die Generation der Regisseure um Liber, Klata, Zadara, Strzepka und deren junge Nachfolgerinnen und Nachfolger greifen sich immer wieder die wichtigen Themen.

Und vielleicht kann man hier abschließend festhalten: So wie in den 90ern und Anfang der 2000er die polnischen Theatermacherinnen und Theatermacher immer wieder nach Deutschland schielten und von dem Theater hier lernten, so kann man den Blick heute umwenden. Und wegdenkend vom zentralistischen Weltbild der deutschen Dramaturgiezimmer nach Osten schauen.

Denn es passiert dort viel. Spannendes Theater. Lassen Sie Warschau aus dem Blick, fahren sie nach Bydgoszcz oder Poznań, wagen Sie eine Reise nach Wałbrzych oder Zielona Góra. (Nun gut, wem das zu abenteuerlich ist, kann auch bequem eins der eingangs erwähnten Festivals besuchen.)

Polen als Land ist in vielerlei Hinsicht dem uns bekannten Europa voraus: ökonomische Stabilität entstand aufgrund von Einsparungen im sozialen und kulturellen Bereich. Das Gesundheitssystem existiert nur noch in Bruchstücken. Die Diskussion um staatliche Verantwortung für Kultur ist sicherlich eine, die demnächst auch hier geführt wird.

Aber nicht nur im Negativen gibt es diese Vorreiterrolle. Auch als ein Land, in dem Theater noch immer etwas zu bedeuten hat, und in dem die Theatermacherinnen und Theatermacher keine Angst haben, sich die Hände schmutzig zu machen. Mit Themen, die ihre Zuschauer angehen. Das können wir uns immer wieder anschauen.

Denn der gedankliche Ursprung von Theater ist doch immer noch der revolutionäre, politische Anspruch. Der muss bestehen bleiben. Und jeder von uns muss sich auch bekennen können. Sonst brauchen wir nicht anzutreten.



© Magdalena Skalska



Eckart Liebau

Kultur leben



1. Babel

Anmerkung

Dieser Beitrag beruht auf einem Vortrag, den Prof. Dr. Eckart Liebau auf der Vierten Nürnberger Bildungskonferenz »Kulturelle Bildung im Lebenslauf« am 17. Oktober 2012 im KunstKulturQuartier Nürnberg gehalten hat.

Am Anfang steht Babel, die Hybris einer Welt von »einerlei Zunge und Sprache«: »Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen, des Spitze bis an den Himmel reiche, dass wir uns einen Namen machen! Denn wir werden sonst zerstreut in alle Länder.« Die Folgen sind bekannt: Das Projekt des Himmelsturms und der einheitlichen Weltstadt ist an der göttlichen Intervention gescheitert. Der Einheitswunsch fand keine Realisierung, die Autonomie blieb eine Vision. Nach diesem ersten, offenbar als bedrohlich, also realistisch angesehenen Versuch einer autonomen Beheimatung in der Welt blieb für Einheits- und Autonomiewünsche und einschlägige praktische Bemühungen nur noch der Nicht-Ort, die Utopie. Da halten sie sich immer noch auf. Interessant ist die Begründung: »Siehe, es ist einerlei Volk und einerlei Sprache unter ihnen allen, und haben das angefangen zu tun; sie werden nicht ablassen von allem, was sie sich vorgenommen haben zu tun.« Wenn alle die gleiche Sprache sprechen, alle gemeinsam eine geschlossene Einheit bilden, ist die Verständigung auf und die aktive Durchsetzung von hybride(n) Ziele(n) nicht fern, lautet die Botschaft dieses biblischen, in 1. Mose, 11 berichteten Mythos. Nur die Differenz macht Leben in einem nicht hybriden, also menschlichen Maß möglich: »Wohlauf, lasset uns herniederfahren, und ihre Sprache daselbst verwirren, dass keiner des anderen Sprache verstehe!« Die gezielte Verwirrung der Sprache führt zur ebenso gezielten Zerstreuung der Menschen »in alle Länder« und zum Ende des Baus der gemeinsamen Stadt.

Seither ist die für alle menschliche Praxis nötige Kommunikation und Verständigung ein schwieriges Geschäft, das auf Differenz, auf Fremdheit aufbauen muss, um gelingen zu können. Ermöglicht wird es durch den gemeinsamen, wenn auch hoffnungslosen Wunsch nach Identität. Menschen gehen kontrafaktisch davon aus, dass sie doch irgendwie dieselben sind und eine gemeinsa-

me Sprache haben – zumindest einmal dieselben waren und eine gemeinsame Sprache hatten. Die Suche nach der gemeinsamen Sprache – sei es die Ursprache, sei es die neue Sprache – hat daher eine lange Geschichte; und auch diese Geschichte wurde und wird immer wieder neu erzählt. Paul Auster hat in seinem, im Kern diesem Thema gewidmeten Roman »Stadt aus Glas« u.a. die berühmtesten Experimente erwähnt, die neugierige Herrscher immer mal wieder mit der sprachlichen Isolation neugeborener Kinder unternommen haben, um die Ursprache zu finden: Der ägyptische Pharao Psamtik, Friedrich II., König Jakob IV. von Schottland. Und natürlich gehören in diesen Zusammenhang auch die Erfahrungen mit den wilden Kindern, deren wohl berühmtestes Kaspar Hauser ist, der hier in Nürnberg am 26. Mai 1828 erschien. Wie auch immer: man hat die gemeinsame Ursprache bisher nicht gefunden; die Differenz ist von Anfang an der Zustand, mit dem Menschen leben müssen. Auch die Versuche zur neuen Sprache sind radikal gescheitert: Die Suche nach der »Sprache, die endlich sagen wird, was wir zu sagen haben«, bleibt nicht nur für Paul Austers verrückten Religionswissenschaftler Stillman vergeblich. Bekanntlich hat sich auch Esperanto als vergebliche Hoffnung erwiesen.

Differenz bildet daher den Ausgangspunkt. Unter diesen Umständen ist es wenig überraschend, dass Kulturvermischung alles andere als ein neues Phänomen ist. Historisch gesehen bildet Kulturmischung eher die Regel als die Ausnahme. Nur drei Beispiele: Wanderungsbewegungen, Kriege, Handelsbeziehungen aller Art haben schon in der archaischen Gesellschaft das Eigene mit dem Fremden konfrontiert; Homer hat davon erzählt. Für die mittelalterliche Gesellschaft ist die horizontal-synchrone Begegnung zwischen den christlichen Gesellschaften des Westens und den islamischen Gesellschaften des Ostens zentral. Die griechische Medizin und die griechisch-arabische

2. Die Ausgangslage: Differenz als Alltag

Mathematik werden durch die Kulturbegungen an den umkämpften Grenzen und bei den Kreuzzügen in die westlich-lateinischen Kulturen adaptiert. Wie hier wirklich Neues entsteht, lässt sich etwa am Beispiel der Entstehung des sich in Spanien verbreitenden Mudéjar-Stils eindrucksvoll zeigen.

Das 20. Jahrhundert bietet sowohl den bisherigen historischen Höhepunkt gewaltsam durchgesetzter Abgrenzung als auch den bisherigen historischen Höhepunkt der eher zwanglosen, marktregulierten Verbreitung transkultureller Muster. Heute tragen Mobilität und Medien aller Art – Macht, Geld, elektronische Medien, Beziehungen (Feindschaft, Freundschaft, Hass, Liebe) – entscheidend zur Globalisierung und damit tendenziellen Auflösung geschlossener Kulturkreise bei: Es bleibt also spannend. Soviel immerhin scheint sicher: Wir sollten dankbar dafür sein, dass das Einheitsexperiment von Babel gescheitert ist, und wir sollten uns in aller Bescheidenheit darauf einrichten, dass nur das Leben mit der Differenz eine menschenverträgliche Aussicht bietet. Kultur leben heißt daher zuallererst: mit Differenz leben.

Globalisierung, Regionalisierung und Lokalisierung stellen zentrale, miteinander verschränkte Elemente des Modernisierungsprozesses dar. Sie haben weitreichende Folgen für die Lebensformen. Weltweite Kommunikation und radikal zunehmende Mobilität führen zunehmend zu neuen kulturellen Mischformen, die nicht mehr einzelnen nationalen oder soziokulturellen Milieus zugeordnet werden können. Traditionale Strukturen, Praktiken und Habitusformen verflüssigen sich zu Gunsten transkultureller und transnationaler Differenzierungen, die die Pluralisierungs- und Individualisierungsprozesse radikalisierten und weiter beschleunigen. Hier entstehen offensichtlich neue Normalformen der Moderne.

Die bloße Wahrnehmung und Anerkennung von Heterogenität, von Verschiedenheit führt noch nicht zu pädagogischen Perspektiven. In der Diskussion findet sich zwar manchmal der Vorschlag, die Heterogenität als solche zu akzeptieren und die pädagogische Arbeit dementsprechend am Erhalt und der Pflege der sogenannten »kulturellen Identität« der jeweiligen Gruppen zu orientieren. Dieser Vorschlag, ernst genommen, führt indessen schon theoretisch in unlösliche Widersprüche: wie wäre denn die »kulturelle Identität« z.B. von Transmigranten, Menschen also, die zugleich in zwei oder mehreren Kulturen leben, oder gar deren Kindern der zweiten und dritten Generation zu bestimmen? Ich glaube nicht, dass man mit der Frage nach der kulturellen Identität pädagogisch wirklich weiterkommt. Ich denke vielmehr, dass die Frage nach Teilhabemöglichkeiten, Teilhabeinteressen und Teilhabefähigkeiten aussichtsreichere Perspektiven bietet.

3. Teilhabe und Integration

Damit Menschen an Gesellschaft und Kultur aktiv partizipieren können, brauchen sie ein Mindestmaß an Integration und darauf bezogener Qualifikation (Sprache, Lebensbewältigung im Alltag und Arbeit bzw. für Kinder und Jugendliche: in der Schule). Damit rückt die Partizipationskompetenz in den Mittelpunkt der pädagogischen Aufmerksamkeit. Das dafür zentrale Recht auf Selbst- und Mitbestimmung kann nur dann realisiert werden, wenn auch die entsprechenden Kompetenzen erworben werden können; Kompetenz hat aber nicht zufällig die schöne Doppelbedeutung von Fähigkeit und Befugnis. Hier müssen also durch die pädagogische Arbeit innerhalb und außerhalb der Schule Mindeststandards nicht nur im Blick auf die Lernanforderungen, sondern auch und vor allem im Blick auf die Bildungs- und Lerngelegenheiten geschaffen und gewährleistet werden.

Der Sinn des Unternehmens liegt darin, dass das Kind – und das gilt prinzipiell für alle Kinder – allmählich lernt, an der Welt der Erwachsenen aktiv und passiv teilzuhaben, in Arbeit und Beruf, Kunst und Kultur, Politik und Gesellschaft, Wissen und Glauben, schließlich auch im Alltag und in der Freizeit.

Das pädagogische Problem besteht dabei vor allem darin, dass das Lehren und Lernen nur mit dem Kind oder dem Jugendlichen zusammen möglich ist, da das Kind in jedem Fall selber lernen muss – Erziehung und Bildung ist eben kein technischer Vorgang. Das Kind muss es selber wollen und selber tun – genau deswegen braucht es pädagogische Hilfe. Daher kommt alles darauf an, das Interesse des Kindes zu wecken und zu erhalten. Nur dann wird es in der Phase der Selbsterziehung, also als Erwachsener, seine Interessen wahrnehmen und realisieren können. Dabei kommt der Auseinandersetzung mit den Künsten, der ich mich nun zuwenden will, besondere Bedeutung zu. Man kann Kulturelle Bildung ja von zwei Polen aus denken, von der Alltagskultur aus, oder eben von den Künsten her. Ich gehe im Folgenden von den Künsten aus.

4. Künstlerisch- Ästhetische Bildung

Wir wissen inzwischen einiges über die Bildungsbedeutung der freien Künste; wir wissen auch einiges über die Kulturelle Bildung – wenn auch längst nicht genug. Der deutsche Bildungsbericht 2012 zeigt die großen empirischen Wissenslücken ja nur allzu deutlich. Immerhin lässt sich soviel sagen: Die Auseinandersetzung mit ästhetischen Gestaltungsproblemen in Produktion und Rezeption fördert zugleich komplexe Bildungsprozesse und soziale Qualifikationen. Rationale und emotionale, intellektuelle und kreative, physische und musische, individuelle und soziale Fähigkeiten werden in dieser oder jener Form angesprochen und entwickelt. Gefordert ist, im wörtlichen Sinne, »Leibesübung« – beim Singen, Tanzen, Schauspielen, Malen etc.. Aber die anthropologische Begründung mit der »Leibesübung« ist schnell am Ende – sie gilt auch für den Fußball. Und auch die Transferforschung warnt nachdrücklich vor allzu schnellen Schlüssen. Es ist keineswegs so, dass Mozart, dass Musik irgendwie automatisch kognitiv »schlau macht«. Und es ist auch keineswegs so, dass Tanz oder Theater in jedem Fall sozial machen. Wenn man kulturell-künstlerische Bildung nur auf die Transfer-Argumente stützen wollte, wäre man ebenfalls sehr schnell am Ende.

Die spezifische Begründung kann daher nur aus der Kultur, aus den Künsten selbst stammen: sie bieten unvergleichliche Erfahrungswelten, die das Leben über die gesamte Lebensspanne bereichern und die gerade durch ihre Nicht-Alltäglichkeit, ihre Differenz zum Alltag gekennzeichnet sind. Die Künste eröffnen Wahrnehmungs-, Ausdrucks-, Darstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten, die immer wieder und immer neu Herausforderungen darstellen können, mit Unerwartetem und auch Unverständlichem umzugehen, aber auch und gerade mit Gewohntem und Gekonntem, mit Übung und Wiederholung. Aktive künstlerische Betätigung kennt keine Perfektionsgren-

zen – manchmal zum Leidwesen der Übenden: alles ist anders, alles ist besser möglich. Gestaltungsfreiheit und Gestaltungsqualität stehen da in einem aufregenden Spannungsverhältnis.

»Ästhetische Bildung bezeichnet also, zusammenfassend, die Prozesse und Resultate derjenigen reflexiven und performativen Praxen, die sich aus der Auseinandersetzung mit kunstförmigen und als ästhetisch qualifizierten Gegenständen und Formen ergeben. Dabei ist in der Ästhetik die Inhaltsfrage immer auch eine Formfrage, was die Bedeutung der Wahrnehmungsprozesse unterstreicht, denn die Frage, was wir wahrnehmen ist abhängig davon, wie wir wahrnehmen. Ästhetische Bildung wird hier einerseits verstanden als reflektierende und sich in Urteilen präsentierende Bildungsform, die in besonderer Weise die prozessualen Möglichkeiten für Übergänge, Verknüpfungen und das In-Beziehung-Setzen von Wahrnehmungen, Erfahrungen und Imaginationen auf der einen und Kunst, Schönheit und den mit ihr verbundenen Zeichen und Symbolen auf der anderen Seite betrifft. Ästhetische Bildung betrifft andererseits die mit der performativen Praxis verbundenen Veränderungen in den Handlungsvollzügen, den Inszenierungsformen und Handlungspraktiken mit Bezug auf als ästhetisch geltende Gegenstände, Formen und Kunst.«¹

Das gilt schon für Kinder. Auch sie leben nicht in einer Welt, wie sie ist, sondern in einer Welt, wie sie sie wahrnehmen und die sich damit, als ihre, von allen anderen Welten unterscheidet. Wie sie sie wahrnehmen, haben sie gelernt bzw. lernen sie. Wie immer sind auch hier die Anfänge besonders bedeutsam: den Zugang zu den Künsten gewinnt man besonders leicht, wenn man von Kindesbeinen an mit ihnen vertraut wird. Je vertrauter die Klänge von Anfang an, desto reicher das mögliche Repertoire von Variationen im Lebenslauf!

¹ Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hrsg.): Die Sinne und die Künste. Perspektiven ästhetischer Bildung. Bielefeld 2008.

Wenn man also erreichen will, dass Kinder ihr ganzes Leben lang in reichen Welten leben, also differenziert wahrnehmen, kommen notwendigerweise die Künste ins Spiel. Sie bieten die komplexeste Form menschlicher Wahrnehmung an. Aber die Rezeptionsperspektive, ausschließlich genommen, ist wiederum zu eng.

Denn die Leistung der Künste ist nicht auf die Förderung der Wahrnehmung beschränkt; produktionsästhetisch ermöglichen sie auch die differenzierte Entwicklung von Ausdruck, Darstellung und Gestaltung. Ich lasse die praktischen Künste (Kochen, Parfümieren) jetzt mal beiseite, so reizvoll es wäre, auch darauf einzugehen, und beschränke mich auf die freien Künste: Theaterspielen, Musizieren, Malen, Plastizieren, Tanzen, literarisches Schreiben sprechen unterschiedliche Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Ausdrucks, der Darstellung und Gestaltung an. Gemeinsam ist diesen so unterschiedlichen Künsten, dass sie Kinder und Jugendliche zu faszinieren vermögen. In guter ästhetischer Bildungspraxis verlieren sich Kinder und Jugendliche ganz an die Situation der Gestaltung, sind sie ganz bei dem, was sie tun, sei es nun tanzen, trommeln, malen, schauspielern, schreiben, singen oder was auch immer. Was Maria Montessori die Polarisierung der Aufmerksamkeit genannt hat und was in modernen psychologischen Theorien »Flow« heißt, lässt sich da beobachten.

Hier geschieht Bildung. Hier kann man die Wechselwirkung zwischen Ich und Welt buchstäblich sehen, die durch die Gleichzeitigkeit und die Wechselwirkung von Welt-Bildung und Ich-Bildung zustande kommt. Es ist das Besondere der ästhetischen Erfahrung, dass sie an eine Welt gebunden ist, die sich nicht vollständig in Routine, Alltag, Selbstverständlichkeit auflösen lässt, sondern immer und genuin auch durch Fremdheit, Andersheit, Unverfügbarkeit gekennzeichnet ist. Zwar weiß der kindli-

che oder jugendliche Rollenspieler durchaus, dass er eine Rolle spielt. Aber was ihm geschieht, wenn er sie spielt, und gar, wenn er sie vorspielt: das weiß er nicht und kann er nicht wissen. Aber mit der Erfahrung, die er da macht, muss er sich dann auseinandersetzen. Und das gilt für die jungen Tänzerinnen, Maler, Bildhauerinnen, Sänger, Instrumentalmusikerinnen, Zirkusdirektoren und Erzählerinnen und Dichter ganz analog – bei allen Differenzen zwischen den Künsten. Da die Künste unterschiedliche Dimensionen menschlicher Bildung ansprechen – man braucht hier nur an die fünf Sinne zu denken –, werden sie alle gebraucht, wenn man Bildung ermöglichen will. Daher kommt es entscheidend darauf an, Kindern und Jugendlichen gut gangbare Zugänge zu den verschiedenen Künsten zu eröffnen; nur dann können sie auch – gemeinsam mit den Eltern, Lehrern, Künstlern – für sich herausfinden, wo sie besondere Interessen und Stärken entwickeln können und vielleicht wollen. Die Künste sind darum Lebenselixier nicht nur für den Einzelnen, der sich auf sie einlässt, sondern auch für die Gesellschaft, die sie als das Andere des Alltags braucht.

Die Bedeutung der Künste für die Bildung wächst unter Bedingungen der Globalisierung. Im Blick auf inter- und transkulturelle Kommunikation sind Bildung durch die Künste und kulturelle Erfahrung absolute *conditio sine qua non*. Das gilt schulisch und außerschulisch.

In der Schule hat die ästhetische Arbeit zwar in manchen Fächern (Musik, Kunst, Sport, Deutsch, zunehmend auch Theater) ihren Ort; viele interessante Ansätze finden sich darüber hinaus seit eh und je in außerunterrichtlichen schulkulturellen Aktivitäten (Chor, Orchester, Theater etc.). Aber in der Qualifikationshierarchie rangieren die wissenschaftsorientierten Inhalte einstweilen eindeutig und mit weitem Abstand vor den ästhetischen. PISA zum Beispiel untersucht

Kompetenzen in Mathematik, Naturwissenschaften und Sprachen – und nichts sonst. Erfindungskraft, Phantasie, Vorstellungsvermögen und Innovation werden da seltsamerweise nur von den Wissenschaften erwartet und nicht von jenen Disziplinen, deren Kern sie doch bilden: den Künsten. Oder werden die Künste doch gerade deswegen in den Schulen noch immer so vergleichsweise gering geschätzt, weil sie seit der reformpädagogischen Wende zu produktiven Ansätzen zum traditionellen Schulschema strukturell nicht recht passen. Aber sind sie damit nicht gerade zu Vorreitern einer zeitgemäßen Schulentwicklung prädestiniert? Anne Bamford hat überzeugend ausgeführt, dass «in our economy today, inventiveness, design and innovation are necessary for survival. Innovation demands, that ideas are free flowing, which in turn requires that people will be creatively and well educated. The young people of today will be the inventors of the new cultural patterns and social philosophies of tomorrow. They will need to be able to design the materials, conditions, and community to fit this new world. To achieve this, young people require sustained and sequential learning both within and through the arts.»²

Es ist meines Erachtens eine der wichtigsten pädagogischen Aufgaben, hier die Spielräume und Praxismöglichkeiten zu erweitern, also den Kunst-, den Musik-, den Literatur- und Theater-, aber auch den Sportunterricht und die entsprechenden Ansätze innerhalb und außerhalb der Schule so intensiv wie möglich zu fördern. Dabei ist es wichtiger, Theater zu spielen, als über Theater pseudowissenschaftlich Bescheid zu wissen. Das Theaterspiel also, das Marionettenspiel, die Ausstellung, die musikalische Aufführung, Tanz, Performance, die Arbeit am eigenen Buch, das Plakat usw.: dies alles sind leicht zugängliche, vielfach erprobte und doch im pädagogischen Alltag immer noch viel zu selten realisierte Formen. Gerade in diesem Bereich kommt es mehr auf den praktischen Umgang als auf bloßes Wissen an; Wissen ohne Umgang bleibt hier tot (Liebau/Zirfas 2008).

² Anne Bamford: The Wow Factor. Global research compendium on the impact of the arts in education. Münster/ New York/ München/ Berlin 2006.

5. Die dritte Sprache

Im Blick auf die Inhalte und auch die Formen pädagogischer Arbeit hat es die außerschulische Bildung natürlich leichter; sie ist da freier. Aber sie hat bekanntlich ein anderes Problem; sie erreicht allzu oft diejenigen, die sie erreichen möchte, gerade nicht. Daher ist es wichtig, die schulische Praxis weiterzuentwickeln und auch die Schulen zu Kulturzentren werden zu lassen, in der Entwicklung des künstlerischen Fachunterrichts in Musik, Bildender Kunst, Theater, Tanz und Literatur sowie der außerunterrichtlichen künstlerischen Praktiken einerseits, andererseits in der Kooperation mit der außerschulischen Sozial- und Kulturpädagogik und vor allem auch in der Kooperation mit den Orten und Institutionen von Kunst und Kultur: Museen, Galerien, Theatern, Orchestern und Bands, Literaturhäusern, Kinos, Sportvereinen etc., die, nebenbei bemerkt, nun ja selbst auch seit einiger Zeit die Vermittlungsaufgabe als einen wesentlichen Teil ihrer Aufgaben entdecken. Wohin das führen kann, das können Sie in Bremen beobachten, am Beispiel der Kammerphilharmonie, die mit einer Gesamtschule zusammengezogen ist und nun eines der aufregendsten Beispiele Kultureller Bildung in Deutschland darstellt. Gerade hat das »Zukunftslabor« des Orchesters den Echo-Klassik Preis für die Nachwuchsförderung bekommen. In der Süddeutschen Zeitung war vor einiger Zeit ein kleiner Bericht über ein Berliner Grundschulprojekt zu lesen, in dem türkische Migrantenkinder und ihre Mütter gemeinsam die Schulbank drücken und den Geheimnissen der Welt- und Lebensreisen des kleinen Bären und des kleinen Tigers (und natürlich der Tigerente) auf die Spur zu kommen versuchen – Sie erinnern sich: die beiden begeben sich auf die große Reise nach Panama und landen in der fremden Heimat: eine wunderbare Poetisierung des Lebens in der Fremde und in der Sehnsucht. Das ist Kulturelle Bildung bester Art.

Die Künste zu kultivieren bedeutet zugleich eine breitere Akzeptanz kultureller Differenz und Diversität. Die Künste bieten gemeinsame und gemeinsam fremde dritte Wahrnehmungs-, Ausdrucks-, Darstellungs- und Gestaltungsformen, die die Chancen auf inter- und transkulturelle Kommunikation radikal erhöhen: Man kann zusammen tanzen, spielen, aufführen. Man muss nicht unbedingt dieselbe verbale Sprache sprechen und man muss den anderen auch nicht unbedingt verstehen, um miteinander in einer Stadt leben zu können (Lehmann/Liebau 2000). Freiheit und Fremdheit sind seit Babel Geschwister. Die Künste können uns helfen, damit zu leben.

Literatur:

Auster, Paul: *Stadt aus Glas*. SZ-Bibliothek. München 2004.

Bamford, Anne: *The Wow Factor. Global research compendium on the impact of the arts in education*. Münster/ New York/ München/ Berlin 2006.

Göhlich, Michael; Leonhard, Hans-Walter; Liebau, Eckart; Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Transkulturalität und Pädagogik. Interdisziplinäre Annäherungen an ein kulturwissenschaftliches Konzept und seine pädagogische Relevanz*. Weinheim und München 2006.

Hentig, Hartmut von: *Bildung. Ein Essay*. Darmstadt 1997.

Janosch: *Oh, wie schön ist Panama*. Weinheim und Basel 1978.

Lehmann, Jürgen; Liebau, Eckart (Hrsg.): *Stadt-Ansichten*. Würzburg 2000.

Liebau, Eckart; Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Die Sinne und die Künste. Perspektiven ästhetischer Bildung*. Bielefeld 2008.

Hanne Seitz

Publikum bewegen

Zeitgenössisches
Theater als
Parforceritt in die
Wirklichkeit



Ein Teil dieser Ausführungen ist bereits anderorts publiziert worden. Vgl. Seitz, Hanne (2013): Zuschauer bleiben, Publikum werden, Performer sein – Modi der Partizipation. In: Ute Pinkert/Mira Sack (Hg.): Theater Pädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung. Milow.

1. Schon Hannah Arendt hat das Theater als die Kunstform bezeichnet, die allein den Menschen in seinem Bezug zur Mitwelt thematisiert. Es stellt die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht nur dar, sondern kann zu einem, wie Brecht sagt, »Kolloquium über gesellschaftliche Zustände« werden – ja, heutzutage noch mehr: ein Ort, der mitunter »wirklicher als die Wirklichkeit« das Handeln provoziert. Selbstredend erzeugt auch der Schein erlebbare Wirklichkeiten, doch der Blick auf so manches zeitgenössische Theater – Dokumentartheater, Reenactment, Live Art – lässt die Frage aufkommen, was für eine Art Wirklichkeit² hier generiert wird. Zeigt, interpretiert, durchdringt, verändert es die gesellschaftlichen Zustände, von denen es handelt? Und welche Rolle spielen die Besucher und Besucherinnen – sind sie Zuschauer, Beobachter, Voyeure, Zeugen, Ko-autoren, Mitäter? Ein Streifzug durch aktuelle Inszenierungen mag die Vielfalt aufzeigen, mit denen Theatergänger heutzutage konfrontiert sind, nämlich Theaterformate, die vor allem zum Ziel haben, das Publikum im doppelten Wortsinn zu bewegen.

Theater ist eine politische Kunst. Auf bemerkenswerte Weise wird dies sichtbar bei Hans-Werner Kroesinger. Er bringt seine umfangreichen Recherchen als dokumentarische Installation zur Aufführung mit Material über Staaten, die die Unversehrtheit ihrer Bürgerinnen und Bürger und deren Rechte nicht mehr garantieren können und ganze Regionen destabilisieren – Somalia etwa, das seit jenem spektakulären GSG9-Einsatz in Mogadishu kaum mehr in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird und inzwischen zu einem Hort für Piraten, Warlords, Clanchefs und dschihadistische Kämpfer geworden ist. (Failed States One, 2013) Als Reenactment hat Milo Rau in Moskau den Strafprozess gegen Pussy Riot nachgestellt mit Beteiligten aus der echten Verhandlung (jener auf Bewährung freigelassenen Aktivistinnen), die ihre (im doppelten Wortsinn) ungehaltenen Reden zu Gehör bringen und von den Geschworenen nun freigesprochen werden, anders als die in Wirklichkeit zu Arbeitslager verurteilten Künstlerinnen. (Moskauer Prozesse, 2013) Rimini Protokoll lädt 200 Theaterbesucher in

die Hauptversammlung von Daimler ein, deren Theatererwartung die Aufsichtsratsmitglieder und Aktionäre kurzerhand in »theatrale Ready-mades« transformieren, und die zeigen, was sie können – nämlich zu wissen, was im Daimler-Haus eine gute Performance ist. (Hauptversammlung, 2009)

Theater ist nicht nur politisch, sondern auch eine edukative Kunst. Ein Ort der Bildung, der einen lehrt, genau hinzuschauen auf jene (fremden und vielleicht doch insgeheim vertrauten) Welten, die da vor Augen geführt werden, etwa bei Christian Lollike, der, per copy-and-paste zusammengestückelt, Auszüge aus dem 1500-seitigen Manifest des norwegischen Massenmörders Breivik auf die Bühne bringt und dieses Gedankengut in einem anderen, nämlich in dem schärfer wahrnehmenden Kontext des Theaters darbietet. (A European Declaration of Independence, 2012) Theater ist auch deswegen edukativ, weil Menschen dort zeigen, was sie können, z. B. Darsteller ihrer selbst zu sein. Dass Jérôme Bels Akteure allesamt geistig

² Vgl. Seitz, Hanne (2008): *Alles nur Theater oder Wirklicher als die Wirklichkeit?* In: Christoph Wulf / Jörg Zirfas (Hg.): *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Bd. 17/Heft 2. Berlin.

behindert sind, mag wichtig sein. Entscheidend ist jedoch, dass sie das Selbst- und Weltverhältnis des Menschen, jene »doppelte Positionalität« (Helmuth Plessner), auf radikale Weise zur Darstellung bringen – mit Rimbauds Worten: »Ich ist ein Anderer«. (Disabled Theater, 2012)

Aber Theater ist nicht nur politisch oder edukativ, sondern auch frei – grenzüberschreitend und mitunter auch spektakulär. Ob es derart die »Nebel der Barbarei« (wie Schiller in »Die Bühne als moralische Anstalt« zu hoffen wagte) zum Verschwinden bringen kann, sei dahingestellt – einstweilen entfacht es geradezu barbarisch anmutende Wirklichkeitsszenarien, face-to-face-Interaktionen wie etwa beim Performance-Kollektiv Signa, vor dessen klaustrophobischer Parallelwelt die betrunkene und verlumpte Alte am Eingang dann auch warnt: Es sei doch alles nur Kunstscheiße. (Club Inferno, 2013) Ein ähnliches Szenario entfachen auch Vinge und Müller, doch das Spektakel findet hinter verschlossener Tür, also ohne Publikum statt. (12-Spartenhaus, 2013) Während die Besucher im Foyer auf Einlass warten und ein Maskenmann in medialer Endlosschleife »Das Publikum, das Publikum, das Publikum« raunt, werden sie mit Splatterschnipseln aus dem Innern der Theatermaschine überschüttet, dazu ohrenbetäubende Musik, Schnulzen und Wagners Parsifal, der kurz vor dem erlösenden Moment abgebrochen wird. Stundenlanges Warten. Und plötzlich zeigt das Video, dass die Höllenbewohner längst in die nächtliche Kastanienallee ausgebrochen sind, wo der schlickbesudelte Stockmann aus Ibsens Volksfeind dann seine kurärztliche Verordnung verkündet: Die ganze Gesellschaft müsse gereinigt werden.

An der Berliner Schaubühne kommt jener Kurarzt vergleichsweise harmlos daher, wenn plötzlich mitten im Stück das Saallicht angeht und er das Publikum zum Adressaten seines Manifests »Der kommende Aufstand«

macht und eine hitzige Debatte entfacht. (Der Volksfeind, 2012) War zu Ibsens Zeiten noch der Blick auf das Soziale vorrangig, so führt sich bei Ostermeier (zumindest in dieser Szene) die soziale Praxis selbst auf. Das Schauspiel wird zu einer öffentlichen Versammlung und einander Fremde werden zu einer Gemeinschaft. Zum Schluss wird aber doch noch eine Lektion erteilt, als sich der Kurarzt nämlich selbst korrupt zeigt und die Zuschauer (wieder in die Anonymität des dunklen Theatersaals geworfen) sich, ob ihrer leichten Verführbarkeit, reichlich ertappt fühlen. Wo sie bei Vinge im Wartezustand verharren und sich über das, wie manche glauben, noch nicht fertige Stück nicht einmal beschweren, wo das Publikum bei Ostermeier am Ende zwar geohrfeigt wird, aber immerhin sein Rederecht in Anspruch nimmt, macht es anderorts gleich von seiner Demonstrationsfreiheit Gebrauch. Im beschaulichen Basel provozieren Hofmann & Lindholm die Handlungsmacht der Einwohner, die das Rathaus besetzen, Autos zertrümmern, sich Straßenschlachten liefern, den Aufstand nicht nur proben, sondern buchstäblich praktizieren. Aufnahmen dieser zwischen Fiktion und Wirklichkeit changierenden Widerstandsszenarien werden später im Theater Basel zu sehen sein, wo jene sogenannten Simulanten dann auch von ihrem Aufstand erzählen. (Baseler Unruhe, 2010)

Was die »Realitätsbrocken« (André Eiermann) betrifft, könnte das Spektrum unterschiedlicher nicht sein und hat doch eines gemeinsam: die unbedingte Publikumsansprache. An dem einen Ende sollen die inszenatorisch aufbereiteten Fakten selbst sprechen, an dem anderen wird das Publikum selbst zum Bestandteil der Aufführung – entweder wird noch eins drauf gesetzt und die »Theaterscheiße« zu einer begehbaren Fiktion oder zugunsten der Realität ganz auf den theatralen Schein verzichtet. Insbesondere bei zuletzt Genanntem steht dann auch nicht

2.

mehr die Inszenierungskunst im Vordergrund, sondern die in der Aufführung hervorgebrachte Wirklichkeit. Spiel und Diskurs, Dokumentation und Dokumentations-Theater begibt sich, so Hans-Thies Lehman, in eine »De-Ästhetisierung, die nicht das Ende seiner Kunst, sondern ein Geländegewinn ist.«³

Der Imperativ »Kultur für Alle«, der in den 1970er Jahren die Demokratisierung der Künste vorangetrieben hat, gewinnt erneut an Aktualität. Vor dem Hintergrund des damaligen gesamtgesellschaftlichen Aufbruchs konnte ein Joseph Beuys mit seiner Idee der Sozialen Plastik noch auf das Zusammenspiel gesellschaftspolitischer Kräfte, auf die Versöhnung von Natur und Kultur setzen, die Brechtschen Lehrstücke sich noch der Emanzipation, Aufklärung und dem politischen Bewusstsein verschreiben. Demgegenüber blicken Künstlerinnen und Künstler heute auf eine disparate und globalisierte Welt – sehen sich ökonomischem Druck, sozialer Ungleichheit und ökologischen Krisen ausgesetzt. Und es sind solcherart empirische Wirklichkeiten, aus denen sie ihre Stoffe destillieren. Sie verlassen die Blackbox, gehen in die Alltagswelt und erproben kunstfremde Verfahren – machen teilnehmende Beobachtung, interviewen Menschen, betreiben Feldforschung, recherchieren in Archiven, interessieren sich für tradierte Geschichten, Familienchroniken und Biographien. Der öffentliche Raum wird zum Kreativlabor für gesellschaftspolitische Transformation, der soziale Brennpunkt zur Bühne für die Dramen des Prekären, das Theater zu einem Generator, der brachliegende Gemeinwesen dynamisiert, das Community-processing voranbringt und »Experten des Alltags« (Rimini Protokoll) auf die Bühne bringt, die dann zeigen, womit sie sich am Besten auskennen: der eigenen Lebenswirklichkeit.

Es dürfte nicht verwundern, dass es die freien Theatergruppen sind, die solche Entwicklungen forcieren und das Selbstverständnis von Theater erneuert haben. Regisseure wie Hans-Werner Kroesinger, René Pollesch, Kollektive wie Rimini Protokoll, Showcase Beat Le Mot, She She Pop, Gob Squad oder Auftrag Lorey, Hoffmann & Lindholm stammen nicht zufällig alle vom Institut für angewandte Theaterwissenschaften in Gießen, jener von

³ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2011): *Get down and party. Together. Partizipation in der Kunst seit den Neunzigern*. In: Kulturstiftung des Bundes (Hg.): *Wem gehört die Bühne? Heimspiel. Dokumentation*. Halle an der Saale (ohne Verlag). S. 31.

Andrzej Wirth aufgebauten Theaterschmiede, die mit ihrer Kritik am herkömmlichen Theaterbetrieb, an den hierarchischen Arbeitsweisen, Darstellungsformen und dem dargestellten Stoff ganz wesentlich zu den Umbrüchen im Theater beigetragen hat. Die jungen Theaterleute arbeiten vorzugsweise im Kollektiv, wenden sich der Performancekunst zu, entdecken neue, ungewöhnliche Spielorte und eröffnen dem postdramatischen Theater immer neue Perspektiven. Längst haben sich Häuser ohne festes Ensemble etabliert (bspw. der Mousonturm in Frankfurt am Main oder das Hebbel am Ufer in Berlin), die den ausgefallenen Ideen und individuellen Arbeitsformen entsprechende Rahmenbedingungen bieten und die Finanzierung durch zahlreiche Koproduktionen ermöglichen.

Angesichts dessen ist so manches staatlich geförderte Theater unter Druck geraten. Dem bürgerlichen Ideal verpflichtet, der Orientierung an Text, Rolle und Autor treu bleibend und an Körper, Echtzeit und ans Schauspielhaus gebunden, blickt es auf ein schwindendes Publikum. Jugendliche wenden sich lieber interaktiven Medien zu, Migrantinnen und Migranten fühlen sich von jener eurozentristisch ausgerichteten Kultur nicht angesprochen. Um ihrem Bildungsauftrag nachzukommen, aber auch, um das eigene Überleben zu garantieren, lassen sich die Häuser Einiges einfallen. Sie öffnen sich gegenüber neuen Zielgruppen, stimmen die Programme auf unterschiedliche ästhetische Vorlieben und Wahrnehmungsgewohnheiten ab, suchen selbst jenen, die durch die Maschen des gesellschaftlichen Systems fallen, eine Stimme (und Aufmerksamkeit) zu geben. Und dabei geht es längst nicht mehr nur darum, das kulturelle Erbe zu bewahren, zu vermitteln und zu erneuern, sondern kulturelle Vielfalt zu üben und handelnd die Gemeinschafts- und Identitätsbildung voranzubringen. So zeigt sich die Dramaturgische Gesellschaft schon seit einigen Jahren wand-

lungsfähig, die Jahrestagung sogar »radikal sozial« (2006), und die Bundeskulturstiftung hat bis 2013 mit ihrem Heimspiel-Fonds über fünfzig Schauspielhäuser gefördert, die sich mit der urbanen und sozialen Wirklichkeit befassen und um neues Publikum bemüht sind: Münchner Kammerspiele (Bunny Hill, 2003), Thalia Theater Hamburg (Glück in Hamburg, 2006), Theater und Philharmonisches Orchester Heidelberg (Das Neue Wunderhorn, 2007), Theaterhaus Jena (Der Dritte Weg, 2009), Niedersächsisches Staatstheater Hannover (Trollmanns Kampf, 2010), Deutsches Theater Berlin (Poor Maiden Monsters, 2010), Uckermärkische Bühnen Schwedt (Spur der Steine, 2012), um nur einige zu nennen. Mit »Doppelpass«, dem neuen Fonds der Bundeskulturstiftung, sollen nun Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern gefördert werden. Ob die Freie Szene, von der die staatlichen Institutionen schon so lange zukunftsweisende Impulse erhalten, dadurch weiterkommt, sei vorerst dahingestellt. Eine Frage, die sich auch an die »Kulturagenten« richtet, jene Künstlerinnen und Künstler, die die Schulen mit Kultureller Bildung kreativ aufmischen und zuletzt das schlechte Image aufzupolieren versuchen, das den Bildungseinrichtungen seit geraumer Zeit anhaftet.⁴

Denn seit Royston Maldoom und die Berliner Philharmoniker mit 239 (sic!) Kindern und Jugendlichen *Le Sacre du Printemps* zur Aufführung gebracht haben, und der Film »Rhythm Is It!« (2004) nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch die Parlamentarierinnen und Parlamentarier bewegt hat, erlebt Kulturelle Bildung einen Steilflug sondergleichen. Neu ist nicht die Sache, sondern die Aufmerksamkeit, die ihr zuteil wird, die Massen, die mitunter bewegt werden, der oftmals sozialräumliche Bezug. Die Macherinnen und Macher sind kaum noch Theaterpädagogen, sondern Dramaturgen, Regisseure, Schauspieler, Tänzer – Künstler eben. Programme wie »Kultur macht stark«

⁴ Vgl. Seitz, Hanne (2011): *Wenn Schule Kunst macht... Von Unterschieden, die einen Unterschied machen*. In: Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e. V. (BKJ) (Hg.): *Kultur macht Schule in Brandenburg*. Remscheid/Potsdam. [online] http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/schulqualitaet/pdf/BKJ-Buch_Brandenbg_ges.pdf (20.3.2012)

3.

und Partnerschaften zwischen Kulturinstitution und Schule belegen den Trend. Fördergelder zur pädagogischen Qualifizierung der Künstlerinnen und Künstler und Maßnahmen zur Erforschung der Wirkung Kultureller Bildung tun das ihre dazu – als ob eine Hoffnung legitimiert werden sollte, die von der Praxis längst eingeholt ist: Bildungspolitiker erwarten gestärkte Sozial- und Handlungskompetenz, Stadtplaner die Belebung verrohter Quartiere, Kommunalpolitiker die soziale Integration unterschiedlicher Bevölkerungsschichten, staatliche Institutionen insgesamt etwas, was der Schule offenbar nicht mehr gelingt: Vertrauen generieren und Sinn stiften.

Der Ruf nach Performance und Partizipation hat noch am wenigsten mit leeren Theaterhäusern oder fehlendem Interesse an der kulturellen Tradition zu tun, sondern vor allem mit der gesamtgesellschaftlichen Situation. Dass Partizipation zum Programm werden muss, deutet auf ein Konfliktpotential, das nach Eingliederung verlangt. »Albtraum Partizipation« (Markus Miessen) – am Ende ist man Teil von etwas, das von Anbeginn auf Kooperation und Harmonie ausgerichtet war und das kreative Potenzial von Dissens schluckt. Sogenannte Ermächtigungsprojekte werden ihrem Anspruch auf Teilhabe kaum gerecht, die Bühnenpräsenz unterrepräsentierter Gruppen ist oftmals nur ein Tropfen auf den heißen Stein. Denn die Stimme zu erheben, heißt noch lange nicht, ein Mitspracherecht zu haben – man ist nicht schon ermächtigt, wenn man als Ermächtigter angesprochen wird. So beginnen die Künste, Problemlagen und Konfliktpotenziale zu verwalten, anstatt diese ans Tageslicht zu führen: Die Prognose, dass Public Art zur Public Welfare wird, trifft vielerorts zu.⁵ Dabei könnte doch gerade der Kunst gelingen, solche Gegenüberstellungen infrage zu stellen, sich davon zu verabschieden, dass es Kunst und ein Außerhalb der Kunst gibt. Die De-Autonomisierung der Künste sei, so Shannon Jackson, selbst eine Geste der Kunst. Und die Künste seien damit auch nicht sozialer geworden, sie zeigen vielmehr, dass sie niemals autonom, sondern schon immer von »Trägern« abhängig waren. Ein unterstützendes System, ohne das Kunst nicht existieren würde: die Figur, die den Schauspieler braucht, die Bühne, das Publikum, das Schauspielhaus, die Intendanz, das Kulturamt, zuletzt die gesamte Infrastruktur. Vor diesem Hintergrund könnte eine sozial engagierte Kunst anregen, über unsere Abhängigkeiten nachzudenken (von anderen Menschen, von der Umwelt, von staatlicher Subvention), unsere relationale Verfasstheit anzuerkennen und zu erproben.⁶

⁵ Vgl. Marchart, Oliver (1999): *Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie*. [online] www.eipcp.net/transversal/0102/marchart/de/ (20.1.2007)

⁶ Vgl. Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing Arts, Supporting Publics*. New York. S. 28

Doch anstatt dieses Potenzial zu nutzen und dem Ideal eines sich autonom wählenden Subjekts auf den Grund zu gehen, dem Dilemma mit künstlerischem Eigensinn und subversivem Potenzial auf die Spur zu kommen, den Umgang auch mit dem zu üben, was am Leben nicht fass- und darstellbar ist, geht es um Techniken der Selbstregulierung, um Gouvernamentalität und also vor allem darum: Kompetenz und Performanz. Der Theaterwissenschaftler Jon McKenzie sieht in der Performance ein zentrales Macht-Wissen-Dispositiv – ein kulturelles, ökonomisches und technisches Herrschaftsinstrument, das die Disziplin abgelöst hat und alles nach seinem Potenzial beurteilt.⁷ Eine Wirkmacht, die in zunehmenden Projektevaluationen dann auch abgefragt und derart kontrolliert wird. Theater gestaltet sich als Kompetenztrainingscamp, und Teilhabe wird mit dem Erleben von Gemeinschaft und mit unmittelbarem Austausch verwechselt. Die Möglichkeit, selbst Akteurin oder Akteur zu werden, hebt die Trennung zwischen Bühne und Publikum zunehmend auf und droht die symbolische Kraft und Wirkmacht von Theater und seinem Widerstandspotenzial aufs Spiel zu setzen.⁸ Man muss nicht Akteurin oder Akteur sein, um am Theater teilzuhaben; denn gerade im Zuschauen – wohlgeordnet in Distanz zum theatralen Geschehen – werden Einbildungskräfte mobilisiert, ja geradezu provoziert, die die Differenz zum eigenen Leben überbrücken und so das Dargestellte deutbar und vergleichbar machen. Veränderung und Wandel auf der symbolischen Ebene durchzuspielen kann, so Christian Kravagna schon vor Jahren, zumindest die Idee politischer Handlungsfähigkeit bewahren,⁹ statt sie durch ein Versprechen aufs Spiel zu setzen und Menschen in dem Glauben zu lassen, es gäbe individuelle Lösungen für systemische Problemlagen. Auf diese Weise wird die politische Sphäre kulturalisiert und strukturelles Gewaltpotenzial verkleistert.¹⁰

Doch ein Zurück zur alten Zuschaukunst kann und wird es – allein mit Blick auf die neuen interaktiven Informationstechnologien – nicht geben. Die Situationisten hatten noch eine »Gesellschaft des Spektakels« (Guy Debord) vor Augen, passive, konsumorientierte Kunstrezipientinnen und -rezipienten, die sie durch konstruierte Situationen aufrütteln und damit die Kunst gleich ganz abschaffen wollten. Wir haben es jedoch heute mit einer »Performance-Gesellschaft« (Orio Giarini/Walter Stahel) zu tun – aus ökonomischer Sicht allemal.

Angesichts inszenierter Lebenswirklichkeiten und interaktiver Medien sind die Menschen längst damit befasst, ihr Leben als Kuratierungsjob zu begreifen. Insbesondere junge Leute sind semiprofessionelle Macherinnen und Macher, die genau wissen, dass Performance eine Wissens- und Machtstrategie ist – selbst wenn sie diese nicht nutzbringend anwenden können, weil sie zu den Verlierern dieser Gesellschaft gehören. Im Theater (und sonstwo) sitzt inzwischen ein Kollektiv von Co-Professionellen, und zwar nicht, weil die Künste dies provoziert hätten, sondern weil die sozialen und ökonomischen Prozesse es fordern.¹¹ Die Bedingungen von Professionalität und Autorenschaft haben sich grundlegend verändert und so auch die Künste in eine andere Position gerückt. Wir brauchen sie nicht, so Kai van Eikels, um Partizipation, politische Aktion oder sozialen Austausch anzuregen, auch nicht als Angebot für jene, die »nichts zustande bringen«, um sodann an dem mitzuwirken, was sich Theaterleute ausdenken.¹² Wer meint, andere befähigen zu müssen, läuft tatsächlich Gefahr, imaginierte Gemeinschaften und das entsprechende Verhalten ins Leben zu rufen. Kunst ist keine Dienstleistung,¹³ allenfalls ein Dienst. Und am Ende kann er vielleicht sogar jener Profanierung Vorschub leisten, die Giorgio Agamben als dringlich erachtet hat: Die Dinge nicht hinzunehmen und zu verbrauchen, sondern sie wieder in

⁷ Vgl. McKenzie, Jon (2007): *Was ist die Zukunft der Performance?* Vortrag auf der interdisziplinären Tagung »Prognosen der Bewegung« am Zentrum für Bewegungsforschung der FU Berlin. [online] www.prognosen-ueberbewegungen.de/de/die-bewegungs-weisen/jon-mckenzie/ (20.11.2012)

⁸ Vgl. Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien.

⁹ Vgl. Kravagna, Christian (1998): *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis*. In: Marius Babias/Achim Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*. Dresden. [online] www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.htm (4.4.2007)

¹⁰ Vgl. Mörsch, Carmen (2010): *Watch this Space! Position beziehen in der Kulturvermittlung*. [online] www.theaterschweiz.ch/fileadmin/sbv/SBV/Basis-text.pdf (20.7.2012)

¹¹ Vgl. Eikels, Kai van (2011): *What Parts of Us Can Do With Parts of Each Other (and When)*. In: *Performance Research*, No 3/2011. Aberystwyth. S. 3

¹² Ebd. S. 5

¹³ Das Wir-Gefühl wird dann durch Geste, Sprachstil, Bewegung etc. in einer Weise künstlich aufgeladen, dass es umgekehrt womöglich im Alltag dann auch als Identifikationsmodell dient – was sich bspw. in der Inszenierung mit gewaltbereiten Jugendlichen in Mirko Borschts »Opferpopp« am Thalia Theater Halle andeutet. (Vgl. Seitz, Hanne (2011): *Grenzgänge zwischen Kunst und prekärer Wirklichkeit. Theater als Krisenexperiment*. In: Marion Küster (Hg.): *Theater mit mir?! Der geschützte Raum*. Milow.)

Gebrauch zu nehmen. Warum also nicht auch Theater? Auf der einen Seite kann es, was Menschen alltäglich tun, durch die Rahmung »Kunst« aufwerten – etwa die Kochkünste der Menschen zur Fête de la Soup. Es kann aber auf der anderen Seite auch mit dem arbeiten, was Menschen nur implizit können, wovon sie aber kein explizites Wissen haben – die Fähigkeit, bestimmte Haltungen einzunehmen, Reden wiederzugeben, Handlungen durchzuführen, um diese im Kunstrahmen gemachten Erfahrung dann in der sozialen Praxis anzuwenden – wie es Brecht mit seinen Lehrstücken versucht hat. Ob Ernesto Collados jüngste Erprobung auf dem Berliner Festival »Foreign Affairs« vor diesem Hintergrund gelungen ist, sei allerdings dahingestellt: In einer Art Biotop (ins Jahr 2112 versetzt) wird das Zusammenspiel von Individuum und Kollektiv z. B. durch eine von Zuschauern gebaute Installation aus Stühlen oder mit gemeinsamen Yogaübungen auf die Probe gestellt; man leiht einem Pflanzenübersetzer Gehör und feiert am Ende den 100jährigen Sieg der (behaupteten) spanischen Revolution – Wein und Käse und Musik inbegriffen. (Nueva Marinaleda, 2013)

Theatermacherinnen und Theatermacher sollten uns weder ihre Professionalität vor-enthalten noch sich als Allein-Wissende ausgeben – im ersten Fall verschenken sie das Bildungspotenzial von Kunst und verkaufen ihr Publikum für dumm, im zweiten benutzen sie es zur Verwirklichung allein ihrer Ideen. Wenn schon aktive Teilhabe, dann um Menschen (und gerade auch die jungen) in ihrem Streben nach kollektiver Selbstorganisation zu begleiten. Sie wissen, wie es geht. Und damit der Selbstausdruck nicht in gefälliger Selbstbeweihräucherung stehenbleibt, sind kritische, störende Interventionen vonnöten – überraschende Wendungen, wie sie die Kunst besonders gut zustande bringt und derart auch Selbstbildungsprozesse einleiten kann. Und bei allen Umbrüchen im Theater darf es auch mal ganz die »alte«

Kunst sein – in neuem Gewand daherkommend, von jeglichem Brimborium entkleidet, ganz pur. Wie z. B. bei Anne de Keersmaecker und Boris Charmatz auf dem schon genannten Festival. Nicht mit ihrem Tanz, sondern in den zwanzig Minuten davor, als im Saal der Berliner Festspiele langsam das Licht ausgeht und die Violinistin Amandine Beyer in völliger Dunkelheit die große leere Bühne betritt. Bach – niemals so gehört! (Partita 2, 2013) In solchen Momenten kommt Kunst zu sich und die Anwesenden auch. Publikum bewegen, ohne zu sehen, ohne zu sprechen, ohne aktiv zu sein – inmitten tausend anderer Menschen jeder für sich ganz Ohr. Auch das ist eine Wirklichkeit.

Wolfgang Schneider

Nadelstiche für's System

Theaterkunst braucht
Kulturpolitik



Neulich in der Oper: »Frauen aus Frankfurt, keine Angst, ich bleibe hier vorne auf der Bühne«, sagt Simon Balley und lacht. Er ist seit 2002 Bassbariton an der Oper Frankfurt und hat heute nach all den Jahren eine Premiere der ganz anderen Art. Vor ein paar Minuten noch ist seine Frau Anna Ryberg, die Sopranistin, durch die Reihen der Zuschauer gewandert, hatte sich auf Schöße gesetzt und alle mit großen Augen bezirzt. »Heute ist die Herausforderung, dass man dem Publikum direkt gegenüber steht und nicht ins Schwarze blickt. Das Schöne daran ist, man sieht die Leute lachen«, sagt Anna Ryberg.

Doch Augenblick mal. Worum geht es überhaupt? Okay, wir sind in der Oper. Aber durch's Publikum gehen flüsternde und schmunzelnde Männer und Frauen: Sänger und Zuschauer Auge in Auge? Es ist eine besondere Premiere, die gefeiert wurde. Kaffee to go, Pizza to go, ja klar, kennt man doch. Und »Oper to go« heißt nun die Idee von Hannah Stringham und ihren beiden Mit-

streitern. Aus deren Feder stammt das neue Konzept »Jetzt Oper für dich«, das mit einer After-Work-Veranstaltung gestartet ist.

»Wir wollen ein ganz breites Publikum ansprechen. Vor allem auch Menschen, die die Oper noch nicht gut kennen. Wir haben sogar ein Programm für Zweijährige« betont Stringham. Bei der »Oper für Kinder« werden außerdem vier Opern in neuer Bearbeitung gezeigt, und bei »Orchester hautnah« haben Jugendliche die Chance, Musiker direkt kennen zu lernen. Sogar die Handwerksberufe am Theater öffnen an fünf Terminen ihre Türen für ein junges Publikum. Ob »Oper und Schule« oder Familienevents – all das ist Teil des großen Programms. (Frankfurter Rundschau vom 25.9.2013)

Umwälzung oder Machtwechsel?

Neulich im Feuilleton: Alle paar Jahre geht ein Karriere-Beben durch die deutschsprachige Theaterlandschaft, es beginnt oben im System und erschüttert dann die Basis. Zuletzt war das 2009 so, als an etlichen Theatern (Wien, Hamburg, Zürich, Dresden, Berlin, Hannover) die alten Intendanten ab- und neue Chefs anrückten und sich im Schatten der Machtwechsel viele Ensembles austauschten oder neu mischten. Jetzt, viele Jahre später, ist wieder eine mittlere Umwälzung im Gang, und zwar an diesen Orten:

In Weimar am Nationaltheater hat bereits der neue Intendant Hasko Weber, der vom Staatstheater Stuttgart kam, seine erste Spielzeit eröffnet. Nach Stuttgart wechselt vom Berliner Gorki Theater Armin Petras, dessen Job in Berlin nun die Theatermacherin Shermin Langhoff übernimmt. Aus Köln ans Hamburger Schauspielhaus wechselt die Intendantin Karin Beier, während in Köln der Regisseur Stefan Bachmann die Rolle des Schauspielchefs spielen wird. Am Schauspiel Leipzig beginnt Enrico Lübke, der zuletzt Schauspielregisseur in Chemnitz war.

»Intendantenwechsel bedeuten fürs gemeine Bühnenvolk oft Umzug in eine andere Stadt, Trennung von Familie und Sozietop, für manche auch: Rauswurf und vorübergehende Arbeitslosigkeit beziehungsweise Aufschlag in der »freien« Künstlerszene. Denn wer nicht unkündbar ist und wer auch nicht zu einer bestimmten »Intendantenfamilie« gehört und also nicht mit dem Chef ergeben hinzieht zum neuen Wasserloch, der ist in Gefahr, allein in der Steppe zurückzubleiben. Die Beweglichkeit der Theaterszene hat einen hohen Preis: Die Existenzangst all derer, denen sie ihre Lebendigkeit verdankt.« (Die Zeit vom 19.9.2013)

Im jüngst erschienenen Jahrbuch des Fachblattes *Theater heute* sprechen die oben erwähnten Intendanten über ihre gesellschaftliche Rolle und über die Funktion eines modernen Stadttheaters. Petras sagt: »Im Endeffekt ist Theater ein ganz feudalistisches System, das spitz auf eine einzige Figur zulaufe. Und diese Figur müsse man darstellen, mit mehr oder weniger Genuss.« (Theater heute, Heft 9, 2013)

Verträge oder Vergütungen?

Neulich vor Gericht: Orchestermusiker sind mit ihrer Forderung nach Abschluss eines Tarifvertrages zur automatischen Lohnanpassung an den öffentlichen Dienst vor dem Bundesarbeitsgericht gescheitert. Die obersten Arbeitsrichter wiesen jetzt eine entsprechende Klage der Deutschen Orchestervereinigung zurück. Seit 2010 schwelt ein Streit zwischen den Tarifparteien über die automatischen Anpassungen der Vergütungen von Orchestermusikerinnen und -musikern an das Lohnniveau des öffentlichen Dienstes. Die Orchestermusiker haben daher seit drei Jahren keine regulären Tarifierhöhungen mehr erhalten. Nach Angaben der Deutschen Orchestervereinigung liegen die derzeitigen Vergütungen für die Staats- und Kommunalorchester bereits rund acht Prozent unter denen der Beschäftigten des öffentlichen Dienstes.

Die Orchestergewerkschaft bedauerte die Entscheidung des Gerichts. Womöglich drohten jetzt jährlich massive Tarifkonflikte, erklärte der Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung. Er forderte die Arbeitgeber auf, durch einen Tarifvertrag endlich neue Lohn Tabellen abzuschließen, die alle prozentualen Erhöhungen von Ländern und Kommunen seit 2010 nachholten. Der Deutsche Bühnenverein als Arbeitgeberverband kündigte nach dem Urteil für die knapp 8.600 Orchestermusiker Tarifgespräche an. »Tarifverträge können nicht vor Gericht erzwungen werden, sondern müssen in Verhandlungen gestaltet werden«, sagte der Direktor des Deutschen Bühnenvereins der Nachrichtenagentur dpa. (dpa vom 27.9.2013)

Haben oder Brauchen?

Was ist da los im deutschen Theater? Die einen kämpfen um's Publikum, die anderen um's Gehalt, und das Feuilleton füllt die Zeilen mit dem Intendanten-Karussell. Haben die Musiktheater bisher vielleicht am Zuschauer vorbeigespielt? Haben wir keinen anderen Reformbedarf in den Darstellenden Künsten als die Lohnanpassung von Orchestermusikern an den öffentlichen Dienst? Haben die Theaterrezensenten nichts anderes zu schreiben als über die hierarchischen Strukturen eines offensichtlich gescheiterten Systems?

Haben und Brauchen. So lautet auch ein Manifest von Berliner Künstlerinnen und Künstlern. Sie fordern Freiräume für die Kunst, eine Neuorientierung der öffentlichen Kulturförderung und die Anerkennung der Künste als relevantes Element von Stadtentwicklung. Sie kommen aus der so genannten Freien Szene und brauchen scheinbar etwas, was andere schon haben. Dass die wiederum mit ihrem »Besitz« nicht verantwortlich umgehen, zeigt sich insbesondere in der Theaterlandschaft. Diese Infrastruktur wird mit fast drei Milliarden Euro jährlich von Kommunen, Ländern und Bund gefördert. Und doch reicht es hinten und vorne nicht, und doch haben es nur die Institutionen und nicht die Freien, und doch gibt es kaum kulturpolitische Konzepte, dies zu ändern. Theater ist in Deutschland eben nicht nur die Oper und die von den Fürstenstaaten oder den Bürgergesellschaften begründeten Schauspielhäuser, Theater ist auch das, was die mehr als 1.000 freien Gruppen darstellen, und Theater ist auch Amateurtheater, Schultheater und Kindertheater.

Kompetenz oder Kulturhoheit?

Die Entdeckung der Theaterlandschaft steht noch aus, die Vermessung dieser Welt hat noch nicht stattgefunden. Denn allzu oft sind es die großen Apparate, die die Kulturhoheit in der Kulturpolitik geltend machen, all zu wenig wird ein Zusammendenken gepflegt oder gar ein Zusammenbau ausprobiert. Dabei hat die Enquête-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages schon 2007 in ihrem Abschlussbericht formuliert, dass sie Ländern und Kommunen empfiehlt, »regionale Theaterentwicklungsplanungen zu erstellen, mittelfristig umzusetzen und langfristig die Förderung auch darauf auszurichten, inwiefern die Theater, Kulturorchester und Opern auch Kulturvermittlung betreiben, um möglichst breite Schichten der Bevölkerung zu erreichen.« (S. 165) Ausdrücklich wird auf die Vielfalt an Kooperationen, Netzwerken und Modellen hingewiesen, diese zu stärken. Allein, es fehlt der Wille!

Die Kommunen klagen über klamme Kassen und kennen nur noch Kennzahlen, fordern Platzauslastung und kürzen künstlerische Etats – an den Strukturen ändern sie rein gar nichts. Die Länder fördern, was schon immer gefördert wurde, von Haushalt zu Haushalt – Korrekturen im Konzept sind längst schon überfällig. Und der Bund? Der hat eigentlich gar keine Kompetenz, macht aber indirekt Theaterpolitik. Er lässt machen, durch die Bundeskulturstiftung, den Fonds Darstellende Künste und den Hauptstadtkulturfonds. Ohne diese Fördereinrichtungen gäbe es im föderalen Staat kaum eine konzeptbasierte Kulturpolitik! Das muss man so pointiert formulieren, das muss die kulturelle Kaste erstmal kapieren, das muss man endlich auch mal in den Räten und Gesellschaften diskutieren. Da haben sich die Länder bei der letzten Föderalismusreform ihre so genannte Kulturhoheit bestätigen lassen; aber offensichtlich überlassen sie die Theaterreform dem Bund. Und der lässt seine kulturpolitischen Instrumente an der langen Leine agieren.

Die Bundeskulturstiftung mischt sich massiv in die Theaterlandschaft ein. Die Programme »Heimspiel«, »Doppelpass« und »Wanderlust« wenden sich direkt an die Stadttheater und weisen auf das, was es zu entwickeln gälte: Der Publikumsschwund bei den Bildungsbürgern und die Exklusion der breiten Bevölkerung in den Darstellenden Künsten. Es geht um die Förderung des Stadttheaters als Theater der Stadt und damit als Theater aller Bürger, es geht um die Internationalisierung von Ensemble und Repertoire, um die Kooperation mit freien Theatern und die Koproduktion im weltweiten Austausch. Wieso braucht es das? Der Skandal ist etwa nicht, dass auch noch Bundesmittel in die subventionierten Theaterbetriebe fließen, der Skandal ist das Desiderat, das damit beschrieben wird.

Wer gibt einer Stiftung das Recht, mittels Förderung Kulturpolitik zu betreiben? Es ist das Recht der gesellschaftlichen Erkenntnis, der politischen Potenz und des überfälligen Handelns; es ist das Recht des Tüchtigen, der in Anbetracht der Notwendigkeiten nicht nur jammert und klagt, sondern auch Veränderungen ermöglicht und Perspektiven aufzuzeigen weiß. Ja, wenn dies dann auch auf fruchtbaren Boden fällt. »Heimspiel« wird wohl als Projekt positiv zu evaluieren sein, als strukturbildende Maßnahme wird das Programm wohl leider wenig erreicht haben. Nach dem »Heimspiel« ist es an vielen Stadttheatern genauso wie vor dem »Heimspiel«: »Ich gehe sehr ungern ins Theater«, schreibt der 17-jährige Mourad R. dem Forum Freies Theater Düsseldorf. Warum er nicht gerne ins Theater geht, kann man im dritten Band einer Brief-Edition unter dem Titel »Absagen ans Theater« (April 2012) lesen: »... ich habe Besseres und vor allem Wichtigeres zu tun.« Theater ist für ihn wie für viele andere Schüler »eine nervende Pflichtveranstaltung«. Vor allem Menschen mit Migrationshintergrund fühlen sich von den Darstellenden Künsten nicht angesprochen. Das InterKulturBarometer 2012 stellt fest: »Anteilig weniger offen ist die migrantische Bevölkerungsgruppe vor allem für Theateraufführungen, was insbesondere auch für die dritte Generation gilt.«¹

Anscheinend hat unsere viel gerühmte Theaterlandschaft nicht angemessen auf Zuwanderung reagiert und kulturelle Vielfalt nicht entsprechend auf der Agenda. Dabei bezeichnen doch insbesondere die Stadt- und Staatstheater ihr Geschäft gerne als Selbstvergewisserung der Gesellschaft. Sie wollen Spiegel des Lebens sein. In unserem Kulturstaat ist das Schauspiel aber ziemlich deutsch geblieben. Nicht nur das Publikum entspricht nicht der bunten Republik, auch im Personal und in den Produktionen ist das Theater wenig multiethnisch. Die Respektierung kultureller Vielfalt ist in einer multi-kulturellen Gesellschaft Voraussetzung und Herausforderung zugleich. Kulturpolitik könnte dann im Integrationsbemühen eine zentrale Rolle spielen, sie sollte zum Verständnis sowie zur Anerkennung kultureller Differenzen beitragen.

¹ Susanne Keuchel (Hg.): Das 1. InterKulturBarometer. Migration als Einflussfaktor auf Kunst und Kultur, Köln 2012

Tempel oder Theater?

Getragen von den Theaterverbänden operiert seit Jahrzehnten auch der Fonds Darstellende Künste segensreich, vor allem für die freie Szene – und mit immerhin einer Million Euro aus dem Bundeshaushalt ganz gut ausgestattet. 2013 kamen noch einmal 600.000 Euro dazu, für »Theater im öffentlichen Raum«. »Die zu fördernden Projekte aller Genres der darstellenden Künste sollen Un-Orte zu theatralen Wirkungs- und zeitweiligen neuen Lebensräumen transformieren und zu nachhaltigem Bewusstsein für die ursprüngliche Bedeutung dieser Un-Orte sowie zu Diskursen über kreative neue Nutzungskonzepte anregen«, schreibt der Geschäftsführer des Fonds im Programmheft zum Projekt »Heine wacht auf und erzählt seinem Freund Karl Marx, wie er in einem Kahn die Kurt-Schumacher-Straße rauf und runter fuhr. Stationen eines Traumas« des Theaters Willy Praml in Frankfurt am Main. Im Fokus steht dabei die experimentelle Eroberung und Bespielung von eher theaterfernen Schauplätzen in Kommunen und dem ländlichen Raum – im Kontext aktiver Partizipation von Bürgerinnen und Bürgern aller Generationen sowie zivilgesellschaftlicher Initiativen. Also ein künstlerisches Sonderprojekt mit kulturpolitischer Wirkung und von gesellschaftlicher Relevanz, um die Kunstsparte »Theater im öffentlichen Raum« differenzierter wahrzunehmen und das Freie Theater insgesamt bundesweit zu stärken.

Theater auf der Straße, Theater also nicht auf der klassischen Guckkastenbühne sondern mitten im Ort, an Un-Orten für die Darstellenden Künste. Auch in diesem Zusammenhang ist die Kritik immanent. Eine Bundespolitik, die sagt, wo es theatral lang gehen könnte; nämlich auch im öffentlichen Raum. Das ist nicht neu, aber programmatisch. Die Tempel der Theater, sie wackeln. Dank vieler Nadelstiche aus Halle bzw. Berlin. Wer hätte das gedacht? Wer hätte sich zum Beispiel gedacht, dass es gutes Geld gibt für die Zusammenarbeit von Freien und Stadt-Theatern?

Die Bundeskulturstiftung macht es möglich. »Die Kulturstiftung des Bundes möchte die freien Szenen und Theaterinstitutionen in Deutschland zum Erproben neuer Formen der Zusammenarbeit und künstlerischen Produktion anregen. Im Fonds »Doppelpass« soll Künstlerinnen und Künstlern beider Seiten der nötige Freiraum eröffnet werden, um ihre Strukturen und Arbeitsweisen künstlerisch produktiv zu verbinden. Eine solche Kooperation ermöglicht beiden Partnern wertvolle neue Erfahrungen und Perspektiven: Die Theater können den freien Gruppen mehr Aufführungsmöglichkeiten und eine attraktive Infrastruktur mit hoher organisatorischer und künstlerischer Kompetenz bieten. Gleichzeitig eröffnet ihnen die Zusammenarbeit mit freien Gruppen die Chance auf neue inhaltliche Akzente zur Bereicherung ihrer bewährten Ausdrucksformen, Arbeitsmethoden und Themensetzungen.« Und sie macht Mut, die Tempel zu stürmen, die Tempelritter von gestern abzulösen, den Gral neu zu verteilen, umzuverteilen. Es tut sich was in der Theaterlandschaft, kulturpolitische Impulse von Top Down. Eigentlich sollte im Eigeninteresse der Prozess der Theaterreform Bottom Up verlaufen. Aber wenn die Perspektive stimmt, darf die Demokratie auch mal zum Jagen getragen werden. Es gilt im Kulturstaat, die Rolle der Kultur gesellschaftlich zu verorten, in der Bürgergesellschaft am besten von allen. Und dazu bedarf es einer Kulturpolitik.

Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik

»Um der Bedeutung von Kunst und Kultur für Individuum und Gesellschaft gerecht zu werden, bedarf es einer Kulturpolitik, die insbesondere den Prozess der kulturellen Partizipation vorantreibt. Aber nicht alle Menschen können und wollen ihre Selbstvergewisserung über künstlerische Erlebnisse erfahren; nicht für alle ist die Sphäre der Kultur der ihnen gemäße Ort oder Anlass des Nachdenkens über den Sinn ihres Lebens, der Suche nach ideeller Bereicherung oder purem Vergnügen.« Soweit noch einmal der Enquête-Bericht. Die Menschen in Deutschland brauchen die Künste:

»Wenn dennoch indirekt auch für sie die Künste diese Bedeutung haben, dann über mehrfache Vermittlung durch Medien und Öffentlichkeiten. So haben die Künste diese Bedeutung auch indirekt, als Teilbereich der Kultur. Denn wenn irgendwer die Freiheit und Würde des Einzelnen diskutiert, einfordert, in aller Widersprüchlichkeit darstellt, die symbolischen Formen bereitstellt, in denen sie überhaupt gedacht und vor allem erlebt werden können, dann geschieht dies vor allem im Medium der Künste. Durch die Künste werden Individualität und soziale Gebundenheit thematisiert. Damit wirken die Künste weit über die Sphäre der künstlerischen Kommunikation in die Gesellschaft und prägen deren menschliche Sinn- und Zwecksetzung. Und deshalb bedarf es einer Kulturpolitik, die sich als Gesellschaftspolitik versteht und daher Kunst und Kultur ermöglicht, verteidigt und mitgestaltet.«²





Ute Pinkert

Welches Wissen vermittelt Theatervermittlung?

Theaterpädagogik am Theater
unter wissenstheoretischer
Perspektive

»Die Fragen danach, was Theaterpädagogen tun, wo ihre Kernkompetenzen liegen – Fragen, die unter dem Eindruck der Ereignisse der letzten Jahre heute schwer zu beantworten sind – werden sich dann auch innerhalb des Faches noch einmal neu stellen. Dann wird auch der Zeitpunkt gekommen sein, die aktuelle Entwicklung in der Theorie und der Wissenschaft aufzuarbeiten und zu analysieren.«

Karin Seethaler¹

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Theaterpädagogik am Theater steht vor vielerlei Herausforderungen: Wie lässt sich dieser Bereich, der bekanntlich »zwischen allen Stühlen« (Ebd.) angesiedelt ist, überhaupt beschreiben? Wären hierfür eher pädagogische, theaterpädagogische, theaterwissenschaftliche oder kulturpolitische Denkmodelle zu nutzen? Worin liegt der »Kern« einer theaterpädagogischen Vermittlungsarbeit, welchen Spannungsfeldern unterliegt der Arbeitsbereich aktuell, wohin wird er sich entwickeln?

Im Folgenden möchte ich einen wissenschaftlichen Zugang zum Bereich der Theaterpädagogik am Theater skizzieren. Dieser steht im Zusammenhang mit der Erprobung einer wissenstheoretischen Perspektive, die wir gegenwärtig am Institut für Theaterpädagogik unternehmen.² Ich halte ihn für produktiv, da er jenseits von bekannten kulturpolitischen Argumentationen operiert und im Begriff des Wissens konzeptionelle Voraussetzungen, Strategien und Kompetenzen zu bündeln vermag. Voraussetzung hierfür ist allerdings ein weiter Wissensbegriff. Dieser berücksichtigt, dass Wissen mittels spezifischer sozialer Praxen in sozialen Situationen immer erst hervorgebracht bzw. aktualisiert wird und damit einen »performativen, prozessualen und relationalen Charakter« hat (AutorInnenkollektiv, S. 11). Ein weiter Wissensbegriff bezieht sich damit sowohl auf das WAS, also die Beziehung zwischen einem symbolischen System und einem anderen, die mit Kategorien von Wahrheit, Bedeutung und Sinn beschrieben

wird. Er bezieht sich aber auch auf das WIE der Erzeugung bestimmter Symbolsysteme, womit Kontexte und Wirkungen in den Blick kommen. Darüber hinaus umfasst ein weiter Wissensbegriff neben dem traditionellen, diskursiv vermittelten Wissen auch stärker körper- und erfahrungsbezogene Wissensformen, wie sie z. B. mit dem Begriff des impliziten Wissens gefasst werden. Was kann ein derart weit gefasster wissenstheoretischer Zugriff auf Theatervermittlung für Einsichten liefern? In Bezug auf den Vermittlungsbegriff in der Kunstvermittlung stellt Pierangelo Maset fest, dass es in unserer Welt der »realen« Dinge nicht möglich ist, »eine Sache genau so (zu vermitteln ...), wie die Sache selbst ist.« (Maset 2002: 12). Die »Sache« wird immer durch die beteiligten Subjekte und das verwendete Medium verändert. In der Kunst gilt darüber hinaus, dass »Vermittlung (...) nicht (bedeutet), einen Inhalt für alle Zeiten identifizierbar festzuschreiben, sondern eine Position zwischen dem Betrachtenden und dem ästhetischen Objekt, Konzept oder Ereignis herzustellen« (Ebd.: 13). Nach diesem Verständnis wäre Vermittlung weniger als Übermittlung zu begreifen, denn als das In-Beziehung-Setzen von zwei differenten Phänomenen.

Wie lassen sich nun diese Phänomene beschreiben, die in der Theatervermittlung in Beziehung gesetzt werden? Bekanntlich geht es um Kinder und Jugendliche, Theaterzuschauerinnen und -zuschauer allgemein auf der einen Seite und um Theateraufführungen, Theaterinszenierungen, das Theater auf der anderen. Unter einer wissenstheoreti-

¹ Seethaler, Karin (2011): Pädagogen – Boom. In: Deutsche Bühne 10/2011. S. 32

² Vgl. dazu: Ulrike Hentschel/Ute Pinkert: Was tue ich hier und warum. Vortrag auf der Ständigen Konferenz Theater, Institut für Theaterpädagogik, UdK Berlin am 20.9.2013; Veröffentlichung in der Zeitschrift für Theaterpädagogik ist geplant.

schen Perspektive würden diese beiden Seiten des Vermittlungsverhältnisses vornehmlich in ihrer Verfasstheit als Wissen in den Blick kommen.

Unter einer **wissenssoziologischen Sicht** wären Theateraufführungen als spezifische Formationen von Wissen zu begreifen, also als auf gesellschaftlich herausgebildeten Regelsystemen beruhende Anordnungen von Wissen.³

Die Zuschauerinnen und Zuschauer einer Theateraufführung kämen dementsprechend als gesellschaftliche Subjekte in den Blick, die über bestimmte Wahrnehmungsformen, d.h. »Wahrnehmungsmuster, Einstellungen, Erfahrungswerte etc.« (Maset 1995: 115) verfügen. Wenn sich unter einer historischen, soziologischen Perspektive allgemeine Merkmale dieser Wahrnehmungsmuster⁴ beschreiben lassen, sind unter einer *systematischen* Perspektive die sozialen Differenzen dieser Wahrnehmungsmuster von Interesse. Nach Bourdieu lassen sich diese Wahrnehmungsmuster, Einstellungen und Erfahrungswerte auch als habituelle Dispositionen fassen. Diese objektivieren sich in Lebensstilen und entscheiden dementsprechend über soziale Zugehörigkeiten und Positionen innerhalb einer Gesellschaft. Unter einer wissenssoziologischen Perspektive geht Theatervermittlung damit von der Voraussetzung aus, dass »das Verhältnis Kunstwerk – Rezipient (...) [als] ein Verhältnis [zu betrachten ist], das gesellschaftliche Lagen ausdrückt« (Maset 1995: 114). Als Vermittlung dieses Verhältnisses zielt Theatervermittlung entsprechend auf eine Praxis,

- die gesellschaftliche Kontexte sowohl der Institution Theater als auch der jeweiligen Zuschauergruppen mit einbezieht;
- die aufmerksam ist für Anschlüsse, Differenzen und Ausschlüsse, die sich im Verhältnis zwischen der Wissensforma-

tion des Theaters und den Lebensstilen der Zuschauer zeigen;

- die im Bewusstsein der sozialen Dimension des ästhetischen Urteils die Position von Zuschauern gegenüber dem Theater stärkt;
- die Vermittlung immer auch als Arbeit an der Institution begreift;
- die das Verhältnis zwischen Theater und Zuschauern so gestaltet, dass sowohl auf Seiten der Zuschauerinnen und Zuschauer als auch auf Seiten der Institution Theater Transformationen ermöglicht werden (vgl. Überlegungen zu einem transformativen Diskurs in der Kunst- bzw. Theatervermittlung, Mörsch 10f.; Pinkert: 22).

Unter einer zweiten, stärker auf **individuelle Bildungsprozesse** bezogenen Perspektive kommen Wissensformen innerhalb von konkreten Theateraufführungen auf der einen Seite und Wissen in Form von Wahrnehmungsmustern, Einstellungen und Erfahrungswerten von bestimmten Zuschauerinnen und Zuschauern auf der anderen in den Blick. Die Ziele und Methoden von Theatervermittlung sind hier stark vom Theaterbegriff und von bildungstheoretischen Setzungen abhängig. Ganz verallgemeinert lässt sich modellhaft eine semiotisch und eine performativ ausgerichtete Theatervermittlung unterscheiden:

Eine **semiotisch ausgerichtete Theatervermittlung** konzentriert sich auf die Theaterinszenierung und begreift diese wissenstheoretisch als einen Text, der aus verschiedenen Zeichen besteht und von Zuschauern verstehend nachvollzogen werden soll. Das Verhältnis zwischen Inszenierung und Zuschauern wird danach beurteilt, inwieweit die Zuschauer über das Wissen verfügen, wie die Zeichen des theatrialen Textes gelesen werden müssen, um die Inszenierung entsprechend dem enthaltenen künstlerischen Wissen zu verstehen.

³ Die Spezifik der künstlerischen Formation des Theaters wäre dann darin zu suchen, wie sich in diesen Wissensformationen die historisch ausgebildeten Merkmale der Gattung Theater jeweils entsprechend der das System Kunst bestimmenden Dynamik des »Neuen« (Groys) organisieren.

⁴ Auf der Seite der Subjekte lassen sich bestimmte überindividuelle Wahrnehmungsformen beschreiben, innerhalb derer Theater als Wissensformation produziert wird. Bourdieu spricht auch von »Wahrnehmungsinstrumente(n)«, die die Art der Appropriation der Kunst (...) Güter in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt bedingt.« (Bourdieu nach Maset, Differenz: 115).

Im semiotisch ausgerichteten Modell übernimmt Theatervermittlung die Aufgaben von *Übersetzung* (vgl. Sturm: 45ff.) und von *Alphabetisierung*: Die Übersetzung kann dabei durchaus wechselseitig konzipiert sein: Zum einen entwickelt die Theatervermittlung Formate, innerhalb derer das Wissen der Inszenierung entsprechend dem Wissen der Zuschauerinnen und Zuschauer übersetzt wird. Am bekanntesten ist hier die Vor- und Nachbereitung der Inszenierung, innerhalb derer traditionell auch auf implizites, insbesondere gestisches Wissen, zurückgegriffen wird. Es gibt aber auch Formate wie das Zuschauergespräch oder die Publikumsforschung, in denen Wissen der Zuschauerinnen und Zuschauer für Theatermacherinnen und Theatermacher übersetzt wird.

Die Alphabetisierung zielt auf eine »nachhaltigere« Qualifizierung von Zuschauerinnen und Zuschauern, indem hier Wissen des Theaters in Form von einzelnen Zeichen, aber vor allem in Form von theatralen Prinzipien der Zeichenverwendung zum Gegenstand der Vermittlung gemacht wird. Eine semiotisch ausgerichtete Herangehensweise geht von der Priorität des künstlerischen Werks aus und zielt darauf ab, die Zuschauerinnen und Zuschauer darin zu unterstützen, eine dem Werk adäquate Rezeption zu entwickeln. Wenn Theatervermittlung dabei ohne ein Wissen um wissenssoziologische Zusammenhänge agiert, ist die Vermittlung in der Regel einseitig konzipiert und auf die *Qualifizierung* der Zuschauerinnen und Zuschauer für das im Kunstwerk enthaltene Wissen ausgerichtet.

Eine **performativ ausgerichtete Theatervermittlung** konzentriert sich auf die Theateraufführung und begreift diese wissenstheoretisch als ein Ereignis, das erst im Zusammenspiel des Wissens der Darstellerinnen und Darsteller und der Zuschauerinnen und Zuschauer entsteht. Dabei wird davon ausgegangen, »dass Zuschauer nicht

die Voraussetzung von Aufführungen sind, sondern als solche erst durch die Aufführung gemacht werden« (Roselt: 194).

Die Theaterwissenschaft bezeichnet das in Theateraufführungen generierte Wissen als »performatives Wissen«. Erika Fischer-Lichte beschreibt dieses folgendermaßen: »Mit seiner unendlichen Vielfalt an Transformationen, mit seiner Neuordnung der Sinne, seiner Schaffung energetischer Felder und anderer »Zwischenräume« formuliert das Theater ein neues kulturelles Wissen, das derzeit noch nicht diskursiv zur Verfügung steht. Es ist ein performatives Wissen, das nicht sprachlich übermittelt, sondern nur am eigenen Leibe erfahren werden kann.« (Fischer-Lichte: 10).

Eine performativ ausgerichtete Theatervermittlung ist aufgefordert, sich mit den Merkmalen dieses Wissens auseinanderzusetzen. Dem Charakter von Aufführungen entsprechend geht es dabei um Fragen, wie sich die jeweils konkrete Aufführung vollzieht. Beispielsweise: Wie wissen die Zuschauerinnen und Zuschauer, wie sie in dieser Aufführung mit den Konventionen von Theateraufführungen umgehen sollen und wie gehen sie damit um? Wie wissen sie, wie sie sich im Theater zu einem Publikum als einer temporären Gemeinschaft transformieren? (vgl. Roselt: 325). Welche Atmosphäre wird im Theaterraum erzeugt, welche Rhythmen emergieren in der Verbindung von Produktion und Perzeption? (Roselt: 129). Wie konstituieren sich im Zusammenspiel von darstellerischem Wissen und zuschauendem Wissen theatrale Situationen, Figuren und Geschichten? Insofern ist eine performative Theatervermittlung weniger auf die Frage konzentriert, was zu tun ist, damit die Zuschauerinnen und Zuschauer den Text des Theaters verstehen als vielmehr auf die Frage, wie sie auf ihre Verantwortung für den Prozess der Aufführung und auf das Zulassen einer Schwellenerfahrung

als Voraussetzung eines Bildungsprozesses vorbereitet werden können: »Eine Leistung von Zuschauern ist es, Schwellensituationen als solche zu ertragen, auszuhalten und so den fragilen Unterschied zwischen Beherrschung des Fremden und Infragestellung des Eigenen zu genießen.« (Roselt: 194)

Eine performative Theatervermittlung zielt darauf ab, den Möglichkeitsraum für diese Erfahrung zu schaffen, wie er sich in der Aufführung als Zusammenspiel von Wissen der Inszenierung und Wissen der Zuschauerinnen und Zuschauer ergibt. Damit diese Erfahrung bei allen beteiligten Akteuren als Auslöser für transformative Bildungsprozesse (Koller) wirksam werden kann, ist auch hier eine Rückbindung an wissenssoziologische Einsichten hinsichtlich des jeweils aufeinandertreffenden Wissens wesentlich.

Die skizzierten soziologischen, semiotischen und performativen Dimensionen innerhalb der Theatervermittlung sind nur innerhalb einer abstrahierenden Darstellung wie der vorliegenden voneinander trennbar: Theateraufführungen ereignen sich in der situativen Aktualisierung von Inszenierungen und finden innerhalb eines soziologisch strukturierten gesellschaftlichen Kontextes statt. Insofern greifen soziologische, semiotische und performative Wissensformen immer ineinander. Dennoch, so möchte ich behaupten, eignen sich diese Modelle, um grundlegende Perspektiven der Vermittlung zwischen einem Wissen des Theaters und einem Wissen der Zuschauer zu beschreiben. In diesem Sinne kann die gegenwärtige Ausrichtung und Aufgabe der Theatervermittlung auch beschrieben werden als: *Reflexion* der soziologischen Dimension ihres Wissens, als *Vergewisserung* (und Sicherung) des über die letzten Jahre erprobten Wissens einer semiotisch ausgerichteten Theatervermittlung und als gegenwärtig anstehende *experimentelle Erkundung* neuer Formen performativer Theatervermittlung.

Literatur:

AutorInnenkollektiv (2010): Wissen und soziale Ordnung. Eine Kritik der Wissensgesellschaft. Working Papers des Sonderforschungsbereiches Repräsentationen sozialer Ordnungen im Wandel, Humboldt-Universität Berlin, Nr. 1/2010; online verfügbar unter: <http://www.sfb-repraesentationen.de/workingpapers/wp-2010-01.pdf> [Zugriff: 5.6.2013].

Fischer-Lichte, Erika (1999): Transformationen. Zur Einleitung. In: Fischer-Lichte, Kolesch, Weiler (Hg.), Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Berlin.

Koller, Hans-Christoph (2012): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Stuttgart.

Maset, Pierangelo (1995): Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter. Stuttgart.

Maset, Pierangelo (2002): Praxis, Kunst, Pädagogik: Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung. Lüneburg.

Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Carmen Mörsch und Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.): Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes. Zürich, Berlin. S.9-32.

Pinkert, Ute (2011): Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen, Heft 59, 2011, S. 17-23.

Roselt, Jens (2008): Phänomenologie des Theaters. München.

Seethaler, Karin (2011): Pädagogen – Boom. In: Deutsche Bühne 10/2011. S. 30–32.

Sturm, Eva (1996): Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst. Berlin.







Exkurs:

50 Jahre Stanislawskij – über die Ethik im Theater

Jurij Alschitz im Gespräch mit Jürgen König

Anlässlich des Stanislawskij-Jahres 2013, mit dem sein 150. Geburtstag weltweit gefeiert wird, führte Jürgen König mit Dr. Jurij Alschitz am 11. Juni 2013 in Genshagen ein Gespräch zum künstlerischen Erbe von Konstantin Sergejewitsch Stanislawskij. Das zentrale Thema war dabei sein letztes Werk über Ethik. »Ethik im Theater« und die »Ethik des Künstlers« ist aktueller Forschungsgegenstand von Dr. Jurij Alschitz – in Bezug auf die heutige Schauspiel- und Schauspiellehrerausbildung.

Jürgen König bezeichnete das Thema Ethik als passend zum Symposium zur Kulturellen Bildung – widmete sich doch dieses Expertentreffen vor allem der Vermittlung von Theater, Pädagogik und den Formen von Theater, die vorrangig ein Instrument der Bildung und Erziehung darstellen. Die Antworten von Dr. Jurij Alschitz auf die Fragen zu Stanislawskij, seinem Hintergrund, seiner Ethik und deren Bedeutung heute wurden zusammengefasst, dabei aber der Sprachduktus eines Gesprächs beibehalten.

Christine Schmalor

Wenn wir über Stanislawskij sprechen, müssen wir uns zunächst einmal überlegen, über wen wir sprechen. Jeder Student von Stanislawskij versuchte seine eigene Meinung über ihn zu verbreiten, so wie das heute mit Grotowski geschieht. Ich möchte also nicht darüber sinnieren, »Wer war Stanislawskij?«, denn das ist kaum herauszufinden.

Wir kennen das Phänomen, wenn jemand fragt: »Erinnerst du dich an ihn?« alle erzählen über verschiedene Facetten und dabei »korrigiert« die Erinnerung Stück für Stück das wirkliche Bild, wer dieser Mensch war, ebenso wer wir selbst waren. Das gleiche passierte mit Stanislawskij. Mit den Jahren verblasst das Bild eines Menschen, und es bilden sich Legenden, die weitergegeben werden. Um ihm nahe zu kommen, kann man auch einfach seine Bücher zur Hand nehmen: nicht als Dogma und nicht als simple Gebrauchsanweisung, sondern als Versuch, durch seine Worte zu einem tieferen Verständnis vorzustoßen; aufgrund seiner Ideen zu erkennen, wer er war.

Ich schlage deshalb vor, nicht direkt über ihn zu sprechen. Stanislawskij ist quasi das Synonym für die russische Schule. Von einem »Symbol« zu sprechen, wäre nicht ganz korrekt; er ist eher die Wurzel von uns allen. Der Ausgangspunkt der meisten Theaterkünstler. Stanislawskij war ein Künstler mit einer langen Reihe verschiedenster Entwicklungsstadien. Unmöglich zu sagen, dass Stanislawskij bei der Eröffnung des MChAT und am Ende seines Lebens die gleiche künstlerische Person gewesen sei. Nach seiner USA-Reise veränderte sich so viel; schon bei seiner Rückkehr war er eine andere Person. Jeder Mensch ist nach 20 Jahren ein völlig anderer. Wir haben kein Recht über Stanislawskij zu reden wie über eine unveränderliche Ikone. Über welchen Stanislawskij sprechen wir also?

Wenn wir ihn als Künstler genau betrachten, sehen wir, dass er sich jeden Tag, jedes Jahr weiter entwickelte. Das Klischee über Stanislawskij ist seine ausschließliche Verbindung zum Naturalismus und Realismus. Das ist falsch. Er war jemand, der die verschieden-

sten Theatermittel benutzte, mit Erfolg und Misserfolg. Er war ein guter und ein schlechter Schauspieler, ein guter und ein schlechter Regisseur; er machte Fehler, sehr viele Fehler. Ich glaube nicht, dass er allzu viele großartige Inszenierungen hervorbrachte, so wie Peter Brook oder Peter Stein. Absolut nicht. Wir sprechen hingegen über einen Künstler, der sein ganzes Leben dem Theater gewidmet hat, über einen Künstler, der den Beruf des Schauspielers überhaupt erst professionalisiert hat.

Stellen wir uns einmal die Situation des Theaters am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts vor: Schauspieler hatten keinerlei Rechte, sie waren einfach so unterwegs. Das allgemeine Bild von Schauspielern war das von Trinkern, die auf der Straße lebten und die jeder heranwinken konnte, um sich »ein bisschen Spaß« zu bestellen. Man betrachtete die Schauspieler als - Straßenvolk. Und dann sagt da jemand zum ersten Mal, das sei ein Beruf.

Können Sie sich vorstellen, dass noch vor 20 Jahren in Italien die Berufsbezeichnung »Schauspieler« auf der Liste der Berufe nicht existierte? Aber damals, zum ersten Mal, nachdem Stanislawskij seine Bücher geschrieben hatte, konnte man sagen: »Wir existieren!« Es existiert ein *Know-How*. Es existiert eine Profession. Richtig, falsch, ob wir es mögen oder nicht, Naturalismus, Surrealismus, Hyperrealismus, Expressionismus, was immer. Wir existieren! Er hat uns einen Namen gegeben – und die Freiheit. Denn dadurch, dass er »Schauspieler« als Beruf und damit als Position in der Gesellschaft definierte, befreite er uns aus einer Situation der Erniedrigung.

Deshalb, auch wenn ich mit seiner künstlerischen Arbeit zu Beginn seiner Schaffensperiode nicht übereinstimme, habe ich größten Respekt vor der Person, die uns aus der Sklaverei befreit hat. Er hat das allgemeine Bewusstsein verändert, das ist das Entschei-

dende, wenn wir von der Rolle des Künstlers sprechen. Für einen Künstler reicht es nicht aus, eine Rolle gut zu spielen oder eine gute Inszenierung zu machen. Künstler zu sein, ist mehr als das. Ein Künstler verändert die Welt. Salvador Dali oder Picasso sind nicht nur gute Maler, sie veränderten das gesamte Bewusstsein.

Die Position des Künstlers zeigt sich in seiner Mission – eine Inszenierung oder Rolle mehr oder weniger ... Das Leben in der Kunst lässt sich nicht quantifizieren. Vielleicht reicht es auch, eine einzige Rolle gespielt oder nur ein Bild gemalt zu haben ...

Wie wir wissen, hat Stanislawskij unglaublich viele Bücher geschrieben. Eine Menge Arbeit, Schwerstarbeit. Er glaubte, dass diese Arbeit das Theater verändern würde – aber das war nicht der Fall. Wir können sogar sagen, dass alle seine Schauspieler, die ja seine Schüler waren, ihn betrogen haben. Warum? Sie brauchten diese Arbeit nicht; sie wollten Erfolg. Ähnlich wie Sklaven, die die Freiheit erhalten haben und sagen: »Deine Freiheit brauchen wir nicht. Warum sollten wir alle diese Bücher lesen? Was wir brauchen, ist Erfolg, und den haben wir.«

Unglaublich, du schreibst all diese Bücher, und keiner will sie lesen. Vor allem, wenn du für deine Studenten schreibst und sie sagen: »Wundervoll!« – In Wirklichkeit aber hat keiner sie angeschaut. Das ist durchaus tragisch. Und mehr noch, sie sagen: »Wunderbar, das hilft mir ungemein zu spielen« – und sie haben nichts davon gelesen. Am Ende hat er verstanden, dass alle Studenten, mittlerweile erfolgreiche Schauspieler, ihn betrogen haben. Dabei hatte er auch ein ganz schmales Büchlein geschrieben mit dem Titel ETHIK (ЭТИКА). Nicht irgendeine weitere Technik oder Methode – nur ganz simpel ETHIK – wie die Menschen im Theater miteinander kommunizieren sollen. Nicht dieses oder jenes Training. Nein, Ethik. Die Essenz von allem.

Für Stanislawskij ist Ethik nicht der Hintergrund, sondern die Luft um einen herum, in der es möglich wird, etwas zu erschaffen. In einem dreckigen Raum mit schlechter Luft kannst Du keine Kunst erschaffen – ganz gleich mit welcher Technik, es wird nicht funktionieren. In einer sauberen Luft hingegen – freundlich, friedlich, voll Liebe – wird Kunst entstehen. Im Dreck nicht. Alle Probleme, die wir im Moment haben, liegen doch vor allem daran, dass die Luft nicht so sauber ist.

In unseren Schulen orientieren wir uns heutzutage am »How-to«. Überall in der Welt werden Studenten dafür ausgebildet »How to do it«. Sie glauben, dass sie mit Technik, Methodik und Training Künstler werden können. Niemand spricht über Ethik. Doch jeder von uns sollte sich an die Geschichte von Sparta erinnern: Beste Technik ohne Seele und Spiritualität und die Gesellschaft geht zugrunde.

Heute ist das schwierig mit der Ethik. Sie existiert nicht mehr. Nichts verbindet uns, weder die Religion, noch sonst was. Ethik von wem? Jeder hat seine eigene. Für Stanislawskij war dieses Buch ETHIK, das er bereits 1908 geschrieben hatte, das wichtigste – der letzte Aufschrei für das Theater, sein Vermächtnis Das ist über 100 Jahre her. Doch in Zeiten der ökonomischen Krise tritt das Thema Ethik wieder hervor, überall. Ich mag das sehr. Wir beginnen wieder darüber zu sprechen, wie wir miteinander kommunizieren sollten, in welcher Verbindung wir miteinander stehen; und vor allem, was das Ziel von Theater sein soll.

Probleme, Kämpfe und Wettbewerb gehören von Natur her zum Theater; aber wenn wir keine Ethik zwischen uns haben, wird es schwierig. Also, was bedeutet Ethik im Theater? Ethik gegenüber dem Autor? Der Rolle, dem Zuschauer, der Gesellschaft, ... Zwischen uns und der Kunst? Welcher Kunst? Fragen, –

auch heute, ohne Antwort. Mein Lehrer Malkowskij, selbst direkter Schüler von Stanislawskij, sprach viel über ihn, auch über sein tragisches Ende. Ich will eine Geschichte erzählen, die mich sehr berührte.

Sie wissen, Stanislawskij ging in den letzten 10 Jahren nicht mehr in sein Theater. Er floh einfach. Er war zwar künstlerischer Leiter, Regisseur, aber er wollte keine Schauspieler mehr sehen. Dafür gab es verschiedene Gründe. Einer vor allem: Er war zum Sklaven seiner Schauspieler geworden. Sie waren inzwischen Berühmtheiten, Idole, fast »Stars«. Dieses Wort tauchte erst etwas später auf. Heute wissen wir, was das ist und was es bedeutet. Am Anfang war jeder ein Star, und es war ein wunderbares ethisches Verhältnis zwischen Künstler und Star bis zu dem Punkt, an dem die Stars stärker wurden als die Künstler, und es unmöglich wurde, mit ihnen zu arbeiten. Sie waren unglaublich erfolgreich, das Publikum liebte sie.

Ich verstehe nur zu gut, dass Stanislawskij sagte, ich weiß mit Schauspielern zu arbeiten, aber nicht mit Stars. Es gibt keine Technik, keine Methode, mit einem Star zu arbeiten. Das ist eine andere Spezies.

Stars sind ein Produkt des 20. Jahrhunderts. Heute ist jeder ein Star, auch im Provinztheater ... Ich spreche nicht von Brad Pitt. Nein, auch in einer Kleinstadt haben wir bereits Stars. Junge Menschen wollen sofort ein »Star« werden. Nein, nicht Schauspieler, sondern Star. Das ist die Katastrophe. Im Innern haust da ein Bakterium, das sie nicht für das Theater arbeiten lässt, sondern für den Ruhm. Kein Mensch kennt sie, aber sie sind bereits »Stars«. Wie ist mit dieser Art von Krankheit umzugehen?

Ein weiterer Grund, warum Stanislawskij – offiziell aus Krankheitsgründen – seine Arbeit im Theater beendete war: Stalin wollte ihn zum Star machen. Stalin selbst war ein

»Star«. Und er brauchte, so wie Maxim Gorki, auch Stanislawskij als Star, als Idol. Den einzigen Stanislawskij. Keinen Meyerhold, keinen Wachtangow, keinen Tairow. So sollte es sein: ein Stalin, ein Führer, ein Star. Die Propaganda machte Stanislawskij zum Star. Und Stanislawskij sagte »Nein!« Doch Stalin heftete ihm alle Prämien und Orden an die Brust. Aber Stanislawskij sagte nein dazu.

Er saß in seiner kleinen Wohnung – die Kommunisten hatten ihm alle großen Gebäude weggenommen – immer mit einer KGB-Krankenschwester, die alles notierte und weitergab. Wenn Stanislawskij im Theater anrief, sagte er: »Heute fühle ich mich ein bisschen besser, ich bin bereit etwas Unterricht zu geben, aber nur für zwei Schauspieler, eine Stunde. Eine größere Gruppe wäre zu anstrengend für mich.« Und sie antworteten: »Oh ja, vielen Dank, es ist uns eine Ehre, dass Sie zu uns kommen ...« Dann hängten sie auf und nahmen Streichhölzer, um auszulosen, wer nun wieder zu dem alten Mann gehen muss ... Stanislawskij und seine Stars. Es ist lustig, aber auch sehr bitter.

Und Stanislawskij sprach zu ihnen so oder so ähnlich: »Letzte Nacht habe ich mir überlegt, wenn du den Hamlet oder Macbeth spielst und dabei das rechte Bein völlig entspannst, so wird vielleicht der Monolog *tomorrow, tomorrow, tomorrow* viel einfacher.« Der Schauspieler tat wie geheißen. – »Und, ist es nützlich?« »Oh ja, sehr, Konstantin Sergejewitsch Jetzt weiß ich, wie ich spielen soll ...« Und dieser Don Quichote schreibt in seinem Buch nieder: wenn der Schauspieler das rechte Bein entspannt, etc ...

Die Schauspieler betrogen ihn. Diese neue Sorte, neue Generation von Schauspieler-Stars kümmerten sich in keiner Weise um diese Dinge. Was sollten sie auch damit.

Also zurück zu der Frage: Was bedeutet Ethik im Theater heute?

Alle modernen Philosophen prophezeien uns schwierige Zeiten, was die Frage der Ethik anbelangt. Heute existiert keine bindende oder verbindliche Ethik. Wir könnten neue Systeme erschaffen, eine neue Ethik, eine neue Moral, aber keiner würde einer solchen trauen. Keine Variante würde eine längere Zeit überdauern. In unseren Zeiten gibt es nur eine sinnvolle Variante: Jeder etabliert für sich eine eigene Ethik. Das bedeutet, die Verantwortlichkeit dafür liegt allein bei jedem Einzelnen.

Ethik selbst ist ein Traum. Sie ist kein festes Regelwerk, kein Kodex, nichts, was du greifen kannst, nur erträumen. Weil es ein Traum ist, organisierst du dir eigene Regeln, setzt eigene Grenzen. Es gibt die Ansicht, dass, wenn du jemand ohne Ethik oder Moral bist, du keine ethische Performance erschaffen kannst. Das stimmt so nicht.

In der Kunstgeschichte sehen wir, dass ethisch nicht sonderlich hoch stehende Persönlichkeiten wunderbare Musik, Bilder, Gedichte erschaffen haben. Das heißt, dass die Ethik des menschlichen Wesens und die künstlerische Ethik nicht unbedingt zusammengehen. Das ist das große Problem: Jeder hat die Freiheit, Salieri zu sein. Vielleicht erinnern Sie sich, Puschkins Mozart fragt Salieri: »Genie und Missetat sind völlig unvereinbar. Ist's nicht so?« Aber das ist die Frage. Das 20. Jahrhundert zeigte uns, ja, es ist möglich; und das ist ein Schock.

Bei Tolstoi war das noch ganz einfach: wenn du ein guter Mensch bist, schreibst du auch ein gutes Gedicht. Aber das 20. Jahrhundert bewies uns das Gegenteil. Du kannst alles tun und dabei wundervolle Kunst erschaffen. Das heißt, in uns selbst existiert der Mörder und Mozart. Gott und Teufel. Wer kann das kontrollieren? Nur ich selbst. Es ist einfach,

wenn die Polizei, eine Gouvernante oder der Lehrer sagt »Tu das!« oder »Tu das nicht!« Aber wenn du allein die einzige Instanz bist? Schwierig.

Sie fragen, was Stanislawskij wohl zum Theater als Instrument der Bildung und Erziehung, als soziales Hilfsmittel gesagt hätte.

Nun ja, ich glaube daran, dass das Theater die Welt besser machen kann, aber es hängt vom Theater ab. Heute kann das Theater die Welt auch schlimmer machen ... Das Theater sollte riechen, was benötigt wird. Die zentrale Frage des Theaters ist doch, woran es glaubt. Was hat Bedeutung? Theater mit welchem Ziel?

Ich bin nicht sicher, ob das Theater heute das Instrument ist, unsere Gesellschaft zu verändern oder die Welt zu verbessern. Wenn, dann vom ethischen Standpunkt aus, sicherlich nicht vom ökonomisch-materialistischen.

Bezogen auf unsere heutige vorherrschende Ethik, möchte ich noch etwas zum Umgang mit unserem Erbe sagen.

Gestern kam ich aus Russland zurück – eine andere Welt. Das Problem, das die jetzt haben, wird Europa vielleicht etwas später erreichen. Eine schwierige Situation mit der Ethik in Russland ... Sie verstehen, dass sie was verändern müssen vom ethischen Standpunkt aus. (...)

Im Moment wissen sie in Russland nicht, was sie tun. Alles verändern – alles verändern! Da waren z.B. die Feierlichkeiten zu Konstantin Stanislawskij. Aber keine Gruppe wollte ihn wirklich ehren. Alle konzentrierten sich darauf, ihn so stark wie möglich zu erniedrigen. – Wenn du da sagst, du glaubst an die Ideen von Stanislawskij, bist du nichts anderes als ein Konservativer, Rückwärtsgerwandter, einer von der alten Generation, die

keine Ahnung vom modernen Theater hat. – Sie treten ihn mit Füßen, das ist ihre Ethik.

Wir haben das 21. Jahrhundert; natürlich sind seine Schriften, seine Bühnenwerke »old fashioned«. Aber warum gleich treten, warum alles zerstören? Das sind doch unsere Wurzeln. Was hat er alles getan und erfunden! Vom heutigen Standpunkt aus ist vieles davon naiv, aber es ist das Lebenswerk eines Künstlers ... Warum es zertreten?

Warum? Das ist der Weg, Star zu werden – andere Menschen zu verletzen, zu beleidigen. Das ist Taktik, Strategie. Ich erhebe mich über den anderen. Da existiert nicht die Idee von tradiertem Wissen. Nein, sie schneiden sich ihre Wurzeln ab.

Absurd. Denn wir sprechen hier ja nicht darüber, ob jemand Meyerhold oder Wachtangow mag oder nicht – es sind Künstler und unsere Wurzeln. Es existieren Jean Vilard, Bertolt Brecht, Otto Brahm, Max Reinhardt, Künstler, die Theatergeschichte geschrieben haben. (...)

Aber das ist die Taktik der Stars. Je stärker sie Künstler wie Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Brecht oder Grotowski treten, umso stärker können sie sich selbst darstellen: »Ich habe keine Angst vor den großen Vorbildern, kein historischer Prozess beeindruckt mich – ich bin ein Super-Star.«

Das ist natürlich nicht nur ein russisches Phänomen. Nur in Russland wird es so deutlich, weil es dort eine so große Theatertradition gibt. Für den Star, egal ob in Russland, Deutschland, Frankreich oder Mexiko, geht es darum, die Vergangenheit abzuschneiden. Wenn du sie nicht abschneidest, besteht die Möglichkeit des Vergleichs. Wenn du allein bist, ist es einfach, ein Territorium ohne Wurzeln zu erschaffen, und da bin ich die Nummer 1.

Angesichts dieser Situation stellt sich mir die Frage, wie »Kunst an sich« erhalten werden kann. Wie kann »Wissen« bewahrt werden?

Ich war vor kurzem in Kazan auf einem wunderbaren Festival der turksprachigen Völker. Nach tatarischer Tradition bekam ich am Ende eine riesige Menge Geschenke. Ich dagegen hatte nichts mehr im Gepäck. Ich wollte den Schauspielern des Theaters mein Buch schenken, hatte aber keines bei mir. Sollte ich eine pdf-Version verschenken? Das widerstrebte mir zutiefst, denn ich liebe das Buch als Objekt. Was tun? Da erinnerte ich mich an meine Mutter – sie war Schauspielerin – wie sie immer von Hand den Text ihrer gesamten Rolle schrieb. So wurde er der ihre. Da hatte ich die Idee für das Geschenk und verständigte mich mit dem künstlerischen Leiter des Theaters auf eine Regel: wenn die Schauspieler das Buch gern hätten, werden sie das nicht aus dem Internet nehmen, sondern sie werden es von Hand abschreiben, wie in dem Film »FAHRENHEIT 451«. Wenn du Wissen haben möchtest, dann nicht mittels Mausklick vom Internet. Du musst es dir erobern. Für die Schauspieler war dieser Vorschlag ein Schock. Das Buch ist nicht so dick, trotzdem. Es ist eben ein Unterschied, ob ich mit einem Klick 1.000 Exemplare erhalte oder nach einiger Mühe EINES, *hand-made*. Und wir entschieden zusammen, etwas gegen die Klick-Kultur zu unternehmen, den Kampf aufzunehmen. Schreib von Hand, dann erfährst du den wirklichen Wert, und es ist DEINES. *Do it*. Das ist Ethik.





Plattform Theater – Darstellende Künste im Umbruch

Fachtagung zur Kulturellen Bildung

10. – 12. Juni 2013 in der Stiftung Genshagen

60

Ausgewählte Projekte und Initiativen der Kulturellen Bildung –
vorgestellt von den Verbänden

Amateurtheater im Kontext Kultureller Bildung

Die Studio-Bühne Essen unter der künstlerischen Leitung von Kerstin Plewa-Brodam, eine vielfältige Theaterinitiative, vorgestellt von Stephan Schnell, Bund Deutscher Amateurtheater e.V.

www.studio-buehne-essen.de

Gesellschaft für gefährliche Gedanken

Projekte der Kulturellen Bildung des Regisseurs Ingo Toben, vorgestellt von Martin Heering, Bundesverband Freier Theater e.V.

www.forum-freies-theater.de/projektemitjugen.html

Gefängnistheater auf Bruch

Theater in der Justizvollzugsanstalt Berlin-Tegel mit Holger Syrbe, Bühnenbildner, vorgestellt von Thomas Engel, Internationales Theaterinstitut / Zentrum Deutschland, Berlin.

www.gefaengnistheater.de/aufbruch/

Internationales Forum Theatertreffen Berlin

Uwe Gössel über das Internationale Forum Theatertreffen der Berliner Festspiele, vorgestellt von Suzanne Jaeschke, Geschäftsführerin der Dramaturgischen Gesellschaft.

www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/internationales_forum_tt

Theater als Labor. Interdisziplinäre künstlerische Forschungen

Kristina Stang, Deutsches Theater Berlin, über das »Herbstcamp« des Jungen dt und Philipp Harpain, Grips Theater, über den 2. Berliner Kinderkongress: Das blaue Gold - wem gehört die Welt? Vorgestellt von Birgit Lengers, Vertreterin des Deutschen Bühnenvereins.

www.deutschestheater.de/junges_dt
www.grips-theater.de/theaterpaedagogik/

Zeitgenössische Tanzvermittlung im Bereich »Tanz an Schulen«

Stefan Hahn, Choreograf von »Perform(d)ance« über Tanzvermittlung in Mecklenburg Vorpommern, vorgestellt von Bea Kießlinger, Dachverband Tanz Deutschland.

www.performdance.de



Empfehlungen

62



Vorbemerkung

Diese Empfehlungen zur Kulturellen Bildung wurden von den Kooperationspartnern nach der Fachtagung »Plattform Theater – Darstellende Künste im Umbruch« ausgearbeitet. Daran beteiligt waren das Internationale Theaterinstitut/Zentrum Deutschland, der Deutsche Bühnenverein, der Bund Deutscher Amateurtheater e.V., der Bundesverband Freier Theater e.V., der Dachverband Tanz Deutschland, die Dramaturgische Gesellschaft e.V. und die Stiftung Genshagen. Mit einbezogen wurden auch Anmerkungen der Arbeitsgruppe »Stiftungen und Wissenschaft«, die sich spontan bei der Tagung in Genshagen gebildet hatte.

Darstellende Künste beziehen sich auf die Bereiche Schauspiel, Musiktheater, Tanz und Film. Die Plattform Theater brachte zum ersten Mal Künstlerinnen und Künstler aus dem Amateurbereich, der Freien Szene und dem Stadt- und Staatstheater zu diesem Austausch zusammen. Die unterschiedlichen Verbände und Träger verbindet, dass sie alle einen eindeutig künstlerischen Zugang zur Kulturellen Bildung haben. Sie müssten sich aber über Herangehensweisen und Methoden austauschen, um ihre Ziele erreichen zu können. Es gibt zudem viele gemeinsame Themen wie die Publikumsgewinnung, Partizipation, lebenslanges Lernen und die Frage nach dem künstlerischen Qualitätsbegriff. Diese Empfehlungen geben die Positionen aller Partner wieder. Wir würden uns freuen, wenn dadurch ein Dialog auch mit Entscheidungsträgerinnen und Entscheidungsträgern zur Kulturellen Bildung angestoßen wird.

Plattform für den Dialog

Der Dialog, der in Genshagen bei der Plattform Theater angeschoben wurde, sollte hier auch fortgesetzt werden. Vor allem im Hinblick auf die kulturpolitischen Herausforderungen muss die Diskussion zwischen den Verbänden, der Wissenschaft, Entscheidungsträgern und Akteurinnen und Akteuren der Kulturellen Bildung verstetigt und vertieft werden. Die Vielfalt der Teilnehmenden bereichert die Diskussionen zur Kulturellen Bildung. Es wird angeregt, den Teilnehmerkreis zu erweitern und zusätzlich neben Vertreterinnen und Vertretern der Kulturpolitik auch den Bundesverband der Theaterpädagoginnen und -pädagogen einzuladen sowie weitere fachlich geeignete Kolleginnen und Kollegen aus Bildung, Politik und Verwaltung.

Zukünftige Plattformen sollten stärker spartenübergreifend für die Darstellenden Künste gedacht werden, also auch einschließlich der Film- und Fernsehbranche. Es sei wichtig, die Vernetzung weiter voranzutreiben, eine Forderung, die an die Verbände und die ausstattenden Stiftungen gerichtet wurde.

Partizipation

Für eine zukünftige Plattform Theater wird der Themenschwerpunkt »Kulturvermittlung und kulturelle Vielfalt« vorgeschlagen; beide Bereiche sollten zusammengedacht werden. Dabei wäre auch eine weitere horizontale Vernetzung und Verknüpfung mit anderen Netzwerkinitiativen sinnvoll (z.B. Netzwerk für Kulturelle Bildung und Integration).

Angeregt wird außerdem eine umfassende Verständigung über Begrifflichkeiten und Konzepte der Kulturellen Bildung in den Darstellenden Künsten, um in den Diskussionen darauf aufbauen zu können; dazu gehören auch Begriffe wie »Interkultur«, »Transkultur« oder eine Klärung des Begriffes »Kulturelle Bildung« für die verschiedenen Bereiche der Darstellenden Künste. (Ein erster Schritt wurde mit dem Beitrag von Dr. Gerd Taube in diesem Heft unternommen.)

Eine Weiterführung der Plattform Theater in Genshagen wäre unter Einbeziehung des Werkstattprinzips mit praktischen Komponenten sinnvoll.

Theaterinstitutionen stehen vor der Aufgabe, die kulturell und sozial hochdifferenzierte Gesellschaft widerzuspiegeln. Dies müsse auch in partizipativen Projekten geschehen, wobei das Ziel solcher Projekte klar zu formulieren sei.

In partizipativen Projekten beteiligt sich das Theater mit künstlerischen Mitteln am Diskurs über aktuelle Fragen des Zusammenlebens und der Identität verschiedener Milieus und begreift sich konsequent als Ort der kritischen Reflexion lokaler Realitäten. Die größte Wirkung wird dabei erzielt, wenn alle Akteure am künstlerischen Prozess beteiligt sind. Es gilt Formate zu finden, welche die künstlerische Suche selbst vermitteln können. Die Aufmerksamkeit ist dabei auf die künstlerischen Verfahren in ihrer Prozesshaftigkeit gerichtet.

Partizipation darf nicht dazu führen, dass der Kunstanspruch aufgegeben wird. Um einen produktiven Dialog zwischen Akteurinnen und Akteuren partizipativer Projekte und eigenen professionellen Vorhaben von Tanz- und Theaterschaffenden zu garantieren, müssen Methoden des Feedbackgebens entwickelt und verbessert werden.

In der Arbeit mit Jugendlichen sollten deren Interessen und Bedürfnisse zugelassen werden. Man muss einen Rahmen sichern, ohne zu enge Vorgaben zu Inhalten oder Formaten.

Kulturelle Vielfalt und Vernetzung

Kulturvermittlung und kulturelle Vielfalt gehören zusammen und sollten auch zusammenhängend behandelt und entsprechende Netzwerkiniciativen zusammengebracht werden.

Vielfalt soll als Potential in den Darstellenden Künsten erkannt, entsprechende Angebote und Programme sollten ausgearbeitet werden. Kulturelle Bildung braucht gerade im Hinblick auf die Realität einer multi-kulturellen Gesellschaft immer eine klare Legitimation: WER bildet WEN und über/mit WELCHEN kulturellen Inhalten?

Zum weiteren Austausch und zur Überführung in konkretes Handeln braucht man Netzwerke. Es bedarf einer horizontalen Kommunikationskultur. Insgesamt müsse die Eigenkompetenz im eigenen lokalen Netzwerk gestärkt werden.

Der Austausch zwischen Wissenschaft und Stiftungen sollte intensiviert werden, da fördernde Stiftungen auch mit Begrifflichkeiten der Kulturellen Bildung operieren. Vertreterinnen und Vertreter der Kulturstiftung des Bundes sollten zur zukünftigen Plattform Theater eingeladen werden. (Tatsächlich war dies auch für diese Plattform Theater geplant, kam aber wegen einer Absage aufgrund zeitlicher Überschneidungen nicht zustande.)

Publikumsgewinnung

Das Publikum sollte bei Projekten der Kulturellen Bildung immer mitgedacht werden. Um ein neues Publikum zu gewinnen, ist es nötig, etablierte Wege zu verlassen und außerhalb des Theaters nach Begegnungsmöglichkeiten und Spielstätten zu suchen. Dabei bietet sich auch die Zusammenarbeit mit zivilgesellschaftlichen Strukturen an.

Künstlerische Qualität – und Bildungsziele

»Bilden kann sich der Mensch nur selber. Deswegen begreifen wir kulturelle Bildungsprozesse als Selbstbildungsprozesse des Individuums im Kontext der Künste. (...) Kulturelle Bildung bezeichnet aber auch die für die Selbstbildungsprozesse notwendigen Rahmenbedingungen, insbesondere infrastrukturelle und fachlich-methodische, die bestimmten Qualitätsansprüchen genügen müssen.«¹

Projekte der Kulturellen Bildung dürfen die Kunst nicht ersetzen, sondern müssen als Ergänzung verstanden werden.

In diesem Zusammenhang sollten künstlerische Wertmaßstäbe im Sinne eines künstlerischen Gesamtanspruchs diskutiert werden. Dabei sollte das Verhältnis von »Kunstproduktion« zum »Bildungsprojekt« immer wieder neu ausgehandelt und damit ein Verständigungsprozess in Gang gesetzt werden.

Eine Instrumentalisierung Kultureller Bildung widerspricht dem emanzipatorischen Gehalt kultureller Bildungsprozesse. Wichtig ist es, Strukturen und Freiräume bereit zu stellen.

¹

Dr. Gerd Taube: Sozial, kommunikativ und öffentlich. Zum Verhältnis von Theater und Kultureller Bildung, Genshagener Note Nr. 3

Strukturelle Rahmenbedingungen für das Ermöglichen kultureller Bildungsprozesse

Ein Auftrag, Kulturelle Bildung zu leisten, ist dringend erforderlich, genauso wie entsprechende Programme, die diesen Auftrag alimentieren. Wichtig dabei ist eine ressortübergreifende Strukturierung dieser Programme: Kultur und Bildung müssten zusammengedacht werden. Eine Zusammenarbeit von Förderinstitutionen der Bildung mit solchen der Kultur ist anzustreben, da sich Kulturelle Bildung wie sie heute definiert wird, als Querschnittsaufgabe erweist und sich nicht eindeutig der Bildung oder der Kultur zuordnen lässt.

Das Verhältnis von Akteurinnen und Akteuren der Darstellenden Künste und ihren Förderern bedarf in Projekten der Kulturellen Bildung einer spezifischen Klärung: Zuweilen werden Darstellende Künstlerinnen und Künstler beauftragt, Projekte im Spektrum Kultureller Bildung anzubieten bzw. sich um eine entsprechende Förderung zu bemühen. Oft wird von den fördernden Institutionen und auch von der Politik Kulturelle Bildung allerdings als unspezifischer Auftrag oder gar als Erwartung formuliert. Dieser Erwartung steht die an anderer Stelle postulierte Freiheit der Kunst entgegen, denn ein Bildungsauftrag impliziert immer ein Ergebnis, dem sich aber Kulturelle Bildung als Selbstbildungsprozess entzieht. Ihr Potential erwächst eben gerade aus dieser Offenheit jenseits vorformulierter Bildungserwartungen.

Gehört Kulturelle Bildung grundsätzlich zum Leistungsspektrum der Darstellenden Künste? Wenn ja, wäre sie Teil des Spektrums der Kulturförderung, und entsprechend wäre die oben beschriebene Offenheit des Bildungsprozesses zu beschreiben. Vielfach wird stattdessen ein diffuser Bildungsauftrag formuliert, werden Projekte Kultureller Bildung mit Evaluationskriterien befrachtet. Dem entziehen sich solche Darstellende Künstlerinnen und Künstler, die Projekte der Kulturellen Bildung unabhängig von

vorhandenen Förderprogrammen Kultureller Bildung entwickeln, sich also selbst beauftragen und Kulturelle Bildung als Teil der allgemeinen Theaterförderung definieren. Aber gerade hier entstehen mitunter die zukunftsweisenden Projekte Kultureller Bildung und liegen die Potentiale Freier Darstellender Kunst und der Amateurtheater.

Neben dem fortzusetzenden Dialog zwischen den Verbänden und den Akteurinnen und Akteuren sind vor allem Kontinuität sichernde Strukturen und verlässliche Ansprechpartnerinnen und Ansprechpartner aus formalen und non-formalen Bildungseinrichtungen notwendig.

Eine institutionell verankerte Zusammenarbeit zwischen Amateurtheatern und (freien) professionellen Einrichtungen sowie Künstlerinnen und Künstlern kann eine Chance sein: Wenn sich, wie etwa in der Praxis des Thüringer Theaterverbands oder der LanZe Sachsen-Anhalt Akteurinnen und Akteure und (frei arbeitende) Profis zur fachlichen Zusammenarbeit zusammenschließen, können Synergieeffekte in Bezug auf die Kulturelle Bildung bewirkt werden.

Die horizontale Kommunikation mit anderen Kunstformen sollte gestärkt und eine konkrete Zusammenarbeit angestrebt werden.

Dialog mit politischen Entscheidungsträgern

Ein Problem ist der Transfer der Diskussions-ergebnisse zur Kulturellen Bildung, denn nur ein Bruchteil davon kommt bei den Entscheidungsträgerinnen und Entscheidungsträgern an. Dies ist ein Defizit in der Auseinandersetzung mit der lokalen Politik. Daraus leitet sich die Forderung ab, den Informationsfluss zwischen Politik und Akteurinnen und Akteuren auszubauen. Die bei der Tagung zusammengekommenen Akteurinnen und Akteure sollten zudem die Ergebnisse in die Praxis überführen.

Die Empfehlungen sollten auch auf die Ebene der Länder und Kommunen transferiert werden, wo sie nochmals in einem anderen Licht diskutiert würden.

Förderung

Um für Projekte der Kulturellen Bildung eine breite Vielfalt von Ansätzen wie Ergebnisoffenheit und dialogische Strukturen zu garantieren, (nicht nur Projekte zur Partizipation oder Selbstermächtigung,) sollten die Antragsformalitäten gelockert werden. Anträge müssen derzeit, was organisatorische Durchführung und zu erwartende Ergebnisse betrifft, viel zu präzise formuliert werden.



Autorinnen und Autoren

68



Prof. Dr. Jurij Alschitz, Künstlerischer Leiter von AKT-ZENT, erhielt seine erste Regieausbildung in Moskau bei Prof. J.N. Malkowskij, einem der letzten Schüler von K.S. Stanislawskij. Nach zahlreichen Inszenierungen in verschiedenen Städten der früheren Sowjetunion begann er eine zweite Ausbildung bei großen Lehrern wie M. Budkewitsch am GITIS, der Russischen Akademie für Theaterkunst, wo er später eine Lehrposition innehatte. Er ist Mitbegründer des Theaters »Schule der Dramatischen Kunst – Anatolij Wassiljew«. Seit 1992 lehrt er europä- und auch weltweit und gründete die verschiedenen Theaterzentren der European Association for Theatre Culture.

Prof. Dr. Jurij Alschitz vermittelt in seinen Klassen die Ethik des Schauspielberufs als eine Kunst, die den Schauspieler zum Autor und Schöpfer macht und damit ins Zentrum der Darstellenden Kunst rückt – der demzufolge das handwerkliche Können lebenslang üben und trainieren sollte, um diesem hohen Anspruch auch gerecht werden zu können.

Christel Hartmann-Fritsch, Geschäftsführer des Vorstandsmitglied der Stiftung Genshagen, Leiterin des Bereichs »Kunst- und Kulturvermittlung in Europa«. Sie studierte Germanistik und Romanistik an den Universitäten in Regensburg, Freiburg und Clermont-Ferrand. Von 1983–2009 war sie Geschäftsführerin und künstlerische Leiterin des Internationalen JugendKunst- und Kulturzentrums »Schlesische27« in Berlin. Beratende Tätigkeit für die Europäische Kommission, Generaldirektion »Education and Culture« (1989–1994), diverse Vorstands- und Beratungstätigkeiten in europäischen Stiftungen, Vereinigungen und Netzwerken (Schwerpunkt Frankreich).

Wojtek Klemm wurde 1972 in Warschau geboren. 1985 zog er mit seinen Eltern nach Deutschland um. Seit 1994 lebt und arbeitet er in Berlin. Er studierte Regie an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« mit Diplom 1999. Danach erste freie Arbeiten und in der Zeit 2002–2005 Regieassistent von Frank Castorf an der Berliner Volksbühne. Assistent war er u.a. von Christoph Schlingensiefel und Dimitar Gotscheff. Seit 2005 kontinuierliche Arbeit in Polen und Europa. In der Spielzeit 2007–2009 Schauspiel-direktor am Theater in Jelenia Gora.

Seine Inszenierungen wurden regelmäßig zu verschiedenen Festivals eingeladen, z.B. *Dialog Festival* in Breslau, *Boska Komedia* in Krakau und dem *Heidelberger Stückemarkt*. In Polen hat Klemm vor allem deutschsprachige Texte zur Erstaufführung gebracht (»Zement« und »Anatomie Titus« von Heiner Müller, »Judith« von Hebbel). Neben der Arbeit an verschiedenen Häusern in Europa hat Wojtek Klemm auch in Israel gearbeitet, wo er mit Freunden eine freie Theatertruppe gegründet hat.

Prof. Dr. Eckart Liebau hat seit 1992 den Lehrstuhl für Pädagogik II an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg inne, der seit Mai 2010 offiziell als UNESCO-Lehrstuhl für Kulturelle Bildung firmiert.

Eckart Liebau arbeitet aktiv in zahlreichen Gremien und Beiräten, darunter seit 2012 auf der Dialogplattform »Kulturelle Bildung« des Deutschen Kulturrats. An der Universität Erlangen-Nürnberg fungiert er unter anderem als Leiter der Akademie für Schultheater und Theaterpädagogik, die am Studiengang »Darstellendes Spiel in der Schule« (seit 2001) beteiligt ist.

Eckart Liebaus Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der allgemeinen Pädagogik, Schulpädagogik, Kulturpädagogik und Internationale und Interkulturelle Bildung. Zusammen mit Jörg Zirfas ist Liebau Herausgeber mehrerer Sammelbände, darunter *Ungerechtigkeit der Bildung – Bildung der Ungerechtigkeit* (2008) und *Die Kunst der Schule: Über die Kultivierung der Schule durch die Künste* (2009).

Prof. Dr. Ute Pinkert ist Germanistin, Theaterwissenschaftlerin und Theaterpädagogin; Dramaturgie und Regieassistent beim Hörspiel; freischaffende Theaterpädagogin, wissenschaftlich-künstlerische Arbeit an der FH Potsdam und der Universität Oldenburg; seit 2007 Professorin für Theaterpädagogik am Institut für Theaterpädagogik der Universität der Künste Berlin. Schwerpunkt von Lehre und Forschung sind Didaktik der Theaterpädagogik sowie Konzepte und Methoden der Theaterpädagogik und Theatervermittlung; enge Zusammenarbeit mit den Theaterpädagoginnen und -pädagogen der Berliner Theater, Mitorgansiation von Symposien zur Theaterpädagogik am Theater *WAS GEHT I* (2011) und *II* (2012); Vorbereitung einer Publikation zur Theaterpädagogik am Theater.

Christine Schmalor Schauspielpädagogin, Programmdirektorin von AKT-ZENT Internationales Theaterzentrum Berlin. Seit 1985 als freischaffende Regisseurin tätig. Sie begegnet 1993 Jurij Alschitz und wird seine Meister-schülerin. Mitbegründerin von AKT-ZENT; gemeinsame Forschungslaboratorien; seit 1998 als Pädagogin tätig; Herausgeberin der Publikationen von *ars incognita*; Entwicklung und Gestaltung der europäischen und weltweiten Projekte der European Association for Theatre Culture. 2004–2011 Präsidentin des Theatre Education & Training Committees des Internationalen Theaterinstituts.

Prof. Dr. Wolfgang Schneider, geb. 1954, studierte Germanistik und Politische Wissenschaft in Frankfurt am Main und erhielt das Erste und Zweite Staatsexamen für das Lehramt. Er ist er ist Doktor der Philosophie und Kulturwissenschaftler. Seit 1998 ist er Geschäftsführender Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und von 2001 bis 2009 war er Dekan des Fachbereichs Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Kulturpolitik, Kulturförderung, Kulturelle Bildung, Kommunale Kulturpolitik, Auswärtige Kulturpolitik, Internationale Kulturpolitik, Kulturpolitik für Kinder, Theaterpolitik, Filmpolitik, Soziokulturpolitik. Schneider war Sachverständiges Mitglied der Bundestag-Enquête-Kommission »Kultur in Deutschland« und ist seit 1997 Vorsitzender der ASSITEJ Deutschland (Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche).

Prof. Dr. phil. Hanne Seitz ist Kunstpädagogin. Langjährige freiberufliche Tätigkeit im künstlerischen Bereich (Tanztheater, Performance); Mitarbeiterin am Institut für Kunstpädagogik der Universität Frankfurt a. M.; seit 1994 Professorin an der FH Potsdam im Lehrgebiet Theorie und Praxis ästhetischer Bildung. Schwerpunkte: Kulturelle Bildung, Site-specific Art und Performance, Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum, Performative Research, Pädagogische Anthropologie, Kulturwissenschaften und Kulturelle Praxis; zahlreiche Publikationen.

Charlotte Stolz studierte Germanistik, Biologie und Philosophie an der Freien Universität Berlin sowie Theaterpädagogik an der Hochschule der Künste, Berlin. Sie arbeitete als Bildungsreferentin für Kreatives Schreiben und Referentin für Theater im wannseeFORUM, Berlin. Ab 2000 war sie Bildungsreferentin im Schloß Trebnitz Bildungs- und Begegnungszentrum e.V.. Sie leitete zahlreiche kulturelle Austauschprojekte, vor allem Theaterwerkstätten und -fortbildungen im deutsch-französisch-polnischen Kontext aber auch multilaterale Theaterprojekte wie »Penthesilea«, »Sommergäste« und »Daniil Charms«. Seit August 2008 ist sie in der Stiftung Genshagen Projektleiterin im Bereich »Kunst- und Kulturvermittlung in Europa«.

Dr. phil. Gerd Taube ist Theaterwissenschaftler, Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt a.M. und Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung. Arbeitsschwerpunkte: Kulturelle Bildung, Kultur-, Bildungs- und Jugendpolitik, Geschichte, Dramaturgie, Spielweisen und Ausdrucksformen des Kinder- und Jugendtheaters, Theater für die Jüngsten, Kinder spielen Theater.

Dank

70

Wir danken den Kooperationspartnern

und dem Vorbereitungsteam der Plattform Theater: Thomas Engel vom Internationalen Theaterinstitut/Zentrum Deutschland, Vera Scory-Engels vom Deutschen Bühnenverein, Stephan Schnell vom Bund Deutscher Amateurtheater e.V., Martin Heering und Eckhard Mittelstädt vom Bundesverband Freier Theater e.V., Michael Freund vom Dachverband Tanz Deutschland und Suzanne Jaeschke von der Dramaturgischen Gesellschaft e.V.

Wir danken den Referentinnen und Referenten und Künstlerinnen und Künstlern der Plattform Theater:

Veit Sprenger von Showcase Beat Le Mot, Wojtek Klemm, Regisseur, Dr. Paul Sutton, Universität Worcester/Großbritannien, Prof. Dr. Wolfgang Schneider, Universität Hildesheim, Prof. Dr. Hanne Seitz, Fachhochschule Potsdam, Kerstin Plewa-Brodam, Studio-Bühne Essen, Ingo Toben, Regisseur, Holger Syrbe, Gefängnistheater aufBruch, Uwe Gössel, Internationales Forum Theatertreffen/Berliner Festspiele, Birgit Lengers und Kristina Stang, Junges DT, Philipp Harpain, Grips Theater, Stefan Hahn, Perform(d)ance, Prof. Dr. Ute Pinkert, Universität der Künste Berlin, Miriam Tscholl, Bürgerbühne Dresden, Martin Zepter, Theatergruppe »theatrale subversion«, Livia Patrizi, TanzZeit Berlin, Dr. H.-Jörg Siewert, Kulturkonzept Niedersachsen, Prof. Dr. Jurij Alschitz, AKT-ZENT, Internationales Theaterzentrum Berlin, Alexander Opitz, Bundesverband Freier Theater e.V., Norbert Radermacher, Bund Deutscher Amateurtheater e.V., Rolf Bolwin, Deutscher Bühnenverein, Christian Holtzhauer, Dramaturgische Gesellschaft e.V., Bea Kießlinger, Dachverband Tanz Deutschland und dem Musiker und Komponisten Willem Schulz.

Wir danken dem Moderator Jürgen König, Deutschlandradio Kultur, der die gesamte Veranstaltung moderiert hat.

Wir danken dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

für die ideelle und finanzielle Unterstützung des Formats »Plattform Kulturelle Bildung« der Stiftung Genshagen und für die gute Zusammenarbeit.





Impressum

Herausgeber

Stiftung Genshagen
Kunst- und Kulturvermittlung in Europa
Christel Hartmann-Fritsch

Am Schloss 1
14974 Genshagen

+49 (0)3378 805931
institut@stiftung-genshagen.de

www.stiftung-genshagen.de

Team Stiftung Genshagen

Projektleitung: Charlotte Stolz,
Projektmanagement: Josefine Jochum
Projektassistentin: Sandra Le Damany
Redaktion: Charlotte Stolz

Gestaltung

M.O.R. Design, www.mor-design.de

Bildnachweis

Anna Rozkosny; Magdalena Skalska

Realisiert von



Kooperationspartner



Gefördert durch



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Alle Rechte vorbehalten. Abdruck oder vergleichbare Verwendung von Arbeiten der Stiftung Genshagen ist, auch in Auszügen, nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung gestattet.

©Stiftung Genshagen, 2013

Bei allen Bezeichnungen, die sich auf Personen beziehen, meint die Formulierung immer beide Geschlechter.

