

Zeitschrift für Theaterpädagogik

30. Jahrgang • Korrespondenzen • Heft 64



**Theaterpädagogisches Wissen im
gesellschaftlichen Kontext**

Künstlerische Qualität = pädagogischer Gewinn? Plädoyer für ein erweitertes Verständnis von Pädagogik auf dem Theater

Dorothea Hilliger

Die Tanzproduktion GIRLS – ein theaterpädagogisches No-Go?

Acht Mädchen in farbenfrohen, kindlich anmutenden Kleidern betreten die Bühne, füllen sie für eine Stunde mit ihrem Atem und ihren Stimmen, ihren Körpern und Bewegungen. Sie tanzen ohne Musik, geben sich stimmlich Rhythmus und Einsätze. Ihr Tanz ist hoch artifiziell und gleichzeitig spielerisch. Zu sehen ist die konzentrierte, gleichwohl heitere Erforschung des Mädchenseins in seiner ganz eigenen Körperlichkeit.¹ „Es entsteht eine feinsinnige und spielfreudige Inszenierung um Zusammengehörigkeit und Freundschaft, die getragen wird durch die Ungezwungenheit der Mädchen in ihrer Kraft, aber auch in ihrer Verletzbarkeit.“²

Wer es nicht weiß, würde nicht ahnen, dass hier das Ergebnis einer Übernahme von Bewegungsmaterial zu sehen ist, das mit erwachsenen Tänzerinnen entwickelt wurde. „GIRLS ist das Gegenstück zu WOMEN, mit dem der belgische Choreograph Ugo

Dehaes 2011 große Erfolge feierte. Acht Tänzerinnen im Alter von 34 bis 56 Jahren verhandelten ihre Position in der Gruppe und reflektieren die Frage, ob auch im zeitgenössischen Tanz ein ideales Körperbild gilt. Ihr Bewegungsmaterial reicht Dehaes mit GIRLS an acht Mädchen im Alter von 10 bis 14 Jahren weiter.“³

Diese Arbeitsweise bricht mit einem Credo der Theaterpädagogik. Bei aller Unterschiedlichkeit der Positionen besteht hierüber Einigkeit: Die aktive Beteiligung Jugendlicher an der Erarbeitung und Präsentation einer Aufführung soll Erfahrungen ermöglichen, die sich nicht nur auf den Umgang mit dem eigenen Körper, mit anderen Menschen, mit fremden und eigenen Themen und Stoffen, sondern *auch* auf Formfindung und Strukturierung, die Reflexion sowie das Aushandeln der als ‚richtig‘ erachteten Lösung beziehen. Die Arbeit der performativen Künste im theaterpädagogischen Kontext liegt in dem Prozess, Bedeutungen gemeinsam zu entdecken, zu befragen, zu verhandeln und neu zu gestalten. In der Erarbeitung einer Inszenierung, so das Ideal, entwerfen Kinder und Jugendliche Bilder, Figuren und Bedeutungen in

Künstlerische Qualität = pädagogischer Gewinn?



„Girls“, Fotos: Clara Hermans

einen offenen Raum hinein und treffen dabei ständig eine Auswahl unter mehreren Möglichkeiten. In diesem Prozess wird auf verschiedenen Ebenen theaterpädagogisches Wissen generiert. Ist also die Arbeit GIRLS, wenn auch aufgrund ihrer künstlerischen Qualität zu Recht gefeiert, aus theaterpädagogischer Sicht ein absolutes No-Go?⁴

Der Anspruch, Kinder und Jugendliche am Entstehungsprozess einer Aufführung möglichst umfassend zu beteiligen, ist selbstverständlich berechtigt. Offen aber ist die Frage, ob Beteiligung im Einzelfall nicht auch heißen kann, das Eigene im künstlerisch Fremden zu finden. Bildungs- und Selbstbildungsmöglichkeiten von Kindern und Jugendlichen korrelieren, so meine These, mit der Qualität des künstlerischen Selbstausdrucks und damit auch mit der künstlerischen Qualität einer Aufführung. So ließe sich der Bildungswert einer Arbeit über eine Aufführungsanalyse ermitteln – auch ohne genaue Kenntnis des Erarbeitungsprozesses. Diese These möchte ich in der Analyse von GIRLS nachgehen und trete dabei, analog zur Rede von einem erweiterten Theaterbegriff, für ein erweitertes Verständnis von Pädagogik auf dem Theater ein.

Freundliche künstlerische Übernahme

In der Tanzproduktion GIRLS wird nicht unmittelbar sichtbar, dass sie einem Aneignungsprozess fremden Materials durch junge Mädchen entsprungen ist. Ankündigungstexte und Pro-

gramminformationen legen aber dar, dass es sich um eine Re-Erarbeitung des Stücks WOMEN handelt.⁵ Dies geschieht weder entschuldigend noch offensiv, sondern in einem Gestus der Selbstverständlichkeit.

Damit bewegen sich die jungen Tänzerinnen und die Choreographen innerhalb eines künstlerischen Formats, das sie für ihre Arbeit nutzen: Es handelt sich um eine Spielart des Reenactments, das Eingang in die Performance- und Theaterkunst gefunden hat. „So wiederholte Marina Abramovic 2005 mit *Seven easy pieces* Klassiker der Performance-Art, das Living Theatre nahm 2007 mit *The Brig* seine legendäre Inszenierung aus dem Jahr 1963 wieder auf, die Wooster Group brachte im gleichen Jahr mit *Hamlet* die Aufzeichnung einer Inszenierung aus dem Jahr 1964 auf die Bühne und die Performancegruppe Gob Squad reinszenierte mit *Kitchen* 2008 an der Volksbühne die frühen Filme Andy Warhols – um nur einige Beispiele zu nennen. Diese Aktionen haben sich selbst als Reenactment annonciert und sind von Interpreten als solche titulierte worden.“⁶

Das Reenactment im Theater vollzieht keinen interpretativen Vorgang wie das Literaturtheater, sondern den handelnden Nachvollzug eines künstlerischen Ereignisses. Insofern gibt es eine Nähe zum Reenactment historischer Ereignisse wie der Völkerschlacht von Leipzig. Der Verband ‚Jahrfeier Völkerschlacht bei Leipzig 1813‘ hat für sein Jubiläum mit dem Slogan geworben: „HISTORISCHES GEFECHT am 20. Oktober 2013“ und spricht von „historischer Zeitreise“ und „erlebbarer Geschichte“.⁷ Aus der historischen Schlacht ist ein ästhetisches Ereignis geworden, bei dem es um Genauigkeit geht.

Künstlerische Qualität = pädagogischer Gewinn?



Dies trifft für das theatrale Reenactment durchaus auch zu. Man kann das in der Arbeit GILRS nachweisen: Die jungen Mädchen haben die Choreografien von den Frauen buchstäblich ‚abgenommen‘. Es hat aber dennoch eine wichtige Verschiebung stattgefunden: Wir sehen der lustvollen Aneignung eines von erwachsenen Frauen entwickelten Materials durch junge Mädchen zu, mit der diese sich der Erfahrungsdimensionen einer (noch) fremden Welt körperlich-handelnd öffnen. Dabei entwickeln sie ihren eigenen Zugriff, der das Brüchige, Unfertige, manchmal auch das Ungelenke eines im Wachstum befindlichen Körpers zeigt, der aber immer durch eine erarbeitete Form geschützt wird. Man könnte die Erarbeitung und die Präsentationen als ‚Hereinwachsen‘ in diese Form charakterisieren, der wir zusehen dürfen – oder auch als Aneignung der fremden Form in einem Akt der Enteignung eines Materials, bei der hier auf Basis identischen Bewegungsmaterials etwas völlig Neues entsteht.

Insofern sich etwas Neues im Vorgefunden, etwas Eigenes im Fremden entwickelt, findet in der Arbeit GIRLS doch etwas ganz anderes statt als im Reenactment zur Völkerschlacht von Leipzig. Dort versucht man die Empirie in die Darstellung hineinzuholen: Man versucht in der freien Natur ein Experiment zu Laborbedingungen. In der entsprechenden Erinnerungskultur geht es um Beweise: Diese Kleidung wurde getragen. So und nicht anders ist es gewesen. So und so viele Tote hat es gegeben ... all das enthält der spielerische Nachvollzug von 2013.

In der Arbeit GIRLS hingegen liegt der Fokus auf der Frage, welche neue künstlerische Qualität entsteht, wenn ein künstlerisches Ereignis unter Bedingungen neu gewagt wird, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet. Kinder eignen sich ein Bewegungsmaterial von Erwachsenen an, in das wiederum deren vergangene Erfahrung eingelagert ist, welche auf eine mögliche Zukunft der jungen Mädchen verweisen kann. Diese verschiedenen Ebenen verdichten sich im Moment der Performance. Hier wird ein Aneignungsprozess für den Zuschauer sichtbar, auch wenn man die spezielle Geschichte dieser Arbeit *nicht* kennt. Denn das fremde Bewegungsmaterial, in dem die jungen Künstlerinnen sich erproben, bewahrt – neben und in den Bezügen zu Tänzerinnenbiografien – kulturelle Codes und Muster.

Von der pädagogischen Notwendigkeit eines künstlerischen Ereignisses

In der Brüchigkeit der Aneignung sehe ich, *was* die jungen Tänzerinnen machen, ich sehe aber auch gleichzeitig, *wie* sie es machen. Die Verweise auf ihre eigene Körperlichkeit liegen auf der Hand. Damit steht diese Arbeit in einem engen Bezug zu einem zeitgenössischen Theaterverständnis, das den Fokus nicht so sehr auf die *Darstellung* von Wirklichkeit, sondern auf deren Konstruktion im Moment des theatralen Handelns legt. Im Fokus steht die Konstruktion einer eigenen, einer theatralen Wirklichkeit, die in vielfältigen Bezügen zu außertheatraler Wirklichkeit steht, aber als Kunstform eine Eigenheit behauptet.

Die Aufführung, die ich hier beispielhaft heranziehe, inszeniert die Brüchigkeit und Fragilität, aber auch die Lust des Erwachsenwerdens. Das ist es, was zumindest mich zutiefst berührt hat – und, wie an der Konzentration während der Aufführung zu merken war, auch den Rest des Publikums.

Die Arbeit enthält einen Entwurf in Richtung auf Zukunft, das Werden von Frauen.

Wie sie das macht, in diesem Fall ohne Sprache, nur über den individuellen Atem und den Atemrhythmus in der Gruppe, über die Bewegung und Anordnung der Körper im Raum, eröffnet sie eine Fülle an Assoziationsmöglichkeiten, aus denen für den Zuschauer eine ganze eigene Wirklichkeit im Moment der Aufführung entsteht. Das unterscheidet sie von einem rein pädagogischen Anliegen und macht sie zu einem künstlerischen Ereignis.

Aufführungen von Kindern und Jugendlichen werden noch immer mit der als Lob gemeinten Einschätzung, „Das war ja so authentisch“, belegt. Und das, obgleich es Authentizität auf der Bühne gar nicht gibt. Theatrale Authentizität ist immer konstruiert, darüber sind sich nicht nur Theaterwissenschaft und -pädagogik einig. Theaterpraktiker wissen, wie viel Scheitern, wie viele Erprobungen und Verwerfungen, wie viel Arbeit an Genauigkeit, Stimmigkeit, Künstlichkeit der Entwicklung von Bühnensituationen vorausgegangen ist und sie noch im Moment der Aufführung begleitet. Das ‚Mehr‘, das sich daraus für die Pädagogik in der Theaterkunst ergibt, ist das Changieren zwi-

schen Fremdem und Eigenem, zwischen Figur und Spielerselbst in einem aktiven, gestaltenden Aneignungsprozess.⁸

Die Herausforderung in der Arbeit mit Amateuren ist es, je eigene künstlerische Formen und Formate zu finden, die für Spieler und Zuschauer sichtbar machen, dass in der theatralen Gestaltung eine gruppen- bzw. altersspezifische Aneignung von ‚Welt‘ als *Konstruktion von Wirklichkeit* stattgefunden hat, die in der Präsentation immer wieder neu verhandelt wird. Dies ist das zentrale künstlerische Qualitätskriterium, das einen spezifischen pädagogischen Gewinn verspricht. Diese Zusammenhänge sollen in einem letzten Gedankenschritt erläutert werden

‘Doing art – doing pedagogic’

Nicht nur theatrale Wirklichkeit wird konstruiert, auch aktuelle Subjekttheorien gehen von einem komplexen Konstruktionsprozess in der Bildung von Subjektivität aus. Die vielschichtige Identität des Individuums bildet sich in einem ständigen Prozess, der von performativen Akten getragen wird – Foucault spricht von ‚Techniken des Selbst‘, die analysiert und in gewissen Grenzen auch erlernt werden können.⁹

Der Philosoph Wolfgang Iversch beschreibt die damit verbundenen Anforderung, mit denen wir uns auch in unserem pädagogischen Handeln konfrontiert sehen: „Das Leben der Subjekte wird (...) heute in zweifachem Sinn zu einem ‚Leben im Plural‘. Erstens im Außenbezug: Man lebt innerhalb eines durch Pluralität geprägten Feldes sozialer und kultureller Möglichkeiten und muss sich in dieser Pluralität bewegen und zurechtfinden. Zweitens im Innenbezug: Das Subjekt verfügt in sich über mehrere Entwürfe, die es gleichzeitig oder nacheinander durchlaufen kann. Sowohl jene äußere wie diese innere Pluralität erfordern einen hohen Grad an Übergangsfähigkeit.“¹⁰ Iversch spricht in diesem Zusammenhang von ‚Pluralitätskompetenz‘, die sich im Besonderen aus der Fähigkeit zur Durchlässigkeit zwischen den Subjektanteilen ergebe.¹¹

Auch wenn wir noch immer nicht genau wissen, was das Theaterspielen bewirkt, es hält ganz offensichtlich zahlreiche Methoden sowie ein Experimentierfeld zum Erproben von Subjektentwürfen bereit.

„Auch Ich-Sein muss geübt werden“ betitelt die *Süddeutsche Zeitung* ihren Bericht über ein philosophisches Colloquium zum Verständnis des „Ich“¹². In welche Begrifflichkeit der zeitgenössische Mensch sich selbst auch immer fasst, ob beispielsweise von Subjekt oder Selbst gesprochen wird, es besteht heute Eignigkeit darüber, dass sich die Persönlichkeit des Menschen in seinen sozialen Bezügen herausbildet. Wissenschaftler sprechen von einem Wechselspiel von *doing subject* und *doing culture*: Subjekte bilden sich in sozialen Praktiken und das Soziale wird als ein zu beobachtendes Geschehen miteinander verflochtener Handlungsträger gesehen.¹³

Das Wechselspiel von *doing subject* und *doing culture* findet in der Theaterpädagogik im besten Fall in einem Wechselspiel von *doing pedagogic* und *doing art* statt. Dieses kann junge Menschen dazu befähigen, einen wie immer gearteten Ausgangspunkt, sei es ein Stück von Shakespeare, ein fremder tänzerischer Ausdruck, eine eigene Erfahrung, zu einem künstlerisch gestalteten und verdichteten Weltentwurf zu machen. Die je altersbedingte Spezifik in der künstlerischen Aneignung und Verhandlung

Künstlerische Qualität = pädagogischer Gewinn?

von Welt wiederum, die das Reenactment von WOMEN als GIRLS beispielhaft sichtbar macht, kann den Zuschauer auf je spezifische Weise berühren.

Die künstlerische Form, die gefunden wird, ist der Zugewinn für die „Selbstbildung“ der Spieler, aber auch für das Publikum, denn hier wird im besten Fall sichtbar, wie sich junge Menschen im künstlerischen Gestalten ‚selbst auf die Spur kommen‘.

Anmerkungen

1 GIRLS ist eine Produktion von fABULEUS, choreografiert von Ugo Dehaes und Natascha Pire. Ein Ausschnitt ist zu sehen auf: <http://www.youtube.com/watch?v=ok7BVWbMdDc>

2 Tanzhaus nrw anlässlich des Gastspiels von GIRLS am 26. 1. 2014. <https://www.facebook.com/events/386887308112973>, eingesehen am 1.2.14.

3 Text anlässlich des Gastspiels zum Tanz im August Berlin 2013. GIRLS wurde am 24. und 29. 8. 2013 im Theater an der Parkaue gezeigt. <http://www.tanzimaugust.de/programm/festivalplan/dehaes-girls/506/>, eingesehen am 2.11.2013.

4 Entsprechend der Entwicklungen im zeitgenössischen Theater und im Sinne eines erweiterten Theaterbegriffs wird hier der Tanz unter die performativen Künste gefasst.

5 Der Teaser von WOMEN ist einzusehen unter: <http://www.youtube.com/watch?v=ZZCoj-0DIKk>

6 Roselt, Jens / Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Bielefeld 2012, S. 8.

7 <http://www.leipzig1813.com/de/home.html>, eingesehen am 13.11.13.

8 Schon 1996 weist Ulrike Hentschel darauf hin, dass eine szenische Gestaltung nur dann gelingen kann, wenn „die Wirklichkeiten von Spieler und Figur ‚oszillieren‘, das heißt, solange sie in der Schwebe gehalten werden“. Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Weinheim 1996. S. 244.

9 Vgl. Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologische und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz, Frankfurt/M. 2002; Foucault, Michel: Ästhetik der Existenz. Frankfurt/M. 2007; Nancy, Jean-Luc: Singulär plural sein, Berlin 2004; Sloterdijk, Peter: Du musst Dein Leben ändern. Frankfurt/M. 2009.

10 Iversch, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt/M. 1996, S. 831.

11 Ebd. S. 850/851.

12 Stallknecht, Michael: Auch Ich-Sein muss geübt werden. Süddeutsche Zeitung Nr. 228, 2./3. Oktober 2013.

13 Vgl. DFG Graduiertenkolleg „Selbst-Bildungen. Praktiken der Subjektivierung in historischer und interdisziplinärer Perspektive“. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. <http://www.uni-oldenburg.de/graduiertenkolleg-selbst-bildungen>, eingesehen am 29.12.13.

Literatur:

Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologische und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz, Frankfurt/M. 2002.

Foucault, Michel: Ästhetik der Existenz. Frankfurt/M. 2007.

Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Weinheim 1996.

Nancy, Jean-Luc: Singulär plural sein, Berlin 2004.

Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Bielefeld 2012.

Sloterdijk, Peter: Du musst Dein Leben ändern. Frankfurt/M. 2009.

Stallknecht, Michael: Auch Ich-Sein muss geübt werden. Süddeutsche Zeitung Nr. 228, 2./3. Oktober 2013.

Iversch, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt/M. 1996.