

DISKOTEATER METROPOLIS*

Sonderprojekt am JugendKunst- und Kulturzentrum

Schlesische 27 in Berlin-Kreuzberg

Ulrich Hardt, Michael Kreutzer

Berlin steht im Zeichen zunehmender Segregation. Deutsche, die es sich leisten können, ziehen weg aus Kreuzberg und schicken ihre Kinder auf Charlottenburger Schulen – zu schweigen davon, daß es für Türken nach wie vor geradezu gefährlich ist, in Ostbezirken wie Lichtenberg oder Treptow zu wohnen.

Es ist nicht „ökonomistisch“ zu behaupten, daß, wo die Integration marktökonomisch und sozialstaatlich immer weniger gelingt, die Forderung nach „kultureller Integration“ hohl zu klingen beginnt. Aber nicht nur deswegen wird die Alternative „Integration versus Segregation“ kontrovers diskutiert, warnen die einen vor Ghettoisierung und Fundamentalismus, preisen die anderen die Leistungsfähigkeit minoritärer nachbarschaftlicher Solidarität und informeller Ökonomien. Wortführer der zweiten oder dritten Immigrantengeneration wie, am lautstärksten zur Zeit vielleicht, Feridun Zaimoglu stellen darüber hinaus die Voraussetzungen der Forderungen nach kultureller Integration und interkultureller Verständigung überhaupt in Frage: Was soll das sein, „die“ deutsche, „die“ türkische Kultur? Bauen da „die“ Deutschen in der „Begegnung“ mit „den“ Ausländern nicht erst auf, was ihnen mangelt: deutsche „Identität“? Und: Brauchen sie das?

Das Spiel der kulturellen Unterscheidungen (im Sinne Pierre Bourdieus) reguliert sozioökonomische Zugangschancen. Der freundliche Beifall für eine Bauchtanzgruppe bei einem Stadtteilstadtteilfest auf dem Chamissoplatz wird nicht verhindern, daß der nuschelnde Türkenjunge mit dem Realschulabschluß einer als verkommen bekannten Kreuzberger Schule die Lehrstelle nicht bekommt – abgesehen davon, daß er selber Bauchtanz nicht ausstehen kann. Darum kann es also nicht gehen.

Jugend*kultur*arbeit hat einen anderen, einen doppelten Einsatz. Zum einen muß sie – Tradition hin, Identität her – schlicht die Zugangschancen *aller* in diesem Sinne benachteiligten Jugendlichen zu den *formalen* Bildungs- und Qualifizierungseinrichtungen sowie zu den Prozessen politischer Willensbildung zu erhöhen versuchen: Lernbereitschaften fördern, über Ausbildungsmöglichkeiten informieren, allgemein und politisch *bilden*. Zum anderen muß sie in das Spiel kultureller Unterscheidungen eingreifen: indem sie Jugendliche

* DISKOTEATER (ohne „H“) METROPOLIS ist ein Eigenname. Die Schreibweise TEATER spielt mit dem deutschen „Theater“ und dem polnischen „teatr“.

– welcher Herkunft und in welcher Mischung auch immer – darin unterstützt, ganz *eigene* Ausdrucksformen zu entwickeln, damit *neue* Karten ins Spiel der Distinktionen einzubringen und auf diese Weise dessen Regeln zur Bewertung „kulturellen Kapitals“ zu *irritieren*.

Und hier liegt wahrscheinlich eine der wesentlichen Bedeutungen der *Kunst* für die Jugendkulturarbeit. Allerdings darf man, um hier weiterzukommen, aus dem Umstand, daß der Begriff „Kunst“ – wie alle Begriffe, auch der des Tisches oder des Autos – „sozial konstituiert“ ist, dann nicht den Schluß ziehen: Kunst sei, was die Leute dafür halten. Begriffe sind – eben, weil sie sozial konstituiert sind – dialogisch und umkämpft. Dies fordert durchaus den Mut heraus, hier einen eigenen *normativen* Begriff von Kunst in die Arena zu führen. Immer haben Künstler versucht – und nicht selten mit Erfolg –, das Publikum dazu zu bewegen, als Kunst zu akzeptieren, was ihnen selber dafür galt. Es gehört sozusagen zum Begriff der Kunst, sich ihrem Begriff immer wieder zu entziehen.

Sagen wir also: (1) Kunst durchläuft spielerisch und nach eigenem Gesetz die sozialen Konstitutionsprozesse der Wirklichkeit (Konstitution durch Handeln und Arbeit, Wahrnehmen und Erkennen) und ist darin – nur darin – „realistisch“. (2) Sie tut dies immer auf neue und darin (zumeist) irritierende Weise. (3) Sie ist – auch dort, wo auf Rezipientenseite die Möglichkeit des Nachvollzugs *aktuell* nicht besteht – *prinzipiell* auf universelle Verständlichkeit angelegt. (4) Sie ist – im Sinne energetischer Spannung – intensiv.

Realistisch, neu, irritierend, universell, spannend: Diese Attribute kann Jugendkulturarbeit gewinnen, wenn sie sich, in diesem Sinne, künstlerischer Mittel bedient. Dies hat wiederum *soziokulturelle* Implikationen: (1) Daß sie realistisch ist, verweist auf den Bildungsaspekt der Jugendkulturarbeit: sie hat es in der künstlerischen Arbeit *unmittelbar* mit den Prozessen der Produktion und Aneignung sozialer Wirklichkeiten zu tun (wie phantastisch die selbstgemachten Wirklichkeiten eines Theaterstücks auch immer aussehen mögen). (2) Daß sie neu und irritierend ist, kann das Spiel kultureller Unterscheidungen und Bewertungen verändern (wie viele Musiklehrer bekamen spitze Ohren, als Leonard Bernstein John Lennon mit Franz Schubert verglich?). (3) Daß sie auf universelle Verständlichkeit angelegt ist, befreit von den sozusagen regionalsprachlichen Zwängen des eigenen kulturellen Terrains (was nicht heißen muß, auf die Kraft tradierter Ausdrucksformen zu verzichten, im Gegenteil: als veränderte und neu angeeignete werden diese erst lebendig). (4) Bedingung für dies alles ist, daß künstlerische Jugendkulturarbeit spannend ist und fasziniert: daß sie die Energien der Teilnehmenden und Zuschauenden lustvoll organisiert.

Kurz: JugendKunst in der Jugendkulturarbeit kann dazu beitragen, den betreffenden Generationen soziokulturelles Terrain zu gewinnen, auf dem die blockierte Alternative von Integration und Segregation ihre Gültigkeit verliert. Daß dieser Versuch *fast* ganz zum

Scheitern verurteilt ist (zum Beispiel lediglich die Konkurrenzchancen einiger auf Kosten anderer erhöht), solange Bildungs- und Erwerbschancen ökonomisch verwehrt werden, steht auf einem anderen Blatt. Auf diesem Blatt steht auch, daß Jugendarbeit nur glaubwürdig sein kann, wenn sie sich ausrichtet auf politische Partizipation.

DIE SCHLESISCHE 27

Im JugendKunst- und Kulturzentrum Schlesische 27 in Berlin-Kreuzberg arbeiten – seit Anfang der achtziger Jahre – Künstler nahezu aller Sparten und Kinder und Jugendliche zusammen. In vielfältigen Projektformen entwickelt die Schlesische 27 seither eine Pädagogik gemeinsamer künstlerischer Produktion. So versteht sich die Schlesische 27 auch als suchende und forschende Einrichtung. Die Potentiale künstlerischer Praxis werden auf ihre soziale Wirksamkeit hin geprüft. In ihren Projekten beabsichtigt die Schlesische 27, insbesondere Kinder und Jugendliche aus sozialen Brennpunkten durch gemeinsame künstlerische Produktionen und Präsentationen zu fördern.

Nicht selten haben die Projekte auch eine internationale Dimension. Daher ist die Schlesische 27 seit Beginn im internationalen Jugendaustausch engagiert. Es entstand ein europaweites Netzwerk kooperierender JugendKunst-Projekte, in dem viele Jugendliche ihre ersten internationalen Erfahrungen sammeln konnten. Als Initiatorin und Teilprojekt des Netzwerks *Creative Cooperations* setzt die Schlesische 27 diese Erfahrungen seit drei Jahren auch im „Europäischen Freiwilligen Dienst“ um.

Den Grundgedanken der JugendKunstArbeit an sozialen Brennpunkten und im internationalen Austausch faßt die Schlesische 27 in ihre traditionelle Formel von der „Kunst als drittem Ort“:

In künstlerischen Prozessen kreieren die Jugendlichen als *Autoren* (eines Bildes, einer Rolle, eines Textes) eigene „Welten“, die anderen Gesetzen gehorchen als die alltägliche Interaktion. Als „dritter Ort“ ermöglicht „die Kunst“ grenzüberschreitende Begegnungen und Erfahrungen, die durch die alltäglich eingeschliffenen Routinen von Handlung, Darstellung und Wahrnehmung ausgeschlossen werden. Diese neuen Erfahrungen mit sich selbst und mit Fremden wirken ins Leben der Jugendlichen zurück. Im „Erfolgsfall“ gewinnen die Jugendlichen an Selbstbewußtsein, Aufmerksamkeit, Empathie, Handlungsfähigkeit und Toleranz.

Der Ausgangs- und Schwerpunkt der Arbeit in der Schlesischen 27 liegt bei den in der Regel einwöchigen *Schulkursen*: Künstler arbeiten mit Schülern einer Klasse, die für diese Zeit vom Unterricht befreit wird. Die Kurse enden regelmäßig mit einer öffentlichen Präsentation.

Schüler, die "auf den Geschmack" gekommen sind, können in den *Freizeitkursen* der Schlesischen 27 ihre künstlerischen Interessen weiterverfolgen. Mit den Freizeitkursen öffnet sich die Schlesische auch Jugendlichen, die über die Schulen nicht angesprochen werden können.

In besonderem Maß gilt dies für das Sonderprojekt DISKOTEATER METROPOLIS.

DISKOTEATER METROPOLIS

METROPOLIS – geleitet von zwei Theatermachern und einem Sozialwissenschaftler der Gruppe *Theater der Milchstraße* – besteht seit drei Jahren. Diskoteater Metropolis versucht als Theater von und mit Jugendlichen zweierlei zu verbinden: Theater zu spielen und um das Theater herum modellhaft einen Such- und Erfahrungsraum zu schaffen, in dem interkulturelle Begegnungen und Dialoge ebenso möglich sind wie das (Er)Finden neuer transkultureller Formen jugendlicher Öffentlichkeit.

Es ist inter- oder transkulturell in mindestens zweierlei Hinsicht:

- Seine größeren Produktionen sind in Zusammenarbeit deutscher (Berliner, Brandenburger, sächsischer) und polnischer Jugendlicher entstanden. In der laufenden Saison weitet diese internationale Zusammenarbeit sich auf Frankreich aus.
- Die Berliner Kerngruppe selbst ist bunt zusammengewürfelt: Ihre Mitglieder sind zwischen 15 und 24 Jahre alt, leben in verschiedenen Bezirken Berlins, sind hier, in Bosnien, Serbien, dem Kosovo, Polen, Frankreich oder Vietnam geboren, besuchen verschiedene Schultypen oder sind arbeitslos oder jobben.

METROPOLIS ist bewußt kein reines „Randgruppen“-Projekt, sondern bringt „gut integrierte“ Jugendliche mit solchen, die von Armut, Ausschließung und Diskriminierung betroffen sind, in der Arbeit zusammen.

ZIELE DES METROPOLIS-PROJEKTS

In seiner Dokumentation vom Januar 1999 beschrieb das Projekt seine „differenzierte Zielstruktur“ so:

- Als *qualifizierendes* Projekt stellt METROPOLIS sich nachdrücklich den Anforderungen, die Alltag, Berufsleben, politische Teilhabe und Freizeit an Jugendliche und junge Erwachsene stellen, indem es wichtige Schlüsselqualifikationen vermittelt wie: Orientiertheit, Fähigkeit zu selbstbewußtem öffentlichen Auftreten, Neugier und

Ideenreichtum, Engagement, Fähigkeit zum Denken und Handeln in übergreifenden Projektzusammenhängen, Verantwortlichkeit.

- Als *soziokulturelles* Projekt arbeitet METROPOLIS an inklusiven und solidarischen jugendlichen Öffentlichkeiten,
 - die soziale und ethnische Differenzen ebenso überschreiten (nicht: beseitigen) wie solche des Bildungsgrads und des Lebensstils
 - die sich die erfolgsbestimmten Wertungen und Persönlichkeitsbilder der „Leistungsgesellschaft“ als Kriterien des Einbeziehens und Ausschließens nicht zu eigen machen und
 - in denen daher auch Platz ist für die jugendkulturellen Ausdrucksformen von Unangepaßtheit und für die Unangepaßten selbst, denen Solidarität - als Anerkennung mehr noch denn als Hilfe - ja gelten soll: für die Unentschiedenen, die Verweigerer, die Desorientierten.
- Als *künstlerisches* Projekt hat METROPOLIS nur das Ziel, gelungene Produktionen zu zeigen: Künstlerische Kreativität mißt sich an Kriterien, die sich jeweils aus der Arbeit selbst ergeben.
- Als *sozialwissenschaftliches* Projekt interessiert sich METROPOLIS insbesondere für das ethische und moralische Potential ästhetischer Erfahrung und kreativer Prozesse und für die Möglichkeiten seiner Entfaltung in der Jugendarbeit.

Mit welchen Formen und Foren arbeitet das Projekt? Werden die Ziele erreicht?

ARBEITSFORMEN. INTERKULTURELLE JUGENDÖFFENTLICHKEITEN

Im Mittelpunkt des Projekts stehen das experimentelle Jugendtheater, seine Proben, Expeditionen und Aufführungen. Zum Projekt gehören zudem ein Jugendklub, der klub27, mit 14-täglichen halboffenen Klubabenden, und eine Zeitung, *MetropoLIES!*, deren Hauptausgabe unregelmäßig erscheint und die mit einem Extrablatt 14-täglich zu den Klubabenden herauskommt.

Proben. Die Theatergruppe probt wöchentlich. Mit ihren brandenburgischen, sächsischen und polnischen Partnern zusammen veranstaltet sie intensive Werkstätten und unternimmt Expeditionen, beides mindestens zweimal pro Saison. Auf den Expeditionen arbeitet sie mit

Jugendlichen der bereisten Orte zusammen. Die Werkstätten und Expeditionen gipfeln in der Aufführung des jeweiligen Stücks in der aktuellen, jedesmal veränderten Fassung und einem an schließenden Fest.

Diskoteaterabende. Das sind Disco-Abende, die durch Spiele, performances, öffentliche Proben unterbrochen werden. Ihre Eintrittsschwelle ist niedrig. An einigen Diskoteaterabenden trafen hier wirklich heterogene Szenen - Szenen, die sich andernorts nicht begegnen würden – (jeweils 30 bis 70 Leute) zu einem intensiven, atmosphärisch dichten Stadt-gathering zusammen. Die Zeitung und das erste Stück des Projekts nahmen die Themen und Konflikte auf.

Expedition, Erkundung und Austausch. Ausgehend von den Themen der Stücke und den Fragen, die ihre Stoffe und ihre Rollen aufwerfen, erkunden die Jugendlichen geographische, soziale und kulturelle Orte, die sie ohne dies kaum betreten würden.

Die deutsch-polnische Jugendzeitschrift *grenzenlos/bez granic* („*Theater als Leben erfahren*“, in Heft 3/98-1/99) beschrieb die Praxis der Expedition und Diskoteaterabende so: *Theater heißt für Metropolis den Raum Stadt-Welt / Welt-Stadt ergründen, Leben erfahren, spielen, tanzen (...) Metropolis ist ein internationales Theater mit Schauspielern aus vier Ländern, Proben und Auftritten in verschiedenen Kulturen und weltweit gleichartig vorkommenden Themen. Immer geht es um die conditio humana, die Verfassung des Einzelnen in seiner engen, weiten Welt. Seinen Ursprung hat Metropolis im Theaterprinzip selbst. Jeder kann zum Erzähler oder Akteur werden, kann improvisieren, animieren, tanzen, moderieren, kurz: spielen.*

METROPOLIS bezieht in seine Recherchen und Proben Jugendliche aus den bereisten Ortschaften ein. Weit über 100 Jugendliche haben so in den vergangenen drei Jahren über kurze oder längere Frist mit dem Projekt zusammengearbeitet. Die Expeditionen gipfeln in einer festlich umrahmten Aufführung, in die Fundstücke der Recherchen - Dias von Orten und Menschen, Geräusche, Musiken - eingespielt werden und die versucht, dem bereisten Ort in verwandelter Form möglichst vieles von dem zurückzugeben, was die Akteure von ihm bekommen haben.

Zeitung. In unregelmäßiger Folge erscheint seit mehr als zwei Jahren die Projektzeitschrift *MetropoLIES!* (der Titel ist lesbar als deutscher Imperativ oder als englischer Neologismus für „Großstadtlügen“). In der Redaktion arbeiten nicht nur die Mitglieder der Theatergruppe (seit der Saison 1998/99 fast alle), sondern auch andere Berliner (Kreuzberger) Jugendliche, außerdem einige „Korrespondenten“, vorwiegend polnische, die in den Metropolisproduktionen einmal auf der Bühne standen. Die Zeitschrift greift Themen der jeweiligen Theaterstücke in verallgemeinerter Form auf und bearbeitet sie frei in

literarischen und journalistischen Beiträgen. In der laufenden Saison tritt die Zeitungsarbeit in zwei Sparten auseinander: Die Zeitschrift wird einerseits aufwendiger und seltener, andererseits erscheint 14-täglich zu den klub27-Abenden ein Extrablatt, „blub!27“.

klub 27. Mit den 14-täglichen Abenden des klub27 in der Tradition der Diskoteaterabende etablierte die Schlesische im Herbst 1999 in ihrem Hause eine kontinuierliche Form halb-offener Jugendarbeit. Dieser Versuch, wesentlich getragen von den METROPOLIS-Jugendlichen, ist jung und begann leise. Im Vordergrund steht in der ersten Phase die Suche nach Formen, in denen die jugendlichen Besucher, die den Abend gestaltenden Jugendlichen und die anwesenden Künstler auf dem Boden eines – nicht den ganzen Abend beanspruchenden – Programms, aber ohne konkretes Arbeitsvorhaben sich miteinander austauschen: erzählen, Ideen haben, Pläne schmieden, spielen, feiern.

Das klub27-Konzept in der gegenwärtigen Form spricht zunächst überwiegend Jugendliche an, die sich von künstlerischen Produktionen schon einmal haben faszinieren lassen. Das ist in dieser Phase gewollt. Dahinter steht die Hoffnung, mit ihnen zu atmosphärisch dichten Formen der Begegnung und des Austauschs zu finden: Sie sollen von diesen Jugendlichen erprobt worden sein, bevor sie breiterem Zugang geöffnet werden.

Aus diesen Komponenten entstand ein Arbeitsmodell, in dem Proben, Reisen, Erkundung, Zeitungsarbeit, Aufführung und öffentliche Veranstaltung ineinandergreifen: Bausteine, aus denen die Jugendlichen nach ihren Interessen und Möglichkeiten Teilnahmekformen wählen können.

Eine Chronik der Metropolis-Arbeit an der Produktion von *Vineta* nach Jura Soyfer soll dies illustrieren.

9. - 11.10.1998 Auftaktwerkstatt *Vineta*. Einführung in die Welt *Vinetas*. Proben, Improvisationen und Gespräche in Berlin, Schlesische 27.

16. - 21.10.1998 Kassel/Dörnberg. METROPOLIS ist mit der Produktion *Antigone in Metropolis* vom Deutsch-Polnischen Jugendwerk zu seiner Konferenz auf den Dörnberg bei Kassel eingeladen. Die Aufführung findet am 20.10. um 20 Uhr statt. Im Rahmen dieses Gastspiels unternimmt METROPOLIS am 18.10. 1998 eine Expedition zur Edertalsperre, besichtigt den mächtigen Staudamm und befragt Leute in Alt Wildungen und in Brinkhausen. Im Zusammenhang mit der Arbeit an Jura Soyfers *Vineta* interessiert METROPOLIS die Geschichte von Dörfern, die aus dem Edertal vor der

Flutung abgebaut und an anderer Stelle wieder aufgebaut wurden. Reste der Dörfer ruhen auf dem Grund des Stausees.

4.12. - 6.12.1998 *Vineta*-Werkstatt in Wilhelmsaue (Oderbruch). Proben, Improvisationen, Gespräche und Recherchen zu *Vineta*. Zu dieser Theaterwerkstatt kommen junge Leute aus Berlin, Letschin und Görlitz. METROPOLIS besucht eine Malerin, die in einer vom Krieg beschädigten Kirche lebt und arbeitet, und befragt sie über ihre Bilder und ihr Leben. In Kienitz an der Oder erzählt die Wirtin der Hafenkneipe von ihrem Leben und von der Oder. Am 6.12.1998 führt METROPOLIS eine erste szenische Skizze von *Vineta* auf: in der Kneipe von Wilhelmsaue. Eine Aufführung ohne Zuschauer.

18.1. - 22.1.1999 Schulkurs zu *Vineta: Kampf der Uhren*. Unter der Leitung von Anja Tuckermann und Ulrich Hardt werden zu *Vineta* Texte geschrieben und Szenen erarbeitet und gespielt.

28.1.1999 Gesprächsabend mit den *Vineta*forschern Dr. Klaus Goldmann und Günter Wermusch im Leseclub der Schlesischen 27

9. - 12.2. 1999 Ferienkurs: *Songs & Marionetten*. Dieser Ferienkurs, geleitet von Franz Hödl und Matz Steinke, arbeitete mit den Szenen des Stücks *Vineta*. Experimentiert wurde mit marionettenhaften Bewegungen und mit Songs zum Stück. Am 9.2. Aufführung in der Theateretage der Schlesischen 27.

23.3. - 28.3.1999 Expedition auf die Insel Hiddensee. Leben und Proben auf dem Jugendschiff auf Hiddensee. Eine Zusammenarbeit mit jungen Leuten aus Stettin, Zabrze, Berlin, Görlitz und Hiddensee. Proben, Training und Improvisationen auf dem Schiff und im Freien in der Landschaft der Insel. Recherche: Gespräche mit einem Taucher, mit dem Leuchtturmwärter der Insel und mit einem älteren Fischer. Aufführung von *Vineta* auf dem Schiff mit anschließendem Fest am 27.3.1999.

22. - 24.5.1999 Pfingstwerkstatt *Vineta*. Experimentelle Werkstatt in der Schlesischen 27. Proben, Improvisationen, szenische Arbeit. Entwurf der Kostüme und Gestaltung des Raumes. Einkauf von Requisiten: Seile, Wannen, Rohre. Die Welt von *Vineta* nimmt Gestalt an. Klangexperimente und Tonaufnahmen. Es zeichnet sich ab, daß *Vineta* eine Welt des Klangs wird.

28.5. - 4.6.1999 Teilnahme am Festival der Berliner Festspiele *Theater der Jugend*. Zusammen mit acht anderen Jugendtheatern wird METROPOLIS zum Festival *Theater der Jugend* eingeladen: eine große Auszeichnung seiner Produktion *Antigone in Metropolis*. Jeden Abend eine Aufführung, jeden Nachmittag ein Aufführungsgespräch,

Teilnahme an verschiedenen workshops. Kontakte zu Mitgliedern anderer Gruppen entstehen (und bestehen bis heute). METROPOLIS spielt am letzten Abend des Festivals (4.6.1999).

13.6.1999 Besuch der Gedenkstätte Buchenwald. Eine Jugendliche aus dem Projekt hatte die Exkursion auf einer Redaktionssitzung von *MetropoLIES!* vorgeschlagen. Zwei Studentinnen, die in der Gedenkstätte als Freiwillige arbeiten, führen METROPOLIS durchs ehemalige Konzentrationslager. In der Bibliothek Recherche zu Jura Soyfer, dem Autor von *Vineta*, der hier am 16. Februar 1939 an Typhus starb.

17 .- 24.7.1999 Sommerwerkstatt Vineta an der Schlesischen 27. Mit den Partnern aus Stettin, Zabrze, Görlitz, Halle und Berlin. Intensive Probenarbeit. Exkursion mit dem *Berliner Unterwelten e.V.* in die Bunkeranlagen am Gesundbrunnen. Der HardChor erarbeitet mit Matz Steinke Musikstücke zu *Vineta*. Nebenher läuft die Produktion von *MetropoLIES!* Nummer 3 am Computer im Garderobenraum. *Die erste vollständige Aufführung von Vineta findet am 23. Juli 1999 in der Schlesischen 27 vor etwa 70 Zuschauern statt.*

Von diesem Modell hofft METROPOLIS nun, daß es Faszinations- und Integrationskraft genug hat, um weitere Jugendforen entstehen zu lassen und prägen zu können.

Youth Panel 1999. Ein größerer Versuch in dieser Richtung war, das abschließende Fest der großen europäischen Jugendinformationsveranstaltung YOUTH PANEL POINT MELTING POT 1999 im Mai dieses Jahres als Diskoteaterabend unter maßgeblicher Beteiligung der Theatergruppe zu gestalten. Der Erfolg des Abends, das Engagement der Gruppe, der große Spaß an der internationalen Begegnung haben das Projekt ermutigt.

WERDEN DIE ZIELE ERREICHT? Notizen zur Evaluation

Seit der Konzeptionsphase wird Metropolis wissenschaftlich begleitet. Die systematische Evaluierung – von langer Hand durch kleinschrittige Dokumentation vorbereitet – lag allerdings bislang außerhalb der Projektetats. Sie kann durch Skizzen wie die folgende keinesfalls ersetzt werden.

Die wissenschaftliche Begleitung des Projekts folgt einem Ansatz erzähltheoretisch fundierter soziologischer Biographieforschung. Sie geht von der Hypothese aus, daß Menschen sich die Wirklichkeit allererst nicht in *theoretischer*, sondern in *erzählender* Weise erkennend und

wertend auseinanderlegen und fragt, allgemein gesprochen, danach, wie Jugendliche sich der Welt und ihres Weges darin *erzählend* vergewissern. Die Arbeitshypothese des Projekts in dieser Hinsicht lautet: Theatrales Training erweitert die erzählerische Kompetenz und damit die Fähigkeit, soziale Realitäten wahrzunehmen und zu begreifen und sich in ihnen verantwortlich zu verhalten.

Die folgenden Bemerkungen geben kursorische und vorläufige Antworten auf die Fragen: Auf welche Weise gewann das Projekt Zugang zu welchen Jugendlichen? Wie entwickelten sich die Beziehungen in der Berliner Kerngruppe? Welche Bedeutung hat das Projekt im Hinblick auf die Entwicklung einzelner Beteiligter? Zwei „Porträts“ beteiligter Jugendlicher geben hierzu etwas detaillierteren Einblick.

Die diesen „Porträts“ zugrunde liegenden Gespräche wurden vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Projekts von Metropolis LEBENS LAUF geführt, in dem Fragen der Biographie und des biographischen Erzählens explizit im Vordergrund stehen. Diese Arbeit mündet jetzt in die Produktion eines eigenen Stücks, das den (Arbeits-)Titel trägt: *Casting 35*.

Zugang zu unterschiedlichen jugendlichen Szenen und Milieus

In seiner ersten Saison (1996/97) veranstaltete METROPOLIS wöchentliche Diskoteaterabende. Zu den Diskoteaterabenden kamen jeweils zwischen 30 und 70 Jugendliche, die zum Teil über die „Schulkurse“ Kontakt zum Haus Schlesische 27 gefunden hatten. Über Mundpropaganda wurden die Abende darüber hinaus zur Anlaufstelle anderer Gruppen, zum Beispiel türkischer, kurdischer, arabischer, jugoslawischer Cliques im Kiez, aber auch von Jugendlichen anderer Bezirke.

Über die Diskoteaterabende hat METROPOLIS Jugendliche unterschiedlicher Herkunft - einzelne und Cliques, teils sporadisch, teils dauerhaft - für die Theatergruppe gewinnen können, die mit Theater normalerweise „nichts am Hut“ gehabt hätten. Einige von ihnen sind bis heute dabeigeblichen.

Ob der klub27, was ganz gewiß zu seinen Zielen gehört, die Diskoteaterabende hinsichtlich ihrer (qualitativen) Breitenwirkung beerben kann – darüber zu urteilen, ist es noch zu früh.

Die Berliner Kerngruppe

Stabilität. Die Fluktuation nach der ersten Saison war hoch. Viele türkische Jugendliche antworten seit einigen Jahren allgemein auf Ausgrenzung und verschlechterte berufliche Chancen mit verstärkter Selbstabgrenzung und Rückzug auf die eigenen Leute. Anders als

für die ex-jugoslawischen Jugendlichen fand METROPOLIS keine Spiel- und Arbeitsform, in der diese Jugendlichen als einzelne ohne die Angst agieren konnten, dabei ihre Gruppenidentität in Frage zu stellen.

METROPOLIS konzentrierte sich in der Folge (vor allem in der dritten Saison 1998/99: *Vineta*) auf die Binnenarbeit: (1) aufs Theatermachen und (2) auf die Expeditionen, auf denen die Gruppe intensiv zusammen lebt und arbeitet, gemeinsame neue Freunde und Partner findet und als Gruppe vor fremdem Publikum für ihre Arbeit einsteht.

Daher war die Fluktuation nach der zweiten und dritten Saison extrem niedrig.

Binnenbeziehungen. Innerhalb der Theatergruppe – der Berliner Gruppe und ihrer langfristigen Partner aus Brandenburg, Sachsen und Polen – herrscht eine spezifische Vertrautheit miteinander, die ihre Wurzeln in der gemeinsamen Improvisation hat: Es sind „die Körper“ der Spielenden, die einander kennen lernen, an Sprachbarrieren, an Unterschieden sozial codierter Wahrnehmungen und Zuschreibungen vorbei. Dies erlaubt, in den zahlreichen thematischen und Erinnerungsgesprächen „ungeschützt“ zu reden und ungestraft Emotionen zu zeigen. Die Gespräche stehen nicht unter Einigungszwang. Der Wunsch, einander nur wiederzusehen, ist ein starkes Motiv, bei den Proben zu erscheinen. Aber diese Vertrautheit stiftet in der Regel keine Freundschaften zwischen Jugendlichen stark getrennter Milieus in dem Sinne, daß sie außerhalb des Projekts ihre Freizeit miteinander verbrachten. Seit Anfang dieses Jahres allerdings gibt es ein „interkulturelles Liebespaar“ in Metropolis.

Eine gar nicht zu überschätzende Rolle spielt ein Jugendlicher, der in seiner „Behinderung“ „ist, wie er ist“, und auf Grund seiner Spielfreude und seiner Freundschafts- und Liebesfähigkeit die Zuneigung aller genießt.

Motivation. Motivation und Spielfreude *vor Ort* - auf den Proben, Expeditionen, Werkstätten - sind bei allen hoch. Aber die Motivation, sich regelmäßig an diesen Ort – vor allem die wöchentlichen Proben – zu begeben, ist unterschiedlich stark. Die Belastungen insbesondere der ex-jugoslawischen Jungen durch Schule und Jobs wirken sich ebenso aus wie der Umstand, daß Sinn und Wert des Theaterspielens ihren Peers kaum vermittelbar sind. Gleichwohl spüren sie am „Erfolg“ des Spiels – nicht zuletzt an den Reaktionen des Publikums –, daß es sich bei ihrem Spiel keineswegs um „Kinderkram“ handelt.

Daß die Jugendlichen in eine künstlerische Produktion einbezogen sind, die mit ihren Ansprüchen in vollem Maße Ernst macht, wird von den Jugendlichen nur schrittweise realisiert. Diese Einsicht ist aber entscheidend: Erst in diesem Moment treten die

Jugendlichen ganz aus der Position des Schülers oder Klienten heraus. In voller Verantwortung machen sie „was Richtiges“. Sie werden zum Autor.

Ein Indiz für dieses veränderte Bewußtsein ist das Engagement der Gruppe in der Zeitungsarbeit. Sie war in den Projektanfängen die Sache Weniger. Auf einen Schlag haben sich fast alle Mitglieder der Theatergruppe in der Zeitungsarbeit engagiert: *Plötzlich hatten sie alle was zu sagen.*

Individuelle Situation und Entwicklung. Die stabilisierende Rolle des Projekts für einzelne wirklich von Armut und Diskriminierung bedrohte Jugendliche im Projekt ist unübersehbar. Ein deutliches Indiz ist, daß die ex-jugoslawischen Jugendlichen mittlerweile ihre nach dem 10. Schuljahr abgebrochene Schulausbildung fortsetzen. Drei Faktoren dürften hier ausschlaggebend sein:

- die Akzeptanz durch die Gruppe,
- die Erfahrung, daß ihre spezifische Lebenssituation darstellbar ist, d.h. der Verlust der Scham, auch jenseits der eigenen Milieugrenzen
- praktische Orientierung durch das Projekt selbst oder durch von hier aus vermittelte Kontakte.

Die folgenden beiden kurzen Porträts – Momentaufnahmen: Kommentare zweier transkribierter Gespräche, die im Februar dieses Jahres stattfanden – sollen diese stabilisierende Rolle verdeutlichen. Sie enthalten darüber hinaus Hinweise auf den ganz unterschiedlichen konkreten Einsatz der künstlerischen, pädagogischen und soziokulturellen Jugendarbeit des Metropolisprojekts in den Biographien und Bildungsgängen der betreffenden Jugendlichen.

Erstes Porträt: Zwischen den „Welten“ – Ivo¹

Ivo ist 19 ½ Jahre alt, ein serbischer junger Erwachsener aus Bosnien. Sein Vater desertierte kurz nach Beginn des Krieges aus der serbischen Armee. Seit acht Jahren leben Ivo, seine Eltern und seine jüngere Schwester als geduldete Kriegsflüchtlinge in Berlin. Alle paar Monate müssen sie sich bei der Ausländerbehörde ihre Duldung verlängern lassen, von der sie wissen, daß sie jederzeit widerrufbar ist.

Als Ivo vor mehr als 2 Jahren begann, im Projekt mitzuarbeiten, hatte er den Realschulabschluß seit 2 Jahren in der Tasche, jobbte und war gerade zum zweiten Mal

¹ Alle Namen wurden geändert.

dabei, den Sprung aufs Oberstufenzentrum zu verpassen. Über die Odyssee eines geduldeten bosnischen Jugendlichen, der weiter zur Schule gehen will, über die vergeblichen Gänge, die Vertröstungen und sachfremden Ratschläge schrieb Ivo einen Artikel in der Projektzeitschrift *MetropoLIES!*, der von der Schülerzeitung seiner alten Schule zum Nachdruck angefordert wurde. Das Projekt unterstützte und begleitete ihn bei seinen weiteren Bemühungen um Zugang zur Sekundarstufe II. Seit dem Sommer 1998 ist Ivo Schüler an einem Berliner Oberstufenzentrum. Im Sommer dieses Jahres macht er seine Prüfungen zum Fachabitur.

Ivo ist ein großartiger mündlicher Erzähler. Er hat Gefühl für anekdotische Zuspitzungen, für moralische Pointen und für magische, unheimliche Zusammenhänge. Seine Großmutter, erzählt er, schlief mit einem religiösen Buch und einem Messer unter dem Kopfkissen. Für Ivo sind magische Beziehungen zwischen dem Traumgeschehen und den Abläufen bei Tageslicht, zwischen den Toten und den Lebenden Wirklichkeit. *Ich glaube an schwarze Magie*. Dieser Glaube teilt sich seinen Zuhörern und Zuschauern mit, wenn Ivo erzählt: dicht, mit erstaunlichen und zugleich treffenden Metaphern (wobei er sich als alles andere denn als jungen Dichter begreift). *Es war so nah / Aber es kam mir so weit vor / So weit wie vom Krieg zum Frieden*, heißt es zum Beispiel in einer seiner kleinen Traumerzählungen. Seine Traumerzählung in der Metropolis-Fassung der Anouilh'schen *Antigone* gehörte zu den intensivsten Ereignissen der letzten Aufführungen.

Zwischen den „Welten“. In letzter Zeit betonte Ivo in vielen Bemerkungen am Rande der Proben, daß er sich jetzt verändere. An diese Bemerkungen knüpft das Gespräch vom Februar an. Auch hier hat Ivo gleich eine kleine Geschichte bereit, die von dem erzählt, was er mit *Veränderung* meint: *[...] ich glaube, erst seit einem halben Jahr habe ich mich verändert. Eigentlich habe ich es gemerkt, daß ich mich verändert habe, als ich einmal am Ernst-Reuter-Platz in dieser Bibliothek war, um ein Buch zu suchen. [...] nicht Bibliothek, das ist so ein Buchladen. [...] Und da habe ich ein Buch über Physik ... oder so gesucht. Und dann auf einmal stand ich da und sagte mir: Oha, sowas, ich gucke jetzt die Bücher so - also das habe ich noch nie, nie gemacht.*

Wenn Ivo dann im weiteren von diesen Veränderungen spricht, spricht er zum einen von sich selbst. Zum anderen aber benutzt er einen Relationsbegriff für das, was sich ihm zeigt, was ihm widerfährt und was er sich *schaffen* will: „Welt“ – oder mehr noch, im Plural, „Welten“. *Ja, ich hab gesehen, daß es eine andere Welt außer Kreuzberg gibt. Viele Welten außer Kreuzberg. Was heißt „Welt“? Deine Welt, mit Menschen, die dich, was du tust ... deine Aktivitäten, wie du drauf bist: das ist Welt.*

Im Gespräch vom Februar beschreibt und reflektiert Ivo zunächst das prekäre Szenarium eines Grenzgangs zwischen den Welten: seiner alten, der er nicht mehr so ganz, seinen neuen Welten, denen er, so wie er sie vorfindet, noch nicht ganz angehört – und, wie er glaubt, auch nie ganz werden angehören können.

Die alte Welt: das ist – *lokal* – Kreuzberg, die neue: das ganze Berlin. Die alte – *ethnisch* – sind die *Jugos*, die neue: Deutsche und Immigranten der zweiten oder dritten Generation, Türken vor allem. Die alte Welt sind – *sozial* – die *wirklichen* Freunde, bei denen man Rückhalt hat und Hilfe findet; die neue: die „*auch schon*“-Freunde und Bekannten, die mehr so sind wie die Deutschen, nämlich *oberflächlich*. Die alte Welt ist – *(sozio)kulturell* – eng, niedrig (wo man *mit dem Kopf an die Decke* stößt), *prollig* und intolerant, die neue Welt: *nützlich* im Hinblick aufs Weiterkommen, aber zum Teil (noch) unverständlich – nicht zuletzt der Humor funktioniert oft anders. Die neue Welt ist – *ästhetisch* – schöner. Die alte Welt ist – *zeitlich* – gestrig, die neue morgig.

Der Grenzgang ist prekär. Daß es sich um Aufstieg handelt, bringt Ivo Vorwürfe der *Arroganz* ein. Schwerer noch aber wiegt, daß er – in den Augen der alten Freunde – sich anpasst. „Opfer“ ist der pejorative Ausdruck, den die Kumpel aus dem Kiez dafür benutzen. Ein regelrechtes Schimpfwort: „Opfer“ sind die, die sich anpassen, die aufgehört haben, ihr eigenes Ding durchzuziehen. Die Bereitschaft dazu wird als Schwäche – und für die sexistischen Kumpel bedeutet das: Effeminierung – ausgelegt: *Und ich hab jetzt Probleme, weil die Leute, in deren Welt ich, mit denen ich früher in dieser Welt gelebt habe, jetzt mich als ... als ... als Opfer, als schwul bezeichnen, weil ich nicht mehr in dieser Welt lebe.* Auf der anderen Seite steht die als im Kern unüberbrückbar erlebte Distanz zu den neuen Milieus: *Sehen Sie, ich habe viele Mitglieder meiner Familie verloren, ich war [...] fünf Monate im Krieg, so halbes Jahr, und dann, hier alle meine Geschichte, ich kann nie so sein wie die Jugendlichen, die hier geboren sind, oder die Deutschen. Das geht nicht. Und man merkt es immer, daß [...] daß ich anders bin, anders drauf, verstehen Sie?*

Rückendeckungen beim Vorwärtsgehen. Diese Welten und die prekäre Grenze zwischen ihnen konstituieren für Ivo ein Feld strategischen Handelns. Ivo ist im Verlauf des Gesprächs immer wieder in der Lage, die unvereinbaren kommunikativen Zwänge der beschriebenen Milieus auf Distanz zu bringen, indem er diese Milieus als Stationen auf einen Weg, als Mittel oder Hindernisse auf Zwecke bezieht. *Es gibt Grenzen hier in der alten Welt und du kommst nicht weiter.* Und über die neue Welt sagt er (nachdem er deren *Oberflächlichkeit* kritisiert hat): *Ich will auch diese Seite kennenlernen. [...] Es, wirklich, es ist mir nur von Nutzen. [...] Nix Schäden [...]. Wenn ich diese Seite kennengelernt habe, dann gehe ich weiter.*

Die strategischen Ziele Ivos sind, in beruflicher Hinsicht, Studium und Gründung einer Existenz, und zwar – wenn auch nicht ungebrochen und zweifellos – in Deutschland. *Ich war seit acht Jahren nicht mehr in Bosnien, nirgendwo. Und ich bin jetzt dabei, mir einen bosnischen Paß zu besorgen, und wenn ich diesen habe, werde ich zur Ausländerbehörde gehen und mir ein Visum für einen Monat holen, damit ich dorthin gehe und sehe, wo ich bin, wo ich stehe.*

Ivo orientiert sich strategisch an zwei Maximen: Weitergehen – aber den Rückhalt nicht verlieren. An einer Stelle im Februargespräch beschreibt Ivo diese Orientierung pur, und zwar in Begriffen *körperlicher* Positionierung und Bewegung im Raum: *Ich sage, erstmal muß ich in Hinterhalt, in Hinter-, in Rücken etwas haben, um dann vorzugehen. Und viele gehen vor, und wenn es irgendwann, wenn es hinter ihnen etwas [verdrängt?], so rückwärts haben sie gar nichts, wo sie sich, also - wo sie sich schützen können.*

Rückhalt findet Ivo *zum einen* bei den Freunden aus seiner „alten Welt“ - *Ich kann bei jedem auf die Tür klopfen, weißt du so, ich kann von jedem Hilfe erwarten, verstehen Sie? – und vor allem in der Familie. Die Beziehung zu seinem Vater ist dabei komplizierter geworden. Dinge und Leute tauchen an Ivos Horizont auf, die sein Vater noch nicht sieht. Dessen Autorität steht dann dort in Frage, es kommen Unsicherheiten ins Spiel und Sanktionen, die Ivo nicht akzeptieren kann. Wenn er das [sehen] könnte, würde er sagen: „Okay“, aber der, der kennt es nicht.*

In lokaler Hinsicht bleibt Kreuzberg Ivos Standort: *Und ich weiß, es ist erst ... ich würde nie aus Kreuzberg rausziehen wollen. [...] ... Alle sagen, Kreuzberg ist Scheiße. Okay, stimmt, wenn du in diese eine Welt lebst, die es in Kreuzberg gibt. Aber es gibt viele andere Welten.*

Zum anderen sucht Ivo diesen Rückhalt bewußt bei und in sich selbst. *Es ist nicht so, daß ich irgendwo mich ... nicht selbstbewußt bin und irgendwo mich ein-... ein-... [Interviewer: ...schleime] ...schleime. Das geht nicht. Ich sage immer: Ich bin Ivo, wer mit mir nicht ... Das wollt' ich gar nicht.*

Rückhalt bei und in sich selbst – das heißt für Ivo zunächst: die habituelle Prägung durch die eigene Herkunft und Geschichte akzeptieren. *Ich werde immer Jugo bleiben. Man kann sich nicht ändern. In ein paar so, Benehmen und so, Jugo. Aber ich kann jetzt nicht sagen: Ich bin Jugo, und dann ziehe ich mein Ding durch, verstehen Sie? Und: Ich kann jetzt deutsche Paß, ich will das nehmen. Aber trotzdem will, kann man sich nicht seine ... seine ... sein Herz so aus ... aus ... aus dem Körper heraus ... sagen: Jetzt hier, ich bin Deutscher.*

In diesem Zusammenhang der Sicherung eines *Ich-für-mich-selbst* – und weniger im Zusammenhang von sozialer Anpassung oder Statussymbolik – ist die hohe Bedeutung zu

verstehen, die für Ivo drei Dinge gewonnen haben, die ihn einiges Geld und damit Arbeit neben der Schule und dem Theater kosten: sein Auto, seine Kleidung, sein Fitnessstraining.

Ivo war schon vor seinem Eintritt ins Metropolis-Projekt ein sportlicher junger Mann, ein Fußballer, der ein paar Probleme mit seinen Füßen und Knien hat und zu jeder Probe vom letzten Spiel her mit einer anderen Verletzung auftaucht. Seit etwa einem halben Jahr trainiert er im Fitness-Studio: *Aber Fitness ist gut auch für das Selbstbewußtsein, was in eine andere Sache geht* [das heißt: in andere Bereiche übertragbar ist]. Von der (körperlichen) *Aufgeblasenheit* der Kollegen, die Anabolika nehmen, grenzt Ivo sich ab. *Aber: Man muß so schön sportlich aussehen, fest, stark.*

Deshalb baue ich mir eine eigene Welt in einer anderen Farbe. *Selbstbewußtsein, was in eine andere Sache geht:* Ivo schafft sich diese letzten – narzißtischen – Rückzugsorte, aber sie sind für ihn in erster Linie auch Ausgangspunkte.

Ivo liefert sich seinen „neuen Welten“ nicht aus. Das Februargespräch zeigt ihn bei vorsichtigen und rückversicherten „Expeditionen“ in andere Lebensbereiche, andere Stadtteile, an andere Orte, zum Beispiel in Kneipen außerhalb Kreuzbergs, Ausstellungen und Museen. Keineswegs ist er gewillt, sein *Herz* zu Markte zu tragen, in dem er die Erinnerungen an Bosnien, darunter früheste Kindheitserinnerungen, seine distanzierte Anhänglichkeit an Traditionen und Rituale des orthodoxen Glaubens, sein kaum zu erschöpfendes Repertoire an Spruchweisheiten, seinen Glauben an magische Zusammenhänge und an den Tod als Traum bewahrt. Die Kehrseite seiner Kriegserfahrungen ist ein ungewöhnlich deutliches Bewußtsein davon, was es heißt, überhaupt am Leben und überdies unverseht und gesund zu sein. *Ich bin gesund, ich kann arbeiten, ich kann immer paar Mark verdienen.* Dies begründet soziale Distanzen zu Altersgenossen und auch zu Älteren, aber darin auch Gelassenheit: *Ich hab Probleme [mit den neuen Leuten], aber ich mach mir keine Gedanken drüber. Ich versuche so. Manche würden aussteigen, sagen: Ach, ich hab kein Bock mehr, laß mal, leb mal in deiner Welt. Ich gucke weiter.*

Die zu schaffende Welt liegt noch im Nebel, irgendwo dort im ganzen, großen Berlin. Ivo, kurz vor dem Abitur, steht vor wichtigen Entscheidungen: Er will seinen Wunsch, in Deutschland zu bleiben, durch eine Reise in seine Heimat noch einmal überprüfen, er muß ein Studienfach wählen. Eines scheint sich abzuzeichnen: diese „Welt“ wird eine sehr individuelle sein. Kollektivzuschreibungen religiöser und nationaler Art – Moslem, Kroate, Bosnier – haben für Ivo an Bedeutung verloren, bis auf die Bezeichnung für die ex-jugoslawische Minderheit: „Jugo“. Als *kanakisch* gelten ihm nicht Herkunft oder Zugehörigkeit zu einer Religion, sondern deren Überbetonung. *Mir ist egal, was jemand ist.*

Und daß Ivo, im 20. Lebensjahr, in einer vorgefundenen Szene oder Clique „aufgeht“, ist kaum vorzustellen, so wenig wie, daß er seine Haare färbt. Diese Dinge – die bunte Vielfalt der Selbstinszenierungen – findet er lustig, aber sie erscheinen ihm als Ausdruck einer Sorglosigkeit und Erfahrungsarmut, von der er sich weit entfernt sieht.

Es gibt ein Jugo-Lied, so ein Rap. Es sagt: In eurer Welt gibt es für mich nur Schmerz, deshalb baue ich mir meine eigene Welt in einer anderen Farbe. Es ist nicht viel, ich habe nicht viel, aber wenn man das alles zusammensetzt, dann wird das schon.

Zweites Porträt: Ein Puzzle, das noch nicht aufgeht – Karin²

Karin, ein hochgewachsenes, schlaksiges Mädchen, Tochter deutscher Eltern, wird in Kürze 16 Jahre alt und steht kurz vor ihrem Realschulabschluß. Sie lebt als einziges Kind bei ihrer Mutter in Kreuzberg, ihr Vater starb bei einem Unfall, als Karin sieben Jahre alt war. Sie nahm seit der allerersten Zeit am Metropolis-Projekt teil, war an allen Produktionen beteiligt und engagierte sich bis vor anderthalb Jahren auch in der Zeitungsarbeit. In der ersten Zeit ihrer Mitarbeit in Metropolis – zu Beginn war sie 13 Jahre alt – veränderte sie sich als Akteurin rapide und gewann in kurzer Zeit an Sicherheit und Kraft. Spätestens seit der Arbeit an *Vineta* (1998/99) ist ihr Engagement widersprüchlich: Sie ist dem Projekt treu und in den thematischen Gesprächen nicht selten sehr wach und produktiv, aber sie hat Schwierigkeiten, sich dauerhaft auf Situationen zu konzentrieren: bei Improvisationen in der Rolle oder betreffenden Bewegung, bei Gesprächen beim Thema zu bleiben. Anlässen zur Ablenkung – vor allem komischen – kann sie sich kaum entziehen.

Für die Metropolis-Produktion dieser Saison, das jetzt entstehende Stück, hat Karin sehr schnell Umriss einer Rolle entworfen, die sie gern entwickeln würde: *Lucy*, ein Punk-Mädchen. Im Gespräch, das hier kommentiert werden soll – ein Gespräch über viele Themen, darunter vor allem Karins Rollenidee und deren Beziehung zu ihrer gegenwärtigen Situation –, begründet und präzisiert Karin ihr gerade entstehendes Konzept.

Auf eine Art und Weise ist das auch eine Seite von mir, so 'ne extreme ... Aber Karin ist kein Punk. Sie zitiert, mal mehr, mal weniger, Punk-Elemente in ihrer Kleidung: Hundehalsband, Spikes. Sie hatte längere Zeit Kontakt zu den Punks in der *Potze* in Schöneberg; sie war – unglücklich – verliebt in einen älteren Jungen, der dort hinter dem Tresen arbeitet. *Ich find die, find so 'ne Figuren immer sehr bewundernswert so, und ich weiß nicht ... ich wollte sie einfach gern spielen. ... Weil ... politisch was im Kopf vielleicht 'n bißchen, weiß ich nicht, vielleicht weiß, was sie will, weiß, daß es nicht funktioniert, kämpft trotzdem dafür und*

läuft, tanzt ... das Outfit ist einfach nur geil. [...] Also ich weiß nicht, die haben irgendwas Anziehendes, irgendwie wirken Punks auf mich total sozial. Okay, es gibt total die vielen Arschlochpunks auch, das weiß ich, das hab ich mittlerweile mitbekommen. Aber es gibt auch einfach so 'ne. Die Punks, die ich kennengelernt hab, waren einfach so herzlich, so zum Teil [...] [Sie] haben einfach so 'ne Ausstrahlung, dieses offene Welt... – bla bla bla weiß ich nicht, wie so: Ja hallo hier bin ich – bla bla bla – und wenn ihr mich nicht leiden könnt, tut mir leid, gibt's eben was auf die Fresse, aber im Prinzip würden sie sich mit jedem anfreunden. Weil das korrekte Punks sind, so mit solchen wie ich 'ne Zeitlang zu tun hatte. Ich fand's auch schade, daß ich in letzter Zeit nicht mehr den Kontakt zu dem Einen zumindest habe.

Im weiteren Nachdenken über die Figur bereinigt Karin sie um einige – in Karins Augen – düstere Elemente des ersten Entwurfs: die totale *Eyh-Scheiß-auf-alles*-Haltung, die Prostitutionserfahrungen. Schon gar nicht dürfe *Lucy* nichts im Kopf haben.

Das Punk-Dasein der *Lucy*-Figur, die Karin entwickeln will, erweist sich als deutliche Antwort auf Strukturierungsprobleme, denen Karin zur Zeit konfrontiert ist. *Lucy* ist gleichsam eine Pfadfinderin durch Karins gegenwärtige Welt (den Ausdruck „Welt“, den Ivo in einer guten Stunde etwa 50 mal verwendet hat, benutzt Karin übrigens gar nicht). *Lucy* verweist auf Karins Probleme, indem sie sie, spielerisch und hypothetisch, auf ihre Weise löst.

Lucy. Ein großer Teil des Gesprächs über *Lucy* dreht sich um ihr Outfit, um *Spikes, Nietenhalsband, Springerstiefel, Lederjacke, Hosen, enger, hochgekrempelt, angekritzelt.* [...] *Also muß man sich da Mühe geben ... man muß perfekt aussehen, weil Punks sind sehr eitel.* Darin fühlt sich Karin *Lucy* verwandt: *Ich komm damit auch nicht klar wenn mein [Haar] nicht richtig sitzt.* Karin hat allerdings keine außergewöhnlichen Probleme mit ihrem Outfit. In den Augen der meisten Mitglieder der Metropolis-Gruppe ist sie ein Mädchen, das *klasse* aussieht. *Lucys* Outfit unterscheidet sich von Karins vor allem durch die eindeutige Referenz: die Kriterien des Punk müssen erfüllt sein, und sonst keine. In Karins Konzeption der *Lucy*-Rolle ist dieses Outfit eine sichere Umhüllung, in der sie dann eindeutige Haltungen einnehmen kann:

Erstens Klarheit in den Beziehungen zu anderen, nämlich *offen, sozial, ja herzlich*, wo diese Punks sich akzeptiert sehen, klare Ablehnung dort – *was auf die Fresse* –, wo sie selber abgelehnt werden. *Zweitens* gehört zu *Lucy Lockerheit* in den Liebes- und/oder sexuellen Beziehungen. *Drittens* ein – politischer (utopischer) – Zukunftsentwurf, *viertens* das Wissen darum, daß es diese Zukunft nicht geben wird, *fünftens* dennoch Handlungsbereitschaft, Aktivität ... *kämpft ... läuft, tanzt.*

² Alle Namen wurden geändert.

Ich? und die anderen. Im Gegensatz zu ihrem alter ego *Lucy* hat Karin zur Zeit das Gefühl, sich in unterschiedlichen Kontakten oder Begegnungen geradezu selbst zu verlieren. *Naja, wenn ich jetzt mit Marcus Vater rede, oder mit family, ich rede mit denen eigentlich gar nicht. Ich weiß nicht warum, weil eigentlich bin ich ja voll der offene Mensch, dachte ich [...] und... mit dem rede eigentlich gar nicht. Wenn ich mit Marcus rede, dann bin ich wahnsinnig, wenn ich mit ... Georg zum Schluß geredet habe, war ich eingeschüchtert und sehr aufmerksam, wenn ich mit den Leuten aus meiner Schule rede, dann bin ich anstrengend und hab 'ne laute Klappe ...* Karin sieht sich sehr durch die Erwartungen bestimmt, die an sie herangetragen werden. Ein Teil ihrer Konzentrationsschwierigkeiten beim Rollenspielen dürften hiermit zusammenhängen. Immer richtet sich ihre Aufmerksamkeit darauf, wie sie – sie selbst – ankommt. Oft sucht sie den persönlichen Blickkontakt zu einem Zuschauer. Wenn überdies unterschiedliche Erwartungen im Raum sind – wie sie sie bei den Proben zumindest vermutet –, dann reagiert sie darauf, indem sie aussteigt und sich etwa durch eine Bemerkung oder durch ein Lachen von ihrem Spiel distanziert. Karin hat zur Zeit Schwierigkeiten, sich selbst jenseits der Rollen zu finden – sowohl auf der Bühne als auch im alltäglichen Leben.

Diesem Ausgeliefertsein an das Gegenüber entspricht die Leere, die Karin oft empfindet, wenn sie allein ist. *Okay manchmal ist es so [bei ihren Depressionen], daß ich mich hinlege und schlafe. Aber oft ist es auch einfach so, daß ich dann jemanden anrufe, mit dem rede und mich ablenke und dann mich mit dem treffe oder so. Oder mit dem erst mal darüber rede oder so, dann geht's mir auch meistens besser. Aber das bringt's nicht, das bringt's nur so für kurze Zeit oder so [...]. Weil, ich kann für den Moment dann gut drauf sein, aber ist diese Person wieder aus meinem Zimmer oder aus meiner Wohnung verschwunden [...], dann fällste in so 'n Loch und dann macht's zack und dann ist nichts anderes. So als würdest du die ganze Zeit Theater spielen ... ja ... und das ist nicht toll. [...] Und dann irgendwann merk ich, jetzt geht's wieder los, und dann kann ich mich davor aber auch nicht retten, aber ich weiß haargenau, daß es losgeht, und das ist nicht gut. Und dann schieb ich voll die Paras und krieg voll die Angst davor, und dann wird's sowieso immer doller.*

Karins alter ego *Lucy* dagegen spielt in ihrem Theater zunächst einmal keine Rolle außer einer, der des Punk, und darin ist sie, von den Peers gestützt, immer „sie selbst“ – persönlich facettenreich, aber nicht gebeutelt durch differenzierte Rollenerwartungen und Verhaltenszumutungen. Ist dieses „Ich Punk, du (zum Beispiel) Normalo“ akzeptiert, beginnt sofort der Bereich des „Persönlichen“, angezeigt durch das „du“. Von dieser Position aus – *ja hallo hier bin ich* – kann *Lucy sozial, herzlich* und *offen* sein. Damit erfüllt sie einen Anspruch, den Karin nachdrücklich an sich selbst stellt, dem sie aber – zumindest in ihren eigenen Augen – nicht immer gerecht wird. Im Gespräch vom Februar finden sich drei

Beispiele entsprechender Selbstvorwürfe. Im eben zitierten Passus erzählt Karin, wie sie sich wider Willen verschließt. An anderer Stelle hält sie sich vor, daß sie sich angewöhnt habe, über Leute zu lachen: *Außerdem hab ich 'ne extrem eklige Seite an mir, die Marcus kennt. Ich lach immer voll krass eklig über irgendwelche Leute manchmal. Aber da ist nicht böse gemein, das hab ich mir voll angewöhnt. Dabei bin ich ... und dann sagt er, ich bin arrogant, aber ich bin doch so gar nicht. Ich bin eher voll das Gegenteil. Hab ich das Gefühl.* Und zum Dritten sagt Karin von sich: *Ich weiß nicht, ich hab einfach dieses.... dieses negative Denken.* Negativ denken heißt hier: schlecht über andere denken. Bei mehreren Personenbeschreibungen ist deutlich zu hören, wie Karin um ein positives Gesamturteil geradezu ringt. Und sogar hinsichtlich der Verurteilung des Mitschülers, der ihr – wenn auch für Karin nicht allzu glaubhaft – damit gedroht hat, sie zu vergewaltigen oder ihr Tomaten im Gesicht zu zerdrücken, und der sie im übrigen mit sexistischen Sprüchen nervt, fragt sie noch um Bestätigung: *Ja, das ist doch wirklich nur dumm, oder?*

Bei so geringer Rollendistanz führt der an sich selbst gerichtete Anspruch, für andere offen zu sein, schnell zur Überforderung.

Umso mehr, als Offenheit für Karin nicht nur eine Forderung des Gewissens ist. Karin *ist* in bemerkenswerter Weise offen: Körperliche Schemata der Abwehr, die bestimmten Ängsten entsprechen, gehen ihr ab, weil sie diese Ängste nicht hat. Der bequeme Ausweg der Abgrenzung durch Verachtung steht ihr nicht ohne weiteres offen. Irgendwann, so kann man hoffen, wird sie diese ihre Unerschrockenheit als große Quelle eigener Kraft erfahren. So liebevoll erzählt Karin vom Handicap ihres Freundes: *[...] also [er] singt auch in 'ner Band, der kann ja nicht spielen, weil er nur einen Arm hat ... [...] er hat schon 'ne Hand. Aber er hat so 'ne halbe Hand, wo zwei Finger, und die sind hier, da verschmolzen und nur vorne so 'n ganz kleines bißchen auseinander und alles viel dünner und viel kleiner [...] und so eben. Und dann eben so'n Schwabbelfetzen hier unten, was nur aus Fett und Fleisch besteht, und nichts und da kannst du reinbeißen. Natürlich spürt er das.*

Anker. *So als würdest du die ganze Zeit Theater spielen ... Alles Rollen – aber wer ist Karin? Und wen eigentlich liebt Marcus, der Karin liebt? Ich bewundere ihn, aber ich kann's nicht verstehen, was er an mir findet. Ich kann's echt nicht.*

Wenn Lucy in Liebesdingen *eher so alles ziemlich locker sieht und auch auch [...] ganz gern einfach mal hüpf und so ... ins Bettchen mit jemanden*, so löst sie auch hier ein Problem, das Karin sich stellt: das der Eifersucht und, mehr noch, der Verlustangst. Es ist die Angst davor, daß ihr Freund auf dem Weg, auf dem er ihrem Selbst näher kommt, eben so ins Leere läuft wie sie. Dieser Wunsch, genau dort, in dieser Leere dann doch entdeckt zu werden – entdeckt, gekannt und dort mit Worten *benannt, identifiziert* zu werden (es ist dies

und dies, was ich an dir liebe) –, entfaltet beim Beisammensein eine Sogwirkung, die Karin als gefährlich erlebt: *[...] ich hatte am Samstag auch so 'nen Zusammenbruch so'n bißchen, hab so geheult, und Marcus lag neben mir im Bett, Samstag früh war das, und er hat einfach nicht verstanden, warum, und hat mich andauernd umarmt und meinte: „Was'n los, was'n los.“ Und ich andauernd: „Ich hab Schiß, daß du später erst planst, wie anstrengend ich bin und daß ich eigentlich voll die Probleme mit mir selbst hab und damit nicht klarkomme“, und er so: „Hä, und ich versteh doch nicht und ich will doch was von dir und äh.“ Und ich weiß aber, irgendwann wird das einfach zu anstrengend, kann ich mir vorstellen. Zärtliche Antworten beantworten Karins kaum formulierbare Fragen nicht: Er sagt zu mir: „Ach Karin, du hast so ein krass hübsches Gesicht“ – was soll ich denn dazu sagen?*

Karin empfindet ihre Situation, ihre wiederkehrenden *Depris* und *Paras* als so kritisch, daß sie sich jetzt mit einem Therapeuten in Verbindung gesetzt hat. Außerdem denkt sie darüber nach, nach dem Realschulabschluß für ein Jahr als au pair nach England zu gehen, ein Fluchtplan, den sie aber bereits demontiert, wenn sie ihn konkreter zu beschreiben versucht: *Dort lauf ich durch die Straßen, geh in Bibliotheken, werde mich irgendwie ... äh ... werde mich um die Kinder kümmern, naja ... werde ... werde mich um mich kümmern, werde ... äh ... Sachen verfolgen, die mich wirklich interessieren. Und werde ... vielleicht ... mich weiß ich nicht. Ich weiß nicht, ich werd wahrscheinlich in meinem Kummer versinken und wieder nach Deutschland kommen oder Selbstmord machen. ... Ich weiß es nicht.* Die bei einem Auslandsaufenthalt nötigen Trennungen will sie gar nicht vollziehen: *Ich will, ich will ganz weg, einfach aus Berlin, einfach aus Deutschland raus. [...] Jeden Kontakt zu allem abbrechen. Also nicht zu allen, also zum Beispiel zu meinen Freunden, wie Marcus, und die Theatersachen und so, das wird, werd ich vermissen und das würd ich auch ziemlich krass gern weitermachen, aber skaten kann ich auch dort und ... und dann kann ich mich auch dahinterklemmen und wirklich so skaten, daß ich irgendwann was drauf hab, egal, wie oft ich auf die Fresse fliege ...* So ist England eher der Traum von einem Moratorium, aus dem sie gestärkt zurückkehrt: *Aber ich weiß nicht, brauch einfach mal so mal Entspannung, mal Pause von alledem hier. Das ist voll anstrengend.*

Karin führt in der Tat ein recht anstrengendes Leben, Schule, zahlreiche Bekannte, Clubs und Discos, Partys, die Skater-Treffen im Fußgängertunnel beim ICC, Theater, und dies unter den Bedingungen ihrer Zerrissenheit, die dazu führt, daß sie auf die an einer Stelle gewonnene Anerkennung und Energie am nächsten Ort kaum zurückgreifen kann: Sie fängt sozusagen von Szene zu Szene wieder von vorn an. Hinzu kommt, daß sie aus gesundheitlichen Gründen weniger Kraft hat, als sie für dieses Leben brauchte, sieben Jahre Penicillinbehandlung wegen einer rheumatischen Allergie, lange Jahre erzwungener Verzicht auf die Hauptgetreidearten. Das Rauchen hat sie vor kurzem aufgegeben; auch *kippt* sie,

wie sie sagt, zur Zeit nur wenig.

No future. In dieser fragmentierten Welt, in der Karin so wenig sich selbst begegnet, sind es dann vor allem die Liebesbeziehungen, in denen sie sich zu finden und zu verankern sucht, verbunden mit der beschriebenen Gefahr, sie durch ihre Selbstzweifel und Unterlegenheitsgefühle zu überlasten. Die Beziehung zu ihrer Mutter beschreibt sie als „in Ordnung“, aber es ist ihr zu Hause ein bißchen zu leer: *Ich würd schon sagen, ich hätt zwar gern 'n Vater und 'n paar Geschwister, vielleicht noch 'n paar Tiere, am liebsten eine Ratte (wie Barbara), aber eine Ratte erlaubt ihre Mutter nicht.*

Die Schule hilft Karin nicht bei der sozialen und zeitlichen Strukturierung ihrer gegenwärtigen Situation. Karin erlebt ihre Schule als Sackgasse und kann sie daher auch nicht als Institution akzeptieren: *Schließlich bin ich jetzt auf so 'ner Scheißschule, die so 'n Scheißniveau hat von weiß ich nicht was. Auf jeden Fall ist unten durch so.* Auch ihre Mitschüler kann sie nicht akzeptieren: *Arschlöcher, Wichser, solche Leute [...] Weißte, ich unterhalt mich dann ganz gerne mit denen und so, aber ich werd mich nicht mit denen verabreden.*

Karin hat so gut wie keine Vorstellung von ihrer Zukunft – davon, wie es nach der Schule weitergeht: *Ich dachte, wir kriegen das in der Schule noch beigebracht, wo man dann hingehen muß und bla. Aber das fällt mir immer mehr auf, daß wir, daß wir auf der blödesten Schule überhaupt gelandet sind und du eigentlich überhaupt keine Ahnung hast, wie du irgendwas irgendwann mal anstellen kannst, was deine Möglichkeiten sind, weil wie und wo und warum, weiß ich nicht.* Und: *[...] und dann könnte ich Fachabi machen, aber ich hab gar keine Ahnung, in welche Richtung ich will, irgendwas Künstlerisches oder irgendwas mit Theater oder so was machen am liebsten ... oder ... ich hab einfach keinen Plan, in welche Richtung ... das sind alles außerdem so Sachen, da brauchste Glück und Talent und Connection und bla und äh ... mh, ich weiß nicht, warum ich mich so entwickelt hab. Ich war so krass selbst von mir überzeugt und mal so glücklich. Und jetzt fall ich in so'n Loch und bin total unglücklich und denk, ich bin der letzte Dreck. Ich versteh das nicht. Ich wär lieber arrogant als so weit unten.*

Lucy, das Punkmädchen, löst dieses Problem: Sie hat einen – vagen, von Karin noch nicht konkretisierten, anarchistischen – politischen Zukunftsentwurf, der nicht ihrer eigenen Schwäche, sondern der Verhältnisse wegen zum Scheitern verurteilt ist. *Lucy* läßt sich dennoch nicht lahmlegen, *kämpft, tanzt* – und in der *sozialen, herzlichen* Gegenwart dieses „Kampfes“ ist dieses Stück verlorene oder versagte Zukunft dann präsent. Den Weg in die organisierte politische Aktivität braucht *Lucy* dabei nicht zu gehen. Karin selbst denkt darüber nach, aber hat sich zunächst gegen diese Form des Engagements, das ihr ihre

Freundin Barbara vormacht, entschieden: *So ich find Politik vielleicht ganz wichtig, aber ich hab erstens nicht so krass viel Plan wie sie [Barbara] von der Politik, politische Sachen, und zweitens ... ist mein Leben ... ja, weiß ich nicht, basiert nicht da drauf. Ich hab viel zu viele andere wichtige Dinge, die mich ... mit denen ich mich auseinandersetzen muß. Zum Beispiel allein meine komische Art und Weise, was ich gar nicht verstehe.*

Konzentration und Perspektive. Karins Welt ist noch so stark fragmentiert, daß sie ihr nicht – wie Ivo – zum Modell einer oder auch zweier Welten zusammenschnürt, durch die sich schon zielbestimmte Wege legen ließen. Vielmehr hat sie das Gefühl, ihr geschehe etwas, was sie aushöhlt und ihrer Ziele beraubt. Wo Ivo sich im Konflikt sieht, sieht sich Karin leer und *komisch*. *Ich, ich sollte das wie Barbara machen, das ist vielleicht doch besser, einfach nur auf das konzentrieren, was mir wirklich gut tut. ... weil ich verlier das ... wirklich aus den Augen. Das meinte auch mein Sportlehrerin: „Früher, da warst Du so ‘n lebendiger Mensch, so ‘n toller blablabla. Jetzt haste Deine Ziele aus den Augen verloren. Wie schade. Das ist immer so schade, Leute zu sehen, wie sie abkacken“, sagt sie zu mir. Toll aufbauend.*

Karin kann sich zur Zeit – im vielfältigen Sinn des Worts – nicht konzentrieren. *Ich hab sowieso Probleme, mich zu konzentrieren. Weiß nicht, warum. ... Aber das ist auch so anstrengend alles. Ist ... wirklich so. Also ich denk dann zwischendrin einfach an so ‘ne Sache oder an so ‘ne Sache und bin dann auf einmal nicht mehr da ...*

In zwei Segmenten ihres fragmentierten Lebens sieht Karin selbst Ansätze der Focussierung: in ihrer Liebesbeziehung zu Marcus (der sie sich aber so unsicher ist) und im Theater (dem sie seit drei Jahren angehört). Ihre wenigen und ganz vagen Vorstellungen von dem, was sie nach der Schule mal machen will, hängen mit dem Theater zusammen. Karin hält sich vor, daß ihr gegenwärtig die Kraft fehlt, *[...] mich so doll da reinzusetzen, oder so, weil ich einfach mit meinen Gedanken woanders bin*. Gegen die Aussage, daß das Theater ja nur einen kleinen Teil ihres Lebens ausmache, setzt sie sich zur Wehr. Insbesondere ist sie sich der Langfristigkeit ihres Engagements in Metropolis sehr bewußt. Von großer Bedeutung für sie waren die Expeditionen mit dem Projekt: *Ich glaub ich war noch nie so oft mit irgend jemandem verreist, wie mit dieser Gruppe. Nicht mal mit meiner Mutter.*

In der ersten Phase des Projekts LEBENS LAUF gab es eine Reihe von Übungen zur autobiographischen Erzählung. Zum Beispiel sollte, beim Erzählen, eine Art Karte der Lebensstationen entworfen und auf der Bühne abgeschrieben oder anderswie angespielt werden. Karin gehörte dabei zu denen, die ihr Leben lieber im Sitzen erzählten. Es war eine Geschichte der Erkrankungen und Verluste, die sie – ohne Sentimentalität – sehr konzentriert und bis zur Durchsichtigkeit zart, verletzlich und traurig erzählt hat.

An dieser Stelle wurde einmal mehr deutlich, daß dieses theatrale Biographie-Projekt mit Jugendlichen keinesfalls nur rekonstruktiv, sondern allererst konstruktiv und experimentell zu verfahren hat. Jene Suche nach dem Selbst, allein rückwärts und nach innen gewandt, verläuft, in diesem Alter zumal, allzu leicht ins Leere: nicht weil die Jugendlichen nicht fündig würden – denn Karin zum Beispiel ist sich ihrer Geschichte und Gegenwart sehr bewußt, sie sieht sozusagen offenen Auges ins Leere –, sondern weil, in hypothetischen Handlungen und Begegnungen mit Personen und Dingen, dieses Selbst, als Träger verschiedener Rollen und schließlich, *jenseits* dieser Rollen, als Protagonist und Autor einer eigenen Geschichte, erst *praktisch* zu entdecken ist.

An einer Stelle des Gesprächs nimmt Karin diese Perspektive voraus: *[...] und wenn ich mit den Leuten aus Metropolis rede, dann weiß ich, wie ich bin, dann bin ich irgendwie eine Mischung aus allem irgendwie, dann bin ich ... ja dort ... weiß ich nicht, bin ich eben ich.*

SCHLÜSSE. AUSBLICK

Eins. Im Zentrum des Projekts METROPOLIS steht das experimentelle Jugendtheater: In die „Landschaft“ eines Stücks gestellt oder diese selbst entwerfend und erspielend, auf dem Wege der Improvisation, in Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, sich mit dem ganzen Körper erinnernd - *konstituieren* die Jugendlichen die Welt eines Stücks und seiner Figuren: eine eigene Wirklichkeit. In ihr ist, für kurze Dauer, wie im kindlichen Spiel die Trennung von Wirklichkeit und Illusion aufgehoben: die Akteure sind im Spiel ganz ernst, im Traum ganz wach, in der Maske einer fremden Figur selber ganz präsent. Diese Präsenz teilt sich in glückenden Aufführungen den Zuschauern mit. Solche Aufführungen hat es in Metropolis gegeben.

Zwei. Die improvisatorische Probenpraxis spielt mit Rollen und – mehr noch – unterläuft das soziodramatische Rollenspiel, indem sie „kindliche“ Formen des Handelns mit Körpern und Gegenständen provoziert, die sich der Codierung durch soziale Rollen entziehen. So erweitert sie zum einen das Spektrum des Wahrnehm- und Machbaren. Zum anderen schafft sie Bewußtsein von Rollen als intersubjektiv geteilten Erwartungen, relativiert sie, schafft Rollendistanz und die Möglichkeit der Selbstwahrnehmung jenseits der Rollen. Das Gespräch mit Karin zeigt, wie in der Erarbeitung einer – hier selbstentworfenen – Rolle Rollenarbeit und biographische Selbstreflexion ineinandergreifen können. Mit welchem Erfolg, kann man noch nicht sagen.

Drei. Diese Praxis, die nicht unter Zeitdruck vorbestimmten Zwecken folgen muß, sondern sich selbst Zwecke suchen und setzen darf, reißt die Routinen alltäglicher Wahrnehmungen und Zuschreibungen auf: Ganz andere Möglichkeiten werden einen Moment lang sichtbar. In diesem Licht erscheint das Gewohnte nicht länger als die einzige Möglichkeit zu leben. Soziale Wirklichkeiten erscheinen als gemachte, werden in Handlungen rückübersetzt. Ohne daß man sagen kann, wieviel sie unmittelbar aus der Probenpraxis und den thematischen Gesprächen übernommen hat: Ivos Rede bewegt sich bis in Details des Sprachgebrauchs hinein jedenfalls deutlich in der Spur dieser Art der Reflexion.

Vier. Um diese „Expeditionen ins andere“ (Gerhard Heß) zu befördern, sucht METROPOLIS weit auseinander liegende interkulturelle Austauschsituationen auf oder stellt sie selbst her. Die Expeditionen haben Freundschaften über die Grenzen hinweg gestiftet – und die lebendigsten Erinnerungen der Jugendlichen an die Geschichte des Projekts. Für Ivo waren neu geknüpfte Bekanntschaften mit anderen Theaterleuten (aus Hamburg) auf dem Festival *Theater der Jugend* eine Initialzündung für seine Entdeckungsreisen in „andere Welten“ – ein Indiz für die Bedeutung derartiger hochrangiger whirl pools. Und zwar aus zwei Gründen: erstens wegen der dort möglichen Begegnungen, zweitens wegen des Bewußtseins, an einer „richtigen“ Produktion beteiligt zu sein, die auf Anerkennung stieß.

Fünf. Mit dem klub27, mit seiner Zeitung und mit seinen langfristigen Partnerschaften versucht das Projekt, diesen Austausch und Foren der Jugendöffentlichkeit auf Dauer zu stellen. Hinsichtlich der Partnerschaften ist dies gelungen. Die Zeitung wird sich erst wie gewünscht entwickeln können, wenn die Möglichkeiten ihrer technischen Reproduktion (bislang wurde sie im Kopierverfahren hergestellt) einschließlich der Internetpräsenz gesichert sind. Der klub27 steckt in den Kinderschuhen. Noch gibt es kein ausreichendes theatrales Repertoire an kleinen performances, Animationen, Moderationen, das eine 14-tägliche Veranstaltung wirklich kontinuierlich rahmen könnte. Und es zeichnet sich ab, daß der klub27 hinsichtlich der Breitenwirkung das Diskoteater nicht beerben können – solange er „Kunst“ so betont im Wappen führt. Der durch „Hochkultur“ und „mittelschicht“spezifische Kunstverabredungen belastete Begriff der Kunst weckt Vorstellungen, die der künstlerischen Praxis in der Jugendkulturarbeit mit benachteiligten Jugendlichen widersprechen.

Autoren

Ulrich Hardt, geb. 1958, Theatermacher, Leiter des Theaterbereichs im JugendKunst- und Kulturzentrum Schlesische 27.

Michael Kreutzer, geb. 1950, Soziologe, Autor.