

MEMORIA

cross over arts



Titelbild: Platforma Straßenaktion, Abancay Apurimac, 27.10.2010

Inhaltsverzeichnis

MEMORIA cross over arts	5
Verlassener Bahnhof	6
PLATFORMA Deutsch-Polnische Theater- und Musikproduktion	9
Vermessene Wege/ Caminos Medidos	15
Mauern bewegen	18
Begegnung	20
Erkundung	22
Platforma Aufführungen	26
Exkurs I – Identifikation / sich Einlassen	30
Exkurs II – Identität als Gemeinschaft	32
Exkurs III – Community Entwicklung	36
Erinnerung	40
Transformation	44
Bibliographie	46

MEMORIA cross over arts

so lautet der Titel einer langfristig angelegten künstlerischen Auseinandersetzung mit den Themen: Erinnerung, Grenze, Migration und neue Nachbarschaften. Die Community Theatergruppen Expedition Metropolis Berlin (Deutschland), Teatr Brama Goleniów (Polen), und Arena y Esteras Lima (Peru) entwickelten hierzu in ihrer Zusammenarbeit in den Jahren 2009 / 10 einen gemeinsamen Produktions- und Erkundungsraum theatraler Praxis.

Auf ganz unterschiedliche Weise setzten sich die kooperierenden Partner sowohl im lokalen Zuschnitt als auch in der interkontinentalen Kooperation mit den Themen auseinander und präsentierten ihre Ergebnisse. Teilnehmende in dem Gesamtprojekt waren junge Akteure und Künstler aus unterschiedlichen Sparten, Fachleute und junge Experten thematisch angrenzender Bereiche, sowie Interessierte und das Publikum aus den communities vor Ort.

Verlassener Bahnhof

„Oft setzt Not den Erfindergeist in Bewegung“
Sophokles: Ikarus und Dädalus

Mit diesem metaphorischen Arbeitstitel starteten Künstler und junge Akteure der Community Theater Gruppen Expedition Metropolis und New Limes (Berlin und Schwäbisch-Gmünd, Deutschland) und Teatr Brama (Goleniow, Polen) zunächst eine deutsch-polnische Zusammenarbeit. Im Verlauf zweier JugendKunst-Werkstätten (7.– 16. Mai 2010 in Berlin und 11.– 24. Juli 2010 in Strzelewo, Polen) und einer anschließenden Produktionswerkstatt in Berlin (25.– 30. Juli 2010) wurde eine Theater- und Musikpräsentation erarbeitet und voraufgeführt. Die öffentlichen Premieren fanden dann am Ende einer weiteren Produktionswerkstatt in Berlin (20.– 25.09.) und in Goleniów (09./10.10.) statt. Beide, der Werkstatt- ebenso wie der Produktionsteil, spiegelten die Auseinandersetzungen und Begegnungen mit einem deutsch-polnischen Erinnerungsraum jeweils im Brennglas eines lateinamerikanischen Bezuges. Das Vorhaben „Verlassener Bahnhof“ stand von Anfang an in Korrespondenz mit den Kontexten lateinamerikanischer Partner, insbesondere mit jenen der peruanischen Theatergruppe Arena y Esteras. So war die für den weiteren Verlauf geplante Expedition „Memoria – vermessene Wege“ nach Peru (19.10. – 09.11.2010) schon in den grundlegenden Fragestellungen der deutsch-polnischen Zusammenarbeit im Blick:

In welchen Grensräumen und Schwellen des Sagbaren und Vorstellbaren bewegen wir uns?

Welche Reaktionen lösen persönliche oder kollektive Grenzüberschreitungen und -verschiebungen aus?

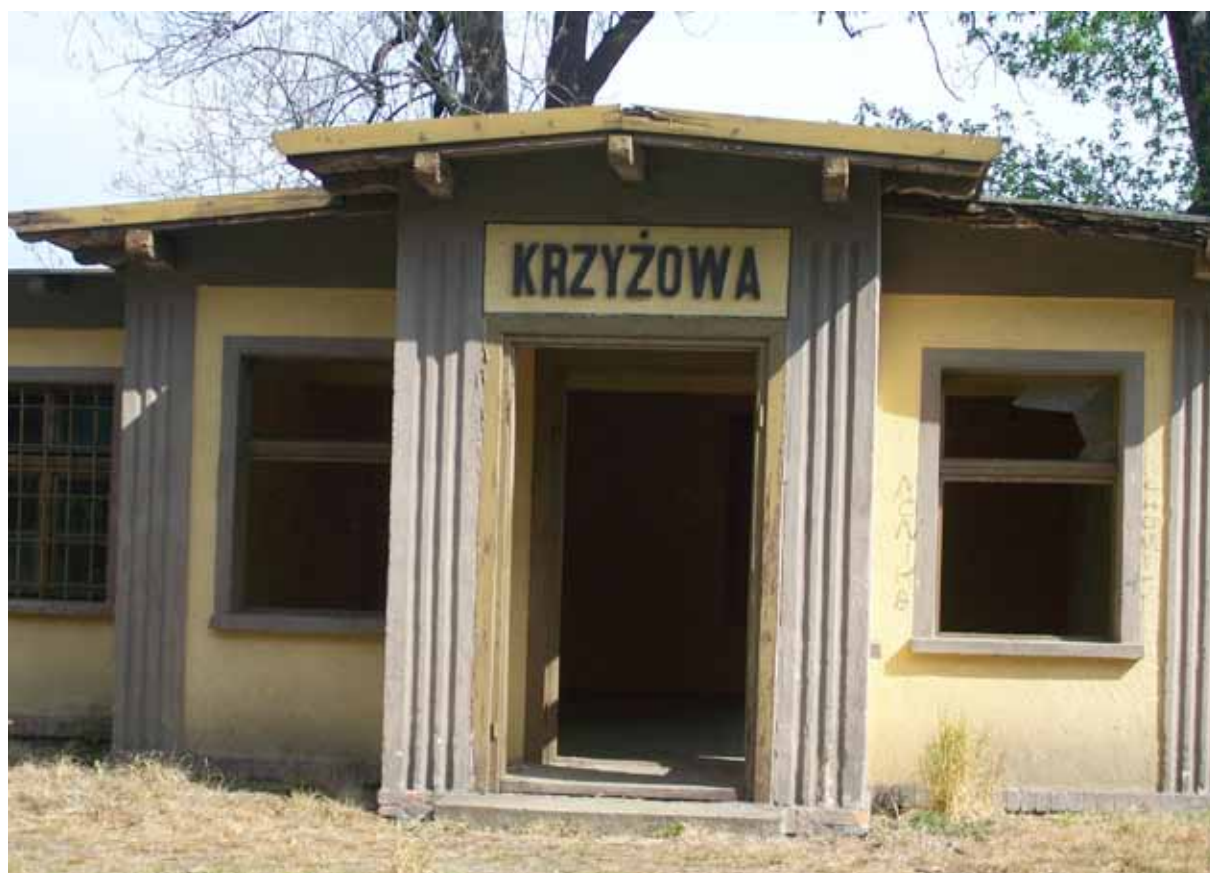
Wie werden sie erinnert und weitergetragen, in welcher Form werden sie im Theater erzählt?

Welche politischen und Identität stiftenden Wirkungen entfalten diese Erzählungen?

Vom Bild eines „verlassenen Bahnhofs“ ausgehend näherte sich das Projekt metaphorisch den Zeugnissen und (Ge-)Schichten des Wandels, um diese als Ressource und als Potenzial zunächst für den deutsch-polnischen und im weiteren Fortgang für den europäisch-lateinamerikanischen Dialog zu entdecken. „Verlassener Bahnhof“ stand dabei als Metapher für einen Übergangs- Raum, in dem Erinnerungen und Wahrnehmungsformen sich Bahn brechen und ihren Weg suchen abseits der offiziellen Gleisführungen. Ein Bild, das gerade auch in Lateinamerika sehr präsent ist, denn wie kaum anderswo sind unzählige Schienenstrecken und Gleise zwar wagemutig angelegt, aber ungenutzt am Straßenrand scheinbar ins Nichts führend in Vergessenheit geraten. Haltestationen

und Bahnhofsgebäude sind überflüssig und zu Orten „funktionaler Irrelevanz“ geworden. Welche unterschweligen Wahrnehmungen werden an solchen Orten „funktionaler Irrelevanz“ zu Tage gefördert und wie können sie zum Ausdruck gebracht werden? Dies sollte der Erkundungsraum sein, den deutsche, polnische und peruanische Theaterakteure gemeinsam betreten – wissend, dass sie dabei auf brisante und aktuelle Herausforderungen im Umgang mit individueller und kollektiver Erinnerungspolitik stoßen würden.

Sowohl die Begegnung einer deutsch-polnischen mit einer lateinamerikanischen Wirklichkeit als auch der Austausch der unterschiedlichen Theatersprachen waren bei der Erkundung der genannten Fragestellungen äußerst hilfreich.



Bahnhof Kreisau, Polen

Irrelevante Räume



Spreepark Treptow, Berlin, Recherche 2010



Bahnhof Grunewald, Berlin, Recherche 2010



Bahnhof Gleisdreieck, Berlin, Recherche 2010



Einfahrt Lima, Peru, Expedition 2010



Bahngleise, Anden, Peru, Recherche 2008



Bahnhof Guantanamo, Kuba, Recherche 2007

PLATFORMA

Deutsch-Polnische Theater- und Musikproduktion

Vorbereitung

Die deutsch-polnischen Partner arbeiten bereits seit mehreren Jahren zusammen. Da die beteiligten Gruppen nicht weit voneinander entfernt leben, war es möglich, sich im Rahmen eines Arbeitszyklusses mehrmals zu treffen, um ein gemeinsames Theaterstück zu produzieren.

Die jungen Akteure aus den Partnergruppen waren bei den Vorbereitungen aktiv beteiligt. Einige von ihnen waren für Teilbereiche organisatorischer Aufgaben verantwortlich. Die beteiligten Gruppen setzten sich bereits im Vorfeld mit den Themen der Werkstatt auseinander.

Zur Vorbereitung wurde ein Fragenkatalog in deutscher und polnischer Sprache an alle Teilnehmer per mail versendet (siehe Anlage).

Einige der Teilnehmer brachten aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit den Fragestellungen Materialien zu den Werkstätten mit, die dann auch verwendet werden konnten.

Im ersten Teil des Arbeitsprozesses (Mai bis Juli) wurde bewusst ohne Skriptvorlage gearbeitet.

Die Erkundung unterschiedlicher Grensräume – an der Grenze zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen Tag und Nacht, zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Innen- und Außenwahrnehmung, zwischen Ich und Du, zwischen Deutschland und Polen ... – war zunächst lediglich durch das konkrete Bühnenbild eines Bahnhofs und die Beschäftigung mit den Autorinnen Olga Tokarczuk „Taghaus Nachthaus“, Cécile Wajsbrot „Aus der Nacht“ und Frida Kahlo (Tagebücher und Retrospektive im Gropius Bau Berlin) markiert.

Recherchen während und zwischen den einzelnen Werkstätten an „verlassene und irrelevant gewordene Orte“, ein Treffen im Club der polnischen Versager, der Besuch eines kolumbianischen Theaterstücks, Recherchen zum Wegweiserpark in Witnica sowie ein langes Gespräch mit dessen Begründer Zbigniew Czarnuch (zum Thema: mała ojczyzna / kleine Heimat), ein Treffen mit der Autorin Cécile Wajsbrot im Literaturhaus Berlin, ein Gespräch aller Akteure mit Herrn Said Zahra – die Erzählung von seiner entschlossenen und aufregenden Aufbruchs- (Ägypten) und Ankommensgeschichte (Berlin) und mit Herrn Hartmut Topf – die Erzählung seiner Begegnung und seines Umgangs mit dem familiären Erbe als Enkel der Firma Topf & Söhne aus Erfurt („Ofenbauer von Auschwitz“), sowie Transkriptionen der Gespräche mit zwei älteren Frauen in der Südheide (NachbarInnen aus dem Geburtsort von UH) und viele weitere thematisch fokussierte Aktivitäten – einzeln

oder gemeinsam – lieferten zusammen mit dem reichhaltigen Material aus der gemeinsamen Theaterarbeit den Stoff, aus dem dann Anfang September das Skript für das Theaterstück Platforma entstand.

Während der Produktionswerkstatt im September wurde auf der Grundlage dieses Skripts, unter Verwendung eines dafür passenden Bahnhofsbühnenbildes und in schlicht angefertigten Kostümen die Produktion Platforma in einer ersten Version geschaffen.

Ziele

Das Projekt mit dem Arbeitstitel Verlassener Bahnhof wurde begonnen auch mit dem Anspruch, sich in einer gemeinsamen „paradigmatischen Produktion“ über den Begriff eines Community Theaters auszutauschen und das Selbstverständnis der eigenen Theaterpraxis weiterzuentwickeln. Paradigmatisch sollte die gemeinsame Arbeit an der Produktion mindestens in zweierlei Hinsicht sein:

1. als Dialog unterschiedlicher Arbeitsformen:
 - hinsichtlich der Herstellung von Intensität in der schauspielerischen Arbeit
 - hinsichtlich der Einbindung unterschiedlicher Akteure
 - hinsichtlich einer Gemeinschaft und Identität stiftenden Produktionspraxis

2. als Dialog unterschiedlicher Auseinandersetzungsformen mit den Themen:
Grenze / Nachbarschaft / Tradition / Verdrängung / Unterbrechung / Migration / Erinnerung / Freiheit / Zukunftsgestaltung

Das Anliegen, ein Verständnis von Community Theater herzuleiten sowohl aus der Praxis des Schauspielens als auch aus der Praxis der Intervention in gesellschaftliche Zusammenhänge, richtete den Fokus insbesondere auf folgende Aspekte:

- die Erinnerungsarbeit des Schauspielers:
Erinnerungen sind eine der wesentlichen Quellen in der Schauspielarbeit. In der Geschichte der Schauspielpraxis und –theorie spielen sie eine große Rolle. Der Schauspiel-Pädagoge und Entwickler des „Method Acting“ Lee Strasberg schreibt dazu:
„Durch den Prozeß der emotionalen Erinnerung (oder der Erinnerung von Erfahrung) können wir uns unsere eigenen Erfahrungen zunutze machen. ... Strengen Sie sich nicht an, das Gefühl selbst wiedereinzufangen, nur das Objekt und das Ereignis, die dieses Gefühl hervorriefen.“ (Lee Strasberg, S.46/47).
Gerade für ein Community Theater ist es wichtig, sich seinen spezifischen Umgang mit Erinnerungen zu vergegenwärtigen und bewußt zu machen.
In der Rückbetrachtung verstehe ich auch meinen persönlichen Zugang zur Theaterpraxis wesentlich durch eine spezifische Form der Erinnerungsarbeit geprägt (insbesondere durch die Lehrjahre (1983–86) in Polen im Theaterlaboratorium Gardzienice).

- die Suche nach „wahren Momenten“:

Gemeint sind solche Momente, in denen es gelingt, die eigene Suche und thematische Auseinandersetzung in Beziehung zu setzen zu einem Anderen, zu einer Umgebung. Momente, die im Dialog entstehen und aufgeladen sind mit der Energie gemeinsamer Recherchen und Proben im Theater. Momente, die als stimmig erfahren werden und deren Kraft weiter wirkt: eine Kraft, die in anderen Situationen und Konstellationen als Ressource abgerufen werden kann.

- die Frage nach den Interdependenzen zwischen ästhetischen Erzählformen und gesellschafts-politischen Verortungen:

Zwei Zitate mögen die unberechenbare Dynamik und komplexen Wechselbeziehungen in der Erzählung sowohl historischer als auch biographischer Erinnerungsflüsse ein wenig umreißen.

„Neben der Frage: was ist gewesen und wie ist es dazu gekommen? Ist zunehmend die Frage getreten: wie wurde ein Ereignis erfahren und wie wird es erinnert? Neben historischen Fragen stehen heute mnemohistorische Fragen nach der Nachwirkung, der imaginativen Ausdeutung und der Aneignung von Geschichte im Medium von identifikationsfördernden Erzählungen.“

(Jan AssmannI, Moses der Ägypter, I.Kapitel in: Aleida Assmann, Seite 41.)

„Ästhetische Zugänge zum Phänomenbereich nachhaltiger Vergangenheit sind insofern erfolgreicher als wissenschaftliche, weil sie dieselben Medien wie die Tradierung in Anspruch nehmen. Sie erzählen, sie illustrieren, sie vergegenständlichen.“ (Harald Welzer, Radiobeitrag SWR 2)

Ein weiteres, nicht weniger wichtiges Ziel der deutsch-polnischen Kooperation war, sich auf die geplante Theaterexpedition in Peru vorzubereiten. Das in Berlin und Strzelewo geschaffene Stück sollte das Gerüst sein für die Zusammenarbeit mit dem peruanischen Partner Arena y Esteras.

Denn von vornherein stand fest, dass in Peru nur kurze Zeit zur Entwicklung einer tri-nationalen Produktion zur Verfügung stehen würde, die dann in dichter Folge in drei unterschiedlichen Kontexten zur Präsentation kommen sollte: im Goethe Institut in Lima und während des Theaterfestivals Yuyaykunaypac in Villa el Salvador.

Methoden der Zusammenarbeit

In der Vorbereitung:

- Fünf Fragen (siehe Anlage) zur persönlichen Vorbereitung und Materialsuche für jeden Teilnehmer
- Recherchen und thematische Gespräche im persönlichen Umfeld oder mit AutorInnen
- Eigenständige Weiterarbeit der Gruppen im lokalen Umfeld, nachdem sie das Thema während der ersten Begegnung in Berlin gut kennen lernen und untereinander austauschen konnten

In der Begegnung:

- gemeinsames Training, Arbeit in kleineren Gruppen
- Musikworkshops geleitet von professionellen Musikern (Uli Krug, Zarko Jovasevic)
- gemeinsames Schauspieltraining und Improvisation (Daniel Jacewicz, Gerburg Maria Müller, Michael Kreutzer, Predrag Kalaba, Till Baumann, Ulrich Hardt,)
- Recherchen (verlassene Orte) und Gespräche mit eingeladenen Gästen (Hartmut Topf, Said Zahra)
- theatrale Erkundung einer örtlichen Topographie (Nachtläufe, Training und Proben im Freien)
- Programm (kolumbianisches Theater, Club der polnischen Versager, Filmabend „La teta asustada“, Ausflug an die Ostsee)
- Abschlusspräsentationen / Voraufführungen

Nachbereitung:

- gemeinsame Evaluation innerhalb des Teams
- gemeinsame Evaluation (Team + TN)
- Dokumentationen: Fotos, Film (Aufführung und Doku), Plakate, Audios der Gespräche, ...

Auffällig war, dass ein Großteil der TN die Arbeit in der Gesamtgruppe gegenüber der Unterteilung in kleinere Konstellationen bevorzugte. In Improvisationen, in Nachtläufen oder musikalischen Aktionen war die Energie und Motivation in der Gesamtgruppe am größten.

Beeindruckend war, wie in den vielfältigen Aktivitäten engagierte Begegnungen und intensive Improvisationen zwischen den Akteuren entstanden, wie alle Beteiligten über einen langen Zeitraum – während der Werkstätten ebenso wie in den Unterbrechungszeiten dazwischen – mit großer Hingabe das gemeinsame Vorhaben voranbrachten und am Ende in beglückenden Aufführungen wirklich dicht zusammenrückten.

Und bemerkenswert war auch, daß es dem Anschein nach dennoch kein dichtes und nachhaltiges Kennenlernen zwischen den beiden kooperierenden Gruppen aus Berlin und Goleniów gab – und das war verwunderlich und unerwartet.

Auch wenn die beteiligten Partner in den vergangenen Jahren mehrere Projekte gemeinsam durchgeführt hatten und inzwischen nicht nur Arbeitskollegen, sondern auch Freunde geworden waren, so waren die Begegnungen im „verlassenen Bahnhof“ Projekt etwas ganz Besonderes. So intensiv und dicht hatten die Gruppen noch nie in einer Produktion zusammen gearbeitet, und das war sicherlich eine ganz neue Herausforderung: die Arbeit war mühselig und zäh, und zugleich auf unerwartete Weise produktiv und bereichernd.

Offensichtlich trafen hier mehr als zuvor erwartet zwei unterschiedliche

Theaterphilosophien und Selbstverständnisse darüber, wie sich Theaterkunst mit seinem Umfeld in Beziehung setzt, aufeinander. Darin mag der Grund liegen, warum der Platforma-Prozeß so schwierig und zugleich im Resultat so produktiv war: für ExMe eröffnete das Projekt einen neuen Erfahrungsraum in seiner deutsch-polnischen Zusammenarbeit. Nicht nur die beteiligten Partner sondern vor allem die einzelnen Beteiligten – Teilnehmer, Akteure, Leiter – konnten für ihre Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte sowie mit der eigenen Theaterarbeit im gesellschafts-politischen Kontext andere Zugänge und Erfahrungsformen entdecken, neue Impulse für die zukünftige Arbeit gewinnen und an bisher unbekannte Grenzen stoßen.



Wegweiserpark Witnica, Einführung Zbigniew Czarnuch, Juli 2010

Werkstatt Verlassener Bahnhof Mai / Juli 2010



Improvisation "destination", Strzelewo



Musikwerkstatt "take it to the street", Strzelewo



Improvisation "Sehnsucht", Berlin



Gespräch mit Herrn Said Zahra, Berlin



Improvisation "Vogelfrei", Berlin



Präsentation Platforma, Desi-Berlin, 29. Juli 2010

Vermessene Wege/ Caminos Medidos

*„Glücklich ist der Mensch, der sich seiner Grenzen bewusst wird und nicht Wolken für den Horizont hält, den er sucht.
In dieser Erkenntnis besteht unsere ganze Philosophie.“*
Alexander von Humboldt

Theater Expedition Lateinamerika-Europa

Peru / Polen / Deutschland

Mit der Theater-Expedition „Memoria – Vermessene Wege“ in Peru (19.10. bis 09.11.) wurde für das Jahr 2010 die letzte Etappe des gemeinsamen Vorhabens Memoria durchgeführt. „Vermessene Wege“ nahm Dialoge auf, die im Rahmen dieser interkontinentalen Kooperation im Mai 2009 in Europa begannen.

Auf den Erfahrungen der langjährigen deutsch-polnischen Zusammenarbeit der Theater ExMe und Brama aufbauend wurde der Austausch im Rahmen der Expedition in Lateinamerika mit der Vorgabe einer in kurzer Zeit gemeinsam zu bewerkstelligen Produktion weiterentwickelt. Die Expedition verdichtete Aktivitäten, die jeder der beteiligten Partner in seinen lokalen Foren über einen längeren Zeitraum vorbereitet bzw. schon erarbeitet hatte (für ExMe war in vielerlei Hinsicht das in 2009 durchgeführte Community Theater Projekt „Erinnerung, sprich - oder wie das Leben so spielt“ im Kreuzberger Wrangel-Kiez in Zusammenarbeit mit dem dortigen Quartiersmanagement ein wichtiges Referenzprojekt (siehe dazu in der Anlage den Aufsatz von Michael Kreutzer: „Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?“ Expedition-Metropolis-Projekt: „Erinnerung, sprich – oder wie das Leben so spielt“).

Die interkontinentale Kooperation wurde durch viele Korrespondenzen und skype-Austausche vorbereitet und organisiert. Dem gegenseitigen Vertrauen förderlich und für die geplante Zusammenarbeit hilfreich war zudem der Umstand, daß eine junge Akteurin (Geraldine Mormin) aus dem ExMe Theater im Rahmen des „Young Leader Programm“ der „Mind and Jump the Gaps Initiative“ für zwei Monate in dem peruanischen Partnerprojekt assistierte und in dieser Zeit unter anderem die bevorstehende Expedition mit vorbereiten konnte.

Insgesamt konnten in der Vorbereitungszeit spezifisch lokale Aspekte der beteiligten Partner ebenso wie globale Auseinandersetzungsebenen in die Expedition eingebunden werden. Und es war möglich, dass in den jeweiligen Arbeitsphasen viele unterschiedliche Akteure die Theaterarbeit für sich als Erfahrungsraum entdecken und die Chancen und Potentiale einer „Kunst für Entwicklung“ in einem lateinamerikanisch-deutsch-polnischen Kontext erfahren konnten – auch wenn an der Expedition nach Peru letztlich nur 8 Personen aus Europa (3 aus Goleniów, 5 aus Berlin) teilnehmen konnten.

Vor dem Hintergrund des gemeinsamen Vorlaufs nahmen die Expeditionsteilnehmer konkrete Fragestellungen aus aktuellen Debatten mit auf ihren Weg:

Wie entstehen Mauern des Schweigens und wie wirken sie?

Welche Erinnerungsströme konkurrieren miteinander?

Wie können vielschichtige und einander widersprechende Erinnerungen und Erzählungen gleichermaßen zugelassen und anerkannt werden?

In welcher Art von mimetischer Verwandlung können sie miteinander kommunizieren?

Welche Versamlungsformen sind tauglich, um jeweils unterschiedliche, Identität stiftende Erinnerungen in einer Community auszutauschen?

Diese und viele andere Fragen waren im Gepäck, als die kleine achtköpfige Gruppe aufbrach, um sich mit einer gemeinsamen Theaterarbeit in der weiten und unwegsamen Landschaft einer Verständigung über Menschenrechte, über Verdrängungen und schmerzhaftes Erinnerungen, über Aussöhnung und Vergebung, über Hoffnung und Zukunftsgestaltung zu bewegen und zu bewahren.

In dem Vorhaben „vermessene Wege“ korrespondierte der spannungsreiche Dialog eines deutsch-polnischen Grenzraumes mit der spezifischen Dynamik eines nachbarschaftlichen Grenzraumes an einem weit entlegenen Ort in Lateinamerika: in der Siedlung Villa el Salvador am südlichen Rand der Hauptstadt Lima werden im täglichen Zusammenprall neuer Nachbarschaften, gegenseitiger Abgrenzungen und Verdrängungen als Folge inoffizieller Migrationsströme die Verwundungen eines verarmten und vernachlässigten Hinterlandes deutlich sichtbar und an den Ansprüchen einer wuchernden südamerikanischen Megacity aufgerieben.

Auf der etwa zwei Stunden dauernden Fahrt aus der Peripherie Villa el Salvador ins Stadtzentrum von Lima ist an den städtebaulichen und infrastrukturellen Gegensätzen der tiefe Graben zwischen den gesellschaftlichen Schichten deutlich ablesbar.

Die peruanische Gruppe Arena y Esteras arbeitet in Villa el Salvador seit 1992 und hat seither entschlossen und sorgfältig in eben diesem Kontext sein Verständnis einer Community Theater Praxis zu entwickeln versucht.

In Anbetracht verschiedener aktueller Ausprägungen eines „politischen Theaters“ als Ort gemeinsamer Werte-Ermittlung und Ausbildung eines sozialen Gedächtnisses begleitete die Frage nach dem Verhältnis zwischen Theater und seinem sozialen Kontext die Aktivitäten. In gemeinsamen Werkstätten, in öffentlichen Aktionen und Produktionen, im beständigen Ringen um gemeinsame Lösungen in der Theaterarbeit ebenso wie in der Organisation des alltäglichen Lebens, und in den gemeinsamen Reflexionen brachte „Vermessene Wege“ die unterschiedlichen Arbeitskontexte der Partner in eine produktive und voneinander lernende Beziehung. Auf diese Weise wurde der begonnene Dialog über „Kunst und soziale Transformation“ intensiviert und weiter entwickelt – dazu im Folgenden einige Momentaufnahmen und persönliche Anmerkungen.



Der Sündenfall, die Erkenntnis von Gut und Böse, Daniil Charms, 2.11.2010

Mauern bewegen

Im Anschluß an den deutsch-polnischen Theaterabend im Rahmen des Theaterfestivals Yuyaykunaypac – es wurden jeweils Szenen vorheriger Produktionen von Expedition Metropolis und von Teatr Brama gezeigt, wobei die peruanischen Akteure als Akteure in diese Arbeiten einbezogen waren – brachte Ana-Sofia Pinedo Toguchi, eine der beiden Leiter des gastgebenden Community Theaters Arena y Esteras, ihre große Zufriedenheit über diesen Theaterabend unmittelbar zum Ausdruck:

„So etwas braucht Villa el Salvador (VeS) so dringend. Hier in VeS wie auch in Peru insgesamt will sich niemand mehr mit Erinnerungen an die jüngste Vergangenheit, mit dem damit verbundenen Schmerz und den Verlusten auseinandersetzen – es wird und wurde schon zu viel geweint. Was den Leuten bleibt sind Telenovelas oder ein großes Schweigen. Ein Thema wie Memoria füllt kein Theater, das merken wir auch bei unserem Festival Yuyaykunaypac (Quechua: Ich erinnere mich). Es war gut, dass an diesem Abend so viele Leute – Erwachsene und Kinder – da waren. Ich habe gesehen, wie stellvertretend für die vielen anderen jungen Akteure in unserer Gemeinschaft die drei beteiligten Schauspieler Pamela, John und Chinito gewachsen sind und sich verändert haben. Ich persönlich mag ein „kathartisches“ Theater mit ausgestellten intensiven Gefühlen nicht so sehr. Was wir hier brauchen sind Vorbilder, die den Wunsch nach Veränderung, die Bereitschaft sich zu bewegen und aufgetürmte Mauern einreißen zu wollen, sicht- und begreifbar machen: in der Figur der Eva und des Adam habe ich in den strahlenden Gesichtern von Pamela und Chinito diese Veränderung auf ganz spielerische und zugleich poetische Weise ablesen können, und das hat mich und das ganze Publikum sehr berührt“.



Festival VeS, Präsentation 2.11.2010



Der Sündenfall, Daniil Charms, 2.11.2010

Mauern und Risse



Quartier in Villa el Salvador



Fahrradweg Villa el Salvador



Schulklasse mit Blick auf Pazifik, VeS



Pazifische Küste, Villa el Salvador



Cemetare Nueva Esperanza, Lima, Allerheiligen 2010



El ojo que llora, Memorial Lima

Begegnung

In den ersten Begegnungen zwischen den Akteuren aus Europa und aus Peru ging es zunächst einmal darum, einen gemeinsamen Erinnerungsraum (memorial space) zu kreieren. Ein Raum, in dem sich die Gruppen mitteilen konnten, womit sie sich gerade beschäftigen und welche Darstellungsformen sie für ihre Auseinandersetzungen gefunden haben.

Die peruanische Gruppe bereitet derzeit eine neue Produktion vor und zeigt einige der bisher entstandenen Szenen.

Ihre Präsentation verstehen sie als Fotografie, die die aktuelle Situation in Peru aus der Optik ihres Stadtteils Villa el Salvador darstellt. Dabei beabsichtigen sie nicht das erfolgreiche Peru zu zeigen, sondern anhand von Momentaufnahmen die Realität, die Hoffnungen und die Erinnerungen der marginalisierten Gruppen, insbesondere der Wanderarbeiter, abzubilden.

Seit einiger Zeit setzen sie sich mit dem portugiesischen Autor José Saramago auseinander, insbesondere mit seinen beiden Büchern „die Stadt der Blinden“ und „die Stadt der Sehenden“.

Die aus Europa angereiste Konstellation zeigte Auszüge aus den gemeinsamen Erkundungen der vergangenen Monate, die in die Plattform Produktion eingegangen waren:

- ritualisierte Zusammenkunft im Erinnerungsraum
- Blindheit
- Aufbruch und Unterwegssein
- Unterbrechung (des Bahnhofsbetriebs) und Konfrontation mit persönlichen Erinnerungen
- Begegnungen im Grenzraum (Schuhe)
- Verdrängung und Annäherung
- Vergebung und Ritual

Schon nach dem ersten szenischen Austausch bestand Konsens unter allen Beteiligten, dass die gezeigten Materialien, so unterschiedlich sie in der Ausdruckssprache und thematischen Fokussierung auch waren, miteinander ins Gespräch kommen können und sollen. Die Dramaturgie und der strukturelle Aufbau der Plattform Produktion schienen geeignet, die Begegnung der beiden Konstellationen mit ihren Materialien in sich aufzunehmen und daraus etwas Neues entstehen zu lassen.

Der künstlerische Leiter der peruanischen Gruppe, Arturo Mejia, formulierte es nach der ersten Begegnung im Probenraum so: „Ihr habt das Skelett aus Europa mitgebracht, nun können wir gemeinsam die einzelnen Organe und Nerven hinzufügen.“

Begegnung Verschiedene Welten



Auf halbem Weg zwischen Llinqui und Toraya



Quiche-Gastlichkeit, Anden



Platforma, Goethe Institut Lima



zwei Flüsse (lethe/ mnemosyne) La Merced



locals: peruanisches Straßenbild



destinated Ankunft des Zuges

Erkundung

Wie ein unsichtbarer roter Faden durchzog das Thema Memoria die verschiedenen Programmpunkte der gesamten Expedition, sodaß sich die einzelnen Aktivitäten wie Perlen an einer Schnur aneinanderreihen und wir, die Akteure, uns immer tiefer und aus unterschiedlichen Blickrichtungen kommend mit dem Thema auseinandersetzen konnten – in der Gestaltung einer offenen Suchbewegung liegt das Geheimnis einer Expedition. Mit großem gegenseitigen Vertrauen ist es gelungen, die Gesamtdramaturgie der Expedition Vermessene Wege / Caminos Medidos auf allen Ebenen mit einem solchen Faden zu durchweben: in den Proben, in den Aufführungen, auf der kleinen Expedition in die Anden, bei der Gestaltung der murales, auf der Exkursion nach Lima (Besuch der Ausstellung „Yuyanapaq. Para recordar“ im Nationalmuseum und Besuch der Gedenkstätte „el ojo que llora“), bei den Begegnungen im Goethe-Institut und mit der GIZ, oder während des Besuchs auf dem Friedhof Nueva Esperanza zu Allerheiligen (1. November). Andererseits wurde aber auch klar, dass in dem gemeinsamen Vorhaben drei unterschiedliche Partner mit drei unterschiedlichen Regieköpfen zusammentrafen – für alle Beteiligten, insbesondere für die Akteure, war dies nicht immer einfach, aber wie sie sagten hochspannend (siehe dazu die Interviewbeiträge in der Sendung des regionalen Fernsehens Viva 45 vom 4.11.2010).

Das Setting der Unternehmung sowie die Zeitknappheit bei der Bewältigung der Herausforderungen verlangten schnelle Lösungen – Machen statt Reden war das unausgesprochene Credo.

Die Aufgaben waren dergestalt, dass sie nur als Team, in Kooperation und im Spiel aller Akteure miteinander, zu lösen waren. Zitat Arturo Mejia: „Permanent diese Lösungen gemeinsam zu finden war für mich die intensivste und auch anstrengendste Erfahrung – das war wie eine große wirkliche Universität“.

Ich persönlich erinnere mich in diesem Zusammenhang besonders eindringlich an zwei Situationen während der „kleinen Andenexpedition“:

die Werkstatt, die mit den 40 vier- bis sechs-jährigen Kindern ohne große Vorbereitung und in erstmaliger Zusammenarbeit mit Nils, John, Gioia, Chinito und Ola zu bestreiten war.

Und die Begegnung mit anderen Welten während der Wanderung in aller Frühe in den etwas tiefer gelegenen Ort Toraya: die weiße Pferdekawane unterwegs, die von ihrem Weg erzählenden Campesinos, die Quicha im Haus, der Topfdeckel im Wind.

Für immer wieder neue und unerwartete Herausforderungen kreative Lösungen zu finden, permanent Beziehung aufzunehmen zu ungewohnten und unvertrauten Situationen, das ist zugleich das markanteste Merkmal einer Expedition wie auch der Schauspielkunst:

„Das Tun des Schauspielers ist das Ergebnis des phantasievollen Gebrauchs seiner Ressourcen, um die Probleme zu lösen, die das Stück aufgibt.“ (Lee Strasberg, S. 38).

Eine Expedition seinem Wesen und seiner Dramaturgie nach als Schauspieltraining zu entwerfen und zugleich auch als aktives geschichtspolitisches Engagement erfahrbar zu machen war und ist die übergeordnete Zielstellung des Memoria – cross over arts Vorhabens. Die Einlösung dieser Zielstellung konkret darzustellen und zu prüfen könnte Gegenstand sein einer detaillierten und ausführlichen Beschreibung einzelner Aktivitäten.

Erkundung Andenexpedition



Tagesanbruch in Llinqui



Theaterwerkstatt Llinqui



Werkstatt in Toraya



Teilnehmer in Llinqui



Musiker in Llinqui



Zuschauer in Llinqui

Platforma Aufführungen

In nur wenigen Tagen wurde die Produktion „Platforma Sudamericana“ erstellt. „Sie war anders als in Europa“, sagte die Berliner Schauspielerin Gioia, „weil jeder der Akteure sie wollte“. Und Pamela, die peruanische Schauspielerin, beendete nach der Aufführung im Goethe-Institut ihre kritischen Bemerkungen zur gemeinsamen Arbeit mit dem Satz: „I found the spirit to be happy“.

„Eine Aufführung kann sein wie ein Gedicht – heute dauerte das Platforma Gedicht genau 42 Minuten, und es war eines aus einem Guß mit nur wenigen Einbrüchen“ – so begann meine persönliche Tagebuchaufzeichnung in der Nacht nach der Aufführung zur Eröffnung des Festivals in Villa el Salvador. Daran anschließende Notizen beschreiben einzelne Momente der Aufführung:

„Ich sah viele Momente, in denen die bisherigen Erlebnisse der Expedition wie Kristalle eingelagert in einer kurzen szenischen Spielhandlung, in einer Geste oder in einem Ton aufblitzten und erzählt wurden. Bilder und Eindrücke aus den Tagen zuvor, besonders von der Reise nach Apurimac, verschmolzen auf wundersame Weise mit dem schon vorhandenen Material. Während der Aufführung entstanden neue Zusammenhänge und Verbindungen, und mit der poetischen Kraft aufmerksamen Zuhörens und Erzählens verwandelte sich das mitgebrachte Material in Poesie: die beiden Welten (im Platforma-tableau als „locals“ und „destinated“ unterschieden), die auch in Wirklichkeit aufeinandertrafen, waren auf den beiden Seiten der Spielfläche am heutigen Abend deutlich zu sehen; Marcin befand sich bei seiner Begegnung mit John wirklich in einem Zustand innerer Diaspora. Gioia weigerte sich mit all ihrer Kraft und ihrem Schmerz, in Chinitos Traueraufforderungen hineingezogen zu werden und brachte zugleich die in ihr brennende Frage: wer erlaubt mir meine Trauer? zum lodern.

Die beiden Frauen – Pamela und Gioia – gaben sich ganz unbeschwert ihrem Spiel hin: das ganze Publikum und auf besondere Weise die Frauen folgten ihnen gerührt, lachten und waren doch auch irritiert. Denn der Verlockung, alles aufzugeben, Abschied zu nehmen und in eine neue Zukunft aufzubrechen, war von Anfang an auch etwas Bedrohliches anzumerken. Die beiden Frauen machten sich dann wirklich auf den Weg, ließen alles hinter sich, zögerten einen Moment angesichts ihrer weittragenden und verhängnisvollen Entscheidung, um schließlich doch an der Tür von Amos anzukommen, um sich mit dem einfachen Satz „hier bin ich“ dessen Verwunderung auszusetzen und seinem Gelächter preiszugeben.

In den Sinn kam mir die junge Frau aus Ayacucho, die sich im zarten Alter von 18 Jahren den revolutionären Ideen von A.Gutzmann (dem Führer der Sendero Luminoso Bewegung) hingab und durch ihren frühen Tod für die „gute Sache“ zur Märtyrerin wurde (so berichtet in der Ausstellung in Lima). Ebenso musste ich denken an die unzähligen anderen Frauen – diejenigen aus Villa el Salvador,

von denen Anna erzählte, oder jene sonstwo in dieser Welt – die sich in völliger Selbstaufopferung und –verleugnung den zerstörerischen Ideen der Amos-Männer hingeben. Und als die beiden Platforma-Schauspielerinnen durch ihr gemeinsames Spiel Amos betörten, ihn neckten, ihn austricksten und schließlich zur Strecke brachten, da lachte ganz unvermutet das weibliche Publikum hinter vorgehaltener Hand und doch irgendwie befreit laut auf.

Und noch stärker sich selbst in den verborgenen Winkeln persönlicher Gefühlsgegensätze gespiegelt fand sich das Publikum wohl in den vier kongenialen Tanzpaaren (Anna/Nils, Gioia/John, Pamela/Chinito, Ola/Marcin) in der Szene „Tanz Carnevale“. Die Paare, die ihre Sehnsüchte ebenso wie ihre Lebensmüdigkeit und ihre Verwundungen – begleitet vom grotesken Hundegeheulgesang – über das Parkett zu schieben sich mühten, rüttelten im Publikum an diesem Abend auch viele ihrer eigenen Geschichten wach.

Und da waren noch viele andere Momente, in denen Erlebnisse und Erinnerungen der gemeinsamen Expedition in die Anden aufblitzten, zu Inspirationsquellen für poetische Erzählmomente wurden und auf diese Weise in Erfahrung umgewandelt wurden:

John spielte in Interaktion mit dem Publikum die Szene „Trombo“: das ist die Bezeichnung für einen Holzkreisel, der – von einer Schnur umwickelt – zum Drehen gebracht wird, wenn man diese schnell und geschickt zieht. Dieses Spielzeug kennen alle Jungen in Peru, zumindest sahen wir in dem Dorf Llinqui in Apurimac alle Jungen in der Schule mit diesem Spiel beschäftigt; die Mädchen spielten eine Art Huckekasten.

Während dieser Kreisel also mit einer immensen Geschwindigkeit auf der Bühne kreiste, forderte John einen Gast aus dem Publikum auf, für die Dauer des Kreisens eine in die Gegenwart hineinwirkende persönliche Erinnerung dem Publikum zu erzählen. John spielte die Rolle des Animateurs mit einer so beeindruckenden Eleganz und Freude – insbesondere mit seinem Vater, den er an einem Abend ebenfalls aus dem Publikum fischte – und es gelang ihm auf ganz spielerische Weise, seinen Gästen in den kurzen Gesprächen erstaunliche und ergreifende Erzählungen aus deren Erinnerungsverließen zu entlocken.

In der darauf folgenden Szene ließ der Impuls eines geplatzten Luftballons Gioia wirklich zu einem persönlichen Friedhof aufbrechen und sich gegen eine sie von hinten bedrängende und sie zurückzuhalten suchende Erinnerungs-konvention zu stemmen. Solange, bis ihr schließlich der Mund verboten wurde und ihre Stimme erstickte. Als Refugium blieb ihr nur der „irreale“ Erinnerungsraum hinter der Plexiglaswand: dort kam sie zur Ruhe und konnte ihre persönliche, aus Erniedrigung gewonnene Weisheit zum Ausdruck bringen. Sie konnte den Schein durchschauen und tat dies auf berührende Weise, und blieb dennoch hilflos.

Ihre Verstörung und Verzweiflung in dem Moment, als sie die zaghaften und sprachlosen Versöhnungsgesten im wimmernden und zugleich schönen Gesang von Marcin zu erdulden und anzunehmen versuchte, habe ich an diesem Abend unmittelbar wahrnehmen können.

Wenn auf diese Weise - in dicht aneinander komponierten Momenten - aus vielen Bruchstücken eine gemeinsame Erinnerungslandschaft zusammenwächst und einem Publikum auf poetische Weise erzählt wird, dann beginnen gemeinsame Expeditionserlebnisse durch die schauspielerische Arbeit sich in Erfahrung zu verwandeln.

An diesem Abend war die Erfahrung sicht- und spürbar, und das zu erleben erzeugte ein Gefühl von Glück und „emptyness“ (Tagebuch UH).

Wie haben die Akteure das aber bewerkstelligen können, woher nahmen sie diese gemeinsame Konzentration, wo doch die Stimmung vorher so müde, so unkonzentriert und unterspannt war:

„Die Umkehrung der Entspannung ist Konzentration. Alles was der Schauspieler tut, erfordert Konzentration. (L.Strasberg, S.136)

An den äußeren Bedingungen lag diese überraschende Konzentrationsfähigkeit sicherlich nicht. Zum angekündigten Aufführungsbeginn war die Präsentation nicht einmal fertig eingerichtet (das Licht war noch in Arbeit), und nicht alle Akteure waren präsent. Gegenüber den Vorzeichen von Konzentrationsmangel an diesem Abend schrumpfte sogar Arturos Schuhputzaktion kurz vor der Aufführung im Goethe-Institut zur lieblichen Anekdote.

Platforma Aufführungen



Yuyaykunaypac Festival, Villa el Salvador, 31.10.2010



Goethe Institut Lima, 29.10.2010

Exkurs I – Identifikation / sich Einlassen

Nach der letzten Aufführung Platforma im Theater von VeS:

die polnischen Akteure singen in der Sofarunde, die deutschen sitzen mit ihren Schreibbüchern am Tisch, unterbrechen ihr Schreiben hin und wieder und beginnen sich etwas zu erzählen, und schreiben dann weiter.

Das Platforma-Konzept als Gerüst einer gemeinsamen Produktion hat funktioniert, auch hier in Peru entstand eine erstaunliche performance. Das Publikum konnte viel damit anfangen, alle Beteiligten waren zufrieden und bereichert.

Und dennoch schwebt die Frage im Raum: wird es auch diesmal wieder so sein, dass trotz der Erfüllung in der Aufführung und der empfundenen „emptiness“ ein verbindendes Gefühl in der ganzen Truppe nicht lange bestehen wird und eine gemeinschaftliche Identität über die Produktion hinaus nicht wird kultiviert werden können?

Auch in der Platforma-Version hier in Peru war eine gemeinsame Sprache schnell gefunden: die Akteure konnten zügig im Theater miteinander zu kommunizieren beginnen. Aber gelang es auch, die Fragen und Fundstücke nachhaltig miteinander auszutauschen? Von Seiten der peruanischen Kollegen waren Fragen deutlich zu spüren, für die Auseinandersetzung damit standen die bestehenden Sprachbarrieren leider häufig im Wege.

Die Fragen der polnischen Kollegen hingegen waren schwer herauszukitzeln. Hatten sie keine oder trauten sie sich nicht, sie mitzuteilen?

Der Frage nach der jeweiligen Identifikation mit dem Stück oder mit dem Prozeß dorthin könnten wir auch nachgehen mit der Frage: welchen „wahren“ Moment hat jeder Einzelne gefunden? Wie sind persönlich stimmige Momente ins Gesamtgeschehen eingegangen, wie haben sie ein gemeinsames Anliegen nach vorne gebracht und wie sind sie in der Gesamtunternehmung zu Buche geschlagen und wertgeschätzt worden? In wie weit hat das persönliche Tun einen Platz und Anerkennung gefunden und ist auf diese Weise „wahr“ geworden? Übertragen auf eine politische Bühne hieße die Frage: wie hat sich die „kleine“ private oder lokale Geschichte gegenüber einer „großen“ offiziellen Geschichte behauptet und ist sie anerkannt worden?

Und genau so, wie wir einen Probenprozeß im Brennglas „wahrer“ Momente beleuchten, könnten wir auch eine gesamte Expedition betrachten. Denn auch bei dieser Art von theatraler Erkundung ist die Suche nach „wahren“ Momenten der eigentliche Kern der Unternehmung. Expeditionen sind an sich unkonventionelle und auch unvorhersehbare Veranstaltungen, die das Potential haben, den schlummernden Ressourcen einer vernachlässigten und an den Rand gedrängten ‚kleinen Kultur‘ auf andere Art zu begegnen, sie neu zu hören und zu sehen.

Die drei Formationen: AyE, Brama und ExMe beschreiten ganz unterschiedliche

Wege, um eine nachhaltige Auseinandersetzung und Identifikation mit einer Sache herzustellen, um die herum sich die Akteure mit ihren Interessen, mit ihren Bedürfnissen und Erwartungen, mit ihren Fähigkeiten und Hoffnungen scharen. Was also führt die Akteure in diesen drei unterschiedlichen Gemeinschaften zusammen, was bindet sie und fokussiert sie für ein kurzfristiges oder langfristiges Vorhaben, für die Sache einer Expedition, einer Produktion oder einer dauerhaften Initiative?

Die Unternehmung „Vermessene Wege“ brachte die Beteiligten für drei Wochen zu einer Gemeinschaft, die ein konkretes Vorhaben umsetzen wollte, zusammen. Aber war eigentlich allen gleichermaßen klar, was sie umsetzen wollten, gab es den erforderlichen Austausch darüber? Möglicherweise nicht, dazu haben die Akteure zu wenig darüber sprechen und sich vorverständigen können. Also mußten sie sich darauf verlassen, dass es ein gemeinsames Anliegen unausgesprochener Weise gibt und sich dieses im Zuge der Umsetzung herauschält. Zwischen den Theatern Brama und ExMe hingegen gab es genügend Zeit und Gelegenheit, die unterschiedlichen Anliegen und Zugänge zu kommunizieren. Die Akteure und die Leiter haben intensiv miteinander gearbeitet und eine hervorragende Produktion erschaffen – auf dieser Ebene gab es wenig Missverständnisse.

ber es gibt gegenwärtig unterschiedliche Interessen, warum die Akteure in diesen beiden Formationen Theater machen, in welchen Kontext sie ihre Theaterarbeit stellen, wie sie die eigene Arbeit befragen, und wie sie in der Arbeit Anerkennung erlangen. In der Praxis schlägt sich diese Differenz nieder in den konkreten handwerklichen Umsetzungen: auf die Art der Hineinführung in die Arbeit, auf den Umgang mit dem Thema und dem Material, auf die Schauspielführung, auf die Probenkultur, auf die Art der Inszenierung und auf die Art der Reflexion darüber – eine Differenz, die zu fruchtbaren Begegnungen und ästhetischen Lösungen im Einzelnen, gleichzeitig aber auch zur Entdeckung neuer Grenzen und zur Besinnung auf unterschiedliche Identifikationsweisen in der Theaterarbeit führte.

Exkurs II – Identität als Gemeinschaft

„search for identity for each group, this I liked most in these three weeks”
Ana-Sofia

In einer abschließenden Auswertungsrunde am Vorabend der Abreise stolperten die Gesprächsteilnehmer zunächst über den unterschiedlichen Gebrauch des Wortes „social compromise“. Mit dem Terminus social compromise bezeichnet AyE eine innere Haltung und einen Gruppenethos, der sich vorrangig herleitet aus ihrem sozialen und politischen Engagement.

In der Übersetzung verstanden wir die Formulierung „social compromise“ eher im Sinne von „sozialer Kompromiß“. Der Unterschied im Verständnis und Gebrauch des Terminus führte zunächst natürlich zu Verständigungsschwierigkeiten. Erst als dieses Missverständnis aufgeklärt war, konnte das Gespräch auf anderer Ebene weitergehen.

“We are may-be no artists. We are social and political activists, who use art”, war ein wiederholtes Ausgangsstatement von Ana und Arturo. In einem anderen Gespräch zu der Frage, was denn eine community ihrer Ansicht nach sei, erklärten sie:

“What is the community? it is a group, which develops a sense of solidarity in an urban jungle. A group, that formulates and lives a social compromise – we have to defend this sense for a compromise, even if that means not to allow people to leave VeS to collect experiences in another place. The young people first need a clear community education and a clear identity in VeS”.

Für Arena y Esteras ist die Verbindung und Verortung der Gruppenmitglieder in einer benennbaren Community (VeS) sehr wichtig. In VeS sind Grenzenlinien deutlich zu erkennen: architektonisch, sozial, im Zugang zu Bildung, ja selbst in den Taxi- und Busverbindungen usw.. Ohne diese sichtbaren Trennlinien wäre ein Zugehörigkeitsgefühl schwerer herzustellen. Die ins Auge stechenden Gräben und Grenzen zwischen der Stadt Lima (als Zentrum) und VeS an der Peripherie scheinen für die eigene Identitätsfindung als community konstitutiv zu sein.

Aus dem Verbundensein mit einer in diesem Sinne – territorial, kulturell, religiös, historisch, stilistisch, etc. – abgesteckten community läßt sich Identität für die ExMe- Akteure in Berlin nicht so einfach herleiten.

Beim Abschied auf dem Flughafen bedankte sich Ana noch einmal ausdrücklich für unser Vertrauen in sie und unsere Entscheidung, mit ihrer Gemeinschaft so intensiv zusammen zu arbeiten. Aufgrund unserer eindeutigen Haltung und Entscheidung zur Kooperation mit ihnen seien ihrer Meinung nach viele Brückenschläge ermöglicht worden. Ana hat dies als ganz konkrete und praktische Bekundung von

Solidarität empfunden – Solidarität scheint ein Grundbaustoff in der Community Arbeit zu sein.

Community ist im Verständnis von AyE ein Konstrukt, das sich als solidarische Gemeinschaft begreift und in dieser Verbundenheit den Bedrohungen von außen – der grassierenden Korruption, der politischen Willkür oder der Gleichgültigkeit gegenüber der jungen Generation – etwas entgegensetzen kann und will.

Wie aber entsteht Solidarität in einer Gemeinschaft, wie kommt sie zum Ausdruck, woran wird sie ablesbar und erfahrbar, was sind ihre Quellen und welchen täglichen Nährboden braucht sie?

Die Kommunikation und Pflege von Solidarität – als persönliche Erfahrung und/oder in gemeinsamer Erinnerung daran – scheinen ein neuralgischer Punkt zu sein, und in der Praxis der drei kooperierenden Partner wird dieser ganz unterschiedlich kultiviert.

AyE bildet in seiner Arbeit junge Leute aus der community aus ärmlichen Verhältnissen zu sogenannten „líderes jóvenes“ (aussichtsreichen Aspiranten) aus. Exemplarisch setzen sie den bestehenden Ungerechtigkeiten: den Menschenrechtsverletzungen, den Gender- oder Bildungsungerechtigkeiten, der Korruption, Gewalt und Gleichgültigkeit etc. etwas entgegen. Was jeden einzelnen Akteur treibt und was sie als Gemeinschaft zusammen bringt sind die Sehnsucht und der unermüdliche Versuch, sich selbst (als Akteure), der community in der sie leben oder den von ihnen besuchten Orten ein Stück „menschliche Würde“ zurückzugeben.

Und damit gehört auch AyE zu denjenigen sozialen Bewegungen in Lateinamerika, die nicht nur eine Oppositionsbewegung sind, sondern zivilgesellschaftliche Initiativen dort entfalten, wo staatliche Strukturen nicht oder zu wenig präsent sind. (vergl. Informationen zur politischen Bildung 300, S.55 ff). Das Eintreten für eine (mehr oder weniger definierte) „andere Welt“ in der praktischen Arbeit ist eine Gemeinsamkeit, die sie mit vielen sozialen und kulturellen Bewegungen Südamerikas teilen.

In ihrer Bildungsarbeit lernen und praktizieren die Akteure verschiedene kulturelle Techniken: Musiken, Texte, geschichtspolitisches Wissen, Lieder, leadership- und Organisationstechniken und vieles mehr. All dies gehört ihrem Verständnis nach zur Ausbildung eines community artist. Weiterführende Anregungen und Angebote werden gern von außen in die Gruppe hineingeholt (gegenwärtig häufig durch internationale Volontärs). Vor dem Hintergrund der eigenen Ausbildungspraxis werden demgegenüber Angebote und Verlockungen von außen aber zugleich auch als irritierend und bedrohlich wahrgenommen. Denn die Gefahr, dass die von ihnen ausgebildeten Akteure sich wegentwickeln oder abwandern, könnte die nach innen gerichtete Identitätsbildung schwächen.

In der dreiwöchigen Zusammenarbeit konnten wir diese innere Zerreißprobe als Last auf den Schultern der Akteure von AyE immer wieder spüren. Wirklich verstehen oder gar teilnehmen an der Auseinandersetzung konnten wir nicht, denn der Umgang mit inneren Rissen spielte sich hinter verschlossenen Türen und

unsichtbaren Vorhängen ab.

Wir aus der Berliner Gruppe fühlten uns erinnert an Situationen aus Zusammenarbeiten mit der Gruppe FreeStreet aus Chicago, in deren Verläufen wir mit ganz ähnlichen Rückzügen auf einen inneren sozialen oder ästhetischen Gruppen-Kodex konfrontiert waren.

Was ließe sich nun ein innerer Kodex für die Arbeit und Methodik des ExMe-Theaters beschreiben? Gleichsam als Identität stiftender Kern, der wie eine unsichtbare Batterie im Inneren wirkt und die Akteure mit ihren unterschiedlichen Herkunft, Voraussetzungen und Motivationen anzieht wie das Wasser die Enten? Und wie werden die Akteure in der Praxis von ExMe zu solidarischem Handeln ausgebildet und befähigt?

Meines Erachtens sind es die Ermutigung und die Ermöglichung für die Akteure, sich in allen Aktivitäten, und insbesondere in den ästhetisch-künstlerischen, mit ihrer Umgebung in Beziehung zu setzen: aus den eigenen Grenzen herauszutreten und in Kommunikation zu treten, um den Dialog aufzunehmen: mit einem Raum, mit den Mitspielern und Partnern, mit einem Theaterstück und seinen Figuren, mit der Historie und dem Leben der aufgesuchten Orte und Menschen, denen sie begegnen in Auseinandersetzung mit Themen und Fragestellungen des Stücks, mit den verborgenen eigenen Wahrnehmungen und Erfahrungen und den verschütteten persönlichen Energien und Stärken – kurz: mit dem anderen Selbst. Grenzen wahrnehmen, Grenzen verschieben, Grenzen durchlässig machen – dies sind die simplen und zugleich so schwierigen Bewegungen nachhaltigen Erkundens und Handelns.

Gespür und Sensibilität für eine solche Erkundungspraxis werden auf einer Expedition in besonderer Weise abverlangt und ausgebildet, und aus diesem Grunde stehen Expeditionen – sei es nun als reale Reise oder als methodologische Anordnung einer Probensequenz – im Zentrum der Arbeit und letztlich auch im Namen von ExMe.

Die persönlichen statements der am Platforma-Prozeß beteiligten ExMe-Akteure beschreiben diese Sehnsucht, aus sich selbst herauszutreten, und Momente des Gelingens und Scheiterns darin im Verlaufe des Projekts in beeindruckender Weise (Anlagen).

Das Teatr Brama versteht sich als Gemeinschaft junger Künstler, die über eine eigene Produktions- und Aufführungspraxis ein starkes Gruppengefühl entwickeln und zu solidarischem Handeln gelangen. Sie tun dies, indem sie Gefühle, die sie als „stark und intensiv“ herausfiltern, vornehmlich mit der Unterstützung von Musik als Gruppe präsentieren und ausstellen.

An diesem Punkt ist meiner Wahrnehmung nach eine Berliner Akteurin bei der Mitgestaltung des polnischen Stückabends an Grenzen gestoßen – sie konnte und wollte sich einer Praxis, die ohne einführenden Bezug intensive Gefühle im Kaltstart auszustellen sucht, nicht unterziehen. Die vorausgesetzte Kompetenz

in der Brama-Methode: ohne thematische Hineinführung und Kontextualisierung intensive Gefühle präsentieren zu können, erklärt möglicherweise auch die anfangs konstatierte Kälte und Distanz, die selbst nach den intensiven gemeinsamen Erfahrungen zwischen den Brama und den ExMe Akteuren bestehen blieb.

Nach Gegenüberstellung der Arbeitsweisen der drei Formationen ist der „Koffer voller Fragen“ wieder etwas voller geworden (auch dies übrigens ein Charakteristikum von Expeditionen: es kommen eher neue Fragen hinzu als das Antworten gefunden werden).

Fragen:

- wie können und sollen Erlebnisse und Erfahrungen, die Identifikation herstellen und Gemeinschaft bildend sind, hergestellt und bewahrt werden?
- wie sieht ein Trainingsprogramm (curriculum) für ein dialogisches / solidarisches Theater aus?
- welche (Community) Ausbildung brauchen die Akteure?
- welche Art von Schauspieler ist erforderlich? Und welche Art von Schauspielausbildung ist einem Community Theater angemessen? Dazu noch einmal Lee Strasberg: „Die Probleme beim Training von Schauspielern können erst dann sinnvoll angegangen werden, wenn wir einen Sinn für Werte und Maßstäbe besitzen – einen Sinn für die Art Schauspieler und die Art Schauspielen, die wir hervorbringen möchten.“ (Lee Strasberg, S.9).

Exkurs III – Community Entwicklung

Community Entwicklung – was ist damit gemeint?

Zunächst haben wir die Schwierigkeit dem englischen Wort „community“ ein deutsches Wort an die Seite zu stellen. Es bietet sich an „community“ mit gemeinschaftlich zu übersetzen – also hieße das dann gemeinschaftliche Entwicklung. Jedoch scheint bei dieser Übersetzung der dem englischen Wort innewohnende Aspekt des Aufeinandertreffens auch widerstrebender Ausdrucksformen und Haltungen verloren zu gehen.

Also setzen wir den Akzent anders und nehmen an Stelle von gemeinschaftlichen Entwicklungen eher zu entwickelnde Gemeinschaften (Gemeinschaftsbildung) in den Blick. Und zwar Gemeinschaften, die sich herausbilden und immer wieder neu entwickeln, indem der Konflikt gegenläufiger Wahrnehmungen und Erinnerungen kommuniziert und verhandelt wird.

Konflikte hat der Theatermacher George Tabori in seinem Nachwort zum Improvisationstheaterklassiker „Improvisation und Theater“ von Keith Johnstone als konstitutiv fürs Theater markiert. Bei der Bildung und Entwicklung einer Gemeinschaft sollten sie niemals erstarren oder unterdrückt werden, sondern aktiv und empathisch ausgetragen werden.

Ganz buchstäblich ist in dem Wort community auch die Vorstellung von Kommunikation eingelagert (communicare = teilen).

Einem Verständnis von Community Theater kommen wir vielleicht näher, wenn wir den Aspekt des miteinander Teilens von Ansichten, des mit offenem Ausgang miteinander Agierens, des sich Streitens und Verhandels fokussieren.

Ein Beispiel einer in diesem Sinne ausgerichteten Community Theater Werkstatt fand an einem Vormittag mit ca. 30 Personen – Kinder, junge Theaterakteure, ausgebildete und selbst schon anleitende Theatermacher – statt.

Nach den anfänglichen Entspannungs- und Vertrauensübungen pickten wir uns eine Szene aus der Platforma-Aufführung heraus und zeichneten den Entstehungsprozeß dieser Szene mit den anwesenden Teilnehmern neu nach.

Zwei Gruppen sich gegenüberstehend, eine Grenze aus Schuhen in der Mitte, Treffen an der Grenze.

zueinander rücken, Rücken an Rücken, Massage, aufstehen, gegenseitig aus der Balance stoßen,

Treffpunkt Körper / Haut – Kontaktimprovisation: zulassen, führen, dann Erinnerungen mit Text.

Treffpunkt Schuh – Kontaktimprovisation: schwieriger als nur mit dem Körper.

Austausch über entstandene Geschichten: Verwandlung des Schuhs (großes Brot, Hörer,...)

Am Ende wurde dann die in Platforma gefundene Szene (Marcin / John) gezeigt.

Sowie mit dieser Szene könnte jede Sequenz der Aufführung mit Werkstattteilnehmern immer wieder neu abgeschritten und miteinander geteilt werden: die Begegnung in einem Grenzraum wird zur Plattform für die Erkundung verdrängter Erinnerungs- und verborgener Konflikt Räume. Und andererseits kann bei der gemeinsamen Begegnung dieses Raumes eine Theaterszene noch einmal neu gelesen, neu verhandelt und zu begriffen werden.

Schuhe

„Nur durch die Fetischisierung der Geschichte im Gegenstand wird sie verständlich“

Susan Sonntag

Schuhe sind im Verlaufe der gesamten Platforma-Produktion zu einem wesentlichen Requisit geworden – in verschiedensten Improvisationen und Begegnungen auf den Recherchen bekamen sie in Korrespondenz mit den Geschichten der Figuren ihre eigenständige Bedeutung - sie wurden auf diese Weise lebendig.

In der Geschichte von ExMe spielten Schuhe schon in mehrfacher Hinsicht bedeutende Rollen:

als Erinnerungs-Bild, als Requisit, als Protagonist oder gar als Titel eines ganzen Stückes (der Schuh Anton, von Sammy Zahra).

Entwicklung

Die Begegnung und Koproduktion im Projekt Vermessene Wege / Caminos Medidos war für die drei beteiligten Partner ein spannendes und wichtiges Projekt, insbesondere hinsichtlich ihrer Selbst-Verständigung über ihre eigene „Kultur- und Entwicklungspraxis“. Entwicklungsarbeit war und ist die gemeinsame Klammer, die diese Partner miteinander verbindet und innerhalb derer sie ein gemeinsames Aktions- und Lernfeld aufbauen bzw. in den drei Wochen aufgebaut haben – die künstlerische Auseinandersetzung mit Entwicklungsgerechtigkeit und Nachhaltigkeit kann als wesentliches gemeinsames Anliegen herauskristallisiert werden. Entwicklung und Vitalisierung sind Anliegen, die ExMe wie auch AyE an ihrem jeweiligen Wirkungsort gleichermaßen beschäftigen und in denen sie sich als Experten auf Augenhöhe begegnen konnten. Unzutreffend für diese Art der Kooperation wäre die Bezeichnung ‚Entwicklungszusammenarbeit‘, denn darunter wird gemeinhin eine Arbeitsbeziehung verstanden, in der etwas aus der einen Richtung in die andere fließt, also ein Partner aus einem entwickelten Land arbeitet mit einem Partner aus einem nicht entwickelten Land im Wissen darum, wohin der Zug geht, mehr oder weniger zurückhaltend zusammen.

Schuhe



Platforma Aufführung Berlin, 29.07.2010



Platforma, Lima



murales Aktion in VeS, 3.11.2010



Erinnerung, sprich, Berlin 2009



Erinnerung sprich-Theatertee, Berlin 16.11.2009



Latschen, Friedhof in VeS, Ankunftstag 20.10.2010



Friedhof Nueva Esperanza, 1.11.2010



Werkstatt Grenze, VeS, 1.11.2010



Werkstatt Grenze, VeS, 1.11.2010



Antigone in Metropolis, Recherche Górlitz-Zgorzelec 1998



Planet der ersten Fragen, Schulprojekt, Recherche in Saarow-Pieskow, 30.01.2011

Erinnerung

Eine Diskussionsrunde im Theater zum Abschluß des Festivals „Yuyachkapac. Wie auf einem Marktplatz (Wind, flatterndes Dach, Durchzug, Geräusche von allen Seiten) sitzen die Teilnehmer – jung und alt – im Theater im Kreis und reden über gesellschafts-politische Belange. Mit gedämpften Stimmen und eher zurückhaltend wird der Versuch unternommen, Kunst und Gesellschaft in Beziehung zu setzen: es geht um den Umgang mit Erinnerungen und darum, wie dem Gedenken an eklatante Menschenrechtsverletzungen in der jüngsten Vergangenheit im eigenen Land eine Stimme gegeben und Bezüge zum eigenen Lebensumfeld hergestellt werden können.

Das kleine Theater von Arena y Esteras war an diesem Abend – im Verbund mit der Ausstellung zum Leben und zur Wirkungsgeschichte von Ana Frank („Ana Frank: una historia vigente“) und den an den Vortagen gezeigten Präsentationen und Werkstätten – eine Agora, ein Sammlungsort für periphere und noch unter Verschuß gehaltene Schatten und Erinnerungen im heutigen Peru.

Wir Europäer, und insbesondere die deutschen Gäste, wurden in Peru begrüßt als diejenigen, denen es gelungen ist, den Schatten der Vergangenheit – und gemeint ist damit der im internationalen Bewusstsein jüngste und verheerendste deutsche Schatten, der Nationalsozialismus mit seinen bis dato unvorstellbaren Menschenrechtsverletzungen im Holocaust – anzusehen und sich ihm zu stellen, anstatt ihn zu überspringen oder zu verdrängen zu versuchen. Der Schatten des deutschen Faschismus, der millionenfach Menschen verachtende Genozid ist als „negatives Narrativ“ aus der deutschen Geschichts- und Erinnerungspolitik nicht zu verbannen, er ist ein – mehr oder weniger bewusst – immer wiederkehrender Dialogpartner und Spiegel. Aktuell zeugen davon die unbefangenen und zugleich bohrenden Erinnerungsaktivitäten der dritten (Enkel-) Generation, deren Interesse – verstärkt durch das Verschwinden der Großelterngeneration und ihrer Zeitzeugenschaft – in der gegenwärtigen Form unerwartet und überraschend sich äußert.

Aus eigener Betroffenheit ist mir (Jahrgang 1958) lebhaft in Erinnerung, wie lange es gedauert hat und immer noch dauert, bis ein sich in Beziehung setzen zu den Vorgängen im faschistischen Deutschland überhaupt möglich und auszuhalten war: zu den maßlosen Menschenrechtsverletzungen an den bekannten, im kollektiven Gedächtnis eingepägten Schauplätzen wie an den weniger beleuchteten in den Hinterhöfen und Familienstuben. Das ungeheuerliche Ausmaß der Greuelthaten beanspruchte lange Zeit, einen immensen Druck (von außen), große Umwege und heftige Auseinandersetzungen, bis für das Unvorstellbare und Unsagbare überhaupt Ausdrucksweisen gefunden werden konnten.

Auch während der Arbeit in „Vermessene Wege“ forderte die Konfrontation mit biographischen wie auch nationalen Schatten alle Beteiligten immer wieder heraus und es wurde versucht, diese Herausforderungen zum Thema gemeinsamer Reflexion im Theater zu machen. Und da gab es Momente, in denen ich bei mir selbst wie auch bei den jungen deutschen Akteuren spürte, wie die übergroße und mitunter traumatische Last einer Negativgeschichte unerwartet auch von kurzen Momenten des Stolzes unterbrochen waren: Stolz darüber, Scham zu empfinden und sie zum Ausdruck zu bringen. Die Scham nicht als Hüterin vor die Erinnerung zu schieben, sondern sie als zwar lästigen aber vor allem auch als konstruktiven Partner bei der Gestaltung von Zukunft oder bei der Gestaltung von Theaterszenen zu begreifen und sie so in die Kommunikation einzubinden.

„Unter Schatten dürfen wir allerdings nicht Zukunftslosigkeit, verdüsternde Melancholie oder gar Selbsthass verstehen. Eine „negative Erinnerung“ ist keineswegs mit einem „negativen Selbstbild“ gleichzusetzen. Die negative Erinnerung ist in das Fundament des deutschen Staats eingebrennt. Dieses Stigma ist jedoch in positive und zukunftsweisende Werte konvertierbar...“, Aleida Assmann, S.279)

Die polnischen Teilnehmer – auf der Expedition wie auch in den Werkstätten des gesamten „Verlassener Bahnhof“ Projektes – wählten meiner Wahrnehmung nach häufig andere Wege bei ihren Begegnungen mit der Last der Erinnerungen: die Reaktionen und ästhetischen Umsetzungen waren andere. Lästige Erinnerungen oder beschwerende Nachfragen schienen an ihren beeindruckend energetischen und expressiven, und oft zugleich auch äußerlichen Spielweisen abzuperlen wie Tropfen am Glas.

„I am against all this remembering of traumatic. I am looking for the light and the happiness. And I want to create something magnificent out of that“, war ein Gesprächsbeitrag, der sich mir in diesem Zusammenhang besonders eingeprägt hat.

Memoria war die thematische Klammer für all die unterschiedlichen Aktivitäten sowohl in Peru als auch in der deutsch-polnischen Zusammenarbeit im „verlassenen Bahnhof“. Weder stoßen wir auf ein Übersetzungsproblem, das bei genauerer Beschäftigung damit sich als Hilfe zum Verständnis herausstellen könnte.

Mit der Bezeichnung Memoria, im englischen „memory“, eröffnen sich im deutschen Gebrauch zwei Bedeutungen:

1. Gedächtnis – im Sinne von Gedenken an zurückliegende Ereignisse mit dem statischen Aspekt der Speicherung
2. Erinnerungen – mit dem aktiven Aspekt des Hervorholens und Abrufens von Gespeichertem und ihrer Konfrontation mit Zukunftsentwürfen, die in der Gegenwart zu kreativen Neugestaltungen zusammenfließen.

Mit Bezug auf Stanislawskis Praxisstudien und Beobachtungen beschreibt Lee

Strasberg in seinen Ausführungen zur Theaterarbeit den sogenannten „inspirativen Moment“ (S.128). Gemeint ist in der Schauspielpraxis ein Bewusstseins- und Handlungszustand, der nach einem intensiven Durchschreiten dreier vorheriger Phasen – 1. Entspannung, 2. Konzentration (Fokussierung) und 3. Öffnung neuer Wahrnehmungs- und Handlungsfelder – sich einstellt und in dem es möglich ist, unbewußte Erinnerungen freizusetzen und Impulse aus den unterschiedlichsten Richtungen in freien Fluß zu bringen.

Eine Offenlegung noch unausgesprochenener Menschenrechtsverletzungen in der jüngsten Vergangenheit in Peru steht noch am Anfang. Die zuvor erwähnte Ausstellung Yuyanapaq im Nationalmuseum ist die erste ihrer Art, und ein Mahnmal wie das „tränenende Auge“ (el ojo que llora) – bezeichnender Weise war dieses Memorial nur durch eine künstlerische Intervention im öffentlichen Raum einer dänischen Malerin möglich – sind immer noch Steine des Anstoßes. Auch das mit erheblichen finanziellen Mitteln aus Deutschland angeschobene „Museum der Erinnerungen“ wird im offiziellen Diskurs nur zögerlich angenommen, das Theaterfestival in Villa el Salvador mit der Thematik Memoria hatte unserem Eindruck nach den Hauch des Konspirativen und Unerlaubten, und die mittlerweile offiziell hoch anerkannte 40jährige Theaterarbeit der Gruppe Yuyachkani aus Lima hat gerade vor dem Hintergrund einer Tabuisierung des Themas „Memoria“ in Peru seine besondere Bedeutung.

Schon in seinem 1993 erschienenen Roman „Tod in den Anden“ hatte der in diesem Jahr mit dem Literatur-Nobelpreis ausgezeichnete peruanische Schriftsteller Vargas Llosa in dichter Beobachtung und bestechender Aufdringlichkeit auf die drohenden Schatten in Peru hingewiesen.

Jetzt, zehn Jahre danach, beginnen die Menschen hinzuschauen und darüber zu reden, denn sie wissen, dass es von großer Wichtigkeit ist davon zu erzählen zu beginnen, wie etwas gewesen ist und was überhaupt passiert ist – und damit wurde in Peru nun begonnen (siehe Anlage: „Die Last der dunklen Jahre“, TAZ 12/2010).

„Die Geschichte noch einmal zu erzählen kann helfen, sich mit dem Leben zu versöhnen“ (Verena Kast).

In den Gesichtern und in den Bewegungen der jungen und alten Bewohner der von uns in den Anden besuchten Orte Llinqui und Toraya meinten wir manchmal einen Schleier der Reglosigkeit wahrzunehmen. Ein Schleier, hinter dem die allzu schmerzvollen Erinnerungen und noch offenen seelischen Verletzungen verschwinden: ein traumatischer Schleier, der sich über diese und viele andere Orte im ganzen Land gesenkt zu haben scheint.

Und wenn nun aufgrund der Erlebnisse ein mehr oder weniger durchlässiger Schleier oder gar steinharte Mauern des Schweigens sich zwischen die Menschen und ihrem inneren und äußeren Umfeld geschoben haben, können oder dürfen wir diese überhaupt berühren oder wegziehen?

Für ein Aufrühren individueller oder historischer Traumatas und deren Begleitung sind wir im Theater viel zu wenig sensibilisiert und ausgebildet, und im Rahmen unserer kurzen Besuche konnte das schon gar nicht unser Anliegen sein. Aus diesem Grunde näherten wir uns sehr vorsichtig der Geschichte der Orte und den Erinnerungs-Schichten der dort lebenden Menschen.

„My work with historical trauma is about a search for meaning“
(Armand Volkas, Healing the Wounds of History).

Unsere Aufmerksamkeit richtete ich zunächst einmal darauf, zu erleben und zu spüren, wie eine Geschichte erzählt oder auch ausgeblendet wird. Denn in der Form der Erzählung oder Nicht-Erzählung (Verschweigen) teilt sich das was und der eigentliche Gehalt der Geschichte unterschwellig mit – auch in der beiläufigen Erzählung. Harald Welzer, Sozialpsychologe und Direktor des Center for Interdisciplinary Memory Research in Essen, beschreibt dies als „kommunikatives Unbewußtes“:

„Ein großer Teil der Praxis des kommunikativen Gedächtnisses transportiert Vergangenheit und Geschichte en passant, von den Sprechern unbemerkt, beiläufig, absichtslos. Und damit sind wir wieder bei dem, was ich das kommunikative Unbewußte nenne. ... – ästhetische Zugänge wie literarische Autobiographien (wie etwa „Erinnerung, sprich!“ von Vladimir Nabokov ... kommen wegen ihrer Freiheit, ihre Überlegungen nicht belegen zu müssen, dem Phänomen des kommunikativen Gedächtnisses oft näher, als es mit den sperrigen Instrumenten der wissenschaftlichen Argumentation möglich ist.“ (das kommunikative Gedächtnis, S.16).

Von immenser Wichtigkeit in den Dörfern und Städten, insbesondere für die nachfolgende Generation, sind die Aktivierung und Bewußtwerdung eigener Kapazitäten und Stärken. Und sei es nur, der Tristesse und den schwierigen Überlebensbedingungen „ein Lächeln entgegenzusetzen“, ganz so wie es seit der Gründung im Credo von AyE steht.

Mit diesem simplen wie auch bescheidenen Motto hat sich die Gruppe Arena y Esteras seit ihrer Entstehung in aller Konsequenz der Vitalisierung durch künstlerisch-kulturelle Arbeit gewidmet: aus eigener Betroffenheit und im Dialog mit den lokalen Rahmenbedingungen und Herausforderungen versuchen sie ganz konkret den Alltag zu verwandeln, Möglichkeiten zu schaffen, um sich und die Welt anders zu erfahren, sowie die Hoffnung und Zuversicht aufrecht zu erhalten, dass ein anderes Leben und eine andere Welt möglich sind.

Im Aufzeigen von Wandlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten, in ihrer beharrlichen und kreativen Besinnung auf eine eigene Erinnerungs- und Gedenkkultur, in ihrem Bemühen um Minderung von Bildungsarmut und Verteilungsungerechtigkeiten hat die Arbeit von Arena y Esteras ihre brisante politische Relevanz. Ganz konkret ermutigt Arena y Esteras Jugendliche aus ihrer Gemeinschaft weiterführende Ausbildungen anzugehen, zum Beispiel indem die Teilnahme an Sprach- oder Vorbereitungskursen zur Aufnahme an einer Universität ermöglicht und finanziell unterstützt wird.

Transformation

Beschrieben wurden zunächst kleine, lokal eingefärbte Schritte und Unternehmungen auf dem Wege zu kultureller, politischer und sozialer Bildung. Sie bilden den Humus, damit globale transformatorische Prozesse in Richtung höherer Lebensqualität, fairem Handel oder Nachhaltigkeit reifen können.

In den community arts Projekten sind es – wegen ihrer ästhetischen Provenienz – unvorhersehbare und überraschende Impulse und Zeichen, die mit einem konkreten Raum, einem sozialen und geopolitischen Kontext korrespondierend dem erdrückenden TINA (there is no alternative) Syndrom die Stirn bieten.

Memoria - cross over arts entwickelt eine bildungs-politische Arbeit, die von der poetischen Kraft und den mimetischen Potentialen einer Verwandlungskunst (Schauspiel) ausgeht.

Ein Spiel, in dem es nicht darum geht, eine wahre Idee oder perfekte Figur oder ideale Taten vorzustellen, sondern es werden Menschen in ihrer Suche als Handelnde, in ihren Sehnsüchten als sich Bewegende, und in ihren Aktionen als sich und die Umwelt Verwandelnde vorgestellt und erlebbar gemacht.

Von dieser Verwandlungskraft zu erzählen und sie mit dem Publikum zu teilen ist das transformatorische Potential der Schauspielkunst und – in einer politischen Lesart – eine sinnliche Form der Mit-Teilung und Verständigung über Menschenrechte. Im Spiel und in den Gesichtern der Pamela-Eva und des Chinito-Adams blitzte dieses Potential in einigen Momenten auf, und möglicherweise war es die Sehnsucht danach, was Ana und das Publikum so ge- und berührt hat.

Bibliographie

Assmann, Aleida. Der lange Schatten der Vergangenheit, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, Verlag Beck, München 2006 / BpB Schriftenreihe Band 633

Czarnuch, Zbigniew. Der Wegweiserpark in Witnica/Vietz an der Ostbahn. Witnica/Vietz 2007, Donjon Verlag

Henkel, Knut. Die Last der dunklen Jahre, Aufarbeitung in Peru. TAZ 13.12.2010, www.taz.de/1/politik/amerika/artikel/1/die-last-der-dunklen-jahre/

Johnstone, Keith. Impro, Improvisation und Theater, Alexander Verlag Berlin 2004

Kahlo, Frida. Retrospektive. Herausgeber: Martin Gropius Bau Berlin, Prestel Verlag 2010

Kreutzer, Michael. Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale? Expedition Metropolis Projekt "Erinnerung, sprich - oder wie das Leben so spielt". Der Aufsatz erscheint in der Zeitschrift für Theaterpädagogik, Korrespondenzen, 27. Jahrgang, Heft 58. Er beruht auf einem Vortrag von Ulrich Hardt und Michael Kreutzer auf dem Symposium „Sozialraumszenierung“, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kulturwissenschaft, 12.3.2010

Llosa, Mario Vargas. Tod in den Anden, Suhrkamp Verlag 1997

Nabokov, Wladimir. Erinnerung, sprich, Wiedersehen mit einer Autobiographie, Rowohlt Verlag Hamburg 2005

Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers, hrsg. Wolfgang Wermelskirch, Berlin Alexander Verlag 2007

Tokarczuk, Olga. Taghaus Nachthaus, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart München 2001

Volkas, Armand. Healing the Wounds of History: Drama Therapy in Collective Trauma and Intercultural Conflict Resolution. In D. Johnson & R. Emunah (Eds.), Current approaches in drama therapy (pp. 145-171), Springfield, IL: Charles C. Thomas, (2009)

Wajsbrot, Cécile. Aus der Nacht, Liebeskind München 2008

Welzer, Harald. Das kommunikative Gedächtnis, Eine Theorie der Erinnerung, München Beck'sche Reihe 2005

Welzer, Harald. Mein Opa und die Nazis – über Geschichte, Erinnerung und Subjektivität. Radiobeitrag des SWR 2 am 25.07.2004

YouTube - Caminos Medidos - Expedición Teatral
28 Oct 2010 ... Un proyecto teatral de Arena y Esteras de Villa El Salvador Perú
il.youtube.com/watch?v=aeZw5T3goic

Ein Projekt von



Gefördert und unterstützt von

Bundeszentrale für politische Bildung (bpb)
Bund Deutscher AmateurTheater (BDAT)
Avina Stiftung Zürich
Deutsch Polnisches Jugendwerk (DPJW)
Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (BKJ)
Pomerania
Goethe Institut Lima