

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

ordnung nicht gegeben ist, also wenn die Gruppe der Darsteller in Bezug auf ihren sozialen Hintergrund heterogen ist.

In „How to become a Gangsta“, einer Arbeit von 2009 am Staatsschauspiel Hannover, waren Jugendliche auf der Bühne zu sehen, die gerne Gangsta-Rap hörten oder selber produzierten. Unter ihnen waren stark benachteiligte Jugendliche, die bereits mit Haftstrafen etc. Erfahrung gemacht hatten, und Abiturienten, die mit Gangsta-Rap nach eigener Aussage lediglich ihre Eltern provozieren wollten. Für den Zuschauer entstand ein verwirrendes Spiel mit Sehgewohnheiten: Der dunkelhäutige Darsteller mit der Kapuzenjacke, der auf der Bühne provokant und aggressiv auftrat, outete sich am Schluss als 1,0 Abiturient

und Arztsohn, sein blonder Mitspieler mit dem sanften Lächeln erzählt plötzlich, dass sein Bruder im Knast ist.

Im Moment arbeite ich an einem Projekt mit dem Titel „Diesen Kuss der ganzen Welt“ mit Menschen, die Verwandte oder Freunde auf anderen Kontinenten haben. Damit sind Menschen mit Migrationshintergrund angesprochen, aber beispielsweise auch ein Vater, dessen Sohn in Kanada studiert. So ist der Blick des Betrachters, der mit seiner Zuordnung „innerhalb oder außerhalb einer Gesellschaft stehend“ immer auch gesellschaftliche Ordnungen reproduziert, auf dem Prüfstand, und das vielfältige Spiel mit Identitäten und Realitäten, welches sich nicht auf Milieu und Klasse reduzieren lässt, beginnt.

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

Expedition-Metropolis-Projekt: „Erinnerung, sprich – oder wie das Leben so spielt“ (2009)

Michael Kreutzer

ExMe

2009 verließ das Berliner Theater der internationalen Künstlergruppe Expedition Metropolis (ExMe)¹ das konzeptionell mehr und mehr als beengend empfundene prominente Kreuzberger Jugendkunstzentrum „Schlesische 27“. In zwölf Jahren Jugendtheaterarbeit hatte Metropolis sich dort seine eigene *community of practice* geschaffen: eine eigene Form der „theatralen Gemeinschaft“², die ständig neue Mitglieder aufnahm, ohne jemals zu „casten“, und der viele ältere treu blieben, sowie ein eigenes weit gespanntes Netzwerk internationaler Kooperationen. Metropolis war seit einigen Jahren kein reines Jugendtheater mehr und suchte nun nach einem neuen Berliner Standort. Fragen nach dem „Paradigma“ seiner Theaterarbeit erschienen dabei in verändertem Licht. Nicht zuletzt war die Frage nach dem *Sozialraum*, dem stadträumlichen Umfeld, des sich neu verortenden und neu formierenden ExMe-Theaters neu zu stellen. Gesetzt nämlich, ExMe nähme, was nahe lag, den Ausdruck *Community Theatre* als Arbeitsbegriff für seine weitere Entwicklung an: Mit welchen „Communities“ würde ExMe sich in Zukunft besonders austauschen wollen? Mit welchen Zielen, welchen Erwartungen, welchen Aufgaben wäre dieser Austausch verbunden? In welcher Weise, auf welcher Grundlage würde ExMe die eigene *theatrale Gemeinschaft* dabei weiter entwickeln wollen? Und wie hingen diese Fragen nach der äußeren Verortung und der inneren Entwicklung zusammen?

Im selben Jahr, 2009, stellte das Quartiersmanagement Wrangelkiez (Berlin-Kreuzberg) das Thema „Nachbarschaften“ ins Zentrum seiner Arbeit und schrieb in diesem Zusammenhang ein „generationsübergreifendes Theaterprojekt im Stadtteil“ aus. Dieses Projekt sollte *erstens* mit der *Inszenierung eines Raums sozialer Begegnung* dazu beitragen, soziokulturelle Distanzen zu überwinden, die Distanz zwischen den Generationen und insbesondere die Distanz zwischen den ihrer Herkunft nach unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen. *Zweitens* sollte es



helfen, das kommunalpolitische Engagement und die Partizipation *aller* Bürger zu fördern. Diese Anliegen berührten sich durchaus mit den eben angedeuteten Fragen von ExMe. Auf die Ausschreibung bewarben sich ExMe und die Berliner Musikergruppe Populare³ gemeinsam und erhielten den Zuschlag.

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?



Ihr Projekt „Erinnerung, sprich“ begann, unter der Leitung von Ulrich Hardt (ExMe) und J. Alfred Mehnert (populare), im Mai und endete mit zwei Sonntagnachmittagspräsentationen im November 2009. Die Programmzettel benannten gut 40 Mitwirkende von 9 bis 70 Jahren. Die beiden Präsentationen an unterschiedlichen Veranstaltungsorten im Kiez wurden von insgesamt gut 150 Zuschauern besucht.

Die Fragestellung von „Erinnerung, sprich“

Ein halbes Jahr lang konnte das *Community-Theatre*-Projekt „Erinnerung, sprich“ im Wrangelkiez alte und neue Beziehungen zwischen ExMe und diesem Quartier untersuchen, auch die Beziehungen zur *lokalen Community* dieses „Kiezes“ – sofern denn eine solche *Community* hier zu finden wäre.

Denn die Ausdrücke „Sozialraum“ und „Community“ bezeichnen ja durchaus nicht dasselbe. „Communities“ sind soziale Formationen, deren Mitglieder sich in irgendeiner Weise auf ihre gemeinsamen Angelegenheiten verständigt haben. Menschen gehören nicht erst heute in aller Regel mehreren *Communities* an, und die räumliche Nähe ist nur eine von vielen Quellen ihrer Gemeinsamkeit. Dieser Sozialraum als Raum enger oder weiter gefasster lokaler Nachbarschaften kommt in der deutschen Diskussion mindestens in dreifacher Perspektive in den Blick: in der operationalistischen Perspektive der Sozialbürokratien, in der rekonstruktiven Sicht der Sozial- und Kulturwissenschaftler und in der aktionistischen Perspektive lokal startender sozialer

Bewegungen und Initiativen. Am ehesten führt dieser dritte Begriff des Sozialraums zum Begriff einer aktiven und sich selbst organisierenden (lokalen) *Community*, auf den sich die kommunitaristischen Theoretiker und Bewegungen stützen, wenn sie die Nivellierung und Kolonialisierung der Lebenswelten als Folgen der (neo-)liberalen Globalisierung und der zur „organisierten Verantwortungslosigkeit“ vorangetriebenen funktionellen Differenzierung der Politik- und Verwaltungsbereiche kritisieren. Ein solcher Begriff von *Community* liegt auch dem *Manifesto for a future theatre* zugrunde, das Silvia Mazzini und andere 2009 in den *Korrespondenzen*⁴ und im Internet⁵ veröffentlichten und dessen globalisierungskritische Tendenz ExMe in hohem Maß teilt: „From the local, from the marginal, then it is possible to re-start, and bring renewal in big cities, too ...“⁶ Auch in diesem Plädoyer für ein „theatre of formACTION“, that may be both the home and the school for its community“⁷ erscheint die *Community* als, zumindest potenziell, handlungs- und ausdrucksfähig, subjektiv oder mit sich identisch. Hieran hätte das Theater anzuknüpfen – das *future theatre*, eine lebendige, optimistische Vision des *Community Theaters* als gleichsam *kleines Volkstheater* ... Kann es das? In jedem Falle? Oder nur unter bestimmten Bedingungen? Und wenn ja: Sollte es das? Kollektive Identitäten wie die, auf die Silvia Mazzini u. a. ihr *Manifesto* beziehen, bilden sich auf Basis von (dauerhaften) Kooperationen und gemeinsamen Erfahrungen; und Erfahrungen sind, nach John Dewey, Problemlösungen. Kollektive dieser Art berufen sich auf Gründungsereignisse und durchlebte Konflik-

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?



te, die sie immer wieder reflektieren, umarbeiten oder nicht selten – hinsichtlich der Gründungsvorgänge vielleicht sogar typischerweise – erst retrospektiv erfinden; und sie tun dies in individuellen oder kollektiven *Erzählungen*, die sich in der Praxis immer wieder vergegenwärtigen, lebendig fortschreiben und transformieren. Handelt es sich um eine *lokale* Community, so kommt in diesen Erzählungen eine Gemeinschaft von Nachbarn, Ein- und Anwohnern als Autor und als Protagonist vor – als leidendes und handelndes und davon erzählendes kollektives *Subjekt*, als *Wir*.

Womit konnte „Erinnerung, sprich“ in dieser Hinsicht rechnen? – Kein Zweifel: Was Kreuzberg betrifft, hat es gerade eine solche Erzählung einmal gegeben. Einer der Theaterleiter von ExMe, Ulrich Hardt, hatte diese tausendfach kolportierte Geschichte aktiv miterlebt. Über sie hat Barbara Lang vor Jahren unter dem Titel *Mythos Kreuzberg* ein Buch geschrieben⁸: ein Buch über *Freie Republiken* und *Befreite Gebiete*, über den Häuserkampf der frühen 1980er Jahre und seine Spiegelungen in den Medien. Auch der Wrangelkiez mit seiner prominenten Besetzerkneipe, dem *Kuckucksei* in der Wrangelstraße, kam in diesen Erzählungen vor, als Schauplatz, als Episode. Aber dieses mythische Kreuzberg als eines der Zentren jener „zweiten Kultur“, wie es z. B. auf den Tünix-Kongressen hieß, ist bekanntlich untergegangen, nicht ohne in den Biografien der Beteiligten tiefe Spuren hinterlassen zu haben.

„Erinnerung, sprich“ fragte also: Gibt es, gibt es *noch* so etwas wie ein manifestes „*Wir Wrangelkiezbewohner*“ oder „*Wir Kreuzberger*“, das uns hier – im starken Sinne des Theatermanifests von Silvia Mazzini u. a. – von einer lokalen *Community* reden lassen könnte? Oder wenn dies nicht, dann vielleicht ein latentes, sei es in der Erinnerung schlummerndes, sei es im „Wunderblock“ der Stadtlandschaft noch unbestimmt vorgezeichnetes, nur noch nicht zu sich gekommenes *Wir*, das dornröschenhaft auf den weckenden Kuss – zum Beispiel eines kommunalen Theaters – wartet? Und dessen verbindende Kraft dann helfen könnte, jene Distanzen zwischen den Milieus und Szenen und den anderen, den „autochthonen“, den „minoritären“, „migrantischen“, „diasporischen“ *Communities* zu überwinden, Distanzen, die sich den einander überlagernden Unterschieden der sozialen Lagen, der Bildungsgrade und -chancen, der soziokulturellen Herkunft verdanken? Ist dieser Kiez also mehr als ein von Bürokraten in

die Landschaft gezeichnetes Planquadrat? Könnte er so etwas sein wie ein „authentischer“ Dialogpartner eines hier sich ansiedelnden *Community Theaters* oder sogar – wie im *Manifesto for a future theatre* – sein Auftraggeber? Könnte er ein solcher werden? Oder aber – Gegenfrage – sollte, zumal unter metropolitenen Bedingungen, auch ein vor Ort wirksames Theater sich nicht vielmehr eine *Community* schaffen, deren zentraler Bezugspunkt gerade nicht „das Lokale“ ist?

In diesem Sinne begab sich „Erinnerung, sprich“ auf die Suche. *Wo, zum Teufel, ist hier das Lokale?*

Recherchen

Diese Suche nach dem Lokalen war zunächst eine Suche nach Mitwirkenden. Die freie Werbung mit einem im Kiez verteilten Flyer war erwartungsgemäß wenig wirksam. „Erinnerung, sprich“ stützte sich daher bei der Suche vor allem auf Knotenpunkte kommunalen Lebens bzw. (was wiederum nicht dasselbe ist) kommunaler Arbeit wie Seniorenbegegnungsstätten, Nachbarschaftszentren, Kirchengemeinden, Schulen, das kleine Café eines türkischen Bäckers in der Wrangelstraße ... Dabei zeigte sich: Deren Einzugsbereiche decken sich keineswegs mit dem Planquadrat Wrangelkiez. Ein beträchtlicher Teil der sich in der Liebfrauen-Gemeinde Versammelnden z. B. war nicht ortsansässig. Die meisten Mitglieder der Theatergruppe in der Seniorenbegegnungsstätte Falckensteinstraße, die dann die Performance von „Erinnerung, sprich“ mit trugen, kamen nicht einmal aus Kreuzberg. Die sich im Nachbarschaftszentrum Cuvrystraße treffenden ortsansässigen türkischen und kurdischen Frauen waren zur Mitwirkung nicht zu bewegen. Die für die Mitwirkung gewonnene Schule konnte aus organisatorischen Gründen ihre Zusage nicht einhalten. Tatsächlich standen auf der Bühne am Ende kaum Kiezansässige.

Das in den Erzähl- und Schreibrunden mit diesen Akteuren entstandene Material betraf zwar durchaus auch Begegnungen mit dem Kiez, aber vielmehr ging es um *Ortswechsel*, um Wendepunkte im Leben, Erfahrungen mit der Arbeitswelt und ihrem Wandel, um einzelne besondere Erlebnisse und die Rolle, die Musik, Gerüche und Schuhe im Leben und für die Erinnerung spielen. Diese Erzählungen und Notizen berührten den Kiez eher

am Rande; die ausgewählten Musiken hatten mit ihm nichts zu tun, sondern evozierten, da es sich um Schlager handelte, die Zeiträume, in denen sie en vogue waren. Der Kiez und das umgebende Kreuzberg erschienen in diesen *ensembleinternen Recherchen* als lebendiges Feld, das die einzelnen ‚Lebenslinien‘ zeitweise durchliefen und noch durchlaufen, Linien, die sich im Projekt „Erinnerung, sprich“ zum Teil erstmals kreuzten. Es war eben kein lokales Ensemble, mit dem „Erinnerung, sprich“ arbeitete.

Die *ensembleexternen Recherchen* dagegen waren durchaus kieznah. Einige sehr alte Kiezbewohner steuerten ihre Erinnerungen bei. Am Ende beruhten einige der gespielten Szenen auf ihren Erzählungen, in denen es – für Jüngere kaum noch vorstellbar – um Kühe in der Falckensteinstraße ging oder um Menschen, die in der Nachkriegszeit im Hof Schlange stehend vor derselben Toilette warteten. Geschichten wie diese waren getragen vom Stolz und der Wehmut derer, die dies alles an sich erlebt hatten. Ein gegenwärtiges, widerständiges *Wir* aber – gar ein lokal gebundenes *Wir Wrangelkiezbewohner* – sprach sich darin nicht aus.

Präsentation

Der Raum der Präsentation von „Erinnerung, sprich“ war denn auch kein „Bild des Kiezes“, keine Metapher, sondern allenfalls als eine Reihe von Metonymien des Quartiers. Die Szenen standen zum Kiez im Verhältnis der Vershobenheit und des Angrenzens, nicht der Verdichtung; und die gleichwohl entstandene Dichte dieses Raums war anderer, nicht lokaler Art.

In „Erinnerung, sprich“ war der „Theater-Tee“-Raum ähnlich einem Kaffeehaus eingerichtet. Die Tische, an denen Zuschauer und auch Akteure saßen, ließen ein fast mittiges Forum zum Agieren frei. Die Gruppe der Musiker saß auf der linken Seite des Forums. Auf der eigentlichen Bühne, die unbespielt blieb, stand ein übermannshoher Bilderrahmen; rechts davon befand sich eine kleine runde transparente Zelle. Es wurde auch zwischen den Tischen gespielt.

Die Präsentation gliederte sich in drei durch längere Pausen mit Kaffee und Kuchen unterbrochene Blöcke, deren jeweilige Einheit sich thematisch deuten ließe, ohne dass dies aber im Programm oder in Ansagen ausgewiesen worden wäre. Im ersten Teil ging es um Ortswechsel – Umzug, Urlaubsreise, Migration – und um Schuhe, im zweiten um die Arbeitswelt, im dritten um Musik.

Die Übergänge zwischen den einzelnen Erzählungen und Szenen, zwischen Agierenden und Zuschauenden, zwischen den Aktionen, Musiken und Pausen waren manchmal fließend, manchmal wegen kleinerer Umbauten auch stockend und in jedem Fall ruhig; die Präsentation kam ohne „Knalleffekte“ aus; sie war im Ganzen eher lyrisch und episch als dramatisch, dabei manchmal traurig oder wehmütig, manchmal witzig. Die Zuschauer blieben bei Atem. Bei den populären Songs, deren Texte an die Wand projiziert wurden, sangen viele von ihnen mit. Der ruhige und schwebende Charakter der Präsentation und das Beieinandersitzen von Akteuren und Zuschauern animierten die Zuschauer zu Interventionen. Sie verwiesen auf eigene Erinnerungen und stellten Nachfragen. Ein Kind unterhielt sich mit einer Akteurin während ihres Auftritts über die Dinge, von denen in ihrer Szene die Rede war.

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

Material und Spielweisen der Aufführung waren äußerst heterogen. Die Senioren spielten zwei Szenen aus ihrem Repertoire, die sich ins gestellte Thema „Erinnerung“ fügten, und sie taten dies in der Weise, die sie in ihrer Gruppe gelernt hatten, auf eine – in einem sehr ehren- und liebenswerten Sinne des Wortes – laienspielhafte Art. Für andere Szenen waren sie dazu angehalten worden, genau dies, das Deklamatorische und über sich selbst ein wenig lächelnde Theatralische, wegzulassen, sich zuzuhören, wie sie im Alltag erzählen, wenn sie wirklich erzählen, und dann diesen Ton auf der Bühne zu treffen und so zu modulieren, das er im öffentlichen Raum trägt. Sie sollten bestimmte Dinge einfach tun, gleichsam kunstlos, und nicht so „tun, als ob“. Zumeist begleitete die Gruppe die Handlungen oder Erzählungen der Protagonisten mit freien – nur manchmal illustrativen, oft rein assoziativen – gestischen oder akustischen Kommentaren; sie hörten gleichsam mit dem Körper zu. Dies war keine Spielweise der einführenden oder gar ekstatischen Verwandlung oder der psychologischen Selbsterforschung, auch nicht des distanzierten Zeigens, sondern die Spielweise einer schlichten Manifestation, die auf dem Wege der Wiederholung und Stilisierung manchmal etwas Rituelles und darin sehr Fremdes bekam. So zu spielen, ein Spiel ohne Anführungszeichen, verlangte eine hohe Risikobereitschaft von allen Beteiligten.

Schluss. Weiterführende Überlegungen

Ein halbes Jahr nach Abschluss des Projekts „Erinnerung, sprich“ bezog ExMe seine neuen Räume in der „Alten Desinfektions-Anstalt“ (DESI) in einem dem Wrangelkiez benachbarten Quartier an der Grenze zu Berlin-Neukölln. Welche Schlüsse würden sich aus diesem Projekt für die weitere Entwicklung des sich nun dort im Aufbau befindlichen „Community Theaters“ ziehen lassen?

Das subjektive Lokale, das, was die *lebendige Community* ausmacht, von der das Theatermanifest von Silvia Mazzini u. a. spricht, hat „Erinnerung, sprich“ nicht gefunden. Der Wrangelkiez ist beliebt als Kulisse für Film und Fernsehen und als Hintergrund eines hippen Kneipengeschehens. Er ist äußerst lebendig, aber er ist – im starken Sinn des Wortes – keine *Community*. Im Gegenteil: Dort, wo Fragen der Gemeinschaftlichkeit und Solidarität bei den Recherchen explizit zur Sprache kamen, wurde ihr Abnehmen oder Verschwinden beklagt. Ein alevitischer Türke erinnerte sich mit Wehmut an bewegte Zeiten, in denen er – übrigens auch dies keine lokale Aktivität – in Berlin mit Studenten zusammen türkisches Arbeitertheater spielte. Die Leute zögen sich heute in ihre eigenen vier Wände zurück. Was uns heute trenne, sagte er, seien nicht Hass oder Abneigung, sondern Scheu und Scham. Der Arbeitskreis türkischer und kurdischer Frauen, mit denen es dann doch zu einem äußerst lebendigen Erzählnachmittag kam, agiert beinahe klandestin; aus nicht explizit genannten, aber erahnbaren Gründen, die in den eigenen Familien und den eigenen *Communities* liegen dürften, wollten sie sich nicht fotografieren lassen, und auf der Bühne standen sie nicht.

Nicht nur in manchen Gesprächen mit einzelnen ‚Stofflieferanten‘ für „Erinnerung, sprich“, auch in den Diskussionen der bezirklichen „Sozialraum-AG“ und den Selbstdarstellungen des Quartiermanagements Wrangelkiez wird deutlich, dass auch

Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale?

das Konzept der Sozialraumorientierung breite und dauerhafte Partizipation nicht zu provozieren vermag.¹⁰ Zu wenig erscheint das weder mit Geld noch mit Entscheidungsbefugnissen ausgestattete Quartiersmanagement – im Gegensatz zu den alten großen Kreuzberger Vereinen kommunaler Selbstorganisation – noch als Instrument der Bürger oder der Zivilgesellschaft, zu sehr als Instrument der Verwaltung und damit immer mehr als kosmetische Kehrseite einer Politik, die – etwa im Hinblick auf die Ausstattung der Schulen, die Bereitstellung von Kita- und Ausbildungsplätzen und von Transferleistungen, die die selbstbestimmte Teilnahme am kulturellen Leben erlauben würden – „in der Fläche“ genau das vorenthält, was sie in einzelnen Sonderprojekten anbietet. Dem „Lokalen“ (im Sinne des Quartiers, inzwischen ja auch im Sinne des alten Bezirks Kreuzberg) kommt, vor allem in der Folge stadträumlicher Mobilität, nicht nur die eigene Geschichte abhandeln; ihm entspricht auch keine politische Struktur, innerhalb derer *gehandelt* werden kann. In der Folge fühlen sich die lokalen Bewohner – die Minderheit, die hier überhaupt nur erreicht wird – mehr und mehr als bloße Adressaten von Angeboten, als „Zielgruppen“, als Objekte der Politik. „Was ist das hier“, fragten die türkischen und kurdischen Frauen die Projektteilnehmer von „Erinnerung, sprich“, die von ihnen nichts als ein paar Geschichten hören wollten, „eine Therapie?“

Auch dies lässt sich deuten als Ausdruck der Beschämung derer, die sich – und sei es wohlwollend, in bester ‚integrationspolitischer‘ Absicht – ‚behandelt‘ sehen. Und anders als im globalisierungskritischen *Manifesto for a future theatre* von Silvia Mazzini u. a. scheint das gemeinsame ‚Lokale‘ hier nicht (mehr) die Quelle sein zu können, aus der eine eigensinnige und ihrer Würde bewusste, in diesem Sinne: stolze Subjektivität sich regenerieren könnte.

Die Erfahrung von „Erinnerung, sprich“ war eine andere. Unter denen, die sich in der *Performance* als Akteure begegnet sind, vom ersten Treffen bis zu den Nachgesprächen und späteren Begegnungen, sind nicht wenige, die diese gemeinsame Praxis gern fortsetzen und vertiefen würden. „Erinnerung, sprich“ hat, so könnte man sagen, keine bestehende Community gespiegelt und gestärkt, sondern nach eigenem Muster – auf Basis eines vielleicht sehr spezifischen Zusammenspiels von Recherche, Probe, Präsentation und Reflexion des Gesamtgeschehens – vielleicht damit begonnen, eine eigene kleine Community zu schaffen. Und offenbar hat diese kleine *community of practice* einen zugleich äußerst heterogenen und dennoch dichten Raum ganz eigener Erinnerung auf die Bühne bringen können, den die Zuschauer nicht nur gern, sondern auch mit Effekten der Wiedererkennung betreten haben. Viele Zuschauer konnten sich vorstellen, diese Veranstaltung „Theater-Tee“ nicht nur zu wiederholen, sondern, mit neuen Inhalten und neuen oder erweiterten Besetzungen dauerhaft fortzusetzen.

Sowohl die Dichte der Präsentation als auch die Bindungskraft, die die Gesamtperformance von „Erinnerung, sprich“ zu entfalten begann, beruhen offenbar nicht auf der *Kraft lokaler Wurzeln*.¹¹ Worauf dann? Eine Überlegung lautet: Auf demselben Umstand, der das Theater – jenseits seiner einzelnen ‚Botschaften‘, als Praxis – zu einer politischen Veranstaltung macht. Hans-Thies Lehmann hat dies so formuliert: „Politisch wird Theater (...) durch den impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*. (...) Theater stellt, nicht als These, sondern als

Praxis, exemplarisch eine Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopien eines ‚anderen Lebens‘ symbolisiert ...“¹² Den Ausdruck „symbolisiert“ sollte man hier streng nehmen: Das ‚andere Leben‘, in dem jedem Gerechtigkeit widerfährt, wird hier weder bezeichnet noch veranschaulicht, sondern es scheint im rein ‚funktionellen‘ Gelingen einer ‚guten‘ Aufführung auf. Möglicherweise sollte man unterscheiden zwischen einem von einer präexistenten Community her gedachten *Community Theater* und einem gleichermaßen engagierten Gebilde, das man eher *Theatre Community* nennen könnte. Diesen Unterschied zu verdeutlichen, hilft vielleicht ein Vergleich mit Formen des Widerstands gegen eine ältere Version von Globalisierung, nämlich gegen die römisch-imperiale, die freilich weder über ein weltumspannendes Netz der Informationstechnologie und Unterhaltungsindustrie verfügte noch über eine alle Lebensbereiche durchdringende und tendenziell homogenisierende konsumistische Ideologie. Mindestens zwei ihrer Gegner sind auch heute noch recht populär. Sie gaben auf das Problem sehr unterschiedliche Antworten. Der eine von ihnen heißt Paulus. Der andere heißt Asterix.

Das „asterixianische“ Theater bezog sich auf die lebendige Tradition einer lokalen Community, auf den Mythos des Druiden, auf die Subversivität von Zaubersprüchen und das Ritual des Wildschweinessens – und es stärkte so die Widerstandskraft einer kleinen gallischen Community gegen die Globalisierung und würde dies mit jedem anderen *local village* im *global village* genauso tun. Ist dies der Weg, den das *Manifesto for a future theatre* einschlägt? – Die Antwort eines „paulinischen“ Theaters wäre eine andere. Die frühen sich schnell ausbreitenden christlichen Gemeinden beruhten ja gerade nicht auf der Beschwörung lokaler Geschichte und mythischer lokaler oder ethnischer Gottheiten (gegen die die römische Herrschaft im Übrigen bekanntlich nicht viel einzuwenden hatte). Sondern sie bestimmten das Verhältnis von Mensch und Mitmensch *neu*, jenseits der beiden herrschenden Modelle ‚Ethnische Gemeinschaft‘ und ‚Römische Reichsordnung‘. „Die geniale Leistung des Paulus wird [von Jacob Taubes] in der Konstruktion einer dritten Form der Vergemeinschaftung gesehen, die sich neben und gegen diese beiden stellt.“¹³

Im Hinblick auf heute zu lösende Probleme ist Paulus wohl vor allem zu lesen als jemand, dessen Lesart von Tod und Auferstehung Jesu Christi es den Menschen erlaubt, sowohl zum weltlichen als auch zum Religionsgesetz, zu beiden Formen positiven Rechts also, in ein Verhältnis reflexiver Distanz zu treten. Ein solches „paulinische“ Theater stellte sich eine andere Aufgabe als die der Mobilisierung von lokalen Widerständen. Seine primäre Aufgabe wäre es, überall dort, wo an Grenzen und Schwellen Feinde einander kampfbereit gegenüber stehen oder wo Richter ihre Henker bemühen, die Mittel der Verständigung, der Reflexion und Selbstreflexion, den Bereich des Sagbaren und Vorstellbaren zu erweitern und alles, was zu tun wir das Recht zu haben glauben, im Licht einer universellen Ethik umfassenden Respekts zu prüfen.¹⁴ Deren Kriterium ist vor allem das Leid der Anderen¹⁵, und es sind vielleicht – außer der unmittelbaren – nur bestimmte ästhetische Erfahrungen, die uns hiervon etwas vermitteln können.

Ein solches Theater stünde immer neben den politischen Formationen, den staatlichen wie den zivilgesellschaftlichen, auch neben denen, denen es sich verpflichtet und verbündet weiß.

Die primäre politische Aufgabe eines solchen Theaters, auch eines noch so kleinen, wäre eine friedenspolitische. Und seine weiteren politischen Aufgaben leiteten sich *hieraus* ab – auch die lokalpolitischen, die es durchaus Hand in Hand mit Asterix in Angriff nähme, wenn denn auch der sich Kritik gefallen ließe.

Anmerkungen:

- 1 www.expedition-metropolis.de
- 2 Zum Begriff der „theatralen Gemeinschaft“ siehe Warstat, Matthias (2005): *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. Tübingen/Basel; ders. (2009): *Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe: Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968*. In: Kreuder, Friedemann/Michael Bachmann (Hg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld, S. 13–26.
- 3 <http://populare.jimdo.com>
- 4 *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen*, 25 (2009), H. 55, S. 52–54.
- 5 <http://www.theatermanifesto.com/the-manifesto-complete-version.php> (zuletzt aufgerufen am 9.1.2011).
- 6 *Manifesto ...*, These 4.
- 7 *Manifesto ...*, These 3.
- 8 Lang, Barbara (1995), *Mythos Kreuzberg*. Berlin.
- 9 Vgl. *Zwei Kulturen? Tunix, Mescalero und die Folgen* (o. J.): Hg. von Dieter Hoffmann-Axthelm/Otto Kallscheuer/Eberhard Knödler-Buntel/Brigitte Wartmann, Berlin: *Ästhetik und Kommunikation* (= *akut* 2). [Anfang 80er Jahre]
- 10 „Eine Kontinuität beim bürgerschaftlichen Engagement, sei es bei Einzelpersonen oder BewohnerInnengruppen, ist aufgrund sich verändernder Lebensbedingungen und -phasen nur schwer langfristig zu bewahren.“ *Quartiersmanagement Wrangelkiez* (2009): *Integriertes Handlungs- und Entwicklungskonzept*. Berlin 2009, S. 7.

„Es gibt eine Renaissance des Volkstheaters“

- 11 „The strength of local roots will blossom in near and far flowers“ *Manifesto ...*, These 9.
- 12 Hans-Thies Lehmann (2005): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. (3. veränderte Auflage, erstmals 1999), S. 456 f.
- 13 Wolf-Dietrich Assmann u. a. im Nachwort zu Taubes, Jacob (1993): *Die politische Theologie des Paulus*. München (2. verbesserte Auflage 2003), S. 146. Für Alain Badiou beruht diese Vergemeinschaftung auf einer durch Paulus möglich gewordenen, gleichsam umgestellten Subjektivität. In ihr sind Wissen und Willen einerseits und Tun und Handeln andererseits nicht länger in der Weise getrennt, dass ein „totes Ich“ als Sachwalter des Gesetzes dem lebendigen Begehren machtlos gegenübertritt (und dadurch den Raum der Sünde als eines „Lebens des Todes“ erst eröffnet): „Man kann übereinkommen, ‚Heil‘ Folgendes zu nennen [...] dass das Denken vom Tun und von der Macht nicht getrennt zu sein braucht.“ Badiou, Alain (2009): *Paulus. Die Begründung des Universalismus*. Zürich/Berlin (dt. erstmals München 2002, frz. 1977), S. 105. Die Thesen Badiou grenzen nach Ansicht des Verf. an epistemologische, (meta-)ethische und demokratietheoretische Überlegungen, wie sie von pragmatistischer und praxisphilosophischer Seite angestellt werden.
- 14 Margalit, Avishai (1997): *Politik der Würde. Über Achtung und Verachtung*. Berlin (The Decent Society, Cambridge, Mass. 1996); siehe hierzu: Joas, Hans (2004): *Die Politik der Würde und die Sakralität der Person*. In: Ders. (2004): *Braucht der Mensch Religion? Über Erfahrungen der Selbsttranszendenz*. Freiburg, S. 130–142.
- 15 „Fremdes Leid zur Sprache zu bringen, ist Voraussetzung aller universalistischen Ansprüche.“ Johann Baptist Metz (1997): *Zum Begriff der neuen Politischen Theologie. 1967–1997*. Mainz, S. 158.

* **Anm. der Red.:** Der Aufsatz beruht auf einem Vortrag von Ulrich Hardt und Michael Kreutzer auf dem Symposium „Sozialrauminszenierung“, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kulturwissenschaft, 12.3.2010.

Fotonachweis:

alle Fotos Archiv ExMe

„Es gibt eine Renaissance des Volkstheaters“ Interview mit Judith Gerstenberg, Schauspiel Hannover

Ole Hruschka

Zeitschrift für Theaterpädagogik: Das Schauspiel Hannover wirbt neuerdings für sich mit dem Slogan „Deine moralische Anstalt“. In seinem berühmten Text über die „Schaubühne als moralische Anstalt“ konzipiert Friedrich Schiller das Theater als Bildungs- und Aufklärungsmedium, das den „Geist des Volkes“ stärkt, weil es „alle Stände und Klassen in sich vereinigt“. Kann es auch heute noch der Anspruch eines Stadttheaters sein, die gesamte Bevölkerung zu erreichen?

Judith Gerstenberg: Natürlich möchten wir im Idealfall Theater für alle machen. Die Realität ist leider meistens eine andere. Für viele ist ja schon der Eintrittspreis eine Barriere. Außerdem fällt auf, dass man sich bei der Spielplangestaltung – gerade im jungen Schauspiel – an ganz unterschiedlichen Zielgruppen orientiert, die sich untereinander nicht immer wahrnehmen. In diesem Bereich ist es nicht selten so, dass eine bestimmte gesellschaftliche Gruppierung – Stichwort Migrationshintergrund – zum Thema gemacht wird, dies aber auch nur ein besonderes Publikum anspricht.

ZfT: Inwiefern könnte man mit Blick auf „Stadttheater“ dennoch von Volkstheater sprechen?

Gerstenberg: Volkstheater ist nach meinem Verständnis eine Urform gesellschaftlicher Selbstverständigung. Man kann die eigene Situation, das eigene Bewusstsein, die eigenen Probleme anders und neu betrachten, indem man sie vorgespielt bekommt. Eben darin besteht auch eine zentrale Aufgabe von Stadttheater – ohne dass dies im engeren Sinne pädagogisch oder didaktisch gemeint ist. Theater kann als Analyseapparat dienen, sollte dabei aber möglichst sinnlich und ereignishaft sein.

ZfT: Wie lassen sich solche Formen in das Spektrum eines Stadttheaters integrieren?

Gerstenberg: Die Produktion „moschee.de“ ist für mich Volkstheater, da sie einen Wirklichkeitsbefund, einen aktuell bestehenden Konflikt auf die Bühne bringt. In der Inszenierung geht es darum, den Streit um den geplanten Bau einer Moschee am Rand von