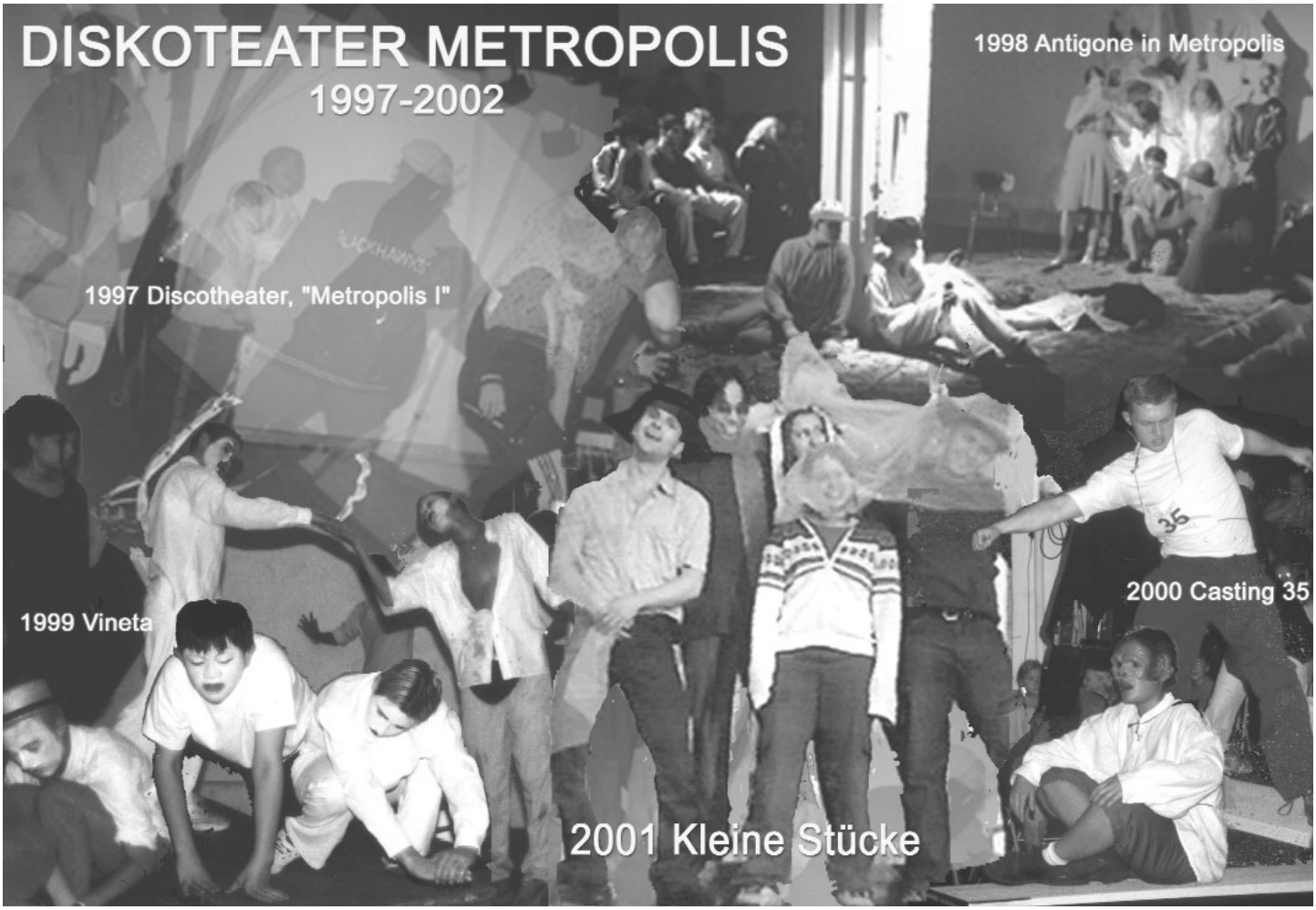


Diskoteater Metropolis ist ein Sonderprojekt am Internationalen JugendKunst- und Kulturzentrum Schlesische 27 in Berlin-Kreuzberg. Es wird geleitet von Ulrich Hardt, Franz Hödl und Michael Kreutzer. Der Artikel basiert auf Diskussionen der Projektleitung.

Expedition, nicht Manöver

Interkulturelles Jugendtheater als exploratives Theater

Anmerkungen - Erfahrungen - Überlegungen

Michael Kreutzer

Handeln braucht Zeit. Spielen ist Handeln.
Donald W. Winnicott

Die beiden Grundsatzartikel in diesem Heft* - *Annette Hartmann* über Theaterpädagogik an Schulen, *Barbara Santos* über das Theater der Unterdrückten/ Forumtheater - bezeichnen sehr genau die Aspekte, unter denen Jugendamateurtheater zumeist betrachtet wird: den pädagogischen und den soziokulturell-politischen. Es geht einmal um die bildende Kraft des Jugendtheaters und zum anderen um seine Fähigkeit, Öffentlichkeiten herzustellen und sie zur Selbstorganisation, zu Stellungnahmen und Problemlösungen zu animieren.

Und beide Autorinnen schreiben dabei natürlich auch über das Jugendtheater als Kunst.

*** Der Artikel erscheint Ende Mai 2002 in der von der Regionalen Arbeitsstelle für Ausländerfragen Berlin herausgegebenen Zeitschrift "Jungend und Kultur", Heft 2: "Jugend macht Theater" (Arbeitstitel).**

Diese Broschüre dient der internen Information und Diskussion.

Diskoteater Metropolis

Tabori, George, in : Theatermacher, hrsg. von W. Kässens und J. W. Gronius, Frankfurt am Main 1987

Das interkulturelle Jugendtheater Diskoteater Metropolis, aus dessen Perspektive wir im folgenden Überlegungen zum Thema "Jugend macht Theater" anstellen, setzt genau hier seinen Akzent und nimmt hier seinen Anfang: beim Theater als Spiel und Kunst, genauer: beim Jugendamateurtheater als besonderer und eigenständiger Spiel- und Kunstform, als spezifischer Variante "kleiner Kunst" *(George Tabori)*.

Antigone in Metrpolis, Probe auf dem Dörnberg bei Kassel 1998

Im Diskoteater Metropolis spielen und arbeiten Jugendliche und junge Erwachsene ab 15 Jahren zusammen. Sie kommen aus Bosnien, Deutschland, Frankreich, dem Kosovo, Polen, Portugal, der Türkei und Vietnam. Die Gruppe besteht seit fünf Jahren. Seit vier Jahren gibt es nur noch eine langsame Fluktuation, und so ist die wachsende Gruppe inzwischen nicht mehr nur national, ethnisch und kulturell, sondern auch dem Alter nach äußerst heterogen. Einig ist sie sich nur in einem: Theater zu spielen und darin "weiter zu kommen", indem sie die Wege nutzt, die das Theater selbst ihr zeigt. Das sind Wege jenseits der "großen" Kunst, aber auch jenseits der (zumeist eher pädagogischen als politischen) Imperative, vor denen sich Jugendtheater zumeist zu legitimieren hat.

Kunst als Erkundung

Peter Brook (*1925) wurde vor allem durch seine Shakespeare-Inszenierungen weltberühmt. Ließ dann (1970) das "Auto" der etablierten Theater stehen, um mit einer interkulturellen Schauspielergruppe "zu Fuß weiter zu gehen", auf der Suche nach einer "universalen Sprache" des Theaters.

Zum belasteten Begriff der "Kreativität" vgl. Hartmut von Hentig, Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff. Weinheim und Basel 2000 (zuerst München und Wien 1998)

Dabei mag die nachdrückliche Rede von der "Kunst" nur der gesellschaftsfähige Anzug sein, in den eine andere Suche sich kleidet, um sich Freiheiten, Zeit und Raum zu besorgen, die sonst verwehrt wären.

Peter Brook, von dem das interkulturelle Theater so unendlich viel lernen kann, bemerkt hin und wieder, dass es ihm eigentlich nie um das Theater gegangen sei. Oder: Eine Kunst, der es nur um die Kunst gehe, sei gar keine. Worum es ihm geht, bezeichnet er mit einem Ausdruck, dessen Bedeutung noch weniger kenntlich ist als die der vielbeschworenen "Kreativität": *das Leben*.

Vielleicht geht es dem Jugendtheater darum, in Erfahrung zu bringen, worum es sich dabei handeln könnte.

Jugendtheater als exploratives Theater

Diskoteater Metropolis versteht sich daher, so kann man dies zusammenfassen, in erster Linie als exploratives Jugendtheater.

Das explorative Jugendtheater blendet die Fragen nach Bildung, nach politischer Öffentlichkeit und Einmischung nicht aus, sondern weist ihnen einen anderen Ort zu.

Antigone in Metrpolis, Aufführung auf dem Dörnberg bei Kassel1998

Es fragt nicht: Was kann Theater beitragen, zum Beispiel zur Gewaltprävention, zum Kampf gegen Fremdenfeindlichkeit und Rassismus? Und auch nicht: Wie muß Theater aussehen, damit es dies möglichst wirksam tun kann? Sondern es fragt: Wie greift ein Jugendtheater, das allein auf seinen eigenen Erkundungen besteht, von sich aus ins "Leben" ein, in ein Leben, das selbstverständlich auch politische Fragen und Entscheidungssituationen bereit hält? Bei welchen Fragen kommen die beteiligten Akteure auf dem Weg an, den ihr Theater geht? Und welche Konsequenzen ziehen *sie* daraus?

Auch ein Theater, das über einen längeren Zeitraum nur sich selbst und den Spaß an der Sache als Ziel verfolgt, greift ins Leben seiner Akteure ein und verändert sie und ihre privaten und öffentlichen Beziehungen; es stiftet vor allem auch neue Beziehungen. Wie tut es das?

Einladen

Metropolis ist auf größtmögliche Heterogenität seiner Gruppe angewiesen: die Unterschiedlichkeit der Sprachen und Körpersprachen, der sozialen Lagen und Milieus, der Bildungsgrade, der Erfahrungen und Perspektiven. Es lädt alle Jugendlichen und jungen Erwachsenen zum Theatermachen ein, die Lust dazu haben oder es auch nur probieren wollen.

Antigone in Metrpolis, Aufführung in der Schlesischen 27, Berlin 1998

Bewusst spricht Metropolis diejenigen, die es zum Mitspielen einlädt, nicht als Angehörige sozial oder kulturell definierter oder stigmatisierter Gruppen an, etwa als "Benachteiligte". Wie die Jugendlichen draußen gesehen und behandelt werden - als Yuppie, Kanake, Streber oder Psycho, was immer -, das interessiert das Theater

zunächst ebenso wenig wie die Frage, ob sie sich politisch engagiert haben oder engagieren wollen, etwa "gegen Rechts" oder "gegen Gewalt".

Meinungen und Einstellungen zählen auf dem Theater nicht.

Proben und Spielen. Die Welt der Überblendungen

Es ist die wöchentliche dreistündige Probe, die die Kontinuität der Arbeit von Metropolis gewährleistet, aber das Zentrum oder Paradigma seiner Arbeit ist sicherlich die Theaterexpedition.

Die Theaterexpedition ist Einheit von Vorbereitung, Reise, Anknüpfung neuer Beziehungen, Recherche, Probe und Produktion, Aufführung, Fest und Erinnerung. Sie dauert zumeist ein bis zwei Wochen. Pro Jahr gibt es eine oder zwei davon.

Was während der Expeditionen bei den Proben und Recherchen geschieht, lässt sich am besten umschreiben mit der filmischen Metapher der Überblendung. Die AkteurInnen bewegen sich in drei "Landschaften" zugleich: der des zu erarbeitenden Stücks, das sie alle schon ein wenig kennen, der ihrer Biografien, die nur jede(r) Einzelne kennt, und der der bereisten Ortschaft, die noch keine(r) kennt: die allen fremd ist. Geprobt wird drinnen und draußen, im Ort, im Umland. Die Probe tendiert dahin, permanent zu werden. Die Fahrt im Bus und der Einkauf im Supermarkt können jederzeit zum - "dritten" (Eugenio Barba) oder "unsichtbaren" (Augusto Boal) - Theater werden.

Eugenio Barba, Jenseits der schwimmenden Inseln, Reinbek bei Hamburg 1985

Augusto Boal, Theater der Unterdrückten. Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler; Frankfurt am Main 1989 (siehe die Artikel zum Theater der Unterdrückten in diesem Heft)

Probe zu Vineta, Hiddensee 1998

Die Überblendungen folgen zwei Prinzipien:

- Zum einen der freien Assoziation in den zahllosen Improvisationen. Sie haben ihr Vorbild und ihre "Vorschule" (Walter Benjamin) im kindlichen Spiel, lösen wie dieses die alltäglichen Verwendungen der Dinge und die Bedeutungen der Zeichen auf und setzen, in der Spur von Wunsch und Erinnerung, die verrücktesten Gegenwelten in den gerade bespielten Raum. Immer wieder "zu werden wie die Kinder" und so zurückzukehren an Orte, wo symbolische Ordnung noch nicht herrscht und trennt, sondern gerade erst entsteht, ist eine Grundbedingung des interkulturellen Theaters.

Walter Benjamin, Lehre vom Ähnlichen, in: Gesammelte Schriften, Band II.1, Frankfurt am Main, 1977, S. 204

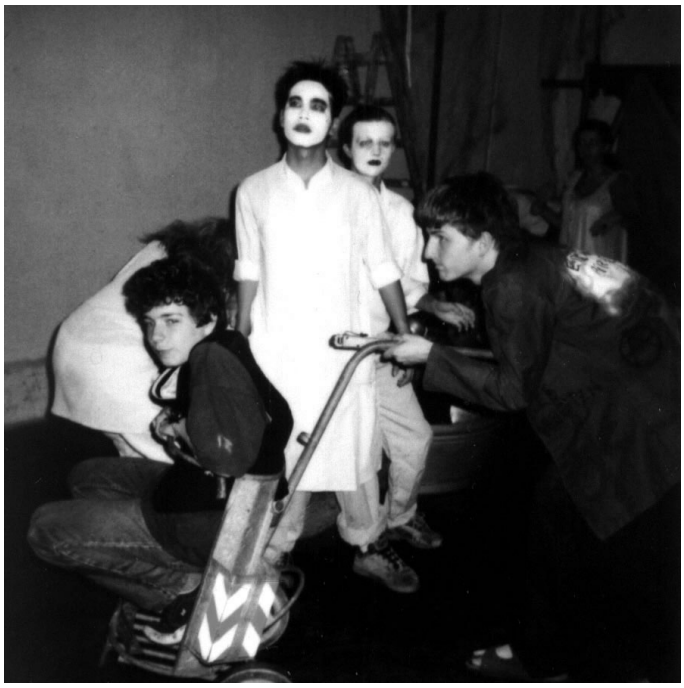
Donald W. Winnicott, Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart 1974 (engl. 1971). D. W. Winnicott (1896-1971) war Kinderarzt und Psychoanalytiker.

Colin Sample, Sprachliche Interpretation und projektive Wahrnehmung: zur Artikuliertheit und Ontogenese ästhetischer Erfahrung; in: Gertrud Koch (Hg.), Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt am Main 1995, S. 202-229

- Zum anderen aber geht es bei Überblendung und Recherche um die gerichtete Suche nach Ähnlichkeiten und Kontrasten. Ihre Richt-Linien entnimmt die Suche dem zu erarbeitenden Stück, das zumeist eine Geschichte erzählt. In Gesprächen wird die Geschichte aufgeschlüsselt: nach Themen, grundlegenden Konstellationen (zumeist Konflikten) und Handlungsabläufen. Dies geschieht in sehr allgemeiner Form (Liebe, Tod, Macht, Grenze zum Beispiel bei der Antigone [1997/98], oder, was die Handlungen betrifft: Kämpfen, Widerstehen, Abschied nehmen), sodass zweierlei möglich wird:

  - einmal sehr Verschiedenes unter allgemeinem Gesichtspunkt zu vergleichen und zu ordnen,

  - zum anderen die Funde und Erfindungen in die zeitliche, (zumeist) erzählende Konstruktion, in den Rhythmus und die Bilderwelt des entstehenden Stücks einzubringen: in Bezug auf das Stück ein eher subversiver, niemals ein illustrativer Vorgang.



Generalprobe Vineta, Schlesische 27 1998

Das Hin und Her zwischen der Welt des Stücks und den eigenen und den bereisten Lebenswelten, zwischen projektiven Wahrnehmungen und Realitätskontrolle, zwischen wilden Assoziationen und konstruktiven Anstrengungen ist ein äußerst spannungsreicher Prozess mit nicht selten "ekstatischen" Phasen. Im Glücksfall entstehen in den aufgeführten Stücken Modelle, in denen all dies aufbewahrt ist und seinen Ort hat. Eine gelingende Aufführung spielt die Geschichte aller Pro-ben mit. Nichts, was auf dem Wege dorthin für die Akteure von "Wert" war, das heißt: in was sie zugleich Bedeutung und Energie

"Und doch erzeugt die Flexibilität des modernen Arbeitsplatzes ein Gefühl der Unvollständigkeit. Die flexible Zeit ist nicht kumulativ, sondern seriell: Man macht ein Projekt und dann ein anderes, das mit dem ersten nichts zu tun hat. Aber es entsteht kein Bedürfnis, dass man sich, da im eigenen Leben etwas fehlt, etwas außer sich sucht, wie die ‚Nachbarschaft des Unbekannten' (Emmanuel Lévinas)." Richard Sennett, Stadt ohne Gesellschaft. Der flexible Mensch und die Uniformität der Städte, in: Le Monde *diplomatique*, die tageszeitung/WoZ, Februar 2001, S.12-13, hier: S. 13. Richard Sennett (*1943), Professor für Geschichte und Soziologie an der New York University, lehrt heute an der London School of Economics and Political Science.

In seinem Essay "Bildung" hat sich Hartmut von Hentig mit diesem Einspruch auseinandergesetzt: "Bildung [und das gilt auch für die Bildung durch das Theater] macht ehrgeizig und also unglücklich ...", und Hentig nennt gute Gründe, das Risiko einzugehen. Vgl. Hartmut von Hentig, Bildung. Ein Essay, Weinheim und Basel 1999 (erstmals München und Wien 1996), S. 76-80

hineinlegten, soll in der Konstruktion des Ganzen untergehen.

Dass nichts einfach nur zum Schweigen und zum Untergehen verdammt sein soll (nicht einmal "das Böse"), dass es ein Ganzes geben soll, das dem Einzelnen und Abweichenden sein Recht lässt, eine praktische und konstruktive Vernunft, die mit Verrücktheiten im Bunde ist, eine Zeit, die nicht nur eins ans andere reiht, sondern sich wieder zu finden vermag und dem Augenblick erlaubt, sich zu dehnen - diese Erfahrung einer glückenden Produktion als Anspruch ans Leben zu nehmen, ans eigene ebenso wie an das "gute Leben" im Sinne politischer Ethik, mag "im Denken" als kleiner Schritt erscheinen, ist "im Leben" aber ein großer und riskant.

Die Gruppe

In einer Gruppendiskussion für die von Metropolis herausgegebene Zeitung zum halboffenen Jugendklub der Schlesischen 27, blub!27, ging es auch um die Frage: Wenn ihr euch als Gruppe seht, als was versteht ihr euch? Kollegen? Freunde? Die Antworten lauteten etwa: Von allem ein bisschen. Freundschaft: ja, aber nicht unter allen, Familie: manchmal, Kollegen: klar.

Wir wollen hier auf eine Seite der Beziehungen in der Gruppe hinweisen, die wir in Diskussionen der Projektleitung zuweilen versuchsweise "Geschwisterlichkeit" nennen und die sich offenbar der Vertrautheit verdankt, die im körperbetonten und kindlichen Spiel der freien Improvisationen entsteht und vielleicht so nur in Theater- oder Tanzgruppen entstehen kann. Diese Beziehung stiftet von sich aus weder Freundschaft noch Konsens; eher entlastet sie im Gespräch von Einigungszwängen. Aber sie scheint uns eine sehr belastbare Ressource von Solidarität in zugespitzten Situationen zu sein, insbesondere in der angespannten Situation vor der Aufführung.

Vineta Generalprobe, Schlesische 27 1999

Die Gruppe betont in Kooperationsprojekten ihre Identität als Metropolis, bezeichnet sich gern als chaotisch, und manchmal schmunzelnd hören ihre Mitglieder bei öffentlichen Diskussionen ihren Kollegen zu, die gerade das Gegenteil von dem verkünden, was sie selber meinen, und das in einem Ton, den sie selbst nie anschlagen würden. Es ist

eine Gruppenidentität, die nicht auf Meinung, Einstellung, Programm oder auf ähnlichen Stilen der Selbstinszenierung beruht.

Gleichwohl steht die Gruppe zur Zeit unter großen Belastungen. Sie hat ihr hohes Wachstum in dieser und der vergangenen Saison und die damit verbundene immer höhere Binnendifferenzierung an Alter und Erfahrung zu verarbeiten. Dies sind inzwischen durchaus nicht mehr nur Fragen der "Gruppendynamik", sondern der Organisation. Das Modell der einen Gruppe ist an die Grenze gekommen.

Vineta Generalprobe, Schlesische 27 1998

Öffentlichkeiten. Austausch

Straßentheater in Brecon (Wales) 2001

Programmzettel Casting 35, 2000

Diskoteater Metropolis versucht, vor möglichst vielen und weit auseinanderliegenden Foren zu spielen und die unterschiedlichsten Spielanlässe zu nutzen. Dies gilt insbesondere für die vergangene Projektphase der "Kleinen Stücke".

2001 spielte Metropolis auf einem Theaterfest im Fez, in Glinno (Polen), auf einer Tagung der Evangelischen Akademie Berlin über Migrationsfragen, einem Gartenfest der Werkstatt der Kulturen, am Stadttheater Aalen zusammen mit Jugendlichen der Region, auf dem Evangelischen Kirchentag in Frankfurt am Main, in der Justizvollzugsanstalt Moabit, auf einer Schulleiterkonferenz in Hellersdorf, in Brecon (Wales) Straßentheater und in Coed Hill (Wales) vor den Freunden einer "alternativen" Künstlerkolonie, beides zusammen mit polnischen und Waliser Jugendlichen, im Weiten Theater, Berlin, außerdem natürlich einige Male an der Schlesischen 27, unter anderem Improvisationstheater mit dem Chicagoer TeenStreet Theatre vor dem klub27 und eine kurze ironische Hamletetüde vor dem Rotary Club.

Es gehört zum explorativen Theater, dass die Gruppe in den Aufführungen mit keiner anderen "Botschaft" auftritt als ihrem Stück. Immer geht es ihr um ihr Stück, das nicht als Repräsentant für irgendetwas anderes stehen soll und auch nicht kann, und um die Antwort des Publikums darauf, die zunächst im Beifall besteht, in der Art, wie er gespendet wird.

Wie Probengespräche zur Probenarbeit gehört zur Aufführung prinzipiell das Aufführungsgespräch, und wie in den Probengesprächen geht es darum, das künstlerische Experiment an die Alltagskommunikation anzuschließen, aber jetzt an eine andere, häufig ganz unbekannte. Das ist oft schwierig. Oft schiebt sich bei erwachsenen Zuschauern die pädagogische Frage: Was hat die Theaterarbeit euch gebracht? zwischen das Publikum und das Stück, und die Auseinandersetzung findet nicht statt.

Wo sie stattfindet, gehört sie zu den wichtigsten Erfahrungen der Gruppe. Denn eine Aufführung ist zugleich auch immer eine Erkundung. Metropolis spielt bewusst vor höchst unterschiedlichen Foren, dies sind wirklich Kontrasterfahrungen, und die (so natürlich nicht formulierte) Frage lautet:

Wo eigentlich sind die Leute, die den seltsamen Ball, den wir ihnen da zuspielen, überhaupt aufzunehmen bereit sind, denen sich zum Beispiel die Stimmung oder der Charakter unseres Stücks überhaupt mitteilt, die unsere Witze verstehen oder unsere Traurigkeit, und wo werden Sprachen gesprochen und Dinge

gesagt, die uns helfen zu entziffern, was wir da gemacht haben? Und umgekehrt: Wo hat unser Stück etwas hergestellt und vorgeführt, das Zuschauer brauchen können, um ihre Erfahrungen zu artikulieren, wo hat es etwas sie Betreffendes in ein Bild gebracht, über das sie vorher noch nicht verfügten?

So faßt das Metropolis-Stück *Das Mädchen Liberty oder Der Tag und die Nacht* (eine märchenhafte Groteske) die Ambivalenzen im Umgang mit "dem Fremden" in das Bild von Tag und Nacht: Die Discoqueen *Liberty* verliebt sich nachts in den schönen, kranken, farbigen (gelben) Flüchtling *Jackie Chan* aus Hollywood; tags darauf erinnert sie sich ihrer Liebe zu Jackie Chan nicht und verlängert als Mitarbeiterin der Ausländerbehörde nicht seine Duldung; in der folgenden Nacht heiratet sie den verstorbenen und wieder auferstandenen Jackie und verschafft ihm so die deutsche Staatsbürgerschaft "auf ewig".

Das Mädchen Liberty, klub27, Schlesische 27 2001

Eine Brandenburger Teilnehmerin der Tagung an der Evangelischen Akademie Berlin (April 2001), die beruflich vietnamesische Migranten betreut, fühlte sich lebhaft an ihre persönlichen Begegnungen mit Mitarbeiterinnen der Ausländerbehörde erinnert, die "als Menschen" sich oft so anders äußerten und verhielten als als Amts-personen. Sie erzählte hierzu mehrere Anekdoten (die sich übrigens wie das Stück selbst weit vom politisch korrekten Stereotyp des "guten Fremden" entfernten) und schloß ihre Erzählungen, indem sie auf das Bild des Stücks zurückkam und es nachdrücklich bestätigte: Ihr habt recht - das ist wie der Tag und die Nacht in eurem Stück.

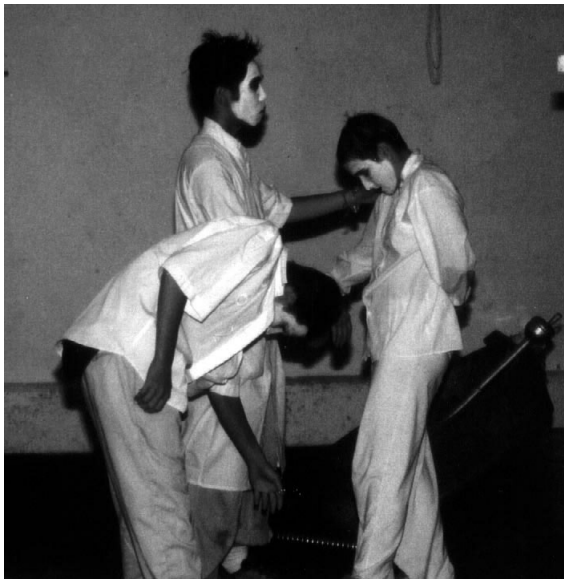
Solcher Dank für ein im alltäglichen Leben brauchbares Bild ist eine sehr wichtige Anerkennung für die Stückarbeit der Gruppe.

Das explorative Theater unterbricht die moralische, politische und pädagogische Rede

Es ist oft beklagt worden, dass die schulischen Lernangebote sich mit den Erfahrungen der Jugendlichen kaum verbinden, und dass das Angebot der demokratischen Gesellschaft, sich aktiv an der Gestaltung des Gemeinwesens zu beteiligen, von den Jugendlichen kaum noch wahrgenommen wird.

Dies wundert nicht:

- Zum einen: Die Schule kann die Toleranz, die sie predigt, selbst nicht praktizieren. Sie ist gehalten, höchst spezifische - und höchst umstrittene - kultu relle Formen und Inhalte zu vermitteln, Verweigerungen und Abweichungen zu sanktionieren, Erfolge und Misserfolge unentwegt zu bewerten. Gute



Vineta Generalprobe, Schlesische 27 1997

Plätze im Wirtschaftsleben gibt es wenige, schlechte schon mehr, aber gewiss nicht genug für alle. Die Aufgabe der Schule ist es, die Nachwachsenden darauf zu verteilen, und zwar nach Möglichkeit so, dass die guten Plätze an die Söhne und Töchter derer gehen, die sie schon innehaben. Und wenigstens in dieser Hinsicht funktioniert das deutsche Schulsystem besser als viele andere.

- Zum anderen: Die großartige Erfindung der parlamentarischen Demokratie, die ihrem Modell nach so hoch inklusiv ist, funktioniert in der Praxis, vermutlich zunehmend, exklusiv: nicht nur, weil sie ganzen Bevölkerungsgruppen explizit politische Teilhaberechte versagt, sondern weil den meisten Menschen die Ressourcen, Zeit und Bildung, verweigert werden, die sie brauchten, um sich wirksam einzumischen, und weil (wie *Richard Sennett* zu zeigen nicht müde wird) die globalisierende, flexibilisierende, beschleunigende neoliberale Ära die Zerstörung der öffentlichen Sprache und der kommunalen öffentlichen Räume vollendet, in denen Bürger sich noch über ihre Angelegenheiten verständigen und den "Druck" entfalten könnten, des sen die Kontrolle politischer Macht bedarf.

Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1986 (am. 1974).

Der pädagogische und politische Diskurs über die Jugend diagnostiziert und beklagt bei ihr dann "Werteverlust" und "Politikferne" (die 12. und die 13. Shellstudie kehren letzteres zu Recht um und sprechen nicht von der "Politikverdrossenheit der Jugend", sondern von der "Jugendverdrossenheit der Politik"). Aber man kann "Werteverlust" und "Politikferne" und sogar noch "Eskapismus", "Blasiertheit", "coolness" auch positiv entziffern - als tiefe Skepsis.

Auf Hiddensee 1999

Das explorative Theater verbündet sich dieser Skepsis. In genau diesem Zusammenhang - der Skepsis, des Unglaubens, des noch nicht geformten Einspruchs, des Abhauenwollens - hat es Sinn zu betonen, dass es im Jugendtheater, in der Schule und draußen, nicht auch, sondern zu allererst um Kunst geht.

Denn man kann es geradezu als Aufgabe der Kunst ansehen, dass sie die moralischen und politischen "Diskurse"

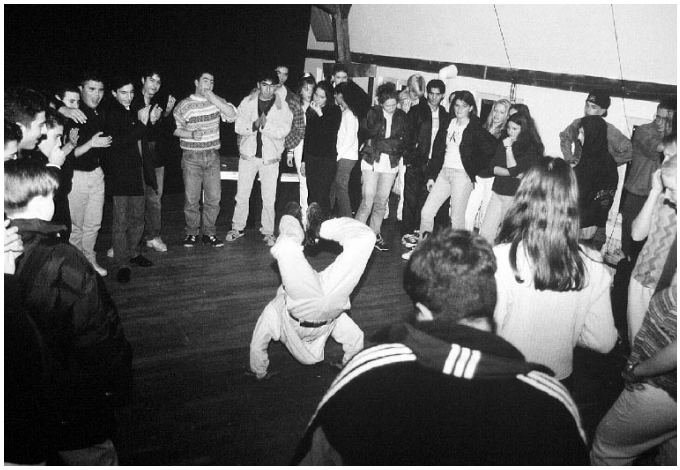
unterbricht (Christoph Menke): dass sie deren Themen nicht annimmt und ihre Gewissheiten oder Hoffnungen in den Wind schlägt, die vielleicht so lauten: Wenn wir uns alle ein bisschen um Besserung bemühen, kommen wir gut zurecht: miteinander, mit der Natur in uns und um uns herum - und: das mit der Zukunft kriegen wir schon hin.

Die Künste haben dem oft widersprochen, auch das Theater. Die Tragödie schickt regelmäßig ihre besten Leute in den Tod, Brecht lehrt, dass die Moral, wenn überhaupt, nur für die Reichen funktioniert und die Unterdrückten entwaffnet, und die Helden des Absurden warten und reden und warten weiter, obwohl sowieso alles sinnlos ist.

Es gibt eine, gewiss nicht zufällige, Verwandtschaft dieses Einspruchs der Kunst mit den Dramen, die im Jugendalter durchlebt werden; und deshalb gibt es wahrscheinlich theatrale Erkundungen, die nur in Zusammenarbeit mit jugendlichen Amateuren möglich sind. Jedenfalls vermag das Theater sich mindestens ebenso sehr für die Jugend zu interessieren, wie diese für das Theater: eine Voraussetzung für das kollegiale Verhältnis in der Arbeit.

Christoph Menke, Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis, in: Gertrud Koch (Hg.), Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt am Main 1995, S. 230-246; vgl. ders., Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt am Main 1991. Christoph Menke lehrt heute Ethik am Institut für Philosophie der Universität Potsdam.

Diskoteater, Schlesische 27 1997



Zwei Erwartungen

Was in dieser Zusammenarbeit beginnt, lässt sich am besten im Bild der Expedition fassen (die ja für Metropolis mehr ist als ein Bild), im Bild eines seltsamen Schiffes vielleicht, das über Land segelt oder die Straßen wie Kanäle befährt und auf dem nur zwei Erwartungen gelten, diese aber streng:

- die Erwartung an die Kapitäne, dass sie wissen, wie so ein Schiff fährt, weil sie in einer anderen Fremde schon welche gefahren haben,
- und die Erwartung an alle, dass Grausamkeit und Demütigung vermieden werden *(Richard Rorty)* - diese Erwartung bezeichnet die Grenzen, jenseits derer Spielen nicht mehr möglich ist. Und das ist der einzige Grund, warum man ihr hier entsprechen muss: ein kleiner, pragmatischer Grund.

Die Karte des Neulands, das befahren wird, entsteht beim Fahren. In diesem Sinn: Expedition, nicht Manöver.

Christel Hoffmann, Er muss die Kunst beherrschen, uns klarzumachen, was wir auf der Bühne tun. Der Spielleiter aus der Sicht jugendlicher Spieler, in: Christel Hoffmann, Annett Israel (Hg.), Theater spielen mit Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen, Weinheim und München 1999, S. 33-38

Richard Rorty, Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt am Main 1992 (am. 1989). Richard Rorty ist heute Professor of Comparative Literature and Philosophy an der Stanford University.

Zusammenfassung

Wir haben oben versucht zu skizzieren, was auf diesen Expeditionen, wenn sie glücken, sich abspielt:

- spielerisches Lernen in der Welt der Überblendungen von Stück, Biografie und erkundetem Ort, in dem sich die projektiven Wahrnehmungen des Spiels und die praktischen und vernünftigen Erkundungen des Möglichen wechselseitig herausfordern;

- Unterlaufen der verschiedenen (nationalen, ethnischen, milieuspezifischen) "kulturellen Codes", die in der Gruppe präsent sind, im Spiel und die Herausbildung einer ganz eigenen Formen- und Bildersprache;

- öffentliche Präsentation der Ergebnisse und der Dialog mit dem Publikum auf höchst unterschiedlichen Foren;

- Anknüpfung von Partnerschaften dort, wo Interesse entsteht, eine eigene Suche mit der des Theaters zu verbinden.

Und es entsteht auch, um im Bild zu bleiben, ein Logbuch, eine Geschichte des Projekts.

Polis Morte, Improvisationstheater, Wilhelmsaue 1999

Exploratives Theater - und weiter?

"Diskoteater Metropolis sucht Wege in die eigene Geschichte und ins Leben", verkündet ein Flyer von Metropolis. Diese Wege ins Leben können unterschiedlich aussehen:

- Die Leute entdecken einen Ort, an dem sie bleiben wollen (es ist eine der wichtigsten Aufgaben des Projekts, sie hierin zu unterstützen): sie gehen von Bord, ergreifen eine Ausbildung, treten eine Arbeit an, werden sesshaft - oder sie entdecken, dass der Ort, von dem sie losgesegelt sind, bewohnbar ist und bleiben dort;

- andere setzen die Reise unendlich fort und versuchen, Künstler zu werden;

- und einige setzen vielleicht die Reise auf dem selben Schiff fort, zeichnen an der selben Karte weiter oder bauen am Schiff.

Denn tatsächlich erweist sich Diskoteater Metropolis als expandierendes Projekt.

Offenbar bindet es Jugendliche und junge Erwachsene auf längere Zeit, sodass die Kerngruppe größer wird; und der Aktionsradius weitet sich aus, die schon bespielten und demnächst bespielten Orte werden mehr, neue Partner kommen hinzu, ohne dass das Theater seine alten verliert. Der Raum der Erkundungen weitet sich ebenfalls aus, und zugleich differenziert sich die wachsende Gruppe nach dem Alter, nach dem Grad der Erfahrung, nach den Interessen.

So hat dieses suchende und reisende Projekt offenbar eine "sozial-konstruktive" Seite. Es tendiert nicht nur dahin, unbekanntes Terrain zu kartografieren - es scheint es auch, mit Partnern gemeinsam, besiedeln zu wollen.

An dieser Stelle grenzt das explorative Theater an das politische, wie *Barbara Santos* es in diesem Heft beschreibt: an ein Theater, das neue, aktiv demokratische Formen der Verständigung, Willensbildung und Einmischung zunächst spielerisch in die politische Landschaft projiziert, erprobt und dann - "legislativ" - zur Wirklichkeit werden lässt.

Die entstandenen Partnerschaften enger zu knüpfen, die Zeitschrift des Projekts regelmäßig erscheinen zu lassen, die spontan geschaffenen ans Theaterspiel angeschlossenen Lernräume - Deutsch lernen, Phonetik, Schreiben, historisch-politische Bildung - und vor allem das Herbst/Winter 2001/2002 mit Erfolg erprobte Qualifizierungs- und Assistenzprogramm "INVOLVE" für junge Multiplikatoren der interkulturellen Jugendarbeit auch nur ansatzweise zu institutionalisieren - dazu reichen unsere Kapazitäten noch nicht aus.

Kein Zweifel: Eine solche Entwicklung in Richtung Organisation und Institutionalisierung eröffnete nicht nur Chancen, sondern sie bürge für das Theater auch Gefahren: weil sie den "Anarchismus", die radikale Zieloffenheit und damit die Offenheit des Theaters für alle, sofern sie nur Theater spielen wollen, gefährdet.

Aber im Untertitel hieß Diskoteater Metropolis immer schon: Suche nach einer anderen Stadt.

März/April 2002

Begegnung mit dem TeenStreet Theater Chicago, 2001

Die Formel "Expedition, nicht Manöver" verdanken wir einem Gespräch mit *Scotch Maier*. Ihm wollen wir an dieser Stelle - nicht nur dafür - danken.

Literatur

Barba, Eugenio, Jenseits der schwimmenden Inseln, Reinbek bei Hamburg 1985

Benjamin, Walter, Lehre vom Ähnlichen, in: Gesammelte Schriften, Band II.1, Frankfurt am Main, 1977

Boal, Augusto, Theater der Unterdrückten. Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler; Frankfurt am Main 1989

Hentig, Hartmut von, Bildung. Ein Essay, Weinheim und Basel 1999 (zuerst München und Wien 1996)

Hentig, Hartmut von, Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff. Weinheim und Basel 2000 (zuerst München und Wien 1998)

Hoffmann, Christel, Er muss die Kunst beherrschen, uns klarzumachen, was wir auf der Bühne tun. Der Spielleiter aus der Sicht jugendlicher Spieler, in: Christel Hoffmann, Annett Israel (Hg.), Theater spielen mit Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen, Weinheim und München 1999, S. 33-38

Menke, Christoph, Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis, in: Gertrud Koch (Hg.), Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt am Main 1995, S. 230-246

Menke, Christoph, Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt am Main 1991

Rorty, Richard, Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt am Main 1992 (am. 1989)

Sample, Colin, Sprachliche Interpretation und projektive Wahrnehmung: zur Artikuliertheit und Ontogenese ästhetischer Erfahrung; in: Gertrud Koch (Hg.), Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion, Frankfurt am Main 1995, S. 202-229

Sennett, Richard, Stadt ohne Gesellschaft. Der flexible Mensch und die Uniformität der Städte, in: Le Monde diplomatique, die tageszeitung/WoZ, Februar 2001

Sennett, Richard, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 1986 (am. 1974).

Tabori, George, in : Theatermacher, hrsg. von W. Kässens und J. W. Gronius, Frankfurt am Main 1987

Winnicott, Donald W., Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart 1974 (engl. 1971)