

Geschichten von Flucht, Gewalt und Diskriminierung. Stärkung von Handlungsfähigkeit am Beispiel Playbacktheater

Jutta Heppekaufen

Millionen von Flüchtlingen in aller Welt, von denen nur ein kleiner Teil bis Zentraleuropa gelangt, Bilder von zerschossenen Städten, Leichen im Mittelmeer, zerstörte Kindergesichter, Aushöhlung von Menschenrechten, hochriskante internationale Machtspiele, vor kurzem noch undenkbar Beschneidungen des Asylrechts verbunden mit unerträglich abwertenden Diskursen über „die Anderen“. Gleichzeitig: Genuss einer stabilen Ökonomie für die meisten – wenn auch nicht für alle –, Alltag eines friedlichen Landes mit recht angenehmen Lebensbedingungen – zumindest für die Schicht, aus der die meisten Therapeut_innen und Theaterpädagog_innen kommen.¹ Diese hier etwas holzschnittartig umrissenen Spannungsverhältnisse bilden den Rahmen unserer künstlerischen und pädagogischen Bemühungen, der Welt zumindest keinen weiteren Schaden zuzufügen. Und so werden Geschichten Thema, die ‚schwierig‘ sind, Geschichten von sozialer Ungleichheit, von Machtverhältnissen, in denen wir uns bewegen. Sie handeln insofern auch von der Schwierigkeit, dass wir Professionellen dabei nicht selten eher auf der Seite der Privilegierten stehen. Wenn wir also in Richtung auf eine mit Menschen mit Gewalt- und Fluchterfahrung solidarische Theaterarbeit schauen: worauf müssen wir achten?

Wie nützlich kann dabei beispielsweise die Arbeit mit Playbacktheater (im Folgenden PT²) sein und welche Risiken? Ausgehend von einer Seminarerfahrung mit der Inszenierung einer Diskriminierungsgeschichte möchte ich einige Überlegungen zur möglichen theatralen Wirkung und darauf aufbauenden methodischen Vorschlägen am Beispiel des PT mitteilen, die das Ziel haben, stärkend im Sinn von persönlicher und vielleicht sogar allgemein befreiender Handlungsfähigkeit zu sein. Es sind offene Fragen und vorläufige Antworten, die neue Fragen enthalten oder hervorrufen werden. Das ist intendiert, denn es ist Teil eines kollektiven Suchprozesses.

Eine Diskriminierungserfahrung im Playbacktheaterseminar

In einem Theaterseminar zu Dialogischen Kompetenzen wurden persönliche Geschichten erzählt und durch andere Teilnehmer_innen „zurückgespielt“: In verschiedenen ritualisierten Formen des PT wurde unter Begleitung der Conductorin_ (die Leiterin_, die zwischen Publikum, Erzähler_in und Spieler_in_nen vermittelt) die Essenz der Erzählung, wie sie Leiterin_ und Spieler_in_nen erfasst hatten, mit körperlichem und sprachlichem Ausdruck sowie mit Musik, Tüchern und vier Kisten improvisiert.

Die Geschichte

Der rote Faden der bisher erzählten Geschichten rankte sich um das Thema „Zusammenarbeiten an der Hochschule“. In dieser Kleingruppe setzt sich Ülkü auf den Erzählerinnenstuhl und berichtet

von ihren Erfahrungen: „Ich bleibe in meiner Arbeitsgruppe allein. Sie hören mich nicht. Vielleicht weil ich schlecht Deutsch spreche. Aber ich brauche doch gute Noten!“ Die Spieler_innen spiegeln die Geschichte ohne Worte mit einem Tanz, bei dem ein Kreis geschlossen bleibt, während die Hauptdarsteller_in verzweifelt um Aufnahme ringt und letztlich traurig zurückbleibt. Ülkü meldet zurück: „Ja, so ist es wohl immer für die, die neu dazukommen. Ich muss eben einfach noch besser Deutsch lernen.“

In der anschließenden Reflexion fragten wir uns, was die Essenz dieser Geschichte sein könnte. Dominant war bei den Teilnehmer_innen das universelle Bild „Fremde sind ausgeschlossen“. Ausgehend von Ülküs Kleidung – sie trägt ein Kopftuch – wurde vermutet, dass sie unter dem Druck eines strengen Vaters stehen könnte, oder dass sie beim Erzählen hier die körperliche Nähe zum männlichen Conductor als unangenehm oder sogar erdrückend empfunden haben könnte oder dass sie mit der Geschichte vorsichtig ihre Kommilitonin_nen kritisieren wollte. Anders ausgedrückt: Emotional wurde von allen „Druck“ stark wahrgenommen und ein Appell, vielleicht ein Ruf nach Solidarität? Im Nachgespräch konnten wir für diese Geschichte einige relevante soziale Hintergründe zusammentragen: Ülkü ist eine „internationale Studierende“, d.h. ihr Aufenthaltsstatus ist an ein erfolgreiches Studium gebunden. Sie muss, anders als alle anderen Studierenden, Studiengebühren bezahlen, in der Regelstudienzeit alle Prüfungen bestehen und die Ergebnisse bei der Ausländerbehörde vorlegen. Sie hat keine Arbeitserlaubnis und da ihre Familie die Gebühren nicht finanziert, arbeitet sie illegal, um ihre Lebenshaltungskosten und die Gebühren bezahlen zu können.

Mit dieser sozialen Konkretisierung ändert sich das Bild: Aus der in Medien und auch unseren eigenen Alltagsdiskursen allgegenwärtigen „Kopftuchfrau“, die von Männern und autoritären Familienverhältnissen unterdrückt wird und als „Fremde“ zu bemitleiden ist, wird mit dem erweiterten Blick und dem Einbeziehen des Sozialen eine notgedrungen illegal arbeitende Studentin, die von diskriminierenden Ausländergesetzen unter Druck gesetzt wird und statt Mitleid Solidarität braucht. Nicht immer haben wir die Gelegenheit, die sozialen Hintergründe z.B. von Druck zu erkennen. Aber stellen wir uns beim Spielen oder beim Interview mit den Erzähler_innen überhaupt entsprechende Fragen? Empathisch erfassen wir – hoffentlich – die universellen Befindlichkeiten wie Ausschluss, Einsamkeit, Tod, Schmerz, Verzweiflung, Ohnmachtsgefühle. Ihre Anerkennung gehört zu den menschlichen Grundbedürfnissen. Diese sichtbar zu machen, sie durch achtsames Zuhören sowie gekonnte künstlerische Gestaltung anzuerkennen, um sie mit einer in diesem Moment der gegenseitigen Berührung entstehenden solidarischen Gemeinschaft zu teilen und daraus Kraft zur Lebensbejahung, vielleicht sogar zum Handeln zu schöpfen – genau das berührt und gehört zum stärksten Wirkungspotenzial des PT.

Theaterarbeit mit Geschichten von Flucht, Gewalt und Diskriminierung.

Und doch: Ist das genug?

Solange wir uns in einem soziokulturellen Umfeld bewegen, in dem die Spieler_innen und das Publikum in Bezug auf die wichtigsten Differenzlinien Gender, ethnische Zugehörigkeiten, Klasse und Körper/Gesundheit relativ homogen erscheinen, gelingen empathisches Zuhören und Spiegeln. Aber: Können wir da immer so sicher sein? Wen sehen wir nicht? Wer ist in solchen von den meistens als Glücksmomente wahrgenommenen Spielen irgendwie am Rande? Sind es möglicherweise gerade diejenigen, deren Geschichten auch in unserer Gesellschaft eher die weniger einflussreichen, weniger dazugehörigen, weniger honorierten sind – also genau die Geschichten, für die wir unsere Bühnen ganz besonders öffnen möchten? Können wir uns in unserer Arbeit des theatralen Spiegels auf eine als „natürlich“ verstandene Empathiefähigkeit verlassen? Können wir uns mit dem faszinierenden angebotene Potenzial unserer Spiegelneuronen zufriedengeben (vgl. Bauer 2016)? Zunächst lohnt es sich, einen kritischen Blick auf die in dieser Annahme enthaltenen Voraussetzungen zu werfen.

Der Mythos einer „natürlichen“ Einfühlung in fremde Rollen und die Gefahr einer Beschränkung von Handlungsfähigkeit

Im der dramatischen Rollenarbeit hat im Gegenwurf zum traditionellen direktiven europäischen Regietheater – insbesondere in den 1960er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts bis heute – der Zugang zum ‚Kern‘ einer Rolle durch das körperliche Erleben und Erinnern eigener Erfahrungen eine lange, produktive Geschichte. Begriffe und Methoden wie des „emotionale Gedächtnis“ (Stanislawski), „affective, sensual and emotional memory“ (Strasberg), die Öffnung der „Seele“ (Grotowski) wurden – bisweilen auch vereinfachend³ – rezipiert, erprobt und weiterentwickelt. Daran anknüpfend arbeiten wir auch im PT, wenn wir der Erzählung einer Zuschauerin_ zuhören, „mit allen Poren“, wie ich es häufig ausdrücke, um eine empfindsame und kraftvolle Präsenz im spiegelnden Spiel zu erreichen, ohne die die Essenz der Geschichten gar nicht erfasst werden kann. Auch das im PT gängige Sprechen vom ‚Herz‘ der Geschichte schließt an ein universelles, organisches Verständnis, an ein Verständnis einer ‚natürlichen‘ Quelle für das Füllen der fremden Rollen an. Diese Annahme negiert die gesellschaftlich geprägte ‚Brille‘, mit der wir wahrnehmen. Es ist zwar keine neue Nachricht, dass ich in meiner Wahrnehmung meiner Lebensbedingungen die Wirklichkeit jeweils subjektiv konstruiere und meine Erinnerungen ebenso jeweils ‚erfinde‘. Mit Klaus Holzkamp, dem Begründer der Kritischen Psychologie, gehe ich aber darüber hinausgehend davon aus, dass „je ich“ (also nicht nur ich individuell und ganz persönlich, sondern alle gesellschaftlichen Wesen, die wir sind) diese Konstruktion und Rekonstruktion nicht bewusst gegen meine eigenen Interessen vollziehe, sondern in einer Weise, mit der ich in meinen Lebensverhältnissen, wie ich sie je wahrnehme, möglichst handlungsfähig bin.

Holzkamp benennt zwei Varianten von Handlungsfähigkeit, nämlich einerseits eine „restriktive“, d.h. dass ich mich den Verhältnissen, die ich – im Moment – als nicht veränderbar ansehe,

bewusst oder nicht bewusst unterwerfe. Andererseits spricht er von einer „verallgemeinerten“ Handlungsfähigkeit, die sich auf die Suche nach Befreiung von Unterdrückungsverhältnissen für alle begibt (Holzkamp 1986, 5).

Es hat eben auch „je gute Gründe“, weswegen wir uns dominanten Diskursen, die uns täglich und auf allen Ebenen umspielen, nicht einfach entziehen. Wir entkommen nicht unserer eigenen Position und Positionierung in den jeweiligen sozialen, kulturellen und ideologischen Verwicklungen. Es ist fast so wie bei der Anforderung, nicht an einen rosa Elefanten zu denken – schon ist er da. Weniger zufällige Bilder entstehen in unserem ‚Kopfkino‘ entgegen besserem Wissen und möglicher guter Vorsätze, nicht in Stereotypen zu denken und zu fühlen, wenn wir hören: ‚die jungen Männer aus Nordafrika oder ‚junge blonde Frau‘, ‚behindertes Mädchen‘, ‚verarmte Rentnerin‘, ‚gewaltbereiter Jugendlicher‘. Diese blitzschnell aufsteigenden, in Medien, Küchengesprächen, wissenschaftlichen Abhandlungen und Kunstprodukten allgegenwärtigen Bilder erfüllen eine Funktion. Sie dienen der Sicherung gesellschaftlicher Privilegien und Machtstellungen – etwa, wenn trotz aller gegenteiligen Bekenntnisse der Generalverdacht von Gewaltpotenzialen bei Geflüchteten medial genährt wird und entsprechende strukturelle Verschlechterungen (Einschränkungen des Rechts auf Asyl, ‚Obergrenzen‘) vorbereiten. Und sie finden in unser Denken und Fühlen Eingang, da sie je individuell zur – scheinbaren, kurzfristigen, eben „restriktiven“ – Bewältigung von Herausforderungen beitragen, vor denen wir selbst stehen, wie etwa beschränkte Einflussmöglichkeiten auf unbefriedigende Lebenslagen, Verunsicherungen in unserem Selbstwertgefühl z.B. durch erfahrene Abwertungen, soziale Unsicherheit oder unsere Genderposition. Diese Bilder spielen eine Rolle beim Herstellen unserer alltäglichen Handlungsfähigkeit. Allerdings: Angesichts unserer selten befriedigenden Ressourcen beim Befriedigen unserer Bedürfnisse, angesichts unserer meist sehr eingeschränkten Verfügungsgewalt über unsere gesellschaftlichen Lebensverhältnisse haben wir aus unserer subjektiven, oft nicht bewusst eingestandenen Perspektive leider jeweils „gute Gründe“ für das aufrechterhalten einer eher „restriktiven“ Handlungsfähigkeit. Wenn dem so ist, dann können wir uns nicht allein auf unsere Intuition, auf „natürliche Empathie“ und alle Menschen verbindende universelle Bedürfnisse verlassen, wenn wir uns in für uns fremde Wirklichkeiten einfühlen, auch wenn diese, tatsächlich erfassbar durch die Spiegelneuronen, eine Brücke mit nicht zu verachtenden starken Säulen dabei bilden. Wenn ich aber allein ‚aus dem Bauch heraus‘ im Spiel improvisiere, stellt sich die Frage, wie die Körperbilder, die ich spontan entwickle, ‚in meinen Bauch hineingekommen sind‘ und welchen Sinn sie für „je mich“, für meine gesellschaftlich bedingte Handlungsfähigkeit machen. Ist vielleicht sogar die Annahme, eine natürlichen Empathie sei für das theatrale Spiegeln ausreichend, selbst ein Ausdruck restriktiver Handlungsfähigkeit? So könnte der Wunsch, dies möge reichen, Ausdruck einer Sehnsucht nach tiefer Verbundenheit aller Menschen untereinander sein. Auf einer tieferen Ebene kann diese Verbundenheit auch real und im Kunsterleben spürbar sein. Dies erfüllt eine Sehnsucht, die berechtigterweise in Zeiten von Zerrissenheit und Auflösung von Lebensbedingungen, die ehemals Sicherheiten geboten haben oder zumindest in kollektiven oder individuellen Erzählungen so konstruiert werden, besonders genährt wird und so den gleichzeitig notwendigen Blick auf reale

Theaterarbeit mit Geschichten von Flucht, Gewalt und Diskriminierung.

Differenzen überdecken kann. Die Wahrnehmung von sozialen Ungleichheiten und die in den globalen oder auch manchmal ganz konkreten alltäglichen Machtverhältnissen relativ privilegierte Position darin – das könnte bei Privilegierten auch zu unangenehmen Gefühlen führen, wie etwa zu einem schlechten Gewissen oder gar zu Schuldgefühlen, die möglicherweise abgewehrt oder verdeckt werden sollen. Solcherart Überdecken und Abwehr von Realitätswahrnehmungen würden dann nicht zu einer „verallgemeinerten Handlungsfähigkeit“ beitragen, sondern als restriktive sogar in der Gefahr stehen, uns selbst zu schaden: Ohne es bewusst zu wollen, könnten Darstellungen von Geschichten über Diskriminierung und Gewalt dazu beitragen, gesellschaftliche Verhältnisse im Spiel zu reproduzieren, gegen die eine kritische Theaterarbeit gerade angetreten ist. Die Gefahr einer – manchmal exotisierenden, sensationalisierenden oder von oben herab „fremde“ Gefühle ausbeutende „Kolonialisierung“ von Erfahrungen kann bestehen, wenn die theatrale Aneignung einer Geschichte *allein* auf spontaner emotionaler Identifikation und dem Vertrauen auf universelle Seelenverbundenheit basiert (vgl. Conquerhood nach Rowe 2005). Diese in echter Verbundenheit mit der Erzählerin gelebte Identifikation auf der Bühne riskiert aber nicht nur, die vorhandenen Machtverhältnisse zu stabilisieren, nämlich die Privilegien von denjenigen, die den Raum haben, auf der Bühne die Anderen zu spielen. Sie schadet – wieder mit Holzkamp gesprochen – im Sinne einer restriktiven Handlungsfähigkeit den Privilegierten ungewollt selbst: Eine spontane, von Herzen kommende emotionale Identifikation bewertet Unterschiede in Erfahrungen und Lebensbedingungen in diesem Moment als wenig bedeutsam. So suggeriert sie implizit, dass Lebensverhältnisse nicht wesentlich seien, ja sogar eher natürliche, d.h. im Grunde überall gleiche und insofern auch nicht wirklich veränderbar – auch die eigenen nicht. Restriktiv daran ist, dass uns möglicherweise eine Stärkung von Handlungsfähigkeit durch das angenehme Gefühl der tiefen Verbundenheit im Moment entsteht – aber in längerfristiger Perspektive die sozialen Ungleichheits- und Machtverhältnisse, die auch für die Spieler_innen nicht unhinterfragbar sein dürften, verdecken. Uns allen erschweren wir also damit Suchbewegungen in der Perspektive einer verallgemeinerten emanzipatorischen Handlungsfähigkeit (vgl. Holzkamp a.a.O.).

Um zurückzukommen auf die Diskriminierungsgeschichte aus dem Dialogseminar: Möglicherweise behinderte die Einfühlung in das universelle Erleben von Ausschluss und Einsamkeit das Stellen von weiteren Fragen nach oder verdeckte die Wahrnehmung von konkreten Diskriminierungsverhältnissen (Aufenthaltsbedingungen für internationale Studierende), ließ rassifizierende Bilder („unterdrückte Kopftuchfrau“) im Hintergrund unausgesprochen weiterwirken. Die universalisierende Darstellung, da sie somit aller konkreten gesellschaftlichen Verhältnisse entkleidet war, konnte als „natürlich“ erscheinen. Sie reproduzierte in diesem Fall den Druck, unter dem die Erzählerin litt, indem sie eine Bestätigung des Anpassungsdrucks auslöste: Die Erzählerin reagierte auf die Darstellung mit der Schlussfolgerung, sie müsse eben „einfach noch besser Deutsch lernen“. Sie erlebte sich einseitig als diejenige, die sich verändern muss. Die Lern- und Lebensverhältnisse erscheinen so als unveränderbar. Aber diese Verhältnisse sind es eben, unter denen im Grunde alle Studie-

renden leiden – wenn auch nicht unter dem Ausländergesetz, so aber doch unter Regelstudienzeit und ökonomischem Druck.

Nachgelesen bei Brecht: Theater der Veränderung – „Denn so, wie es ist, bleibt es nicht!“⁴

Hohe, wenn auch für die hier angesprochenen Themen und Geschichten vielleicht dennoch nicht überhöhte Ansprüche – was könnten sie für die Arbeit mit szenischen Methoden bedeuten? Wir schlagen vor, uns von Bertolt Brechts Epischem Theater (später spricht er vom „Dialektischen Theater“) anregen zu lassen. Seine Vorschläge zu Verfremdungstechniken und dem schauspielerischen „Gestus“ scheinen mir hier hilfreich, wenn es darum geht, gestalterische Möglichkeiten ästhetischer Distanz in der theatrale Bearbeitung insbesondere von stark belastenden Geschichten zu nutzen, bei denen Einfühlung, Empathie, Stärkung von Verbundenheit mit (selbst-)kritischer Reflexion und Erforschung komplexer gesellschaftlicher Zusammenhänge in Verbindung zu bringen wären.

Brecht selbst beschreibt seine Intention für die V-Effekte in seiner Theorie des epischen Theaters so: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugier zu erzeugen [...] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als vergänglich darzustellen.“ (Brecht 1967, Bd. 15, 301/302). Konkret für die Spielweise warnt er vor einer das kritische Denken gefährdenden Spielweise: „Um V-Effekte hervorzubringen, muss der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hat, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltung herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selbst nicht in Trance versetzen (...) Selbst Besessene darstellend, darf er selbst nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzen?“ (Brecht 1967, Bd. 16, 683). Mit der Suche nach einem zeigenden Gestus des Theaters und der Schauspielkunst geht es ihm um die kritische Haltung gegenüber den bestehenden Machtverhältnissen und um Ermutigung zur ihrer Veränderung. Vieles davon ist in die PT-Praxis eingeflossen und Rowe macht eine Reihe von Vorschlägen aus diesem Repertoire der brecht'schen Verfremdungstechniken (Rowe 2005, 9).

„Echos der Geschichten“ in episodischer Darstellung – Vorschläge zur Gestaltung

Um auf das Dialogseminar zurückzukommen: In diesem Sinn begaben wir uns zusammen mit den Teilnehmenden auf die Suche nach Möglichkeiten eines künstlerischen Ausdrucks von tiefen, schweren Geschichten, die die Erfahrung von Menschen, die aus mehr oder weniger deutlich unterschiedlichen Lebensbedingungen heraus den Spieler_innen ihre Geschichten anvertrauen, spiegeln können, ohne sie zu kolonialisieren. Außer auf die von Rowe (a.a.O.), Fox⁵ und vielen anderen gemachten Vorschlägen konnten wir auf die Arbeit von Jo Salas zu den „Echos der Geschichten“ als Hintergrundtheorie, aber auch als Aufführungsform (Salas 1998, 36 ff. und Salas 2014) und auf eine Form namens

Theaterarbeit mit Geschichten von Flucht, Gewalt und Diskriminierung.

„Episoden“⁶ zurückgreifen, die in den letzten beiden Jahren in Trainings des deutschsprachigen PT-Netzwerkes unter Leitung von Jonathan Fox mit Beiträgen von unterschiedlichen Gruppen entwickelt wurde.

Salas arbeitet bei dem Modell der „Echos“ mit der Metapher der Ringe, die im Wasser entstehen, wenn ein Stein hineingeworfen wird:

- Das Zentrum der Echos der Geschichten- der erste Ring, dort wo der Stein ins Wasser fällt bildet die Erzählung. Salas spricht hier vom „face of the story“, die Geschichte selbst, ohne Deutungen.
- Im nächsten Ring bewegt sich das Wasser im „Here and Now“, also dem Umfeld, in dem die Geschichte zu Tage getreten ist, wie beispielsweise den Raum: Findet der Auftritt in einer Schule statt (Lernerfahrungen) oder weit weg von zu Hause (Erfahrung als Außenseiterin_).
- Der Ring weiter außen bewegt persönliche Echos, die das Ensemble mithört, weil es davon weiß oder etwas ahnt.
- All dies ist umgeben von dem nächsten Ring, dem der sozialen, politischen und historischen Echos: Die Geschichte kann einen größeren Zusammenhang widerspiegeln, wie Rassismus, Armut oder Klassenverhältnisse.
- Im letzten Ring finden wir wieder die universellen Elemente: Mythen und Archeotypen, die durch die Geschichte wachgerufen werden können.

Diese Ebenen finden sich in jeder Geschichte, der Akzent je unterschiedlich gewichtet und entsprechend fließt sie in die künstlerische Gestaltung ein: Ein von der Leiterin_ erfundener Titel, mit dem die Geschichte an die Spieler_innen übergeben werden, eine Darstellung als Märchen, gebrochen durch chorische Fragmente, die mit Begriffen aus aktuellen Diskursen spielen; Auftritte auf einer hinteren Bühnenebene, die unerzählte, aber in dem Wissen oder der Vermutung der Spieler_innen mitklingende Ereignisse und Lebensbedingungen einblenden; surreale Auftritte von ausgeblendeten Perspektiven, wie etwa die Stimme, der durch eine rassismusunsensible Anekdote verletzten Schwarzen aus dem Off (die Perspektive von Diskriminierten darf niemals fehlen); musikalische Zitate von Liedern, die erzählen, was immer schon so war und immer sein wird; Nachrichtensprecherin_ oder Zeitungstheater mitten im Geschehen ... Der Kreativität sind keine Grenzen gesetzt, außer die der Denunziation oder Belehrung der Erzählerin_nen. Was zählt ist der aufrichtige, wertschätzende und kompetente Versuch des Ensembles mit aller ihm zur Verfügung stehenden Präsenz eben zuzuhören und zu verstehen. Dazu gehört auch, Angebote zu machen, das Verständnis zu erweitern, zu vertiefen, in Zusammenhänge einzubetten, die der Erzählerin_ erst durch die Darstellung bewusst werden können. Das Angebot ist Ausdruck der in ästhetische Suchbewegungen gegossenen Wertschätzung durch das Ensemble. Manchmal „stimmt“ es nicht mit der Sichtweise der Erzählerin überein, aber gerade durch die Unterschiede im Erleben und Wahrnehmen kann ihr etwas für sie Bedeutsames deutlich werden. Auch dies verweist auf die „Produziertheit“ der dargestellten Wirklichkeit, die auch anders hätte verlaufen können und zeigt damit insofern auch ihre Veränderbarkeit – auf der Bühne und im ‚wirklichen Leben‘. Zur Stärkung der Subjektrolle der Erzählerin_ sind darum die die Bühnenaktion abschließenden Rituale unverzichtbar

und dürfen niemals ausgelassen werden: der „Blick zurück“ zur Erzählerin_, mit dem die Spieler_innen ihre Version der Geschichte abschließen und ihr den Fokus zurückgeben sowie das abschließende Acknowledgment (Anerkennung und Bitte um Rückmeldung) zwischen Leiterin_ und Erzählerin_. Die Erzählerin_ hat immer das letzte Wort.

Die oben erzählte Geschichte im Seminar wurde nach der gemeinsamen Reflexion erneut gespielt, diesmal in einer narrativen Form: „Episoden“⁷.

Bei dem Spiel in der Form „Episoden“ wird die Erzählung, ganz im Sinne brecht'scher Verfremdungstechniken, in Fragmenten dargestellt, die sich an keine chronologische Reihenfolge halten. Hier ist der Ort für eine Darstellung der verschiedenen Ebenen der „Echos der Geschichten“ und damit ihrer Rahmung in ihre soziokulturellen, ökonomischen, historischen und archaischen Bezüge. Mit kurzen, aussagekräftigen Interaktionen bei reduzierter Sprache und umso entschiedenerem Körperausdruck unter präzisiertem Einsatz von Tüchern und Kisten als Requisiten werden Sequenzen der Erzählung in schnellem Wechsel gezeigt und sofort wieder aufgelöst, nur die Requisiten bleiben auf der Bühne zurück. Diese Spielform trägt Geschichten mit tiefen Verletzungen Rechnung, wenn von Gewaltakten, Dominanzenerfahrungen, Unterdrückung die Rede ist. Eine klare Darstellung von Gewalt und Diskriminierung wird nicht vermieden, aber der Fokus liegt darauf, die Stimmen der Opfer hörbar und gleichzeitig ihre Handlungsfähigkeit spürbar zu machen.

Auch wenn wir im Rahmen des Seminars diese Form der ästhetischen Aneignung von schwierigen Geschichten nur in Ansätzen erleben konnten, so zeigte sich doch ihre stärkende Wirkung: Die sichtlich berührte Erzählerin_ meldeten zurück, dass der Blickkontakt zur Hauptdarstellerin_ und das sich wiederholende Musikmotiv Sicherheit geben konnten. Kurze Spielsequenzen zum Jobben in der Kneipe, kafkaesken Behördenzügen, Briefeschreiben an die Familie – all diese Fragmente boten Perspektiverweiterungen an. Die Darstellung präsentierte keine Wunschlösungen. Druck und Überforderung der Erzählerin wurden ebenso auf die Bühne gebracht wie ihre Power. Die genoss sichtlich die Aufgehobenheit in der Gruppe und statt der Reproduktion des Anpassungsdrucks - wie nach unserem ersten Spielversuch. Die Gruppenarbeit endete diesmal mit neuem Wissen für alle und einem Gefühl von tieferem Verstehen und Verbundenheit – und es entstand sogar eine Idee in Richtung Handlungsfähigkeit – in diesem Fall zunächst mal eine Verabredung zu einem gemeinsamen Teetrinken im Internationalen Treff der Hochschule.

Fazit: Der Vorhang fällt und alle Fragen offen⁸

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es bei der Gestaltung von schweren Geschichten, die für alle Beteiligten aus unterschiedlichen Gründen schwierig sind, darum geht, statt den Erzählerin_nen unrealistische Wunscherfüllung zu schenken, den Fokus auf ihre Stärken, ihren Überlebenswillen, ihre Hoffnungen und Lebensträume, eben auf ihre Resilienz zu richten, z.B. – neben vielen anderen Möglichkeiten - in der epischen Form „Episoden“ mit all ihren individuellen und kollektiven Echos.

Theaterarbeit mit Geschichten von Flucht, Gewalt und Diskriminierung.

Im Mittelpunkt stehen handlungsfähige Subjekte - keine auf ihre Opfererfahrung festgelegten Objekte von machtvoller Gewalt. Verfremdende fragmentarische Formen, eingebettet in ein sicherheitsgebendes künstlerisches Ritual haben die Funktion, die erfahrenen Leiden ohne Vermeidung klar und deutlich zu zeigen - aber ohne sich einer Trance oder schlimmstenfalls sogar Flashbacks hervorruhende identifikatorische „Ausbeutung“ des erzählten Stoffs hinzugeben. Statt einer im oben ausgeführten Sinn „Kolonialisierung“ u.a. von Fluchtgeschichten oder anderen leidvollen Erfahrungen aus uns wenig vertrauten Lebenswirklichkeiten machen wir den Prozess der Inszenierung sichtbar und damit auch der Wirklichkeit in ihrer Produziertheit. Dazu brauchen wir einerseits Zugang zu universellen - also auch unseren eigenen - Bedürfnissen und Befindlichkeiten, eine verletzte und damit respektvoll sensible Präsenz, eine geschulte Intuition und andererseits ein immer wieder waches Bewusstsein und Wissen um Differenz, soziale Ungleichheit und Machtverhält-

Literatur

- Bauer, Joachim (2016, 23. Aufl.): Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone. München: Heyne
- Bertolt Brecht (1967): Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Jonathan Fox (2006): The Limits of Empathy: Avoiding Bias on Stage“, http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/CP_Article_Feb.2006.pdf
- Holzcamp, Klaus (1987): Grundkonzepte der Kritischen Psychologie. Edition Diesterweg-Hochschule, Heft 1: Gestaltpädagogik (1986). Reprint in: AG Gewerkschaftliche Schulung und Lehrerfortbildung (Hrsg., 1987): Wi(e)der die Anpassung. Texte der Kritischen Psychologie zu Schule und Erziehung, Verlag-Schulze-Soltau, S. 13-19, S. 5
- Rowe, Nick (2005) Playing the other: The ethical limitations of playback performing. Centre for Playback Theatre. <http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/NickRowePlayingTheOther.pdf>

Anmerkungen

¹ Diese Schreibweise, die die weiblichen Wortstämme zum Ausgang nimmt, markiert mit dem Unterstrich den Versuch von Gendersensibilität im Sinne eines Verzichts auf - möglicherweise von den Adressierten - ungewollte Zuordnungen.

² Einführende Darstellungen dieser Theaterform sind zu finden für den deutschsprachigen Raum unter: <https://www.playbacktheaternetzwerk.de/playbacktheater.html> und international unter <http://www.playbackcentre.org>

³ So ist das „System“ von Stanislawski, anschaulich und anregend beschrieben in seinen Ausführungen zur Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle, kein wissenschaftlicher Text. Oft werden seine anspruchsvollen Erwartungen an das analytische Denken der Schauspieler und die Auseinandersetzungen mit den auch äußeren Umständen der Stücke übersehen (vgl. u.a. Die Vertiefung der gegebenen Umstände, Stanislawski 1988, 51 ff.). Ebenso bezieht sich Stanislawski immer wieder auf das Wechselspiel von Einfühlung und Distanz, wenn er z.B. von dem „zweispältigen Dasein“ des Schauspielers spricht: „Der Schauspieler lebt, er weint und lacht auf der Bühne; doch weinend und lachend beobachtet er sein Lachen und Weinen. Und in diesem zweispältigen Dasein, in diesem Gleichgewicht zwischen Leben und Spiel liegt die Kunst.“ (Stanislawski, zitiert nach Weintz 2008, 185)

⁴ „Pelgea Wlassowa: Wer noch lebt, sage nicht: niemals!

Das Sichere ist nicht sicher.

nisse (u.a. in Form von Sexismus, Rassismus, Bodyismus) sowie um unsere eigene Positionierung und Privilegien darin. Dieses Wissen und unsere Reflexionskompetenz, die Verschränkung von einer forschenden Haltung des Nicht-Verstehen und Verstehens, fließt in eine Perspektiverweiterung bei der Darstellung von Geschichten ein. Soweit wir zu diesen hohen künstlerischen Ansprüchen die Kraft und Möglichkeit haben - und ich bin mir hier unserer Beschränkungen auch wieder bewusst -, könnten wir hoffnungsvollerweise zu einer heilenden Wirkung unserer künstlerischen und therapeutischen wie pädagogischen Arbeit in diesen schwierigen Zeiten beitragen - und dies vielleicht sogar im Sinne einer verallgemeinerten Handlungsfähigkeit mit dem Ziel, der Welt nicht noch mehr zu schaden. Vielleicht kann es uns manchmal gelingen, durch unser Spiel den Mut zu emanzipatorischen Veränderungen zu stärken, auch wenn wir ganz sicher keine allgemeingültigen Antworten haben auf die Frage, wie wir sie letztlich erreichen können.

- Salas, Jo (1998, 1. Auflage): Playback-Theater. Berlin: Alexander Salas, Jo: Echoes in Playback Theatre stories (unveröffentlichtes Manuskript)
- Stanislavckij, Konstatin Sergeevic (1988): Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Westberlin: Das Europäische Buch
- <https://www.playbacktheaternetzwerk.de/playbacktheater.html>, heruntergeladen am 28.08.17
- <http://www.playbackcentre.org>, heruntergeladen am 28.08.17
- <https://www.playbacktheaternetzwerk.de/playbacktheater.html>, heruntergeladen am 28.08.17
- <http://www.playbackcentre.org/about-playback-theatre/playback-theatre-its-uses/how-its-used/>, heruntergeladen am 28.08.17

Rückmeldungen gerne an:

Jutta Heppekausen, Gründerin von „Blickwechsel - Playbacktheater Freiburg“, Akkreditierte Trainerin beim Centre for Playback Theatre N.Y. (ATPT), Psychodramaleiterin, Theaterpädagogin, Supervisorin (MA) in eigener Praxis, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Pädagogischen Hochschule Freiburg

So, wie es ist, bleibt es nicht.

(Bertolt Brecht: Die Mutter, Frankfurt am Main 1967, Band 2, S. 895)

⁵ Jonathan Fox (2006): The Limits of Empathy: Avoiding Bias on Stage“, http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/CP_Article_Feb.2006.pdf

⁶ Mit Vorläufern dieser Form wird unter verschiedenen Namen wie „In and out“, „Kaleidoskop“, „Open space“, „Open freeze“ und ähnlichen weltweit experimentiert.

⁷ Diese Darstellung fußt auf einem unveröffentlichten Protokoll der Fortbildung „Train the Trainer“ des PT-Netzwerkes e.V. in Berlin im Mai 2016 und der Fortführung unter Anleitung von Frau Zeller, Zürich/Schweiz im Mai 2017 sowie eigenen Erfahrungen

⁸ „... Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen

Den Vorhang zu und alle Fragen offen. (...)

Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:

Sie selber dächten auf der Stelle nach

(...)“ Aus dem Epilog zu „Der gute Mensch von Sezuan.“ Brecht 19167, Band 4, 1607

Blicke in die Vergangenheit – und wie diese die Zukunft verändern können

Jannina Brosowsky

Welchen Beitrag kann Theater leisten, um historisch gewachsene, unterdrückende Strukturen aufzubrechen? Im Folgenden suche ich nach Antworten auf diese Frage am Beispiel theaterpädagogischer Arbeit in Kapstadt, Südafrika. Ich besuchte dieses Land im Rahmen eines Praxissemesters 2017 zum ersten Mal und weiß nicht, wie es dort vor dem Ende des Apartheid-Regimes (1994) aussah. Doch das bedrückende Gefühl, dass der Unterschied nicht allzu groß ist, bleibt. Denn sobald man sich von Kapstadts Zentrum entfernt, ist die anhaltende ökonomische Schiefelage innerhalb der Gesellschaft Südafrikas nicht zu übersehen: In Kapstadts Zentrum wird nach westlichem Vorbild recht sorgenfrei gelebt - abgegrenzt von der Mehrheit der Bevölkerung, die in Townships unter den Folgen der Apartheid leidet. Dort ist das Leben noch immer von Armut, Arbeitslosigkeit, medizinischer Unterversorgung und Kriminalität geprägt.

Warum sind die nach dem Ende der Apartheid bestehenden sozialen und ökonomischen Unterschiede auch heute noch so präsent - wie können diese überwunden werden? Und was kann Theater dazu beitragen?

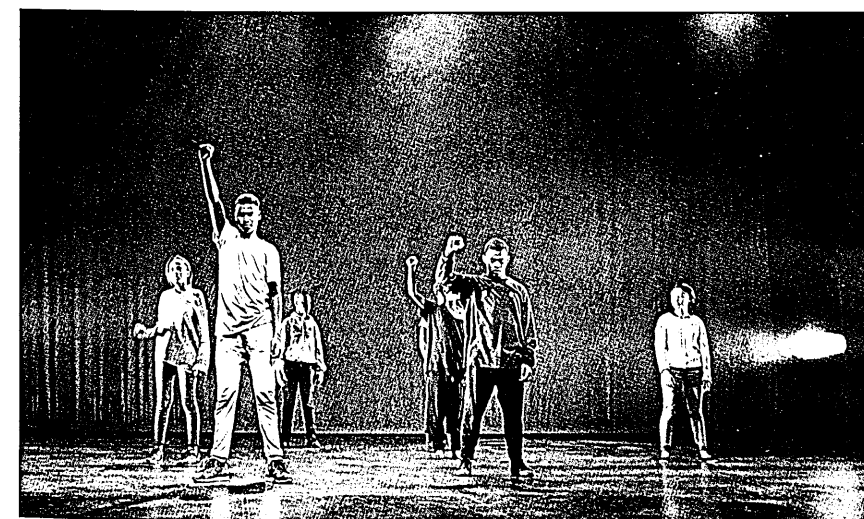
1. Südafrika. Zeit für Veränderung

Mai 2017. Unter der gemeinsamen Leitung von mir und einer weiteren Praktikantin von ASSITEJ South Africa führt eine Gruppe Jugendlicher bei der Eröffnungszeremonie des ‚Cradle of Creativity‘ (des internationalen Weltkongresses und Theaterfestivals für Kinder und Jugendliche) im Baxter Theatre Centre Kapstadts eine selbsterarbeitete Performance auf. Sie handelt von Träumen zu ihrer persönlichen und politischen Zukunft. Die Basis dazu bildet das folgende Zitat von Nelson Mandela (2003): „We understand and promote the notion that while children need to be guided, they also have an entrenched right to be whatever they want to be and that they can achieve this only if they are given the space to dream and live about their dreams.“ Dieses Zitat stammt aus

einem Video-Clip von ASSITEJ South Africa aus dem Jahr 2015, der mit Erfolg für die Bewerbung um die Ausführung des Weltkongresses in Südafrika eingereicht wurde. Um den in diesem Video gezeigten Jugendlichen zu danken, wurde ihnen angeboten, bei der Eröffnungszeremonie auftreten zu können. Mir wird die Aufgabe übertragen, mit der Gruppe eine Performance dafür zu erarbeiten. Die Ideenfindung beginnt mit der Frage, was die Jugendlichen den internationalen Gästen mitteilen wollen. Im Anschluss werden sie aufgefordert, den Satz „I dream of...“ individuell zu vervollständigen. Bei diesem Prozess kommen Träume zum Vorschein, die sich auf die gegenwärtige Situation der Jugendlichen beziehen, die jedoch zugleich von Themen der Vergangenheit dominiert sind. Es geht um das Ausbrechen aus Strukturen, die sie einschränken, um die Stärkung der in der Apartheid unterdrückten Personengruppen, um die Befreiung der neuen Generation von diesen Altlasten, um Einheit, Gleichberechtigung, Respekt - und um den Traum, all dies verwirklichen zu können. Sie träumen davon, die Vergangenheit zu überwinden und stellen am Schluss ihre Wünsche und Träume, ihre Spiegel der Vergangenheit performativ als Positiv-Szenarien auf die Bühne: „I dream of raising a generation with dreams so big that they wet their pants and cower at the thought of these dreams, aspirations so high that they see beyond the unimaginative fences of the township into a world of endless possibilities.“ (Brosowsky/ Ramon)

Während der Arbeit mit einer Kinder-Theatergruppe bei ASSITEJ South Africa wird deutlich, in welchem Maße die Teilnehmenden durch jenes System, in dem sie leben, unterdrückt und eingeschränkt sind. So ist es mir anfangs kaum möglich, mit dieser Gruppe Übungen durchzuführen, welche auf Imagination und Fantasie aufbauen. Die Gruppe wirkt erschreckend, fantasie-arm. Dementsprechend sind die darauffolgenden Workshops dahingehend ausgerichtet, die Fähigkeit zum Fantasieren auszubauen. So wird z. B. geübt, Geschichten mit Hilfe von Bildern zu erzählen

und dabei auch ‚sinnlose‘ Gedanken fließen zu lassen. Die Teilnehmenden der Gruppe werden durch Geschichten geleitet, die sie mit geschlossenen Augen wahrnehmen sollen. Sie nehmen bestimmte Objekte, wie z. B. einen Schmetterling oder einen Welpen, in ihrer Vorstellung in die Hand und erfüllen sie. - Es ist erstaunlich, wie schnell die Teilnehmenden sich darauf einlassen und wie sehr sie diese Art von Übungen genießen. Die Jugendlichen, die im Baxter Theatre auftreten, nehmen seit ungefähr fünf Jahren bei ASSITEJ South Africa an Theaterprojekten teil. Yvette Hardie bietet dieses Angebot und bemüht sich mit dem gesamten Team von ASSITEJ South Africa in Zusammenarbeit mit dem Community Centre und lokalen Schulen, dieses Programm kontinuierlich aufrechtzuerhalten. Sie ist der festen Über-



Demonstrierende Community-Mitglieder: „Stop abusing our children“

Foto: Jannina Brosowsky