

Berliner Festspiele



36. Theatertreffen der Jugend

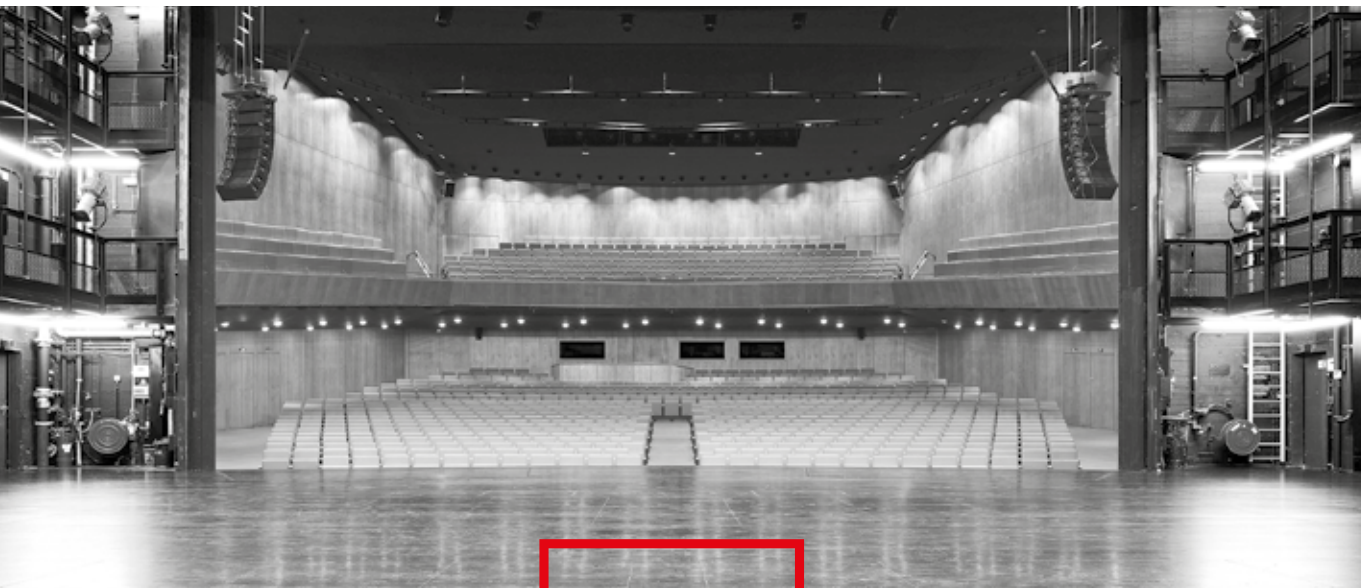
29. Mai bis 6. Juni 2015

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Berliner Festspiele



Programm 2015

- Theatertreffen der Jugend 29.5.–6.6.
- Foreign Affairs 25.6.–5.7.
- Musikfest Berlin 2.–21.9.
- Orfeo 18.9.–4.10.
- Tanztreffen der Jugend 25.9.–2.10.
- Coup Fatal 18.–20.10.
- Jazzfest Berlin 5.–8.11.
- Treffen junge Musik-Szene 11.–16.11.
- Treffen junger Autoren 19.–23.11.

Martin-Gropius-Bau

- ZERO – Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre bis 8.6.
- Tanz der Ahnen. Kunst vom Sepik in Papua-Neuguinea bis 14.6.
- Jahrhundertzeichen. Tel Aviv Museum of Art visits Berlin bis 21.6.
- Fassbinder – JETZT 6.5.–23.8.
- Tino Sehgal 28.6.–8.8.
- Piet Mondrian. Linie 4.9.–6.12.
- Von Hockney bis Holbein. Die Sammlung Würth in Berlin 11.9.2015–10.1.2016
- Germaine Krull – Fotografien 15.10.2015–31.1.2016

Weitere Veranstaltungen und alle aktuellen Termine auf

www.berlinerfestspiele.de

Inhaltsverzeichnis

3 Vorworte

- 3 Christina Schulz, Leiterin Theatertreffen der Jugend
- 4 Martin Frank, Juryvorsitzender Theatertreffen der Jugend

6 Bühne

- 8 das gender_ding
- 14 Kritische Masse
- 20 ANNE
- 26 Late in the night...
- 32 Die Unberührbaren
- 38 Alice
- 46 Katzelmacher
- 54 Söhne wie wir – Mach dir keine Sorgen, Mama!
- 60 Bühne Spezial
- 62 Nominierungen
- 65 Es müsste ein Spiel sein. Rückblick von Martin Frank

76 Essay

- 80 Kampf mit Kopfgeburten – von Kirsten Fuchs
- 82 Mutanten auf dem Weg zu schmutziger Weisheit – von Mark Terkessidis
- 84 Blues zum Kampftag – von Marijana Verhoef
- 87 Die Welt hat angerufen – von Andi Valandi

88 Campus

- 90 Praxis
- 98 Dialog
- 101 Spezial

102 Forum

- 105 Praxis
- 112 Dialog
- 113 Praxis für Studierende

114 Jury

118 Kuratorium

120 Statistik

122 Bundeswettbewerbe

123 Impressum

Vorwort

Was, wenn wir Freiheit wollen?

„Die wichtigsten politischen Schlachten der Menschheitsgeschichte wurden auf dem Gebiet der Fantasie geschlagen, und welche Geschichten wir uns zu erzählen erlauben, hängt davon ab, was wir uns vorstellen können.“
(Laurie Penny in „Unsagbare Dinge“).

Im diesjährigen Theatertreffen der Jugend erlauben sich die jugendlichen Spieler*innen, viel zu erzählen, z.B. darüber, wie sie sich selbst sehen, gesehen werden und gesehen werden wollen. Verhandelt werden Fragen nach Verantwortung für die Zukunft, die eigene und die einer Generation, und thematisiert werden damit verbundene Irritationen, Ängste und Sehnsüchte. Es wird angeeckt an der Welt der Erwachsenen, an deren Sicht auf und an deren Erwartungen an die Jugend, an gesellschaftlichen Normen, an Zuschreibungen von Rollen und Identitäten. Über allem steht der Wunsch nach Freiheit, ein selbstbestimmtes Leben zu führen.

Mit welcher großer Freiheit und Selbstverständlichkeit all diese Fragen gestellt und auf der Bühne von und mit Jugendlichen verhandelt werden dürfen, ist im Theatertreffen der Jugend zu sehen und zu spüren. Nie waren die Bedingungen, unter denen sich Jugendliche

und Spielleitungen begegnen und gemeinsam arbeiten, wie auch die Kontexte und Herkünfte der beteiligten Spieler*innen so divers wie heute. Daraus entsteht eine Vielfalt der Möglichkeiten von Inhalt, Form und Ästhetik, die das diesjährige Theatertreffen der Jugend auf besondere Weise repräsentiert. Für die Sichtung von 126 Bewerbungen, zahlreiche Aufführungsbesuche und lange Jurysitzungen, in denen die Jury um die Auswahl gerungen hat, gilt ihr mein Dank.

Das Publikum ist herzlich eingeladen, in den Bühnenproduktionen Entdeckungen zu machen, einem jugendlichen Blick auf die kleine oder ganz große Welt zu folgen und vielleicht die eigene Weltsicht zu hinterfragen. Allen Teilnehmer*innen versprechen wir prägende Eindrücke und unvergessliche Erlebnisse: auf der Bühne, in den Workshops, in Gesprächen und Diskussionen, in Lesungen, Konzerten und Partys. Der Wettbewerb ist vorbei! Das Treffen beginnt, in aller Freiheit!

Dr. Christina Schulz
Leiterin Theatertreffen der Jugend
Bundeswettbewerbe der Berliner Festspiele

Vorwort

Die Erschaffung der eigenen Welt

Die Jury des 36. Theatertreffens der Jugend hat eine eindrucksvolle Stückeauswahl getroffen. Beeindruckend ist die feine Differenzierungsfähigkeit in den Erzählformen auf der Bühne, ebenso die Sensibilität, von der die Arbeiten mit den zumeist jugendlichen Spieler*innen in diesen Produktionen zeugen. Der Anspruch der Jury, die Perspektive der Jugendlichen in der Auswahl der Theaterstücke zu repräsentieren, ist auf der Ebene der eingeladenen Produktionen zur Selbstverständlichkeit geworden. Für das Publikum lohnt es sich also, genau zu schauen, wenn man die Realitäten heutiger Jugendlicher aus künstlerischer Perspektive erleben will. Bei den Themen der Inszenierungen in diesem Feld erlangt in diesem Jahr die Frage nach der eigenen Position und Aufgabe in der Gesellschaft großes Gewicht. Damit verbinden sich aufschlussreiche Darstellungen vom Erleben der Gesellschaft, die sich aus diesen Positionierungen der Protagonisten ergeben.

Aus der Perspektive von „Alice“ ist die Welt ein Wunderland voll grotesker Zeitgenoss*innen. Mitmenschen, die naiv und bedrohlich zugleich erscheinen. In einer bizarren Traumwelt macht sie sich stark, um in den Machtspielen nicht in die Opferrolle zu geraten. „ANNE“ erlebt sich eingesperrt zwischen eingesperrten Erwachsenen. Sie verankert und verortet sich selbst in der Sprache und Gedankenwelt ihres Tagebuchs und rettet sich so ein Exil für die Identität der eigenen Seele. Und es ist sicher kein Zufall, wenn man in der dichten Inszenierung aus Frankfurt ab und zu vergisst, dass hier eine Geschichte aus einer ganz anderen Zeit und Gesellschaft erzählt wird.

Die Spieler*innen der Gruppe NEUE STERNE von Hajusom haben unterschiedlichste kulturelle Hintergründe. Männer- und Frauenrollen, wie die Spieler*innen sie in ihrer neuen Heimat Hamburg leben, erschüttern die in ihren Ursprungsländern erlernten Rollenverständnisse. Diesen Kulturcrash nehmen die Ensemblemitglieder als Chance. Sie wagen es, sich in der jeweils anderen Geschlechterrolle zu erleben und stellen so das „gender_ding“ als Ganzes in Frage. Das Stück „Die Unberührbaren“ zeugt von einem geradezu zynischen Erleben der Bildungs- und Erziehungsinstitutionen als einer dem Kastensystem vergleichbaren Szenerie. Ein theatraler Rundumschlag von erschreckender Wucht.

Fassbinders „Katzelmacher“ wird von der Bürgerbühne des Schauspiels Dresden gezeigt. Mit dieser neuen Theaterinstitution verbindet sich bekanntlich der Anspruch, die regionalen Befindlichkeiten auf der Bühne zu reflektieren. Ausgerechnet im Szenario des 50er-Jahre-Stückes, das die Akzeptanz eines Gastarbeiters thematisiert, finden die Dresdner Jugendlichen Perspektiven, die es ihnen ermöglichen, ihre Sicht auf die Gesellschaft durchzuspielen. Das moderne Stück wird zum Klassiker.

Die Aktionist*innen des Jugendclubs von GORKI X positionieren sich in der Genderdebatte klar und deutlich. Die Rollen, die Frauen zugeschrieben und von ihnen erwartet werden, stimmen nicht mit ihrem Erleben überein. Sie verweigern sie deshalb konsequent. Sie selbst werden zur „Kritischen Masse“ ihrer Welt. Als solche leben sie ihr Frausein umso intensiver.

Nur scheinbar ziehen sich die Spieler*innen des Ernst-Moritz-Arndt-Gymnasiums aus Remscheid

ins Private zurück. Auch sie reflektieren ihre Welt, wenn sie fragen, was vom Tag im inneren Kosmos des Unterbewussten bleibt. Staunend und inspiriert gehen sie den Spuren ihrer Träume in „Late in the night...“ nach und begegnen darin sich und ihrer Welt neu.

Das Ensemble des Jungen Schauspielhaus Düsseldorf wagt sich an den biografischen Punkt des Absprungs aus der Jugend. Der Aufbruch, weg von Mamas Herd, rein ins Leben, beschäftigt sie in „Söhne wie wir – Mach dir keine Sorgen, Mama!“. Um die Collage zu erzählen, müssen sie ihren Konflikt mit dem eigenen Selbstbild, das Spannungsfeld zwischen dem Ideal des coolen Draufgängers und dem heimkehrenden Muttersohn, preisgeben. Sie tun das mit aller Offenheit und sehr viel Charme. Mit jedem Scheitern dieser Helden werden sie somit stärker und freier.

Mit der diesjährigen Auswahl ist es sicher möglich, verschiedenste qualitative Aspekte in den Fokus einer Fachöffentlichkeit und in die Aufmerksamkeit der sich in der Theaterwelt neu orientierenden jungen Künstler*innen zu rücken. Hinter der Entdeckungsfreude der Jury, die wie in jedem Jahr mit Begeisterung und Stolz hinter ihrer Auswahl steht, steht auch der Wille, alle Theaterkolleg*innen mit diesen Beispielen zu ermutigen und zu inspirieren.

Für die Auswahl dieses 36. Wettbewerbs fungierte ich ein letztes Mal als Vorsitzender in der Juryrunde. Ich verabschiede mich nun aus dieser Funktion im Festival. Ich nehme den Eindruck mit, dass all die erfahrenen Juror*innen, die mit mir am Tisch und vor den Screens saßen, stets mit Leidenschaft und Kompetenz debattierten. Ich

bin sicher, dass das Konzept dieses Theatertreffens die Sache des Jugendtheaters stark und immer stärker macht. Zwanzig Festivalwochen habe ich mit herrlich offenen und kreativen Theaterleuten erlebt. Eine reiche Zeit in einer wundervollen Szene geht für mich, zumindest in Deutschland, zu Ende. Eine kleine Schrift zu meinen Erfahrungen aus zwanzig Jahren Tätigkeit in diesem Bereich erscheint in diesem Magazin (s. S. 65 ff.). Es würde mich freuen, wenn sie Ihr Interesse findet. Die hier gemachten Erfahrungen nehme ich mit in meine neue Heimat. Sie kommen nun dem neuen Jugend Theater Festival der Schweiz zugute. Da spielen auch deutsche Ensembles eine Rolle und vielleicht gibt's auf diese Weise ein Wiedersehen.

Allen Wegbegleiter*innen, Kurator*innen, Juror*innen, vor allem aber der früheren Leiterin Barbara T. Pohle und der heutigen Leiterin der Bundeswettbewerbe bei den Berliner Festspielen, Dr. Christina Schulz, sowie ihrem wundervollen Team an dieser Stelle herzlichen Dank für die großartige Arbeit. All den tausenden Ensembles in den Wettbewerben meinen Respekt und eine tiefe Verbeugung!

Allen ein schönes Festival !
May the force be with you

Martin Frank
Juryvorsitzender

Büür



name





das gender_ding

NEUE STERNE / Hajusom, Hamburg

Freitag, 29. Mai 2015, 20:00 Uhr

Mit: Hamed Ahmadi, Soheil Akbari, Zahra Azizi, Aicha Barry, Inoussa Dabrè, Farzad Fadaï, Elmira Ghafoori, Katalina Götz, Mohammad-Moslem Heidarian, Nebou N'Diaye, Reza Rafii, Jamshid Shahbazi, Hamid Yusefi

Konzept, Künstlerische Leitung, Regie:

Dorothea Reinicke & Katharina Oberlik

Co-Regie: Ella Huck

Ausstattung: Jelka Plate

Live Musik – Gesang, Piano, Saz, Tanbur:

Derya Yildirim

Samples: Viktor Marek

Wissenstransfer, Mitarbeit Video, Daf:

Farzad Fadaï

Video-Gestaltung: Jens Apitz

Ballett-Training: Friederike Lampert

Tango-Training: Marga Nagel & Ute Walter

Produktionsleitung: Esther Brandt

Projektkoordination: Julia zur Lippe

Öffentlichkeitsarbeit: Anika Väth

Assistenzen: Anke Meyn, Friederike Falk,

Saskia Gottstein

Dokumentation: Mathis Menneking

Foto: Arne Thaysen

Videotechnik: Kirsten Rusche

Licht-Design: Michael Lentner

Tontechnik: Manuel Horstmann

Bühnentechnik: Uwe Sinkemat

Das Ensemble über sich und die Produktion

„Stop! Ruhe jetzt! Es geht hier doch nicht ums Aussehen! Um Strumpfhosen oder Klamotten. Es geht um was viel Wichtigeres: um gender, das gender_ding! Und für alle, die Farsi sprechen: es geht nicht um Jende – was auf Farsi Hure oder Prostituierte heißt –, sondern um genderrr – das englische Wort für Geschlechtsidentität. Es geht also nicht um das Kaufen und Verkaufen von Frauen, sondern um Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlechterrollen. Kapiert? Adios!“ (aus dem Stück – Textpassage von Elmira Ghafoori)

Unser Koproduktionspartner Kampnagel Hamburg hat in seinem Programmheft unsere Performance ganz gut beschrieben: „Die Performance ‚das gender_ding‘ des Hajusom-Nachwuchsensembles NEUE STERNE verhandelt auf persönliche, humorvolle und dramatische Weise Rollenbilder, Kleiderordnungen und Zuschreibungen männlicher bzw. weiblicher Wesensarten. Im Zentrum stehen Erfahrungsberichte der jungen Performer*innen, insbesondere aus dem Iran und Afghanistan. ‚das gender_ding‘ handelt von Männern und Frauen, offenbart Ängste, Wut, Ratlosigkeit und Unverständnis und entwickelt darüber hinaus ein transkulturelles, allgemeingültiges, zeit- und kulturkritisches Manifest für individuelle Freiheit. Die Live-Musik der jungen türkischen Musikerin Derya Yildirim

(Voc, Saz, Tanbur, Piano) mit Samples von Viktor Marek kreiert die Atmosphäre für ein Gender-Utopia der besonderen Art.“

NEUE STERNE

„Wir haben alle zusammen bei null angefangen. Mit einem für uns alle ganz schwierigen Thema in einem neuen Land sind wir mit dieser Produktion, mit diesem persönlichen Prozess, durch seine Freiheit und Offenheit bis hin zu dem großen Erfolg zusammen erwachsen geworden. Diesen Prozess und unsere verschiedenen Erfahrungen anderen Menschen zu zeigen, und das jetzt als eine Botschaft rüber zu bringen, die für alle wichtig ist, das ist wie ein Zauber. Und dieser persönliche Prozess war ja auch ein künstlerischer Prozess, wir haben bei Hajusom so viel gelernt über Performance-Kunst: dass unsere Ideen und unsere Erfahrungen die Basis sind von dem Stück, wir haben Texte geschrieben, wir haben über alles geredet und diskutiert, wie wir es zeigen können. Wir sind sehr stolz und identifizieren uns mit der Kunst und der Message, die Hajusom in die Welt schickt.“ (Elmira Ghafoori).

„Diese Produktion war mein erster Schritt, überhaupt Theater zu spielen – ich wusste gar nicht, was Theater ist. Aber ich war sehr neugierig. Wir waren offen miteinander, wir hatten Spaß, keine Geheimnisse, ein großes Vertrauen, wie beste Freunde, wir sorgen uns umeinander. Wir sind ehrlich, auch mit unserer Performance: Das ist nicht Show, wir

meinen es von Herzen. Ich habe sehr viel gelernt auf dem Weg: Früher hätte ich bestimmte Sachen nicht akzeptiert, dass Männer mit Männern und Frauen mit Frauen zusammen sein können. Und dass ich in Frauenklamotten auf der Bühne stehen kann, um den Menschen hier etwas über Frauen in Afghanistan zu erzählen – das konnte ich mir nicht vorstellen. Aber genau das war mir so wichtig. Wir haben uns in der Gruppe gegenseitig unterstützt, wir haben uns Schutz und Sicherheit gegeben. Alle haben gleich viel riskiert, um zu zeigen, dass alle Menschen gleich viel wert sind. Wir sehen alle Menschen, wie sie sind, und wir lieben sie. Ich denke, wenn man miteinander mit Vertrauen arbeitet, dann wird man stark und die Arbeit, die Kunst, wird besser“ (Reza Rafii).

„Ich möchte ein gutes Leben, in Freiheit. Als ich in der Schule war, gab es einen Jungen in meiner Klasse, der anders war als die anderen Jungs. Alle haben über ihn gelacht und haben ihn nachgemacht. Sie haben ihn richtig fertig gemacht. Er war irgendwann richtig traurig und alleine. Ich denke manchmal, ich bin auch schuldig, weil ich ihm nicht geholfen habe. Er war ein guter Typ. Ich denke so: In meinem Herzen schreibt jeder seine eigene Geschichte, aber für ihn war es anders. Die Anderen haben seine Geschichte geschrieben.“ (aus dem Stück – Textpassage von Hamed Ahmadi)

Hajusom – transnationale Kunst

Seit 1999 arbeiten in Hamburg unter dem Dach des Labels Hajusom junge Menschen, die meisten von ihnen mit Fluchterfahrung, gemeinsam mit internationalen Künstler*innen verschiedener Genres und kreieren interdisziplinäre Performance-Formate. Während der langen Produktionszeiten von ein bis zwei Jahren fließen Kunst und Leben zusammen, kollektive Arbeitsweisen funktionieren als Gegenteil von kultureller, religiöser und politischer Dominanz. Für die Performer*innen ist Migration der Normalfall menschlicher Existenz, sie alle tragen individuelle Landkarten in sich. Hajusom versteht seine kontinuierliche Arbeit als friedensbildende künstlerische Intervention im Konfliktfeld der aktuellen Migrationspolitik. Die ersten 10 Jahre bestand das Projekt im Kern aus einer Gruppe von zunehmend professionell agierenden Performer*innen. Seit 2010 hat sich das Konzept durch ein Nachwuchs-Programm erweitert und transformiert. Hier konstituierten sich die NEUEN STERNE und erarbeiteten in einem künstlerischen – und sehr persönlichen – Prozess von mehr als zwei Jahren die Performance „das gender_ding“.

Spielleitung:

Katharina Oberlik – geboren 1968, studierte Theater- Film- und Fernsehwissenschaften in Frankfurt und Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen. Sie ist Mitgründerin des Performancekollektivs She She Pop, mit dem sie 10

Jahre lang als Performerin tätig war. Als freie Regisseurin kreiert sie inzwischen genreübergreifend eigene Stücke und Produktionen in den Feldern von Theater, Video und Musik. Sie kooperiert regelmäßig mit Hajusom und Theater: Playstation. Als Dozentin vermittelt sie zeitgenössische Performance für Regie und Schauspiel an den Theaterakademien Hamburg und Ludwigsburg. Ebenso an Jugendliche, Kinder, Lehrer*innen und Theaterpädagog*innen in freien Projekten, Fortbildungen und Workshops. Seit 2010 initiiert und leitet sie in Wilhelmsburg die ghettoakademie mit dem interkulturellen Jugendensemble Inner Rise, welches mit Videos, Theaterstücken und interaktiven Performances an die Öffentlichkeit tritt.

und **Dorothea Reinicke** – geboren 1951 in Hamburg. Nach Studium der Germanistik und Geschichte in Hamburg, Wien und Freiburg und Stationen in einer Punkband sowie als Schauspielerin und Performancekünstlerin mit Schwerpunkt Vocal Performance begann Reinicke mit eigenen Konzepten als Regisseurin, vornehmlich in Koproduktion mit Kampnagel, Hamburg. Ihre Themen reichten dabei vom Frauenbild in der Deutschen Romantik („Das unheimliche Lied“, Solo-Performance, Kampnagel-Ko-Produktion), über Primatenforschung, Cyborgs („Haut:\Riss – eine Körper-Vorstellung“, Konzept, Regie; Performance mit Ella Huck, Ko-Produktion Theater im Pumpenhaus, Münster) bis zur Geschichte und Politik des Affekts („Mein Herzensadolf, Liebesbriefe an den Führer“, Konzept, Performance, Kampnagel-Ko-Produktion). Mit der Leitung und Weiter-Entwicklung des transnationalen Kunst-Projekts Hajusom fand sie dann die Möglichkeit, die Felder von Politik und Kunst zu verbinden und zugleich ihren ungebrochenen Glauben an die Macht des Kollektivs auszuleben.

Die Jury zur Auswahl – von Carmen Grünwald-Waack

Shall I go and change my point of view?

Unterstreichen Bart-träger*innen mit ihrem Bart ihre Individualität?

Ja Nein

Sind Bärte Ausdruck einer Gesinnung?

Ja Nein

Ist ein Bart ein Zeichen von Dominanz?

Ja Nein

Zeugt ein starker Bartwuchs von verstärkter Potenz?

Ja Nein

Ist starker Bartwuchs unweiblich?

Ja Nein

Ein leerer Raum. Ein Spieler macht vorsichtig ein paar Schritte in rosafarbenen Flip Flops. Er streift die Schuhe ab, setzt weiter einen Fuß vor den anderen. Er testet, inwieweit der lange Rock beim Gehen stört. Sein Gang ist aufrecht, das T-Shirt spannt über den künstlichen Brüsten, die hin und wieder verrutschen und energisch wieder zurechtgerückt werden. Eine große goldene Kette hängt um seinen Hals. Er geht ganz leise. Ein anderer mit roten Schuhen, Hemd in der gleichen Signal-

farbe und schwarzem Rock stürmt an ihm vorbei. Seine Schritte hallen durch den Raum. Er fährt sich durch die Haare, lächelt, bleibt mit plötzlich schmerzverzerrtem Gesicht stehen und befreit seine Füße aus den engen Schuhen. Ein dritter mit Kopftuch, Hemd, Jeans und bequemen Sportschuhen kommt hinzu. Alle drei versuchen den Perspektivwechsel: Wie fühlt es sich an, in Frauenkleidung zu stehen, zu gehen, zu sitzen oder zu tanzen? Welche Vorgaben machen zum Beispiel die Schuhe? Wie fühlt es sich an, nicht das eigene, sondern das andere Geschlecht zu performen? Oder sogar soweit gedacht: Wer wäre ich, wenn ich das andere Geschlecht hätte? Und wie würde ich mir selbst begeben?

Die Projektion einer Spielerin auf einer großen Leinwand: Sie trägt einen Schlapphut, große Ohringe, ein helles Jackett und Halstuch. Das auffälligste Attribut ist der große Schnauzbart, der ihr Gesicht ziert und an Nietzsche erinnert. Nietzsche bezeichnete sich selbst als freien Denker und – diesem Motto folgend – gibt die Spielerin einem imaginären männlichen Gegenüber Ratschläge zum Umgang mit der eigenen Schwester. Dabei ist ihre Argumentation einleuchtend und simpel:

„Wenn du ein Mensch bist, ist sie auch einer, wenn du einen Kopf hast, hat sie auch einen. Ihr habt beide zwei Augen, ihr habt zwei Hände zwei Arme, zwei Füße, zwei Beine. Wo gibt es da bitte einen Unterschied?“ Der Unterschied ist da und es scheint unmöglich, Konsequenzen aus der Logik der Spielerin zu ziehen: Sie selbst darf nicht mit auf der Bühne stehen, die Brüder verbieten es. Nichtsdestotrotz entwirft sie hier ein Männerbild, bzw. ein Bild von sich selbst als Mann, das beeindruckt. Das einen Gegenentwurf ihrer Brüder darstellt. Ein emanzipatorischer Vorgang durch und durch.

Die Sache mit dem genderding. Da geht es um die Frage nach der Konstruktion von Geschlecht, um die Frage nicht nur nach biologischen Faktoren, sondern auch um die soziale Prägung, um den gesellschaftlich bedingten Herstellungsprozess von Zuordnungen und Kategorisierungen. Die einfachsten Mittel reichen aus, einen Katalog von Fragen aufzuwerfen: falsche Schnurrbärte, dünne Strumpfhosen, Kopftücher, Mützen, Jogginghosen, Krawatten, Herrenhemden, Schuhe. Was ist weiblich? Was ist männlich? Was passt zu meiner Identität?

Wie werde ich wahrgenommen, wenn ich mich ausstatte?

Betrachtet man einzelne Ausstattungsstücke näher, entpuppen sich interessante kulturgeschichtliche Hintergründe. So gehörte der (falsche) Bart beispielsweise im alten Ägypten zum Erscheinungsbild der Herrscher*innen. Um der eigenen Machtstellung Ausdruck zu verleihen, legten männliche wie weibliche Pharaonen bei öffentlichen Auftritten einen künstlichen Zeremonialbart an. Im Laufe der Zeit wandelte sich die Bedeutung des Bartes und seine Erscheinungsformen: Er wird nicht mehr als reines Machtsymbol getragen, sondern stand mal für eine Protestkultur, mal für eine politische Gesinnung, mal für ein gesellschaftliches Statussymbol und mal eine Erscheinung der Mode. Heute plädieren weibliche Kunstfiguren mit Bart für mehr Toleranz und die glattrasierte Männerwange ist ein Mehrheitsphänomen. Im Stück erzählt das Ankleben des Bartes vom Perspektivwechsel und beschreibt die Suchbewegung nach dem anderen Standpunkt. Somit wird eine neue Männlichkeit konstruiert, eine, die Meinungen der Frau mit einbeziehen kann, weil sie von da aus gedacht ist.

Oder nehmen wir die Erfindung der Strumpfhose. Die Entwicklung dieses Kleidungsstückes geht auf die sogenannten mittelalterlichen „Beinlinge“ zurück, d.h. auf Männerstrümpfe, die am Gürtel befestigt wurden. Erst im Laufe der Zeit wurde das für Männer entwickelte Beingewand in das Kleidungsrepertoire der Frau aufgenommen. Heute ist das Tragen der Strumpfhose so sehr mit Weiblichkeit verknüpft, dass ein Spieler sich entrüstet: „Wie könnt ihr so was machen? Das ist doch total eklig. Ich würde nie so ein Ding anziehen.“ Hier wird deutlich, inwieweit Dinge, die männlich oder weiblich konnotiert sind, immer vom kulturgeschichtlichen Kontext abhängen und inwieweit man Stereotype und Klischees im Theater aufzeigen und brechen kann.

Die Inszenierung schafft etwas Ungewöhnliches: Männlichkeit und Weiblichkeit werden durch die jeweilige Übernahme des anderen Geschlechtes aufgewertet. Beide Pole der Geschlechtlichkeit werden facettenreicher. Es entstehen Zwischenfarben und -töne, die weicher machen, umkehren, irritieren, zum Nachdenken anregen, den Handlungsspielraum erweitern und Spaß machen.

„Or shall I go and change my point of view?“ wollen Alphaville in ihrem Song „Big in Japan“ von 1984 wissen. Loszugehen, um den eigenen Standpunkt zu verändern, um eine andere Perspektive auf Welt, Dinge im Allgemeinen und sich selbst im Besonderen zu bekommen, dazu haben sie sich entschieden: die NEUEN STERNE der Nachwuchsgruppe von Hajsom. Die Performer*innen aus Hamburg bzw. Iran, Afghanistan und westafrikanischen Ländern fragen danach, wo bitte der grundlegende Unterschied liegen soll zwischen Männern und Frauen, entwerfen neue Konzepte, entwickeln eine Utopie von einem Zusammenleben ohne Schranken und Vorurteile. Die Inszenierung zeigt eine vorsichtige Annäherung und ein langsames Herantasten an das Andere. Dabei wird nicht die große Verwirrung oder Irritation erzeugt oder Geschlecht als Kategorie komplett aufgelöst. Nein, die Jugendlichen bleiben immer bei sich und ihren Geschichten, entwerfen das Gegenmodell zu ihren männlichen oder weiblichen Identitäten und machen somit einen sensiblen Vorschlag zum Umgang mit einander und zur Gestaltung unserer Gesellschaft.



Kritische Masse

Jugendclub von GORKI X „Die Aktionist*innen“ am Maxim Gorki Theater, Berlin

Samstag, 30. Mai 2015, 20:00 Uhr

Mit: Polina Aleksandrova, Linda Blümchen, Lisa Conrad, Rebecca Drutschmann, Juliana Eggers, Ann Goebel, Charlotte Harnisch, Malin Kemper, Tatjana Kranz, Lilly Menke, Joanna Singer, Josephine Weber, Sandra Wolf

Spielleitung: Suna Gürler

Ausstattung: Moira Gilliéron & Jule Heidelberg

Licht: Daniel Krawietz

Ton: Andrej Koch

Das Ensemble über sich und die Produktion

13 junge Frauen stellen Fragen an ihren Körper und die Gesellschaft.

„Nachts alleine auf der Straße. Da trage ich immer, als Schlagring, den Schlüssel zwischen den Fingern. Und warum? Weil ich ver-ge-wal-ti-gt werden könnte. Klar. Sagen ja alle: Pass auf, Mädchen, deine Spezies wird vergewaltigt. Sorry. Trag einfach ein Pfefferspray mit dir rum. Oder bleib am besten gleich zu Hause. Sorry, wirklich. Und wenn eine Frau vor mir geht, alleine, dann räuspere ich mich, damit sie weiß: Sie kann den Schlüssel wieder loslassen, hinter ihr geht NUR eine Frau.“

Wir, die Aktionist*innen, sind der Jugendclub von GORKI X am Maxim Gorki Theater in Berlin, der 15–25 jährigen Theaterinteressierten offen steht und sich jede Spielzeit wieder neu mischt. Dafür gibt es kein Auswahlverfahren. Es werden einfach die ersten 20 Anmeldungen eingeladen. Unter der Spielleitung von Suna Gürler entwickelten wir mit den einfachen Zutaten wie einer wöchentlichen zweistündigen Probe, einem Budget von null Euro, dem Thema Körper und unseren eigenen Erfahrungen das Stück „Kritische Masse“.

Von Dezember 2013 bis Juni 2014 trafen wir uns, um uns gegenseitig kennenzulernen, zu diskutieren, zu spielen, rumzutoben und, ja: zu schwitzen. Erst in den letzten beiden Wochen wurden die

Proben zielgerichteter und wir fingen an, das gesammelte Material Stück für Stück zu einem Theaterabend zu verdichten. Davor gab es viel Raum für eine – uns alle überraschende – intensive und persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Jede von uns hat sich auf ihre Weise als Expertin für Körper, oder eben Frauenkörper, herausgestellt. Dass wir dabei selten einer Meinung waren, erklärt sich von selbst. Das Ergebnis ist schließlich ein sehr persönlicher Theaterabend geworden: So gut wie alle Texte stammen von uns.

„Und das mit der Frisur. Ich mach die Haare manchmal oben zusammen, weil das praktisch ist. Aber das versteht ihr nicht. Da fragt ihr doch tatsächlich: ‚Wieso machst du das? Mach sie mal auf, das sieht viel besser aus, wenn die offen sind.‘ Ich trag doch meine Haare nicht nur, um gut auszusehen! Ich trag die doch, wenn... so wies mir passt. Und wenn sie mir grade im Gesicht rumhängen und mich stören, dann mach ich sie zusammen! Wo ist das Problem?!“

Während die einen von uns sofort an das Thema andocken konnten oder sowieso schon Genderstudies an der Uni belegen, waren andere anfangs skeptisch: „Ein Stück über Körper? Geht es da etwa um Feminismus? Hilfe.“ Und: „Ich bin jetzt über 20 und habe mich schon oft genug mit meinem Körper auseinandergesetzt. Jetzt nochmal? Das habe ich doch schon hinter mir...“ Worin wir uns heute

alle einig sind, ist wohl, dass wir überrascht sind, wie stark dieses Thema und die Gruppendynamik uns geprägt haben. Auch die positiven Reaktionen aus dem Publikum, von Männern und Frauen, die sich in unserem Stück wiedererkennen, haben uns überrascht und berührt. Es scheint wohl nicht nur um individuelle Probleme zu gehen, sondern um strukturelle. Eine von uns sagte kürzlich: „Ich habe viel über Rollenbilder gelernt und dass es ok ist, in keines wirklich hinein zu passen.“ Oder: „Ich habe realisiert, dass ich schon immer lieber ein Junge sein wollte, weil mir das Leben als Junge aufregender und abenteuerlustiger vermittelt wurde. Und dass ich schon als 14-Jährige nicht wollte, dass mir Brüste wachsen und ich bis heute Schwierigkeiten habe, sie als Teil meines Körpers anzunehmen, da sie in der Gesellschaft als Sexsymbol gelten.“

„Ich freu mich, wenn ich abends irgendwo auf eine Party geh. Ich freu mich, mich schön zu machen und mich sexy zu fühlen – ich fühl mich zwar mega unsicher, wenn ich sexy bin, aber ich will es trotzdem machen. Und ich reg mich über alles auf, was Frau sein heißt, aber ich will es trotzdem machen. Das ist doch alles total beschissen. Mann!“

Was bedeutet das, „Frau“ zu sein? Eine Identität zu haben? Subjekt zu sein? Eine Norm ausführen, widerspiegeln, hervorbringen? Angst. Unsicherheit. Kontrolle.

Mitmachen wollen. Rasieren. Kinder kriegten. Augenbrauen zupfen. Abnehmen. Bauch-Beine-Po-Training. „Weiblich“ sein. Schön sein. Dazugehören. Dazugehören wollen. Still sein. Klein sein. Sich klein und unauffällig machen. Nur ja nicht aus der Reihe tanzen... Aber wir sind da. Anwesend. Nicht versteckt, verdeckt, verborgen. Wir wollen schreien und toben und laut sein. Wir wollen JA sagen und mitmachen. Und wir wollen uns aufregen und NEIN sagen können.

„Und dass – dass wir uns nicht wehren. Dass wir das Gefühl haben, wir dürfen nicht ‚Nein‘ sagen und wenn wir ‚Nein‘ sagen, dann sind wir trotzdem irgendwie schwach. Ich sitz da und krieg den Mund nicht auf, obwohl der mir irgendwas von seinen Eiern erzählt! In der U-Bahn! Mit den ganzen anderen Leuten! Und ich sitz da und krieg meinen scheiß Mund nicht auf!!!“

„Kritische Masse“ wurde im Juni 2014 viermal am Maxim Gorki Theater im Studio Я und einmal am 25. Bundestreffen Jugendclubs an Theatern in Hannover aufgeführt. Dank der positiven Resonanz gab es im Februar 2015 eine Wiederaufnahme mit drei Vorstellungen.

Spielleitung:

Suna Gürler – geboren 1986. Arbeitet als Regisseurin, Theaterpädagogin und Schauspielerin. Seit 2004 ist sie regelmäßig am jungen theater basel engagiert, leitet dort Theaterkurse und bringt die professionellen Inszenierungen „Untenrum“, „Tschick“ und „Strom“ heraus. Suna Gürler ist Initiantin und Organisatorin der Offenen Bühne zeig!, Leiterin der Voyeure, einem Jugendclub zur Förderung junger Zuschauer, und ist Vorstandsmitglied des Jugendkulturfestivals Basel, bei dem sie zuständig für den Bereich Theater, Tanz, Sport und Freestyle ist. Seit der Spielzeit 2013/14 ist sie am Gorki als Spielleiterin bei Gorki X und als Performerin tätig. Sie spielt unter anderem in „Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen“, das von den Kritiker*innen zum Stück des Jahres 2014 gewählt wurde.

Die Jury zur Auswahl – von Maïke Plath

„Ein zuverlässiges Maß für soziale Privilegiertheit ist, wie viel Zorn man äußern kann, ohne einen Rauswurf, Verhaftung oder soziale Ächtung fürchten zu müssen“. (Laurie Penny, „Un-sagbare Dinge – Sex, Lügen und Revolution“, Verlag Lutz Schulenburg, 2015)

Die 13 Leute vom Jugendclub von GORKI X Die Aktionist*innen am Maxim Gorki Theater sind keine Feministinnen. Jedenfalls nicht so, dass sie in der „hässlichen Emanzen-Ecke“ landen könnten. Oder in einem Kampf „Frauen gegen Männer“. Denn darum geht's gar nicht. Männer und Frauen sind nun mal verschieden. Ja. Alle sind verschieden. Die 13 Leute auf der Bühne auch. Sie sind Spielerinnen. Und ziemlich versierte.

Es geht um die Rollen, die wir alle spielen – und um die, die weibliche Menschen glauben, spielen zu müssen, damit keine/r sagt: Die ist ja laut! Die ist ja fett! Die ist ja peinlich!

„Die schlimmsten Schimpfwörter für eine Frau sind: hässlich, nuttig, dick, verbittert, Schlampe, Fotze. Das Schlimmste, was man einer Frau sagen kann, ist

also, dass sie einem nicht gefällt.“ (Laurie Penny, ebenda)

Und das Ganze fängt in gewisser Weise mit den Körpern an. Und mit den Zuschreibungen. Und wie wir versuchen, in dieser Gesellschaft anzukommen. In einer Gesellschaft, in der alle „wissen“, wie Frau oder Mann sein soll. So ist schön! So ist hässlich!

Und was das mit uns (allen) Anstrengendes macht. Die Aktionist*innen erzählen die Geschichten ihrer Körper – mit ihren Körpern. Sie lassen ihre Körper sprechen. Tatsächlich. Und das ist ziemlich erhellend. Denn was sie machen, ist wie ein Dialog zwischen ihren Körpern und dem, was in ihren (und unseren) Köpfen an ununterbrochener Zensur mitläuft. So loten sie das wackelige Feld des „Dazwischen“ aus: zwischen dem, was sie wirklich zu sagen haben und machen wollen und dem, was sie an sozialer Ächtung fürchten (müssen), wenn sie das sagen und machen. So ist schön! So ist hässlich! So ist fett! So ist schön! – Aber auch anstrengend: Wie ist das: weiblich zu sein im Jahre 2015? Das Anstrengende daran beginnt mit der Tatsache

des Körpers. Dabei ist der Körper doch eigentlich nur die Oberfläche, das Anhängsel, das Give-Away. Aber alle sehen den Körper und alle bewerten den Körper. Zu klein? Zu groß? Zu dick? Trainiert? Rasiert? Das Ideal der Weiblichkeit, an dem der Körper gemessen wird, ist brutal präsent und repräsentiert im elfenhaften, zerbrechlichen Ballett-Mädchen. Preparation! So ist schön! Und diese blasse, dünne, feenhaft-prinzessin soll auch Leistung zeigen, dabei erfolgreich, schön, klug und vor allem bescheiden sein – und lächeln.

Wozu das führt, zeigen und erzählen uns die Spieler*innen auf witzige und herrlich böse Weise. Sie spannen mit ihren Körpern, ihren persönlichen Geschichten und ihren Zitaten zum theoretischen Diskurs das Feld auf zwischen den Rollen-Idealen einer neoliberalen, durchökonomisierten Gesellschaft und ihren tatsächlichen Potentialen und Sehnsüchten. Sie boxen, schreien, raufen, rennen, toben sich durch die Konfliktzonen sich widersprechender Anforderungen, die niemand wirklich erfüllen kann.

Dazwischen blitzt Witz auf – und Angst und Zorn. Man darf sich aber nicht mehr aufregen heutzutage. Nicht so laut reden. Nicht so viel Raum einnehmen. Sonst sagt noch jemand: Die machen sich aber wichtig! Nicht frech sein. Nicht widersprechen. Nicht schreien und prügeln. Nicht provozieren. Nicht ehrlich sein. So ist hässlich!

Lieber zerbrechlich sein. Und zart. Und sich entschuldigen. Lächeln. Brav sein. Schwach sein. So ist schön! Damit man gerettet und beschützt werden kann. Die Welt ist schlecht. Am besten bleibst du gleich zu Hause. Es könnte ja was passieren. Was ist aber, wenn ich auch mal beschützen will?

Die Aktionist*innen bauen in ihrer theatralen Reflexion gesellschaftlicher Rollenbilder ganz auf ihre körperliche Präsenz, die Intensität ihrer biografischen Texte und auf ihre spielerische Kraft. Dabei verzichten sie auf angenehme Weise auf Klischees, Bewertungen und überengagierte Botschaften.

Am Ende stellt sich vielleicht gerade deshalb dieser scheinbar

unspektakuläre Gedanke ein: Diese ganzen Bilder von „weiblich“ und „männlich“ sind echt anstrengend. Vielleicht versuch ich’s mal ein bisschen anders. So ist schön.

„Ich bin überzeugt, dass wir gemeinsam den Mut aufbringen, das ermüdende Skript von Arbeit, Macht, Sex und Liebe umzuschreiben, die alten Geschichten über schöne Frauen, starke Männer, anständige Menschen. Ich bin überzeugt, dass eines Tages zu viele Menschen ihre Geschichten vortragen, als dass man sie noch zum Schweigen bringen könnte. Das große Umschreiben hat schon begonnen.“
(Laurie Penny, ebenda)



ANNE

Junges Schauspiel Frankfurt

Projekt zu Anne Frank von Martina Droste nach Tagebuchtexten von Anne Frank und Motiven aus dem Stück „Anne“ von Leon de Winter und Jessica Durlacher.

Sonntag, 31. Mai 2015, 20:00 Uhr

Das Ensemble über sich und die Produktion

Altersempfehlung: ab 13 Jahren

Mit: Amir Homola Belamkadem, Peter Breidenich, Marius Huth, Nina Mohs, Jana Nieruch, Naomi Simeunovic, Mahalia Slisch, Valentin Teufel, Jakob Zeisberger

Regie: Martina Droste

Bühne: Daniel Wollenzin

Kostüm: Janina Baldhuber & Raphaela Rose

Musik: Chris Weinheimer & Ensemble

Licht: Johannes Richter

Choreografie: Ajda Tomazin

Dramaturgie: Meike Heitrich

„Die Sonne scheint, der Himmel ist tiefblau, es weht ein herrlicher Wind, und ich sehne mich so, sehne mich so nach allem ... nach Reden, nach Freiheit, nach Freunden, nach Alleinsein.“ Die Tagebuchaufzeichnungen der gebürtigen Frankfurterin Anne Frank sind ein bewegendes Dokument des Holocaust und der authentische Bericht einer empfindsamen und klugen Jugendlichen, die ihren Platz im Leben sucht, und dabei manchmal aggressiv, verzweifelt und ungerecht sein kann, aber auch voller Sehnsucht, Liebe und Selbstkritik. Sie ist auf der Suche nach „Anne-als-sie-selbst“. Doch Anne Franks Lebenssituation ist nicht „normal“, es sind die Kriegsjahre 1942–1944 und sie ist mit ihrer Familie und vier weiteren „Untertauchern“ gefangen in einem Versteck vor den Nazis, sie ist gezwungen, sich mit Antisemitismus und Verfolgung auseinander zu setzen, ihr Leben ist ständig bedroht.

Anne schreibt über ihren schwierigen Alltag, ihre Nöte als junge Frau genauso wie über die politische Situation, ihre ständige Todesangst in einer bombardierten Stadt, die quälende Ungewissheit des Lebens im Versteck. Sie weiß, was draußen vor sich geht: Juden und andere, von den Nazis als „Volks- und Reichsfeinde“ eingestufte Menschengruppen werden verschleppt, zu Tode gefoltert, vergast.

Aber sie zerbricht nicht unter diesem ungeheuren Druck, sie kämpft sich immer wieder hoch aus Angst und Depression. Mit Hilfe ihrer scharfen Beobachtungsgabe, ihrer außerordentlichen Fähigkeit zur Selbstreflexion entwickelt Anne nicht nur Überlebensstrategien: Ein Stück blauer Himmel oder die Erkenntnis, es „besser zu haben als viele andere“ geben ihr Kraft. Anne bewahrt sich ihre Würde und ringt um ihr Glück, bis zuletzt.

Was bedeuten Annes Beobachtungen heute für uns? Welche Fragen möchten wir ihr stellen? Welche Fragen stellt Anne der Welt? Verändern die feinfühli- gen Reflexionen der jungen Autorin unsere eigenen Entwürfe von Würde und Glück?

Wir, das „ANNE“-Ensemble aus dem Jungen Schauspiel Frankfurt, sind zwischen 14 und 21 Jahren alt und kommen aus sehr unterschiedlichen Lebenszusammenhängen. Wir begreifen Anne Frank vor allem als Autorin. Ihre Tagebuchtexte sehen wir als Monologe, gerichtet an eine imaginäre Person. Wir möchten uns keine Deutungshoheit über Anne Frank als Person anmaßen. Gemeinsam suchen wir nach dem, was die Enge und Not, die Kraft und Lust in ihren Texten für uns heute bedeuten

kann, aber wir versuchen nicht, die gefährliche Lebenssituation im Versteck vor den Nazis, den Krieg, den Holocaust auf der Bühne nachzuspielen. Der Holocaust wird im Tagebuch nicht unmittelbar abgebildet und ist durch uns nicht abbildbar. Aber er hat mit uns zu tun und dem wollen wir uns stellen.

Mit szenischen Methoden, bei denen die Gruppe einzelne Spieler durch körperliche und sprachliche Aktionen unterstützt, haben wir an individuell ausgewählten Tagebuchtexten gearbeitet. Der Text als Gedanke schafft Emotionen, und diese Emotionen schaffen eine Realität auf der Bühne.

Mit Raum und Geräuschen, Enge und Bewegung, Körper und Sound, Stress, Angst, Druck und Unterstützung, experimentierten wir zur Frage: Was kann Freiheit sein? Bewegung definierte Räume, „eng“ wurde es mit Hilfe der Spielaktionen. Was können wir gemeinsam auf der Bühne herstellen, was brauchen meine Mitspieler, was braucht es für eine „Haltung“?

Leise sein, husten, Aufmerksamkeit für Geräusche, wahnsinniger Krach, keine Bewegung, Stille: Was ist Spielen? Die akustische Umwelt wird im Inneren des Spielraumes hergestellt, hier haben wir als Spieler den Prozess selbst in der

Hand. Dunkelheit, nicht gucken dürfen: Licht ist kein Freiraum und wird von außen gesteuert.

Eine für uns zentrale Frage Anne Franks ist: Wie werde ich ein Mensch-als-ich-selbst? Wie finde ich in einer Struktur der Beliebigkeit eine eigene Meinungs- und Wertebildung ohne ständige Relativierung? Den Ausdruck ihrer Überforderung bearbeitet Anne Frank nur implizit, er ist aber im Tagebuch immer wieder fühlbar gegenwärtig. Die Sehnsucht nach Selbstermächtigung gegen eine überfordernde Leistungsorientierung in der Gegenwart war auf den Proben immer wieder Thema. Genauso wie etwas, das Anne Frank ebenfalls sehr vermisste: die Kunst, andere wahrzunehmen, ihnen genau zuzuhören, sie ernst zu nehmen. Das erscheint unspektakulär, aber es ist sehr schwer, nicht abzustempeln, abzuwerten und auszugrenzen.

Trotz der mit unserem Leben nicht vergleichbaren Extremsituation, in der Anne schrieb, begegneten wir auch uns selbst in ihren Texten und wir entdeckten die Kraft der Hoffnung. „Wie herrlich ist es, dass niemand eine Minute zu warten braucht, um damit zu beginnen, die Welt langsam zu verändern!“ Anne Frank

Spielleitung:

Martina Droste ist Theaterpädagogin, Regisseurin und Feldenkrais-Lehrerin und hat eine Vielzahl von Theaterprojekten mit Jugendlichen und Senioren entwickelt. Im Kulturzentrum WerkStadt Witten baute sie den Bereich Junges Theater auf und leitete über vier Jahre eine Flüchtlings-theatergruppe. Als Theaterpädagogin am Schauspiel Dortmund inszenierte sie unter anderem Shakespeares „König Lear“ als intergeneratives Projekt und „Baal“ von Bertolt Brecht mit Jugendlichen, immer auf der Basis intensiver Improvisationen. Dozententätigkeit an der Ruhruniversität Bochum, der Technischen Universität Dortmund und für die Goethe Business School. Als zertifizierte Feldenkrais-Lehrerin integriert sie die Methode „Bewusstheit durch Bewegung“ seit Jahren in die Theaterarbeit. In Kooperation mit Museen für moderne Kunst entstehen immer wieder performative Projekte. Seit November 2010 ist sie Theaterpädagogin am Schauspiel Frankfurt, leitet seit der Spielzeit 2011/2012 das Junge Schauspiel und inszenierte mit Jugendlichen für die Kammerspiele und das Bockenheimer Depot u.a. „Der Herr der Fliegen“, die Projekte „Swing Again. Eine Zusammenrottung zur Verübung gemeinschaftlichen Unfugs“, „ANNE“, sowie die inklusiven Projekte „All Inclusive“ und aktuell „Freiraum“ gemeinsam mit Chris Weinheimer.

Die Jury zur Auswahl – von Sebastian Stolz

Amsterdam 1941. Die gebürtige Frankfurterin Anne Frank versteckt sich mit ihrer Familie und vier weiteren Personen vor der Deportation in einem Hinterhaus der väterlichen Marmeladenfabrik. Über zwei Jahre werden sie dort Schutz finden, bis das Versteck verraten wird – das sind weit über 1000 Tage, an denen sie fürchten müssen, entdeckt zu werden, und deshalb nur leise sich bewegen und sprechen dürfen; Gefühlsausbrüche unterdrücken und das Recht auf Privatsphäre ablegen müssen. Wie verändert es einen Menschen, wenn er derart seiner Freiheit beschnitten leben muss – um zu überleben? Was macht es mit einem sensiblen jungen Mädchen, ausgesperrt von einer Welt zu sein, deren Eroberung es dringend verspürt?

Frankfurt 2015. Schauspiel Frankfurt. Ein Ensemble von neun jungen Performer*innen unter der Leitung von Martina Drost macht sich auf den Weg, sich diesen Fragen szenisch zu stellen. Sie suchen die eigenen Antworten auf nur scheinbar fremde Fragen, ohne sentimental zu werden und ohne ein mahnendes Gebäude zu errichten.

Es wird hell im dunklen Versteck. Ein großes Regal, spärlich gefüllt mit alten Konservendosen, Spielzeugen und Kartonboxen, erstreckt sich von der linken zur rechten Bühnenseite. Dahinter erscheinen die Spieler*innen, sie kommen empor geklettert, der eine bedächtig, der andere störend, wieder andere mit offenem wundersamen Blick. Eine Melodica erklingt, ruft zu einem Kinderspiel. „Ochs am Berg“ es wirkt befremdlich, geht es doch darum, sich totzustellen, um nicht vom Ochs erwischt zu werden. Durch einen zaghaften Lacher findet das Spiel ein Ende. Melodica und Gitarrenklänge setzen ein. Die Spieler*innen entdecken das Regal, behutsam wird gespielt, gesessen, beobachtet. Gedanken manifestieren die Gegenwart, Körper vermessen den Raum. Die Zeit scheint außer Kraft gesetzt. Entschleunigung. Ein Mädchen ergreift das Wort, wendet das Spiel, komödiantisch erklärt sie, dass sie viel denkt, aber sich das Sprechen verkneife: „Je stiller und ernster ich von innen bin, desto lärmender werde ich von außen.“

Langsam findet somit die Geschichte ihre Stimme, sie wird erzählt, uns, dem Tagebuch. Wir erfahren vom schlechten Verhältnis unter den sich Versteckenden, von Konflikten zwischen Anne und ihrer Mutter, der Liebe zu ihrem Vater und der Sehnsucht, ernst genommen zu werden. Wie kann Anne ihre Rolle finden, zwischen Erwachsenen, die in einer Ausnahme-situation leben. Wenn selbst Diskussionen über die Art des Kartoffelschalens ins Existenzuelle abdriften.

Rückblick. Swingende Trompetenklänge, eine Großstadt-atmosphäre der 20er Jahre verbreitet sich auf der Bühne. Die Gemeinschaft der sich Versteckenden wird vorgestellt, inklusive Kurzbiografie und charakterlicher Bewertung. Der spielerische Auftrieb mündet in Rebellion gegen den Spott und den Sarkasmus, gegen die Dominanz und Verachtung der Erwachsenen.

„Einmal richtig laut lachen würde mir mehr helfen als 10 Baldriantabletten.“ Es wird gelacht. Es wirkt verstörend, baut sich zu einer Lachorgie auf, um

endlich ein paar Tränen zu ermöglichen. Doch befreiend sind auch die nicht, zu stark ist das Ringen um Verstanden werden und Verständnis zeigen. Auch unter größter Bedrohung können der Mensch und sein Leben nicht ruhig gestellt werden.

Bemerkenswert ist, mit welcher konsequenten Spielweise das Ensemble von der räumlichen und seelischen Enge, der scheinbar unmöglichen Intimität im Versteck erzählt. Es ist der Wechsel aus Lethargie und Besessenheit, Entschleunigung und Adrenalin, aus Unterspannung und der sich entladenden Überspannung bis zum absurden Spielmoment, der den Ausnahmezustand in einer Form transportiert, die nachempfinden lässt, für einen Moment, bis der Verstand interveniert, dass diese Situation nicht nachzuempfinden ist. Sie steigen direkt in den herrschenden Konflikt ein, entscheiden sich gegen ein psychologisches Spiel und vertrauen rein auf die Wirkung der montierten Zustände. Hoch musikalisch und mit wenigen, einfachen Theatermitteln erzählen sie eindrucksvoll, wie Anne ihre Rolle in der kleinen Gemeinschaft der sich

Versteckenden sucht. Für die Erwachsenen ist der Krieg die existenzielle Bedrohung, für Anne weit mehr aber ihre Familie.

Erst jetzt wird der Krieg thematisiert, sie erzählen von Helfern und Verrätern, von Liebe und Verantwortung. Im englischen Radio erfährt die Gemeinschaft von der Vergasung der Juden, aber auch von den zunehmenden Luftangriffen auf deutsche Städte. Die Bedrohung sowie die Hoffnung auf Freiheit steigen zeitgleich. Ein Moment der Stille. Dann kommt der Lärm, das Kreischen, der Chor der schiefen Töne – das Donnern der Kanonen, ständiger Fliegeralarm, Bomben fallen, der Krieg ist hier. Das schützende Versteck wird zur Mausefalle. Das Licht geht aus. Die Situation spitzt sich zu, als Nachbarn und Polizei am Schrank, der Tür zum Versteck, rütteln. Bilder vom Ochs am Berg tauchen im blitzartigen Schein einer Taschenlampe auf. Es war kein Kinderspiel, sondern Training. Die Invasion der Alliierten beginnt, die Rettung naht.

Die Regale leeren sich, der Kopf füllt sich mit Gedanken und Fragen. Die Zeit vergeht.

Die Spieler*innen sind im Raum verteilt, nehmen sich Textfragmente, mit feinem Gespür geben sie ihnen Raum und Wirkung, wenn Anne erzählt, von gebrochenem Stolz, der eigenen Schuld, aber auch von ihrer Sehnsucht nach Freiheit und Luft oder ihrem Ziel, eine bedeutende Journalistin zu werden, deren Texte fortleben, selbst nach ihrem Tod. Die Poesie klingt dahin, nur manchmal wird sie von leisen und behutsamen Gitarrenklängen unterstrichen.

„ ... ich war glücklich, nichts anderes als glücklich. Reichtum, Ansehen, all das kann man verlieren, aber das Glück im eigenen Herzen kann nur verschleiert werden...“

Das Tagebuch der Anne Frank endet. Die Spieler*innen steigen aus. Fast zerbrechlich und ihrer starken Einfachheit treu geblieben, führt das Ensemble die Geschichte zum Ende. Berichten von der Verhaftung und Deportation nach Auschwitz. Die Regale werden umgestellt, wirken wie Lagerbetten, sie sind leer. Die Erzählung endet, aber das letzte Wort verbleibt Anne.



Late in the night...

EMAtheater, Ernst-Moritz-Arndt-Gymnasium, Remscheid

Montag, 1. Juni 2015, 20:00 Uhr

Mit: Joshua Bader, Roya Banaeian, Miljana Bjelajac, Busra Gökay, Alina Hartnack, Zoé Hopstock, Chantal Langer, Konrad Luckhaus, Kathi Maas, Luis Mennenöh, Emily Reifenberg, Leonie Stäblein, Samuel Unterhansberg

Spielleitung: Beate Rüter

Ton/Tonaufnahmen: Serdar Bahar

Licht: Yannic Hackenberg

Das Ensemble über sich und die Produktion

In der NACHT soll ich schlafen, doch ich will noch nicht!

In der NACHT will ich schlafen, doch ich kann es nicht!

Wenn ich doch vorschlafen könnte, um in mir entscheidenden Stunden wach bleiben zu können. Sich rauschhaft treiben lassen, fernab von Fragen nach Sinn und Zweck den Augenblick genießen?

Im diffusen Licht der NACHT erscheinen die Dinge anders. Unsere Wahrnehmung ist geschärft, genauso wie unser Wunsch, den Dingen auf den Grund zu gehen, sich einzulassen auch auf unbequeme Fragen. Wie ehrlich ist man in der NACHT? Welche Dämonen könnten sich meiner bemächtigen? Ausgeliefertsein an (Alb-) Träume, düstere Gedanken, psychische und physische Gewalt, die sich im Dunkel der NACHT ausbreiten können wie ein Geschwür. Und wieder und wieder der Versuch, auszubrechen. Eine bewusste Abkehr vom (All-)TAG mit der Hoffnung auf eine andere, neue Welt, in der man sich (und andere) neu spürt...

Seit Juni 2014 hat sich das EMAtheater des Ernst-Moritz-Arndt Gymnasiums Remscheid unter der Leitung von Beate Rüter auf NACHTsuche begeben. Wir sind ein Schultheaterensemble mit stetig wechselnden Mitgliedern, da notgedrungen langjährige Ensemblemitglieder nach ihrem Abitur Remscheid verlassen, dafür aber jedes Jahr frischer Wind durch neue Mitglieder in die

Gruppe gebracht wird. In diesem Jahr sind 8 der 13 Spieler*innen im Alter von 14–20 Jahren neu dabei. Die unterschiedlichen Erfahrungen und Gedanken der Jugendlichen zum Thema NACHT waren Ausgangspunkt der Recherche. In Mindmaps sammelten wir mögliche Aspekte, die uns interessierten, und improvisierten zu Techniken des Einschlafens, Traumsituationen, Sprichwörtern und Textausschnitten aus unterschiedlichen Quellen, wie z.B. Baudelaires „Blumen des Bösen“ und Grimms Märchen von den „Zertanzten Schuhen“. Die Jugendlichen schrieben Texte darüber, warum sie nicht schlafen können, erinnerten sich an eigene (Alb-)Träume und brachten Gegenstände mit, zu denen sie Geschichten mit einem persönlichen Bezug erfanden. Sie improvisierten zu Schlafliedern und waren fasziniert von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ im Gegensatz zu dem ihnen bekannten liebenswerten Männchen der abendlichen Fernsehserie. Wir suchten nach weiteren Fremdtexen, die zu den Aspekten passten, über die wir erzählen wollten: Einsamkeit und Ängste versus Glücksgefühle, Träume/Albträume und Dämonen, Diskussion

um bewährte Einschlafmittel, Ausbruch psychischer und physischer Gewalt unter dem Deckmantel der Nacht, Wunsch nach Rückzug aus dem (All-)Tag, Sehnsucht nach Rausch/völliger Hingabe und Liebe. Anhand der Improvisationen zu Gegenständen, Träumen, Gedichtzeilen und Sprichwörtern sowie Anverwandlung und Kombination verschiedenster Textausschnitte aus Fremdtexen entwickelten sich Bilder, Bewegungssequenzen und Szenen, die von dem erzählen, was NACHT für uns ausmachen kann. Es ist eine Collage zu FACETTEN der Nacht entstanden, die angelehnt an den zeitlichen Ablauf einer Nacht mit Einschlafritualen und dem „Zu-Bett-Gehen-Müssen“ startet, und über das „Nicht-Einschlafen-Können“ nach „Ratschlägen“ zum Einschlafen fragt. Überfordert von der Menge und Widersprüchlichkeit unterschiedlichster Vorschläge führt die Suche nach Gründen für das „Nicht-Einschlafen-Können“ tiefer in die Nacht, wobei die einzelnen Szenen immer stärker assoziativ anschließen, unserer Vorstellung entsprechend, dass in der Nacht rationales Denken gegenüber der Fantasie in den Hintergrund rücken kann.

Spielleitung:

Beate Rüter – geboren 1959. Theaterpädagogin (BuT). Leitung diverser Kinder- und Jugendworkshops am Kinder- und Jugendtheater Wuppertal (KJT). Seit 2009 Regiearbeiten beim KJT Wuppertal und im TiC-Theater Wuppertal. Entwicklung des Bühnenprojekts „Camille Claudel – Bildhauerin. In alle Ewigkeit“ (2007). Seit 1995 Lehrerin für die Fächer Theater, Englisch und Musik am Ernst-Moritz-Arndt Gymnasium Remscheid. Etablierte dort Deutsch-Szenisches Spiel als Schulfach im Wahlpflichtbereich und in der Oberstufe den Literaturkurs und Projektkurs „Theater“. Entwicklung jährlicher Schülertheaterproduktionen in den Sekundarstufen I und II, von denen einige im Deutschen Theaterverlag, Weinheim veröffentlicht sind („Best of Grimms“, „Hier ... ist verdammt weit weg.“ „Peer Gynt“, „Maria Stuart“. „Battle of the Queens“ und „Die Verwandlung“). Mit dem EMAtheater mehrfach Preisgewinner des Solinger Theaterpreises, eingeladen zum NRW-Schülertheaterfestival MAULHELDEN, zur Theaterwoche Korbach und zum Schultheater der Länder 2013 in Schwerin.

Die Jury zur Auswahl – von Undine Unger

„Sandmann, lieber Sandmann, es ist noch nicht so weit...“

– DOCH: es ist „Late in the night...“ – die 15 Spieler*innen des EMAtheater aus Remscheid wollen schlafen, können aber nicht. Die Augen fallen einfach nicht von allein zu. Dabei werden doch so viele Methoden angewandt: sich hübsch machen, Musik, Tee, Tennis, Tänze, Entspannungsübungen und schließlich auch noch Schlaftabletten, doch müder werden sie dadurch nicht.

„Man ist erschöpft und gerade in dem Moment, wo man denkt, man schläft ein, ist man hellwach!“ – ja, paradox, und nun? Den Gedanken nachhängen, hab ich noch Hausaufgaben, verdammt, schreiben wir nicht morgen einen Test, ach nein, morgen ist ja Samstag. Warten auf Nachrichten des Partners, der wieder einmal nicht zurückschreibt, dieses Arschloch! Hätte ich nur einen richtigen Romeo... Und warum kann ich nicht heute vorschlafen, um morgen Nacht wach zu sein? Warum kann ich Schlaf nicht

speichern? So ein umgekehrtes Koks wäre doch genial. Und wie ist's mit Povernapping?

Eigentlich will man gar nicht, dass sie einschlafen, denn die Mitglieder des EMAtheater wandeln die Bühne von einem Schlafzimmer in ein Traumparadies. Durch Einzel- und Gruppenchoreografien mit Tüchern hypnotisieren sie die Zuschauer*innen und beamen sie in eine Welt, in der man selbst gern wäre. Die Poesie und die tiefgreifende Wirkung der einfachen Theatermittel machen nicht nur das Stück, sondern auch das gesamte Ensemble sympathisch.

Musik am Klavier, natürlich improvisiert, seine Träume legt man sich ja vorher auch nicht zurecht. Bei „Late in the night...“ kann es um alles gehen, um Prinzessinnen, die auf ihren Märchenprinzen warten, um Todesängste, Albträume, russisches Roulette, denn im Traum ist alles möglich. Jeder lebt anders, jeder schläft anders ein und jeder träumt anders. Unter der Verwendung verschiedenster

Literatur des Themas Nacht wie „Der Sandmann“ von E.T.A. Hoffmann, „Grimms Märchen“, „Nacht“ von Sibylle Berg u.a. hat das Team eine Collage zu Stande gebracht, wie man sie gern häufiger auf Schultheaterbühnen sehen würde.

Laut und leise ziehen die Schüler*innen die Zuschauer*innen in die Intimität ihres Schlafzimmers. Wer gerade noch mit dem Liebsten über die Zukunft geredet hat, fürchtet sich gleich darauf vor dem Sandmann, der den Kindern, die nicht zu Bett gehen, Sand in die Augen streut.

Und nun? Es ist spät, ob sie müder geworden sind, weiß man nicht genau, ihre Spielfreude bleibt hellwach und erfrischend. Gute Nacht, good night, bonne nuit? Nicht, wenn es nach dem Ensemble des EMAtheater geht, Bühne frei!





Die Unberührbaren

Theatergruppe „Wo ist Zukunft“ der Brandenburgischen Schule für Blinde und Sehbehinderte, Königs Wusterhausen

Dienstag, 2. Juni 2015, 20:00 Uhr

Mit: Jessica Dohne, Julien Günther,
Vivian Sarah Rohne, Kai Tommy Schanz,
Cassandra Kath

Text und Regie: Natalia Maas

Technik: Ulrich Günther

Kostüme/Requisite: Edeltraut Pichnik

Das Ensemble über sich und die Produktion

In Königs Wusterhausen kennt jeder die „Blindenschule“. Ein ausgiebiges gotisches Gebäude, das kirchlich und tempelhaft anmutet, beherbergt schon mehr als seit einem Jahrhundert sehbehinderte Menschen. Die Schule entstand in der Zeit, als Menschen mit Behinderungen aus der Gesellschaft ausgesondert werden mussten. Man dachte, diesen Menschen würde es besser gehen, wenn sie abgeschottet von der Großstadt die Natur genießen würden. Man dachte, Menschen mit Behinderungen sollen nicht dazu gehören. Das packen sie eher nicht! Viel besser wäre es, wenn sie gemeinsam in „ihrer schönen“ Welt leben würden. Das war vor 100 Jahren so... Und jetzt? Wie viel hat sich seitdem geändert? Was halten Menschen heutzutage von den „Behinderten“ und bekommen diese überhaupt eine Chance, ein Leben zu führen wie alle anderen?

Theaterautorin und Regisseurin Natalia Maas arbeitet schon seit Jahren an verschiedenen Förder-, Inklusions-, und Hauptschulen. Ihre Erfahrungen und Eindrücke darüber hat sie in einem Theaterstück dokumentiert. Dieses Stück wurde von der Theatergruppe in Königs Wusterhausen enthusiastisch aufgenommen. Alle Spieler*innen konnten sich augenblicklich mit dem Stoff identifizieren. Die Idee, mit dem Thema „Leben mit Behinderung“ auf eine unkonventionelle Art Menschen, und vor allem junge Menschen, zu erreichen, war der

eigentliche Motor des ganzen Projekts. Die Geschichte eines sehbehinderten Mädchens sollte auf eine schockierende, sogar drastische Art und Weise dargestellt werden. Schockierend und drastisch! Sind das nicht die Worte, die das Leben vieler Menschen beschreiben, die aufgrund ihrer körperlichen Beeinträchtigung eine schreckliche Entwürdigung und Einsamkeit erleiden müssen? Die Gruppe war sich von vornherein einig, dass keine künstlerische metaphorische Übertreibung die realen Zustände überholen würde.

„Genüsslich“ haben sich die Spieler*innen in die Rollen der despotischen, hysterischen, zynischen und grausamen Pädagog*innen, Lehrer*innen, Mitschüler*innen und Eltern hineinversetzt und diese bis zur Perfektion erarbeitet. Bei der Premiere des Stückes im April 2014 im Festsaal der Stadtverwaltung in Königs Wusterhausen waren mehrere Gymnasien des Umkreises anwesend. Die Aufführung explodierte wie eine Bombe. Die Förderschule staunte über ungeahnte Begabungen ihrer „schwierigen“ Schüler*innen, zuschauende Gymnasiast*innen gaben sich zutiefst verstört und beinah sprachlos, die Schauspieler*innen vernahmen, vielleicht

zum ersten Mal in ihrem Leben, vollkommen unerwartet für sich selber, das Gefühl eines unbeschreiblichen Erfolges. Seitdem wurde das Stück bereits für drei verschiedene Festivals nominiert, unter anderem das internationale Festival Licht.Blicke und das Festival Schultheater der Länder.

Spielleitung:

Natalia Maas – geboren 1982 in Russland, hat in Leipzig Theaterwissenschaft studiert. Seit 2006 arbeitet sie als Autorin und Regisseurin für das Staatstheater und die Yehudi Menuhin Stiftung in Karlsruhe. Im Jahr 2012 gründete sie den Verein All Inclusive, eine Organisation von Menschen mit und ohne Behinderung, die sich der Verbesserung der Einbettung von Menschen mit Behinderung ins Berufs- und Sozialleben verschrieben hat und im Land Brandenburg aktiv ist. All Inclusive begreift Theater als Mittel des sozialen Lernens und versucht auf diese Art und Weise, Kinder und Jugendliche für das Thema Behinderung zu sensibilisieren.

Die Jury zur Auswahl – von Nils Kirchgeßner

Stille. Dunkelheit. Rauschen. Eine unwirklich wirkende Sprachaufnahme, die in abgehackten Sätzen, resigniert und zugleich abgeklärt wie in einem Referat das indische Kastensystem erläutert – und es prompt mit dem deutschen Schulsystem gleichsetzt. Angefangen bei den Brahmanen, der obersten Kaste, den Gymnasiast*innen, endend bei den Kastenlosen, den Unberührbaren, den „Ekligen“, den „Abstoßenden“ – den Sonder- oder Förderschüler*innen.

Licht. Das Gruselkabinett öffnet seine Pforten. Die Show beginnt: Schulalltag. Familienalltag. Fernsehalltag. Albtraumalltag: phlegmatische Mitschüler*innen mit alles durchdringender Nullbock-Einstellung und sadistischen Tendenzen, eine hysterische Klassenlehrerin mit Burn-Out, die sich einfach nur normale, angepasste Schüler*innen wünscht, ein devoter Schuldirektor, dessen Fähnchen im Wind der anderen weht, Talentshowmoderator*innen, die das Normativ der Überdurchschnittlichkeit predigen, in kuschelig weiche Tiereschlafanzüge gehüllte Eltern,

die nur das Beste für ihre Kinder wollen... Und über allem und jedem steht ein in Lack und Leder gekleideter dominus (lat. Herr), Peitsche schwingend, brüllend und in verdächtiger Art und Weise den Buchstaben „R“ rollend.

Mitten unter ihnen die Hauptperson. Das Sorgenkind. Die zu Integrierende. Der Fremdkörper. Der Störfaktor. Die Behinderte. Die kein einziges Mal richtig zu Wort kommen kann, weil sich ihre Autonomie mit jeder weiteren alpträumhaften Szene zunehmend im Gebrabbel der grotesken Charaktere auflöst. Das Schicksal der sehbehinderten Integrationschülerin wird von einem Tribunal monströser Figuren auf der Bühne verhandelt. Und während diese sich heulend, brüllend und stammelnd auf das Mädchen stürzen und sich „Normalität“ herbei sehnen, stellt man sich die Frage, WER hier nicht normal ist. Das Normativ wird zum „Grotesktiv“ und umgekehrt.

Zwischendurch immer wieder Dunkelheit und die Stimme aus dem Off, die uns an die Hand

nehmen möchte. Um uns, die wir auf unsere Art und Weise nicht sehen können, die Welt der Dunkelheit zu zeigen. In fast poetischer Alltagsresignation. Als ein Versuch des Augenöffnens. Bedächtig und doch erbarmungslos gewaltsam wie ein Dosenöffner.

„Wo ist Zukunft?“, nennt sich zynischer Weise das Theaterensemble der Brandenburgischen Schule für Blinde und Sehbehinderte, das ursprünglich aus einem Inklusionsprojekt entstanden ist. Zynisch deshalb, weil in der Inszenierung „Die Unberührbaren“ keinerlei Zukunft zu finden ist. Mit dem Thema Inklusion, dem in der Inszenierung Attribute wie Bevormundung, Fremdbestimmung und Autonomieverlust zugeschrieben wird, rechnen die vier jungen Schauspieler*innen gnadenlos ab.

Wer das Kastensystem in Indien mit dem Schulsystem in Deutschland gleichsetzt, sich als Förderschüler*innen einer Schule für Blinde und Sehbehinderte in der Position der Kastenlosen, der Unberührbaren

sieht und diesen Missstand auf der Bühne in die Welt hinaus schreit, denen nimmt man freilich ab, dass sie wissen, wovon sie sprechen. Politisch motiviertes, authentisches Expertentheater par excellence, das für seine Zwecke die Groteske wiederbelebt und die Institutionen Familie, Schule, Staat und Gesellschaft angreift.

Spieler*innen und Spielleitung ist eine emanzipatorische Textrealisation eines hochpolitischen zeitgenössischen Themas gelungen, die unverblümt und die

Satire-Peitsche schwingend vom Leder zieht und nichts und niemanden ungeschoren davonkommen lässt.

Und ja, es ist auch lustig. Aber irgendwann bleibt das Lachen dann doch im Halse stecken. Und was am Ende übrig bleibt, ist zwar keine Hoffnung auf Zukunft, aber Nachdenklichkeit und ein seltsames Gefühl des Erwachens, ausgelöst durch einen Weckruf, der knallt wie ein Peitschenhieb.





Alice

von Lewis Carroll

Junges DT, Berlin

Mittwoch, 3. Juni 2015, 20:00 Uhr

Mit: Mauri Bachnick, Felix Böttner, Elektra Breinl, Emmi Büter, Valentino Dalle Mura, Mascha Diaby, Luna Jakob, Tamino Köhne, Antonia Lind, Gynian Machacek, Laszlo Mattern, Bjarne Meisel, Konrad Muschick, Chenoa North-Harder, Emil von Schönfels, Sofia Theodorou

Regie: Nora Schlocker

Bühne: Jessica Rockstroh

Kostüme: Caroline Rössle Harper

Musik: Paul Lemp

Choreografie: Juli Reinartz

Dramaturgie: Birgit Lengers

Das Ensemble über sich und die Produktion

Zentral für die Arbeit an „Alice“ war es, ein möglichst heterogenes Ensemble mit sehr unterschiedlichen, starken Persönlichkeiten und einer großen Altersspanne (9 bis 19 Jahre) zu finden. Es ging für uns neben den zentralen Themen „Identität“ und „Realität/Normalität“ um die Frage: Was ist Kindheit? In den Proben wollten wir herausfinden, was die Kinder dem Publikum erzählen wollen und können? Wie durchbricht man die vierte Wand und wie gelingt der Dialog? Was für Berührungspunkte gibt es auf beiden Seiten? Mit welchen Grenzen sind wir konfrontiert? Wann verführen die Spieler*innen? Wann spielen sie mit Kindheitsklischees? Wie führt man diese Klischees ad absurdum?

Virginia Woolf sagt: „Die zwei Alice-Bücher sind keine Bücher für Kinder. Sie sind die einzigen, in denen wir zu Kindern werden. Ein Kind zu werden ist wörtlich gemeint. Alles so seltsam zu finden, dass einen nichts überrascht; herzlos zu sein, skrupellos zu sein, aber auch so leidenschaftlich, dass die kleinste Gemeinschaft die Welt in Düsternis hüllt.“ Das war die zentrale Regieanweisung des Abends. Wir haben nach dem kindlichen Blick auf die Welt gesucht, sowohl in unserer Herangehensweise an den Stoff als auch in dem Blick des Zuschauers auf dieses befremdliche Paralleluniversum, das die Kinder und Jugendlichen spielend erschaffen. Das bedeutet, die Zuschauer*innen nehmen die

Position von Alice ein, aber es gibt auch immer wieder eine Alice als Stellvertreter der/s Zuschauer*in auf der Bühne. Uns interessiert der Dialog zwischen Zuschauer*innen und Bühne sehr, aber auch der zwischen Wonderland und Realität. Idealerweise löst sich aber auch diese Grenze auf, bis es nicht mehr zu definieren ist, ob sie nun zwischen Bühne und Zuschauerraum liegt, oder ob sie mitten durch uns durch geht. Die Inszenierung ist ein Abend über Identität, und im besten Fall findet die Identifikation zwischen den Zuschauer*innen und Spieler*innen so intensiv statt, dass man mit ihnen fühlt, abgestoßen wird, den Spiegel vorgehalten bekommt, sich wundert, ihnen nah ist. Egal, wie alt man ist.

Unser kulturelles Gedächtnis ist angefüllt mit Alice-Bildern, von John Tenniels Originalillustrationen über den Disney-Zeichentrickfilm zu Tim Burtons Animationen. Die Frage war: Wie macht man sich davon frei? Beim ersten Gespräch mit der Kostümbildnerin hieß es: „Eines ist klar: Es gibt keine Spielkartenkostüme!“ Tabula rasa! Im Zentrum sollen die Persönlichkeiten der Spieler*innen

stehen. Andererseits haben wir einen riesigen Fundus mit Alice-Fragmenten bereitgestellt, um die Lust herauszufordern, eine andere Identität anzunehmen. Wir haben die Spieler*innen gebeten, uns Briefe zu schreiben zur Frage „Wer bin ich?“, sie haben Figuren und Zitate auf ein großes Bodentuch gezeichnet. Wir haben sie nach ihren Lieblingsszenen gefragt und danach, was sie eigentlich spielen wollten. Sie haben aus dem Fundus ihr Traumkostüm herausgesucht und uns dann ihre Traumrolle vorgestellt. Wir haben eigene Versionen der Geschichte erzählt, alle gemeinsam und individuell. Wir haben das Publikum gespiegelt und uns erzählt, was es bedeuten würde, nie erwachsen zu werden. Und sie haben uns ihre schlimmste und schönste Version „Ich in 20 Jahren“ vorgestellt. Die Choreografin hat mit den Spieler*innen Bewegungsbilder erarbeitet: das Croquettspiel, die verrückte, mechanische Teegesellschaft, aber auch, wie man sich von einem hässlichen Säugling in ein hübsches Schwein und dann in eine fürchterliche Schweinehorde verwandelt. Der Musiker hat für uns Musiken komponiert: Wie klingt der infernalische

Krach in der Küche der Herzogin und wie das Trostlied des armen Ritters? In einem Workshop mit der Kostümbildnerin haben wir uns mit dem eigenen Körper beschäftigt, ungeliebte Körperteile markiert, vergrößert, nachgebaut – uns in andere Wesen und Monster verwandelt.

Das Tolle war, dass die Spieler*innen ungefähr sieben Wochen dachten, irgendwann fangen wir an, das Stück zu proben. Und dabei nicht gemerkt haben, dass sie sich schon mitten in ihrem eigenen selbstkreierten Alice-Kosmos befinden. Dadurch haben wir die Klischees überlistet. Und dann hat uns Lewis Carroll nach 10 Umkreisungen durch die Hintertür wieder eingeholt. Aber eben unser Carroll.

Spielleitung:

Nora Schlocker – geboren 1983 in Rum (Tirol). Nach ihrem Regiestudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin gab sie mit Molnárs „Liliom“ im Jahr 2008 ihr Regiedebüt am Deutschen Nationaltheater Weimar, wo sie drei Jahre lang als Hausregisseurin engagiert war. Dort setzte sie die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Autorin Tine Rahel Völcker fort, mit der sie gemeinsam das Autoren-/Regieprojekt Studie zur Deutschen Seele mit „(K)EI(N)LAND“ und „Heimkehrer / Heimwerker“ erarbeitete. Nora Schlocker inszenierte u.a. zeitgenössische Stücke von Klaas Tindemans, Maria Kilpi, Thomas Freyer, Thomas Arzt sowie klassische Stoffe von Grillparzer, Horváth, Büchner, Sartre und Flaubert. Sie arbeitet am Maxim Gorki Theater Berlin, am Schauspielhaus Wien, am Staatstheater Stuttgart und am Bayerischen Staatsschauspiel. Sie war bis 2014/15 Hausregisseurin am Schauspielhaus Düsseldorf und ist ab 2015/16 als Hausregisseurin Teil der künstlerischen Leitung am Schauspiel Basel.

Die Jury zur Auswahl – von Anne-Kathrin Holz

In jedem zweiten Kinderzimmer steht das Buch im Regal, Lewis' Carrolls „Alice“. Irgendein bildungsbeflissener Erwachsener hat es dem Kinde geschenkt – diesen Klassiker muss man schließlich gelesen haben.

Aber selten hat ein Kind die Geschichte gemocht: Dieses WunderWunderLand hinter den Spiegeln ist einfach zu versponnen. Da gibt es so viele Seltsamkeiten und vor allem Grausamkeiten, die einem irgendwie bekannt vorkommen. Man will einfach nicht in der Haut dieser Alice stecken, die sich auf ihrem Weg zwar immer irgendwie weitermogelt, aber nur aus kaum nachvollziehbaren Gründen überlebt. Die Erklärung, dass alles ja nur ein Traum sei, dass Träume ja niemals logisch und selten friedlich seien, diese Erklärung macht es nicht besser – als Kind las man ab und zu ein bisschen im Roman herum, aber es wollte einfach keine Lieblingslektüre werden, auch wenn's einem gruselte.

Und als erwachsener Mensch liest man den Roman auf einmal als Adoleszenzlektüre und wundert sich ein bisschen, dass das ja doch ein tolles Buch ist.

Na, wenn das nicht ein grandioser Anlass ist, dem Stoff auf der Bühne zu Leibe zu rücken. Auf ins Wunderland, kein Märchenort, eher so ein Land mit Absurditätenkabinetten und voller unbegreiflichem Irrsinn. Die Jugendlichen und Kinder als Akteure auf der Bühne müssen zunächst erst einmal entscheiden, wer denn nun die Alice sein soll, und sie machen das wie im Kinderspiel: Wenn eine oder einer nicht so gern die Alice sein möchte in dieser Geschichte, dann sucht man sich eben Mitspieler*innen, die alle mal die Alice sein wollen oder müssen. Immer nur ein kleines Stückchen weit, so lange halt, wie man die Irritationen aushält. Zur Not wechselt man sich dann ab, spielt eine Situation zum wiederholten Mal mit einer anderen Alice, gendert die Rolle einfach oder spielt sie gemeinsam. Sechzehn Mitspielende braucht es dafür in der Inszenierung des Jungen DT, und zwar Spieler*innen von 9 bis 19 Jahren, bunt durcheinander gemischt.

In einem Prolog fallen sie aus dem schwarzen kreisrunden Schlund und entdecken den Spiegel, die vierte Wand. Sie spiegeln das Publikum, welches

neugierig begafft wird, so verwischen sich die Grenzen der Dimensionen, werden die Zuschauenden von vornherein Teil des Spiels. Die Spieler*innen tauchen ein in den Spiegel, an der Rampe zitieren sie ihre Lieblingsstellen aus ihrer „Alice“-Lektüre, die Zuschauenden im Saal werden in das erste Zimmer hinter den Spiegeln entführt: „Tun wir doch so...“ – Figurantizitate aus dem Wunderland lassen alle gemeinsam auf die Reise mit Alice gehen!

Dann erscheint Alice im rosaroten Land, sie kommentiert ihren Falltraum und bleibt dabei das neunmalkluges Schulkind, das vieles gelernt hat, was es kaum ansatzweise verstehen kann, ihre Fehlbarkeit bleibt ihr peinlich, bis sie in eine neue Traumdimension entflieht, in dem Verwandlungsvisionen sie ständig verändern. Ihre Größe, ihr Aussehen, selbst ihr Geschlecht, alles wird vage, erscheint ständig ausgewechselt, alles macht Probleme, „Ich bin ein seltsames Kind“, stellt sie fest – Ratschläge, Trotz und cooles Verhalten, alles kann im Land hinter den Spiegeln versucht, gewogen, erspielt werden. Das „Ich“ zerreißt, bricht immerzu,

es braucht das gesamte Ensemble, die Alice-Facetten auszuprobieren – mal ist man der Vogel, über die eigene Brut wachend, mal die niedliche Alice, die durchaus gern Eier essen mag, die das genüsslich, zucker-süß und echt gehässig zugibt.

Durchexerziert wird, wer man NICHT ist, und warum es nicht wünschenswert wäre, der andere zu sein! Und immer die Frage: „Wer bin ich?“ Das Wunderland als Zufluchtsort, in dem man überwintern kann, bis man besser sagen kann, wer man eigentlich sein möchte. Identitätssuche auch an Orten, wo man lieber nicht sein will.

Da erscheint das weiße Kaninchen, suizidgefährdet und mit der Forderung ans Publikum, seinen Suizid zu unterstützen. Und das Publikum muss es ertragen, das Spiel mit der Ästhetisierung des Selbstmordes. Und weiter geht es im Eiltempo, schwarze Figurenbilder in genauer Choreografie öffnen tausenderlei Assoziationsräume und schließen sie dann gleich wieder. Bis die Spielkarten die versehentlich falsch gepflanzte weiße Rose rot anstreichen wollen und dem Machtspiel der Herzkönigin trotzdem nicht entgehen werden. Die Königin schreit, sie nervt ungemein, sie ist penetrant, und sie lässt

gnadenlos köpfen in all ihrer Willkür. Die Figuren ihres Gefolges sind ihr ausgeliefert, sie schreien auch, sie wimmern. Und weil man voyeurhaft den Exekutionen der Wunderlandbewohner*innen zusah, erscheint es nur logisch, dass die rote Königin ihr Spiel im Parkett weiterspielt, nun die Zuschauer*innen brüskiert. Ja, sie kann das Publikum tanzen lassen, ganz nach ihrer Laune! Dann wird die Königin abgelöst, es ist ja eben alles nur ein Spiel hier. Aber innerhalb von Sekunden wird aus dem Jungen, der sich eben noch als Herzkönigin versuchte, ein Baby, scheinbar ohne Halt in den Knochen, hilflos. Es wird adoptiert von einer Übermutter, ein martialischer Gewaltakt, ein Muttertier voller absoluter, widerwillig erduldeten Selbstaufopferung. Es folgen absurde Situationen mit irgendwelchen Erwachsenen, die völlig unlogisch und widersinnig daherreden und handeln, denen Alice ebenso ausgesetzt ist wie alle Zuschauenden. Und heraus kommt nix Gutes, nur quiekende Ferkel, ganz hübsch, aber eben nichts mit Persönlichkeit. Tierische Wesen, die kaum entfernt an Menschen erinnern. Im Wunderland geht auch das, leider.

Schließlich Szenenwechsel: Eine sehr junge blaubestrumpfte Spielerin im Röckchen zieht und

zerzt im rosa Dunkel eine übermächtige fette nackte Puppe auf die Szene und kriecht ihr von unten in die Eingeweide! Ein vieldeutiges verstörendes Bild. Andere nähern sich der leblosen Monsterfigur und erkunden sie, legen sich ihr in den Arm, führen sie, richten sie auf. Sie erwecken das Monstrum zum Leben, machen es aufstehen, führen es, halten es und leihen ihm schließlich ihre Stimme. Der Fette lässt sich bedienen, kommandiert und benutzt die Kinder in all seiner feisten geilen Nacktheit, seine Forderungen an die Kleinen, ihn zu küssen, sind extrem übergriffig! Aber die Kinder finden den Mut, sich zu wehren, der Koloss verreckt allein und auf einmal ganz still. Und weil wir im Wunderland weilen, entfleucht dem Monster schließlich ein tanzendes leichtes Seelchen, nimmt den Schrecken weg, hebt ihn auf, versöhnt das Bild, hier ist alles möglich, ein Spiel eben. Im Traum geht alles, kann alles verwechselt, ausgetauscht, versuchsweise angeordnet werden, gehen Logisches und Widersinn ein brachiales oder luftiges Spiel miteinander ein, zum Lachen und zum Heulen, ja zum Tränenseeheulen ist das alles.

Dann ist man eingeladen bei einer Teegesellschaft, die einem völlig verrückt erscheint, in der

alle Konversationen misslingen und niemand dem anderen zuhört. Das erinnert an Situationen, die jeder kennt und die manchmal nachträglich im Kopf herumspuken.

Manche Szenen bleiben bruchstückhafte Momentaufnahmen, choreografisch in Bewegungsschleifen gescannt oder als Ruckelbilder präsentiert, und immer genügen zur Erschaffung der Welt hinter den Spiegeln die Spieler*innen, die die Imagination so eindrücklich hervorbringen, dass auf der Bühne auftauchende Erwachsene, zum Beispiel die Bühnenarbeiter*innen, die zwischendurch den Bühnenboden aufwischen, wirken müssen wie störende Eindringlinge in dieser Welt. All das unheimlich klug und konsequent kalkuliert von einer Regie, die sich ganz auf die Kinder und Jugendlichen

einlässt, sie immer ernst und mit auf die Reise nimmt. Der ganze Abend eine Hommage auf den Abschied von der Kindheit, auf die Unbegreiflichkeit des Erwachsenwerdens.

Da hat ein Theater dem jugendlichen Ensemble das ganz große Besteck zur Verfügung gestellt. Und die Spieler*innen nehmen sich die große Bühne sehr selbstverständlich, entern sie, gebrauchen sie für ihre Geschichten. Ihr Spiel entfaltet einen heftigen Sog, der sie und mit ihnen ihr ganzes Publikum in eine skurrile Welt entführt, von der man hinterher kaum sagen kann, ob sie die Welt der eigenen Träume, halbverarbeiteten Ängste und Enttäuschungen ist oder irgendein anderes Fantasien.

Chapeau!





Katzelmacher

von Rainer Werner Fassbinder, erzählt von jungen Dresdnerinnen und Dresdnern
Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden

Donnerstag, 4. Juni 2015, 20:00 Uhr

Altersempfehlung: ab 14 Jahren

Mit: Hannah Breitenstein (Helga), Guido Droth (Peter), Maria Helen Körner (Rosy), René Kost (Erich), Teresa Lippold (Gunda), Milena Müller (Marie), Marvin Neidhardt (Franz), Mario Pannach (Jorgos), Alexey Poznyakovskiy (Paul), Sandra Ramm (Elisabeth)

Gastauftritt Video: Philipp Lux (Klaus), Yohanna Schwertfeger (Mädchen im Restaurant)

Regie, Video und Raum: Robert Lehniger

Kostüm: Irene Ip

Choreografie: Emmanuel Obeya

Licht: Andreas Rösler

Dramaturgie: Janine Ortiz

Das Ensemble über sich und die Produktion

Geld allein macht nicht unglücklich

„Katzelmacher“ erzählt von einer eng verbandelten Clique: Marie, die in einem Ladengeschäft arbeitet, glaubt an die große Liebe und ist mit Erich zusammen, der im Gefängnis gesessen hat. Erich und sein bester Freund Paul versuchen sich wenig erfolgreich als Zuhälter und Bankräuber. Paul schlägt seine schwangere Freundin Helga und schläft für Geld mit Klaus. Auch Rosy verkauft sich heimlich, an den scheinbar soliden Franz, um ihren Traum von der Schauspielkarriere zu finanzieren. Peter lässt sich von Elisabeth aushalten. Und Gunda wird gehänselt, weil sie nicht gut genug aussieht. „Eine Liebe und so, das hat immer mit Geld was zum tun“ – das ist soweit allen klar. Bewegung kommt in die Gruppe, als Jorgos, ein Arbeitsmigrant aus Griechenland, bei Elisabeth einzieht. Der Fremde weckt das erotische Begehren der Frauen und avanciert zum Rivalen der Männer. Böse Gerüchte verbreiten sich, Beleidigungen werden in aller Öffentlichkeit ausgetauscht. Die Lage eskaliert.

Noch die intimsten Regungen des Privatlebens werden in „Katzelmacher“ unter finanziellen Gesichtspunkten verhandelt. Die Beträge, die die Besitzer*innen wechseln, sind klein im Vergleich zur Weltwirtschaft. Um sich einen Wettbewerbsvorteil zu verschaffen, ist den jungen Protagonist*innen in Fassbinders

„Katzelmacher“ jedes Mittel recht, denn ein Wunsch eint sie: auszubrechen, und zwar nach oben. Sei es die Schauspielkarriere, der große Bruch oder die große Liebe – irgendwo muss doch ein Ausweg sein.

Rainer Werner Fassbinder selbst glückte der Ausbruchversuch. 1969 avancierte der damals 24-jährige Autor und Regisseur mit „Katzelmacher“ zum gefeierten enfant terrible des deutschen Kinos. Der in Schwarz-Weiß gedrehte Film über eine Clique junger Menschen, die sich in der bedrückenden Enge der Münchner Vorstadt einrichtet, musste allerdings noch mit sehr bescheidenem Budget auskommen. Seine Darsteller*innen rekrutierte Fassbinder aus dem Münchner antiteater, wo er „Katzelmacher“ zuvor als Bühnenstück inszeniert hatte. Dabei handelte es sich weniger um etablierte Künstler*innen als um Laien und angehende Schauspieler*innen, die sich mit anderen Jobs über Wasser halten und teilweise sogar im Theater schlafen mussten.

An der Bürgerbühne Dresden ist eine Verbindung zwischen Stoff, inhaltlichen Fragestellungen einer Produktion und den Darsteller*innen programmatisch. Der Film „Katzelmacher“ bot gute Voraussetzungen, den Stoff an der Bürgerbühne mit zehn jungen Menschen in

Szene zu setzen und den Fragen nachzugehen: Wenn Liebe und Geld eng geführt werden, kühlt das die Emotionen ab oder macht es uns erst richtig scharf? Wo verläuft die Grenze zwischen „Freunden mit gewissen Vorzügen“ und Prostitution? Was bedeutet uns „das Fremde“?

Zu Beginn jeder Inszenierung der Bürgerbühne finden ein Infotreffen sowie ein Auswahlworkshop statt. Für diese Produktion wurden in Gruppen- und Einzelimprovisationen sowie in kurzen Interviews die spielerischen, sprachlichen und tänzerischen Kompetenzen der Darsteller*innen erforscht. In der ersten Probenphase wurde dann ein Großteil der Videotakes für die Inszenierung vorproduziert. In der zweiten Phase lag der Schwerpunkt auf den szenischen und choreografischen Proben. In allen Phasen der Produktion wurden die Darsteller*innen mit ihren persönlichen Erfahrungen, ihren Haltungen zu gesellschaftlichen Fragestellungen und ihren Persönlichkeiten in den Inszenierungsprozess eingebunden.

Regisseur Robert Lehniger verlegt die Handlung vom taghellen München der ausgehenden sechziger Jahre ins nächtliche Dresden der Jetztzeit. Die zehn jungen Darsteller*innen erkunden Dresdner Orte, an denen man sich trifft, um

„abzuhängen“. Kneipen, Parkplätze, Pissairs, Hausflure, Tankstellen und Straßenfluchten geben den Rhythmus vor, zu dem getanzt wird. Die Choreografien Emmanuel Obeyas orientieren sich an Fassbinders körperlich extrem streng inszenierten Figuren und versuchen, diese in den Bereich des Performativen hin zu verlängern. Die filmischen Mittel Fassbinders greifen Lehniger und seine Kostümbildnerin Irene Ip auf: Die Darsteller*innen agieren vor einer Projektionsfläche, auf der in harten Schnitten und ohne Übergänge in der Tonspur zu schaffen die Orte der Handlung in rascher Folge vorgegeben werden. Live-Szenen mit Videohintergrund wechseln sich mit komplett auf Video verorteten Szenen ab und treten miteinander in Dialog. Die Kamera ist statisch, pro Szene ein Take.

Als „Katzelmacher“ beschimpfte man laut Johann Andreas Schmellers „Bayrischem Wörterbuch“ von 1828 „herumfahrende italienische Krämer“, die in dem Ruf standen, heimische Mädchen zu schwängern. Fassbinders Film wurde dementsprechend oft als Parabel auf aggressiven Fremdenhass gedeutet – ein Thema, das jüngst in Dresden auf gespenstige Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Dem Märtyrerstück verweigert sich „Katzelmacher“ jedoch: Auf Jorgos warten in Piräus Frau und

Kinder, für die er im Ausland Geld verdient. Trotzdem bindet er Marie an sich und vermeidet es, ihre Träume von einer gemeinsamen Zukunft auszubremsen. Sein angedeutetes Verhältnis mit Elisabeth bleibt indeterminiert. Ein Heldenleben sieht anders aus – vielmehr erscheint Jorgos ebenso im Zwiespalt zwischen Geld und Liebe gefangen wie alle anderen Figuren. Im Film spielt die Rolle des „Fremdarbeiters“ zudem eine höchst vertraute Person: Fassbinder selbst. So wird die Auseinandersetzung mit dem kategorial Anderen vermieden, der Fokus liegt vielmehr darauf, ein geschlossenes System in seiner ganzen Härte zu zeigen. Ob Jorgos nun aus Piräus oder Düsseldorf kommt oder einfach nur die falsche Frisur hat, ist egal. Letztendlich liegt es an uns, wann wir das Andere, das uns Unbekannte als fremd wahrnehmen und es als bedrohlich überhöhen. Die Ereignisse der letzten Monate in Dresden haben die Rezeption dieses Stückes verändert, ihm unfreiwillig zu großer Aktualität verholfen. Sie haben auch die Konfrontation der jungen Darsteller*innen mit ihren Rollen in der Inszenierung verstärkt.

Im Grunde ist „Katzelmacher“ undramatisch. Es wird ein Zustand beschrieben: die unauflösbare Verknüpfung von Liebe und Geld. Alle Amplituden der Handlung sind unmittelbar darauf zurückzuführen,

sei es der Hass auf Jorgos, Rosys Weg in die Prostitution, Maries Illusion einer großen Liebe oder Gundas Kampf ums Angenommensein. Fassbinder beschrieb seine Kunst mit dem mittlerweile berühmten Zitat: „Das einzige, was ich akzeptiere, ist Verzweiflung.“ Diese bedingungslose, völlig lineare Hingabe war und ist eine der größten Herausforderungen – während der Probenzeit und in den Vorstellungen –, denn Fassbinders Dramatik generiert sich nicht durch den Widerstreit von Gegensätzen, wie etwa Hoffnung und Verzweiflung. Vielmehr muss die Verzweiflung so tief sein, dass sie mehr auslöst, als es der Zweifel gewöhnlich tut. Nicht ein Rütteln an dieser oder jener vermeintlichen Wahrheit, auf welches ein Wiederverschwinden des Zweifels und eine Rückkehr zum Status quo folgt, so dass am Ende die Sache genommen wird wie vorher. Sondern gesucht wird die bewusste Einsicht in eine Unwahrheit: Liebe und Geld sind eben nur scheinbar unauflösbar verknüpft. Es liegt an uns, den Ausbruchversuch zu wagen. Kunst ist ein Weg unter vielen, das zu tun.

Spielleitung:

Robert Lehniger – geboren 1974 in Weimar, studierte Visuelle Kommunikation und Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar. Seitdem arbeitet er als Regisseur und Videokünstler. In seinen filmischen Arbeiten, Bühnenszenierungen, Videoinstallationen und Transmedia-Projekten untersucht er die Schnittstelle von Theater und Neuen Medien und spielt mit Formen des medialen Erzählens im Realraum und im Netz. Seine Arbeiten basieren auf Romanvorlagen, Filmstoffen und eigenen Stückentwicklungen und werden an führenden Schauspiel- und Opernhäusern in Deutschland, Österreich und der Schweiz gezeigt: Theater Basel, Schauspielhaus Zürich, Schauspiel Frankfurt, Münchner Kammerspiele, Volksbühne Berlin, Burgtheater Wien, Residenztheater München, Theater Neumarkt in Zürich und Deutsche Oper Berlin. 2008 wurde er mit dem Projekt „Friday, I’m in love“ zum Festival Radikal jung nach München eingeladen. Am Staatsschauspiel Dresden richtete Lehniger 2012 gemeinsam mit Studierenden der Hochschule für Bildende Künste Dresden den theatralen Parcours „Sie befinden sich hier“ ein. Außerdem inszenierte er hier die Uraufführung von Jochen Schmidts „Schneckenmühle“.

Die Jury zur Auswahl – von Ulrike Hatzler

Eine Clique, irgendwo am Rande Münchens. Von nix kommt nix, ist das Glaubensbekenntnis der Jugendlichen, falls einer wirklich an was glaubt. Jedenfalls entspricht der Spruch voll und ganz der Lebenserfahrung der zehn jungen Menschen, die alle eigentlich am Anfang ihres Lebens stehen und doch auch schon am Ende sind. Rosy zum Beispiel will Schauspielerin werden, braucht immer Geld und redet es sich schön, wenn sie nach dem Sex mit Kumpel Franz nach ein paar Euros fragt. Oder Gunda, die, mäßig attraktiv, sich einen Freund erfindet, um interessant zu wirken. Oder Marie, die an die große Liebe glaubt und vor der Zuhälterei ihres Freundes Erich die Augen verschließt. Oder die geschäftstüchtige Elisabeth, die ihren Freund Peter dafür verachtet, dass er von ihr abhängig ist und ansonsten ihre Wohnung zu astronomischen Preisen untervermietet. Die Jungs in der Clique stehen den Frauen in nichts nach: Paul schlägt seine Freundin Helga, weil oder obwohl sie schwanger ist und verkauft sich gegen Geld an einen, der Kohle hat. Erich ist gerade nicht im Gefängnis, tut aber alles dafür, da wieder hinzukommen, Franz will Gunda einfach nicht haben und Peter, ja Peter, lässt sich von Elisabeth

verachten und aushalten. Das alles macht keinen Spaß, funktioniert aber so la la, bis einer von außen dazu kommt und das Gefüge in Bewegung bringt. Jorgos, der Gastarbeiter, der Migrant, selber kein Kind von Traurigkeit, wird zur Projektionsfläche von allen und für alles: erotische Träume, Versagensängste, romantische Fluchtfantasien, Aggressionen, alles passt drauf auf den Rücken des sogenannten Anderen, der eigentlich keinen Deut besser ist und seine Frau mitsamt Kindern in der Heimat einfach nicht erwähnt.

In Dresden spielt der „Katzelmacher“ auf einer kleinen Bühne unter dem Dach. Ein eigentlich intimer Raum, der die Kommunikation mit dem Publikum fast erzwingt. Und doch bleibt es einsam um einen herum: Kein Blick, kein Lächeln, kein Moment, an dem man sich gemeint fühlen könnte, und schon gehört man willig oder widerwillig zum trostlosen Setting von Fassbinders Vorstadthölle, das sich die zehn Jugendlichen/jungen Erwachsenen der Dresdner Bürgerbühne zusammen mit einem professionellen Regieteam um Robert Lehniger herum vorgenommen haben. Kein leichtes Unterfangen: Das Original von Fassbinder ist ein

Film in Schwarz-Weiß, die Sprache im Film eine Art Kunstbayerisch, Ort und Zeit der Handlung ist ein Münchner Vorort Ende der Sechziger, als Hippies, außerparlamentarische Opposition und Gesellschaftskritik selbst eingefleischte Konservative, so oder so, bewegten. Der „Katzelmacher“ der Bürgerbühne ist für die Bühne konzipiert, Ort und Zeit der Handlung ist das heutige Dresden, manche der Akteure kommen hörbar aus Sachsen, Pegida & Co. flanieren durch Deutschlands Straßen, die Halbwertszeit der Empörung liegt bei circa drei Mal Tagesthemen und zwei Mal Günther Jauch.

Die Dresdner*innen allerdings sind schlau. Sie machen Theater, das sowohl live auf der Bühne als auch als Film auf der Bühne stattfindet, sie kommentieren mit der einen Ebene die andere und machen den Film aus den Sechzigern so zu einer allgemeingültigen Erzählung über Liebe, Geld, Würde und darüber, wie unspektakulär Verzweiflung sein kann, wenn keine*r hinschaut. Was ihnen dabei gelingt, ist eine seltsam verloren anmutende Schau der Mechanik von ‚Angst trifft auf Sehnsucht‘ einerseits und Einblicke in die traurigen Versuche der handelnden Figuren, einen

Platz im Leben zu finden, andererseits. Die Bühnenfilme spielen allesamt an Unorten, Tankstellen, Hausflure, Straßen, Parkplätze etc., die es sicherlich überall so oder so ähnlich gibt. Weil diese Produktion aber genau und unverkennbar auf Dresden schaut, und ihre Geschichte eben nicht in alle Welt hinein verklärt, lässt sie sich wirklich verallgemeinern. Das ist mehr als schlau. Damit verlängern sie Fassbinders stummen Schrei gegen die bestehenden Verhältnisse in das Hier und das Heute. Dass die Reise an die Drehorte für die Darsteller*innen zum Teil selber zu einer ersten Untersuchung von Dresdner Junkspaces wurde, tut der Sache keinen Abbruch. Nicht die Authentizität der Darsteller*innen im Verhältnis zu den äußeren Bedingungen der Geschichte ist die Sache der Bürgerbühnengruppe, sondern die Erforschung ihres Potentials im Leben eines jeden.

Geld oder Liebe? Das ist die Frage, die sich die Dresdner*innen aus Fassbinders „Katzelmacher“ herausdestillieren und womit sie mitten in die eigenen Verhältnisse schauen, in die unserer Zeit, in die des Dresdens von heute und in ihre eigenen, persönlichen letztlich auch. Sie tun dies mit den Mitteln eines sehr

reduzierten, aber auch sehr genauen Spiels, wo eine Kopfbewegung mehr bedeutet, als sonst ein dramatischer Abgang. Sie tun es mit Choreografien, die sie aus den Bewegungen der Filmfiguren des Originals entwickelt haben. Sie tun es auch mit dem Mittel der Live-Kamera auf der Bühne, die uns den unspektakulären Spaziergang genauso erzählt, wie sie uns tief in die traurigen Augen von Marie, Gunda, Franz etc. schauen lässt. Sie tun es aber auch mit großen Filmbildern, wenn etwa Marie gefühlte Stunden Geld spuckt oder Erich und Helga nahezu sprach- und tatenlos in der Kneipe sitzen und man dem Sterben einer Beziehung fast in Echtzeit zuschauen kann.

Überhaupt ist das Timing, oder das, was die Dresdner*innen darunter verstehen, eine ganz eigene und wichtige Kategorie in der Inszenierung, zu der es ein hohes Maß an inszenatorischer und spielerischer Genauigkeit braucht, vor allem aber auch den Mut, das Timing so über die Kante zu ziehen, künstlich zu verschleppen und darauf zu vertrauen, dass dabei nicht nix raus kommt, sondern die Qual, von der man erzählen möchte.

Der „Katzelmacher“ aus Dresden ist eine eigenwillige Jugendtheaterproduktion. Indem

sie sich einerseits, very sitespecific, der Erkundung Dresdens widmet und andererseits schon fast wissenschaftlich den Fassbinderschen „Katzelmacher“ analysiert und wieder neu zusammensetzt, gelingt ihnen ein ganz unaufgeregtes und dabei ganz trauriges politisches Theater, das deutlich macht, dass es nie um den Anderen geht, wie fremd auch immer er sein mag, sondern immer um einen selber. Dieses Theater zu ertragen, wenn es den langsamen Schnitt mit dem Skalpell noch langsamer einfach nur zeigt, anstatt ihn theatral zu zelebrieren, das ist die Aufgabe von uns als Publikum, denn der Unort ist ein Ort, die Nicht-Kommunikation ist eine Kommunikation, das Undramatische ist dramatisch. Das wusste Fassbinder damals, das wissen die Dresdner*innen heute und zeigen es auch. Schwer auszuhalten und zugleich groß!





Söhne wie wir – Mach dir keine Sorgen, Mama!

Junges Schauspielhaus Düsseldorf

Freitag, 5. Juni 2015, 20:00 Uhr

Mit: Battal Aydin, Inge Everdina Berentsen, Maria Berenzon, Philipp Brand, Marvin Brechter, Ali Dilekci, Julia Engelhardt, Kevin Galla, Youn-Hee Hillesheim, Beata Pokrzeptowicz-Meyer, Leon Wegener

Regie/Stückentwicklung: Ines Habich

Bühne und Kostüme: Kerstin Narr, Michaela Muchina

Choreografie: Corey Action, Nora Pfahl

Dramaturgie: Judith Weissenbor, Nils Deventer

Das Ensemble über sich und die Produktion

„Ich will, dass meine Mutter nach mir stirbt. Oder vielleicht niemals stirbt. Und bleibt, bis die Welt untergeht.“

Mama ist die Beste! Oder etwa nicht? Hängt ein bisschen davon ab, was man gerade so im Kopf hat. Zwischen Identitätssuche und Abnabelung vom Elternhaus ist auch das Verhältnis zu der eigenen Mutter ein zwiespältiges. War die Mutter gerade noch die einzige Frau im Leben, ist sie im nächsten Augenblick schon ein Hindernis auf dem Weg zur absoluten Coolness. Die romantische Überhöhung als Inbegriff von Geborgenheit wird plötzlich abgelöst durch die totale Verkörperung von Peinlichkeit. Tja, mit 15 hat man einfach andere Probleme! Wer bin ich und wie bekommen die Anderen das mit, wird zum neuen Mantra. Da ist wenig Platz für Anderes! Währenddessen kämpft die Mutter mit ihren eigenen Wünschen und Erwartungen. Ein paralleler Abnabelungsprozess. Zu merken, dass der Einfluss geringer wird, muss erst mal verkräftet werden, und es heißt, sich in Geduld üben. Ist die räumliche Abgrenzung, der Schritt aus der mütterlichen Obhut getan, dann ist wieder Platz für Nähe. Ja, dann fällt es vielleicht auf, wie schön es zu Hause war. Ein voller Kühlschrank, ein offenes Ohr und sogar eine starke Schulter zum Ausweinen.

Man könnte sich ja mal wieder melden. Fragen, wie es so geht. Ein bisschen Waschmittel borgen. Man! Gar nicht so leicht mit der Abnabelung!

In „Söhne wie wir“ stehen Mütter und Söhne gemeinsam auf der Bühne und verhandeln dort diese ganz besondere Beziehung. Die Regisseurin und Autorin Ines Habich untersucht Themen und Probleme von Jungs und jungen Männern in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung. Dabei stellt sie vor allem die Frage nach der Wichtigkeit der Mutter in diesem Prozess. Wieweit geht ihr Einfluss wirklich? Wie reden Söhne und Mütter übereinander? Wie viel sprechen sie miteinander? Was wissen sie voneinander? Was sind ihre Wünsche, Vorstellungen und Erwartungen aneinander? Doch letztendlich wird gezeigt, wie schwierig es ist loszulassen.

„Söhne wie wir“ entstand im Rahmen der partizipativen Theaterarbeit, in der Künstler*innen des Jungen Schauspielhauses mit dem Theater Mobil – einem Wohnwagen – in der Stadt unterwegs sind, mit jungen Leuten zu aktuellen Themen recherchieren und zusammen mit ihnen auf die Bühne in der Münsterstraße 446 zurückkehren. Nachdem es in „Almost Lovers“ unter anderem um die Beziehung der Jungs zu ihren Vätern ging, widmet sich „Söhne wie wir“ fast ausschließlich der besonderen Beziehung

zwischen Müttern und Söhnen. Die Initiative für eine derartige Fortsetzung ging von einigen Spielern der „Almost Lovers“ aus und wurde an die Regisseurin Ines Habich herangetragen. Aus diesem Grund sind auch vier der sechs beteiligten Jugendlichen ehemalige Ensemblemitglieder der „Almost Lovers“. Durch die Recherchephase, in der das Team von „Söhne wie wir“ mit dem Theater Mobil an einigen Jugendzentren Halt machte, kamen noch zwei neue Spieler im Alter von 12 und 14 Jahren hinzu. Während „Almost Lovers“ noch ein reines Jugendstück war, in der es nebenbei auch um Väter ging, stand bei „Söhne wie wir“ die Beziehung zwischen Müttern und Söhnen von Anfang an im Fokus. Dieses Mal sollte nicht über Mütter geredet werden, sondern sie sollten diese Beziehung gemeinsam mit den Jungs auf der Bühne verhandeln.

Schauplatz dieser Auseinandersetzung wurde ein Berg, gebaut aus Kühlschränken, Waschmaschinen und Trocknern, der mit einer Höhe von über vier Metern gerade noch so unter die Scheinwerfer der Bühne passt. Die Suche nach den Müttern startete mit einigen Zeitungsannoncen und Berichten in der lokalen Presse sowie einem Aufruf über Facebook. Nach über 30 Interviews mit Frauen jeden Alters fiel die Wahl auf fünf Mütter, die im Stück mit den Jungs jeweils ein Mutter/Sohn-Duo bilden.

Doch bevor sich Mütter und Söhne begegneten, standen zunächst Einzelinterviews mit allen Beteiligten an, die als Textgrundlage dienten. Parallel zum Castingaufruf für die Mütter verbrachten die Jungs bereits ihre Herbstferien mit Tanzproben unter professioneller Anleitung und folgten dem Ruf des Abenteurers bei einer Wandertour durch die Eifel. Mit diesen Eindrücken ging es dann zurück auf die Probebühne und hinein in Szenenimprovisationen, die wiederum auch die Interviews mit den Müttern befruchteten. Es verging dann noch ein Monat getrennter Proben und Interviews, bevor sich Mütter und Söhne erstmals kennenlernten und gemeinsam auf der Bühne improvisierten. Das Stück basiert komplett auf diesen Improvisationen, den Interviews während der Recherchephase und den Gesprächen mit den Spieler*innen während der Proben.

Das Ensemble von „Söhne wie wir“ besteht aus sechs Jungs und jungen Männern zwischen 12 und 24 Jahren und fünf Frauen zwischen 36 und 66 Jahren. Die Herkunft variiert ebenso wie das Alter, die Spieler*innen haben polnische, russische, türkische, niederländische, koreanische und deutsche Wurzeln.

Spielleitung:

Ines Habich – Regisseurin, Autorin, geboren 1978 in Gelsenkirchen. Studium der Sozialarbeit in Berlin. Offene Jugendarbeit in Berlin Kreuzberg und Lichtenberg. Studium der Theaterpädagogik an der FH Osnabrück. Regieassistentz am Schauspiel Essen, u.a. bei Anselm Weber, David Bösch, Gil Memert und Nuran Davis Calis. Seit 2009 freischaffende Regisseurin und Autorin. Arbeiten für das Schauspiel Essen („Liebe“ UA; „Terminator“, UA von Christoph Nussbaumer; „Alles außer Abhauen“, Next Generation, Ruhr 2010, UA), das Junge Schauspielhaus Düsseldorf („Claims“, UA; „Almost Lovers“ UA) sowie in freien Projekten in Kooperation mit dem Theater der Stadt Marl und den Ruhrfestspielen Recklinghausen. Außerdem Mitarbeit an Filmproduktionen sowie Gastdozentin an der Universität Witten Herdecke. Ines Habich arbeitet in ihren Produktionen sowohl mit Laien als auch mit Profischauspieler*innen. Am Schauspielhaus Düsseldorf inszenierte sie 2014 in Kooperation mit Fortuna Düsseldorf das Fußballmusical „95 Olé – Heimspiel!“. Ihre Produktion „Almost Lovers“ wurde bereits 2013 zum Theatertreffen der Jugend eingeladen.

Die Jury zur Auswahl – von Klaus Riedel

Spätestens seit dem 19. Jahrhundert nimmt das Theater auch die Funktion eines Ortes der Selbstvergewisserung eines zunehmend selbstbewusster werdenden Bürgertums ein, wird zur Institution der gesteuerten Affektproduktion, in der genau in bürgerliche Themen und Realität, wenn auch konflikthaft und dramaturgisch zugespitzt, verhandelt werden. Kultur allgemein und Theater im Besonderen stiften den Zusammenhang zwischen den Segmenten der kulturellen Praxis und werden zum Angebot an die Bürger*innen, sich aus der „Vereinzelung der individuellen Lebensfelder herauszudenken in ein Ganzes“ (Peter Iden).

Folgerichtig besetzen in den letzten Jahren immer mehr Bürger*innen die Institution des Theaters nicht mehr nur als passive Rezipient*innen im Zuschauerraum, sondern erhalten zunehmend als aktive Gestalter*innen die Möglichkeit, mit Hilfe des Apparats des Theaters sich selbst auf die Bühne zu bringen; sie beglaubigen als Expert*innen aus dem Alltag ihr eigenes Spiel, bringen ihr

gelebtes Leben, ihre Prägungen, Themen und ihre Geschichten mit. Was seit vielen Jahrzehnten zum Kern des Theaters mit und von Jugendlichen und jungen Erwachsenen gehört, erfasst – auf der Suche nach einem Wahrhaftigkeits- und Relevanzanspruch – zunehmend auch das Erwachsenentheater.

Ohne sich Bürgerbühne zu nennen, macht das Junge Schauspielhaus Düsseldorf mit seinem Theater Mobil-Projekt partizipatives Theater im besten Sinne: Die Stückentwicklerin, die gleichzeitig Regisseurin der Produktion ist, begibt sich mit einem Wohnwagen hinein in unterschiedlichste Kraftfelder der Stadt, recherchiert bei und mit Jugendlichen zu einem Themenkomplex, nimmt das Material und mögliche Spieler*innen gleich mit und macht die Bühne zu einem zentripetalen Ort von Stadtgesellschaft. Die Themen sind nicht immer politisch konflikthaft, revoltierend oder gar utopisch, aber sie sind stets relevant und entwickeln eine Poesie des Alltags. In der neuen Versuchsanordnung geht es um das Verhältnis von Kindern zu

ihren Eltern, genauer: von Söhnen zu ihren Müttern – und umgekehrt. Denn neben Kevin, Ali, Battal, Marvin, Leon und Philipp – heranwachsenden oder jugendlichen Jungs – erleben wir auch die Perspektive von fünf Müttern (nicht verwandt mit den jugendlichen Spielern), die von den Erlebnissen mit ihren eigenen Söhnen berichten. Daneben werden wir Zeugen der biografisch hinterlegten Geschichten der sechs Jungmänner; und es ist nicht zuletzt die thematische und formale Verschneidung dieser beiden Ebenen, die den besonderen Reiz der Produktion ausmacht.

„Söhne wie wir – Mach dir keine Sorgen, Mama!“ oszilliert bereits im Titel zwischen männlichem Heldenanspruch und dem Verhaftetsein in der häuslichen Sphäre. Jungs, die sich aufschwingen, in einer Männerseilschaft hohe und höchste Freundschaftsberge zu erklimmen, deren Basis letztlich mütterliche Fürsorge bildet, im Bühnenbild u.a. ausgewiesen durch gestapelte und geschichtete Backöfen und vor allem – Jungs in diesem Alter haben immer

Hunger – Kühlschränke. Sie leben kraft- und humorvoll Jungsfantasien aus, formulieren aber gleichzeitig ihre Sehnsucht nach Halt und Sicherheit. Wir erleben sie in ihren starken, schwachen, berührenden, ängstlichen und coolen Momenten, und wie sie es machen, machen sie es gut. Wir dürfen Zeug*innen sein bei der Verhandlung innerer Tabus, wenn Testosteron und innere Unsicherheit im Konflikt miteinander liegen. Letztlich, und darin liegt eine der großen Qualitäten der Produktion, geht es um die Emanzipation von Zuschreibungen, die Überwindung der Coolnessfassade, ein Prozess, in dem Mütter eine katalytische Funktion einnehmen, denn: „Bei der Mutter kann man nicht cool sein.“

Die Mütter selbst wollen offenbar gar nicht erst cool sein, vielleicht ist auch das eine (bürgerliche) Realität, die man zur Kenntnis nehmen kann. Uns begegnen nachsichtige, fürsorgliche, versorgende und sich sorgende Mütter, die bedingungslos an der Seite ihrer Kinder stehen, sich aber auch nicht recht entscheiden können, ob sie Mutter

oder beste Freundin sein wollen. Hier geht die Inszenierung auch vermeintlich Unbequemem und Unzeitgemäßem nicht aus dem Weg, die Spieler*innen dürfen auf ihrer Bühne konsequent zeigen und äußern, was sie bewegt, auch wenn die Mutterseligkeit die Grenze der politischen Naivität streift. „Die Mutter muss vielleicht auch mal gefeiert werden.“ Das tut dieses Ensemble lustvoll, mit viel Witz, Kraft und einer gehörigen Portion Selbstironie.

Bühne-Spezial

Lesung: Seitenwechsel

Montag, 1. Juni 2015, 21:45 Uhr

Mit den Autor*innen der FZ und des Blogs:

Khesrau Behroz, Anna Theresia Bohn,
Nils Fabian Brunschede, Lydia Dimitrow,
David Holdowanski, Fine Riebner,
Susanne Romanowski, Robert Stripling

Moderation: Sebastian Meineck

Konzert: Texte treffen Töne

Dienstag, 2. Juni 2015, 21:45 Uhr

Mit: Marie Diot, Jonny Bix Bongers,
Luis Schwamm, Simon Benjamin

Marie Diot – geboren 1993, studiert Popular Music an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover, schreibt und singt Songs, spielt Klavier und Synthies (recht gut) und Gitarre (recht schlecht). Das macht irre Spaß! Ihre Konzerte bestehen aus verquerten, komischen Ansagen und Liedern mit deutschen Texten über Sachen, die so passieren. Manches ist melancholisch und anderes ist lustig, unter anderem auch ihre Frisur. Ihre musikalische Entwicklung wurde geprägt von Punkrock sowie der Hamburger Schule. Oder so. Generell optimistisch, möglichst gelassen, immer auf der Suche nach den richtigen Worten und der besten Melodie, mit dem Wunsch, jemanden zu berühren und ansonsten eindeutig ziemlich ohne Ziel.

Jonny Bix Bongers – geboren 1992 in Hamburg, ist Student für Theater, Literatur und Medien in Hildesheim. Der blonde Schickimicki-Barde bespielt alleine, im Duo oder mit ganzer Kapelle kleinere und größere Bühnen überall da, wo man ihn haben oder auch nicht haben möchte. Er ist Preisträger des Treffens junge Musik-Szene 2014 und Teilnehmer am Popkurs 2013. Er sammelt Zeilen für seine Texte am liebsten auf dem Wochenmarkt. Zu hören im weltweiten „Internetz“ und auf Ipods von Freund*innen, Verwandten und Nachbarn. Ende des Jahres bringt er seine erste Platte raus.

Luis Schwamm ist ein 21-jähriger Liedermacher aus Köln. In seinen Liedern erzählt er vom Weggehen und Wiederkommen, von Enden und Anfängen, von brechenden Herzen und Knochen und anderen komplizierten Alltäglichkeiten. Geschichten, die jeder erlebt, aber so noch keiner gehört hat, die sich anzuhören lohnen, von der ersten Zeile bis zum Schlussakkord. Seit kurzem ist der zweimalige Preisträger des Bundeswettbewerbs Treffen junge Musik-Szene Schüler der Sago-Akademie für Musik und Poesie unter Christof Stählin, hat bei Alin Coen im Vorprogramm gespielt und arbeitet an der Produktion seiner Debut-EP.

Simon Benjamin – geboren 1997 in Berlin. Sein Stil ist so eine Art „Feel-Good-Folk-Pop“. Songs, die von Themen wie Liebe, Wandern oder Träumen handeln, schreibt er auf der Gitarre und verwendet dabei sogenannte „Open Tunings“, die der Gitarre Klangfarben fernab vom Lagerfeuer-gitarrespielen gibt. Er spielt seine Konzerte immer solo, mittlerweile aber auch mit kleinen technischen Raffinessen an Bord. 2014 hat er sein Debüt-Album „Growing“ aufgenommen, auf dem er von einer ganzen Band mit Schlagzeug, Cello, Bass usw. begleitet wird. Musik macht er, seit er neun ist, angefangen hat es mit dem Saxofon, seit sechs Jahren ist es die Gitarre, die er autodidaktisch erlernt hat. Er gibt Konzerte im Berliner Raum und hatte bereits Auftritte in namhaften Locations wie Wabe, franz club, Privatclub oder Grüner Salon. Die größte Belohnung für Simon? Zuhören, Leute, die seine Musik so genießen können, wie er es tut.

Nominierungen 2015

Neben den eingeladenen Gruppen waren folgende Produktionen in der Zwischenauswahl:

die bühne – das Theater an der TU Dresden

Das Leben ein Traum

nach Pedro Calderón de la Barca

Kinder- und Jugendtheater TOHUWABOHU, Meiningen

Ein Winter. Ein Märchen. Ein Wunder.

frei nach William Shakespeare

Spielclub 2 Theater Lübeck

Empör mich!

nach Motiven von „Krieg. Stell dir vor, er wäre hier“ von Janne Teller

akademie der autodidakten am Ballhaus Naunynstraße, Berlin

Female Gaze

WG (Werkstattgruppe) Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin

Ich. Hier.

Refugee Club Impulse, Berlin

Letters Home

Projektkurs Theater der Q1 des Goethe-Gymnasiums, Düsseldorf

[me'liʌ]

Ingo Toben / FFT Düsseldorf

SCRASH!

Jugendklub Piccolo Theater, Cottbus

TOUCH DOWN

Junges Theater Konstanz & Nationaltheater Nordgriechenland
(Deutsch-Griechisches Jugendprojekt)

UTOPIA IN PROGRESS

nach „Die Vögel“ von Aristophanes

KRESCH-Stadtjugendtheater, Krefeld

Verwandlungen

nach Franz Kafka

Theatergruppe der 9. Klassen des Vitzthum-Gymnasiums, Dresden

Vom unerHÖRTen KLANG der Dinge

Es müsste ein Spiel sein

Rückblick auf 20 Jahre Theatertreffen der Jugend-Jury
Von Martin Frank

Mein Ausscheiden aus der Jury und der konzeptionellen Mitarbeit am Theatertreffen der Jugend nach zwanzig ereignisreichen Jahren ist Anlass für diesen Text. Ich möchte meine besondere Perspektive der Innenwahrnehmung des Bundeswettbewerbs ebenso zum Tragen bringen wie meine Außensicht als ein in der Schweiz lebender Theaterfachmann, der die Entwicklungen um diesen Wettbewerb und sein Treffen reflektiert.

Die Bundesrepublik Deutschland kann sich glücklich schätzen, einen Bundeswettbewerb Theatertreffen der Jugend zu haben. Er entwickelte sich seit 1980 stetig weiter und ist mittlerweile ein unverzichtbares Schaufenster des Theaters mit jugendlichen Laien. In erster Linie kommt ihm die Funktion zu, das heute mögliche Niveau des Theaters mit Jugendlichen beispielhaft darzustellen. Es geht nie um die Behauptung eines besten Theaters, aber immer um die Ermutigung durch beispielhaftes, an dem sich andere orientieren können. Damit einher geht eine Ortsbestimmung der aktuellen Qualitätsdiskussion.

Der Wettbewerb und die Festivalwoche werden von den Berliner Festspielen veranstaltet und sind vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert. Diese Konstruktion gewährleistet die Unabhängigkeit des Wettbewerbsverfahrens von kommerziellen Interessen und schützt also die künstlerische Entwicklung und ihre Freiheit.

In dieser Rückschau auf zwanzig Jahre Juryvorsitz möchte ich: einige Rahmenbedingungen der Veranstaltung beleuchten; die Idee der Förderung einer Szene durch einen Wettbewerb am Beispiel der Entwicklung der jugendlichen Theaterszenen um das Theatertreffen der Jugend beschreiben; Qualitätsaspekte aus meiner Sicht als Juryvorsitzender ansprechen; die förderliche Netzwerkfunktion aus der Sicht des Juryreisenden darstellen; die strukturellen Veränderungen des Wettbewerbs und der Festivalwoche erläutern; einige Anregungen für sich bewerbende Ensembles geben und eine Prognose zur weiteren Entwicklung des Projektes wagen.

Das Theatertreffen der Jugend bedeutet Förderung künstlerischer Praxis. Damit beziehen die Berliner Festspiele als Veranstalter und das Bundesministerium für Bildung und Forschung als Förderer eine wichtige Haltung. Sie setzen in der Kulturvermittlung nicht auf die Förderung der Kompetenz von Zuschauer*innen. Das geschieht viel zu oft und kommt der Entwicklung jugendlicher Künstler*innen nicht zu Gute. Das Vertrauen auf die Potenziale der Kunst, hier die der Theaterpraxis mit Jugendlichen, steht im Vordergrund der Förderungsidee.

Der 1980 gegründete Wettbewerb trug ursprünglich den Titel „Schüler spielen Theater“ und richtete sich in hohem Maße an die verschiedenen Formen, Theater mit Kindern und Jugendlichen in Schulen zu spielen. Von Anfang an, vor allem aber im weiteren Verlauf des Wettbewerbs, beteiligte sich mehr und mehr die gesamte von Jugendlichen bespielte Theaterszene. Dem wurde Rechnung getragen, indem Wettbewerb und Begegnung nunmehr als Theatertreffen der Jugend bezeichnet wurden. Das Theatertreffen der Jugend versteht sich seither als Repräsentation der gesamten deutschen Szene des mit jugendlichen Laien realisierten Theaters. Tatsächlich war der Wettbewerb nie ausschließlich Schaufenster der schulischen Szene. Es wurde ihr nichts genommen. Die Umbenennung entsprach der Realität der Bewerbungslage, die neben Theaterprojekten aus Schulen auch Produktionen von Jugendclubs an Theatern oder aus der freien Szene aufwies. Dennoch brachte das Theatertreffen der Jugend mit seiner offeneren Bezeichnung des Wettbewerbs reichlich Bewegung in die Szene. Ich möchte den Prozess hier in groben Zügen nachzeichnen, um an ihm beispielhaft positive Einflüsse einer sensiblen Wettbewerbspolitik zu erläutern, auf die man auch in Zukunft vertrauen kann.

Als ich 1994 die Vorbereitungen für mein Mitwirken im Leitungsgremium begann, traf ich ein attraktives und doch auch unbewegliches Festival an. Attraktiv in seiner Funktion als Schaufenster des Jugendtheaters, schwer zugänglich in der Funktion als Kommunikationsdrehscheibe der Szene. Damals richtete ich das ganze Beiprogramm, Workshops für die Ensembles und Spielleiter*innen auf Körperarbeit und Bewegung aus. Allmorgendlich wurde von neun bis zehn in einer großen Halle zu afrikanischen Rhythmen getanzt. Die Poren sollten offen sein, bevor diskutiert und inszeniert wurde.

Der größte Erneuerungsschub aus der Ausweitung des Wettbewerbs spielte sich meines Erachtens innerhalb des Schultheaters selbst ab. Doch zunächst wurde ab Ende der achtziger Jahre eine vollkommen konträre, schädliche Entwicklung für das Theater in Schulen befürchtet. Zwar war das Theatertreffen der Jugend in Bezug auf die Wettbewerbsbeteiligung statistisch betrachtet zunächst ungebrochen von den Gruppen aus den Schulen dominiert, doch die Jugendclubs stürzten sich zahlreich in den Wettbewerb, den sie bald als Tummelplatz für ihre neuen Projekte nutzten. Ihr Anteil in der Bewerberstatistik stieg rasch an. Die beeindruckende Präsenz der neuen Clubs wurde natürlich aus den angestammten Kreisen beobachtet und gab Anlass zu Diskussionen. Die Sorge, dass die Clubs das Feld an sich reißen, war nicht ganz aus der Luft gegriffen. Um den Jahrtausendwechsel gingen die Zwischen- und Endauswahlen des Jurygremiums oft sehr positiv für die Jugendclubs und außerschulischen Gruppen aus, sodass die schulische Szene um ihre Repräsentanz und Reputation in diesem Feld fürchtete. Damit stand nicht zuletzt der Sinn des Wettbewerbs an sich in Frage, der sich gegenüber szenenspezifischen Veranstaltungen wie dem Bundestreffen der Jugendclubs oder dem Schultheater der Länder nur als szenenübergreifender Entwurf rechtfertigen konnte. Der Jury war das nur zu bewusst und

sie verhielt sich behutsam, jedoch mit integriertem Interesse. Die neuen Jugendclubs aus den Theatern dominierten mit spektakulären Inszenierungen und ungewohnter spielerischer Energie und Dynamik der Ensembles. Das ließ sie im Wettbewerb zeitweilig übermächtig erscheinen und es schien, als deute das auf wesentlich vorteilhaftere Arbeitsbedingungen für Jugendtheater an den städtischen Theatern hin.

Die Theaterfabrik Gera zum Beispiel brillierte nicht selten mit mehreren Produktionen gleichzeitig im Wettbewerb und zeigte sich auf allen Ebenen des Jugendtheaters mit Stückrealisierungen, Romandramatisierungen und Eigenproduktionen überzeugend. Die durch ihre neuen Spielweisen beeindruckenden Berliner Volksbühnen-Clubs P14 oder das poetische Theater Total aus Bochum verblüfften mit radikalen Versuchsanordnungen oder ästhetisch zutiefst beeindruckendem Formenspiel. Schlüssel des Erfolgs der neuen Mitspieler*innen in der ausgeweiteten Bewerberszene war die Tatsache, dass sich die Spieler*innen im außerschulischen Bereich sehr viel tiefer auf die Arbeit einzulassen schienen. Damit einher ging der Eindruck, dass die Spiellust der Jugendlichen hier vielfach wesentlich überzeugender wirkte. Damals wurde von Pessimisten schon der Untergang der Schultheaterszene prognostiziert. Doch es kam bekanntlich nicht dazu.

Es lohnt sich, den damals ausgelösten Prozess etwas genauer unter die Lupe zu nehmen, denn er macht die Wirkungsprinzipien des Wettbewerbs erst richtig deutlich. Unbestrittene Tatsache gegen Ende der achtziger Jahre war: Das, was aus den Jugendclubs an Theatern in den Wettbewerb gesandt wurde, hatte Dynamik und Formenreichtum, den die damals in ihrer Entwicklung lahrende Schultheaterszene nicht aufzubringen in der Lage war. Noch wichtiger erscheint mir aus heutiger Sicht, dass die Motivation im außerschulischen Bereich einfach sehr viel höher zu sein schien und damit mehr Qualität erreicht werden konnte. Aber wie kam es dazu?

Aus heutiger Sicht genügte man sich im Schultheater damals zu sehr in pädagogisch Wertvollem oder dramaturgisch Klugem. Aus Jurysicht erlebte man nicht selten, dass eine zwei- (gefühlte drei-)stündige Shakespeare-Inszenierung oder ein ungekürzter Lessing aus einer Schultheater AG auf zwei prall gefüllten Beta-Format-Film-Kassetten in den Wettbewerb geschickt wurden. Neben den meist einstündigen Club-Formaten wirkten sie wie Oldtimer. Ein Grundproblem der Schultheaterszene war sehr oft ein Mangel an innerem Leben der Szenen. Offenbar ging man zu lange nicht den Umstand an, dass die Institution Schule in ihrem Vermittlungsansatz Normierungen wie „falsch und richtig“ gewichtete, was gar nicht so leicht in spielerische Leichtigkeit umzumünzen war.

Dramaturgisch und pädagogisch wurden aus Schulen beeindruckende Konzepte umgesetzt. Und es gab ja auch wunderschönes Tanztheater aus Schulen. Ein Lessing oder Schnitzler, von und mit den Schüler*innen mit hohem Bewusstsein und frechen Zugriffen bearbeitet, traf auf Respekt in der Jury. Es war die Zeit, in der es spektakulär war, eine Klasse hinter Schulbänken zu inszenieren, die auf die Idee kam, die langweiligen Reclamheftchen „einfach mal zu spielen“. So etwas entzückte die Schultheaterszene damals wie es heute, fünfzehn Jahre später, ein riskanter performativer Akt tut. Im Festivalprogramm des Theatertreffens der Jugend musste so ein Projekt, das für die Schultheaterszene mutig und frech daher kam, neben spektakulären Performances, beispielsweise der Gießener Pfadfinderinnen oder einer Theatergruppe von Flüchtlingen, Hajusom, bestehen. Gruppen, die vollkommen andere Motivationslagen anboten. Jugendclubs und freie Szene setzten andere Maßstäbe, boten neue Spielhaltungen an. Ihre Bewerbungen spielten selten länger als 80 Minuten. Sie zertrümmerten hemmungslos die klassischen Stoffe, brillierten mit Collagetechniken, zitierten Film oder die neuen Exoten des Berufstheaters. Was sich der Jury spätestens seit dem

Millennium in solcher Vielfalt an Produktionsformen und Inhalten darstellte, war die Folge einer Umwälzung der Bedingungsrahmen der theaterpädagogischen Szene in größtem Stil, die bis heute anhält. Tatsächlich gibt es im Bereich der deutschsprachigen Theater kein anderes Berufsfeld, das die Szene stärker verändert und fordert wie die Arbeit mit Laien. Jüngstes Beispiel sind die institutionellen Umwälzungen, die die Bühnen an den Theatern bewirken.

Der Mensch ist ein Flüchtling. Not macht ihn kreativ.

Hier wird kein Geheimnis ausgesprochen, wenn ich thematisiere, dass erfolgreiche Spielleitung eine Frage der Persönlichkeit ist. Das ist und bleibt die subjektive Komponente des Erfolgsrezepts. Doch auch der Faktor Idealismus gehört zu den Erfolgs-Ingredienzen und um den darf man sich angesichts der Rationalismen unserer Zeit gehörig sorgen. Oder positiv – wir sollten alles daran setzen, Idealist*innen in diesem Feld zu unterstützen.

In den Achtzigern und Neunzigern waren es tatsächlich nicht Profilierungsinteressen der Stadttheaterleitungen, die die Jugendclubs so stark werden ließen. Wer die Innensicht der Theater damals kannte, wusste, dass die Theaterpädagog*innen mit größtem Idealismus und neu erlernten Kompetenzen aus Hochschulen wie Hildesheim antraten, ihre Clubs nach der offiziellen „Arbeitszeit“ inszenierten und nicht selten erst durch eine Festivaleinladung am eigenen Theaterhaus Aufmerksamkeit bekamen. Es gab – und gibt – in diesem Feld tatsächlich so etwas wie eine Not bzw. Notwendigkeit, mit Inszenierungen bemerkt zu werden.

Die neuen Theaterpädagog*innen suchten Arbeitsfelder auch in der freien Szene, in Kulturtreffs, Vereinen und Sozialeinrichtungen und

erwiesen sich als immer kompetenter darin, die Konflikteenergien, die sie an Brennpunkten der Gesellschaft antrafen, in ästhetische Formen und Bühnensprachen umzusetzen. Sie verließen die Institutionen, entwickelten das site specific theater – eine Spielweise, die sich Schulen selten erlauben. Sie recherchierten und begannen performative Versuchsanordnungen.

An den Schulen war das Theater zwar die einzige und damit die Hauptsparte. Umso prekärer musste das Gefühl sein, außerhalb der eigenen vier Wände, im überregionalen Vergleich immer weniger konkurrenzfähig zu erscheinen. Doch die Generation der Idealist*innen aus der Schulszene hatte genug Motivation und Einfluss, um Gehör an maßgeblichen Stellen zu finden, um die Idee des Theaters an Schulen zu reformieren. Ausbildungsinstitute der Lehrerberufe wurden in die Lage versetzt, zu reagieren. An pädagogischen Hochschulen wie zum Beispiel Nürnberg wurden theaterpädagogische Ausbildungsmöglichkeiten geschaffen und junge Idealist*innen der Szene sammelten darüber hinaus Kompetenzen in anderen Theater-Praxisfeldern, wo sie nur konnten.

Überhaupt wurde seit dem Ende der achtziger Jahre im Bereich Ausbildung von Kulturwissenschaftler*innen mit großem Methodenspektrum im theaterpädagogischen Bereich in Deutschland sehr viel erreicht. Kompetente Praktiker*innen aus den Hochschulen Hildesheim und Gießen wurden zum spürbaren Faktor bei der Sichtung der Wettbewerbseinsendungen. Noch ein weiterer „Konflikt“ polarisierte die Szene zu Beginn der neunziger Jahre. Nach dem Mauerfall kam es nicht nur beim Theatertreffen der Jugend zu Kontroversen darüber, wie die Qualitäten des Theaters mit jugendlichen Laien besser zum Tragen kämen. Die Brechtsche Schule der gebrochenen Spielhaltungen stand deutlich den vom psychologischen, filmischen Schauspiel beeinflussten Spielweisen entgegen.

Darf verglichen werden, was verglichen werden will?

Insgesamt drehten sich die Diskussionen innerhalb der Jury und auf den Fachtreffen des Festivals immer wieder um die Fragen der Vergleichbarkeit. Und es ist meines Erachtens auch weiterhin dasjenige Arbeitsfeld, das der Jury und ihrer Auswahl Autorität in der Szene verschaffen kann. Denn es liegt in der Sache, dass da beständig über Ungerechtigkeiten debattiert wird, die aus unterschiedlichen Produktionsbedingungen resultieren.

Haben Jugendclubs an Theatern nicht so ungeheure Produktionsvorteile, dass man sie gar nicht mit den Arbeiten aus schulischen Zusammenhängen vergleichen darf? Sind die Produktionen aus den Schulen und den Theatern des reichen Westens nicht Blendwerk in dieser Szene? Oder sind es vielleicht doch schlussendlich die Schulen, die die besten Produktionsbedingungen haben, weil sie in der Regel die hauseigene Spielstätte konkurrenzlos nutzen können, von sicher bezahlten Theaterlehrer*innen geleitet werden und bei vernetzender Arbeitsweise Ressourcen aus unterschiedlichsten Arbeitsfeldern der Schule nutzen können? Diese Diskussion wird nicht so rasch versiegen, denn ein Wettbewerb bedingt, dass die Mehrzahl der Bewerbungen abgewiesen wird und auch wenn damit nicht die Arbeit des Einzelnen als Ganzes Ablehnung erfährt, wird das oft so empfunden. Jede Produktion ist das liebste Kind seiner Macher*innen. Und es ist naheliegender, die guten Bedingungen der Vergleichenen als übermächtig wahrzunehmen, als konstruktiv mit der Kritik umzugehen und beständig das Eigene weiter zu entwickeln. Es zeugt von erstaunlichem Vertrauen in die Jury des Wettbewerbs, dass es gelingen konnte, über Jahre eine so große Zahl von Bewerbungen in der Wettbewerbsstatistik auszuweisen. Und dieser Erfolg war in den vergangenen Jahren durchaus auch schon gefährdet.

Wenn sich die Jury konsequent auf den Standpunkt stellt, dass nicht die Bedingungen der Erarbeitung, sondern Formen und Ästhetik der Produktionen auf ihre Vergleichbarkeit hin zu begutachten sind, erübrigt sich die Debatte der ungerechten Vergleiche. An der Gesamtästhetik der Produktionen ist zu erlauben, ob diese grundsätzlich unter den Arbeitsbedingungen von Laien in unterschiedlichsten Produktionszusammenhängen möglich wären. Wenn das so einzuschätzen ist, sind sie im Wettbewerbsvergleich relevant und können weiterreichenden Kriterien der Jury ausgesetzt werden.

Die Chance, die sich mit einem Wettbewerb verbindet, ist, dass er eine Qualitätsdiskussion an Stelle einer Diskussion um die besseren Bedingungen und Vorteile einzelner Gruppen setzt. So kann eine künstlerische Entwicklung innerhalb der gesamten Szene gefördert und gefordert werden. Wenn die Jury in diesem Sinne verfährt, bleiben alle Player im Feld und die gesamte Szene ist aufgefordert, die als beispielhaft ausgewählten Produktionen zu diskutieren und ihre Qualitäten in den Kanon des Möglichen aufzunehmen.

Ich hoffe mit dieser verkürzten Darstellung der Konfliktszenarien der neunziger Jahre etwas zu verdeutlichen, vor welchen Schwierigkeiten die Jury hinsichtlich ihrer Auswahlentscheidung steht, die künstlerische Ansätze heraushebt und damit das Niveau der Kulturkompetenz von Jugendlichen beschreibt und (in der Breitenwirkung) fördert.

Die bundesdeutsche Schultheaterszene, die ich hier nur als ein Beispiel für einen Veränderungsprozess im Lichte des Wettbewerbs beschrieb, hat die Herausforderung angenommen und gemeistert. Im Jahr 2014 war sie qualitativ so überzeugend aufgestellt, dass erstmals seit Jahren wieder gleich viele Schulen wie außerschulische Gruppen in der Endauswahl gekürt werden konnten.

Die Szene ist also wieder ausgeglichen und um spezielle Qualitäten reicher Theatermacher*innen an Schulen haben erkannt, dass zeitgemäße künstlerische Arbeitsweisen ihren Möglichkeiten deutlich entgegen kommen. So sind Recherche-Theaterformen ideal, um sie auch in kleinen Zeitgefäßen bzw. fächerübergreifend zu realisieren. Postdramatische Spielweisen sind keine intellektuellen Exoten aus dem „Volksbühnenolymp“, sondern leicht zu erlernende Tools mit hohem künstlerischen Emanzipationsgrad. Und mit ein wenig Mut sind Schulen die idealen Bürgerbühnen, denn sie beheimaten Expert*innen des Alltags und sind in der Lage, ihnen auf hohem Niveau Bühnenkompetenzen an die Hand zu geben, ohne sie zu verformen.

So gesehen wäre es an der Zeit, die Entwicklungspotentiale der beiden anderen Player im Feld genauer unter die Lupe zu nehmen. Wie steht es um die Formen und die Neuerungen, die wir aus Jugendclubs und freier Szene erleben? Bewegt sich da etwas? Oder sehen wir nicht viel zu oft eine aufgereihte Gruppe entfesselter Jugendlicher, die kesse Töne aus den Randgebieten des Pubertären über die Rampe schmettern und sich mit Live-Kameras großformatig auf die Bühnenrückwand projizieren? Müssen hier nicht andere Brüche her, als stereotype Gitarrensolis mit Singer/Songwriter-Poesie? Zugegeben, ich provoziere. Doch jede Szene muss sich erneuern, wenn sie künstlerisch ernst genommen werden will. Und so versteht sich die Jury oft als ein Fundamt, bei dem immer wieder Projekte eingereicht werden, die genau diese Erneuerungspotentiale aufweisen. Genau diese Forderung kann und muss eine Jury formulieren. Dann macht die Auslobung von Beispielhaftem Sinn.

Denn ein Wettbewerb ist kein Wettkampf.

Der feine und an und für sich selbstverständliche Unterschied zwischen einem Wettbewerb und einem Wettkampf ist der, dass es im Wettbewerb darum geht, sich in einem – beispielsweise künstlerischen – Arbeitsfeld mit einer eigenen Farbe einzubringen, gesehen zu werden und in beschreibender Weise Würdigung zu erfahren. Der Wettkampf dagegen strebt den Sieg und damit das Ausscheiden, Vergessen oder, schlimmstenfalls, das Vernichten anderer Mitstreiter, die man als „Gegner“ tituliert, an. Der Sieger des Wettkampfes nimmt in der Publikums Wahrnehmung für sich in Anspruch, die Aufgabe richtig erfüllt zu haben. Das gibt ihm das Recht auf die Endposition auf dem Sieger treppchen. Im Wettbewerb dagegen wird die Idee des Kampfes und damit der Überwindung der Mitbewerber*innen nicht formuliert. Der Wettbewerb ruft ins Licht, was unbemerkt war, offenbart das Spektrum des Möglichen, fördert die Qualitätsdiskussion und lobt schlussendlich Beispielhaftes aus.

Eine Jury beschreibt und würdigt mit Feingefühl. Sie urteilt nicht.

Weil das so ist, kommt einer Jury im Wettbewerb die Aufgabe zu, das Gedeihen unterschiedlichster Produktionsansätze zu erkennen und die Auswahl dahin gehend zu steuern, dass durch das Ausloben einzelner Inszenierungen nicht einseitige ästhetische Gewichtungen entstehen, die die Vielfalt der Farben und Formen vernichten.

Das hat die Jury in den vergangenen Jahren mit aller Konsequenz angestrebt. Dafür brauchte es professionelle Spezialisten aus allen Szenen in

der Jury, Leute, die zum Beispiel wussten, welche Potenziale in der schulischen Theaterarbeit übersehen wurden, welche Schätze es da ans Licht zu heben galt: Spezialisten wie Michael Stieleke, Sepp Meißner oder Karl-Heinz Frankl, die um die Spezifika regionaler Potenziale im Schultheater wussten. Eine Carmen Grünwald-Waack, die eine virtuose Kennerin performativer Ansätze ist, eine Anne-Kathrin Holz, die politische und gesellschaftliche Haltungen im Schultheater fordert, einen Juror wie Sebastian Stolz, der mit Liebe zur Sache unbequeme Fragen stellen kann. Eine kluge und profunde Szenekennerin und fordernde Autorität wie die Regisseurin Ulrike Hatzler, oder eine Maike Plath, die mit ihrem biografischen Ansatz insbesondere die Methoden Johnstones zur Revolution in der künstlerischen und sozialen Förderung an Schulen einforderte und damit nicht nur das Theater an Schulen befreite, sondern auch Schüler*innen und Lehrer*innen in einen liebevolleren Dialog um die dritte Sache, das Theater, brachte. Unschätzbar aber auch die Kompetenzen von Klaus Riedel, der die Umsetzung des postdramatischen Ansatzes für die künstlerische Befreiung innerhalb den Rahmenbedingungen der schulischen Möglichkeiten gefordert und gefördert hat. Indem er als Künstler und Pädagoge solche Ansätze in seiner Juryarbeit beobachtete, der Jury bewusst zu machen und in der Szene zu würdigen wusste, brachte er vieles für die Sache des Theaters mit Jugendlichen voran. Meines Erachtens ist die Jury gut besetzt, wenn sie Menschen um einen Tisch versammelt, die als Expert*innen aus der Praxis für unterschiedlichste Ansätze und solche, die für Utopien, für künstlerische Entwicklung der Szene stehen. Mir erscheint von Bedeutung, dass eine Jury, die im Feld der künstlerischen Arbeit mit Laien wirkt, zwar unbedingt einem Rotationsverfahren unterliegt, jedoch in Perioden von mindestens fünf Jahren wirken kann. Denn die Jury des Theatertreffens der Jugend kann sich den Entwicklungen der Szene gegenüber nur verantwortungsvoll verhalten, wenn sie deren Entwicklungsprozesse

verfolgt. Diese Prozesse sind sehr viel langfristiger als jene in der Profiszene, wo eine neue Entwicklung oft an Einzelkünstler*innen fest zu machen ist, die wie eine Silvesterrakete aufsteigen, für sich brillieren und sehr oft wieder rasch im Dunkel verschwinden – sie können aber dennoch starken Einfluss hinterlassen.

Eine glückliche Besetzung der Jungjuror*innen-Positionen wie aktuell durch Nils Kirchgeßner und Undine Unger wirkt sich wunderbar auf die Juryarbeit aus. Aber auch für die Jugendlichen selbst. Kaum einer, der nicht nach diesen Jahren ins professionelle Feld wechselte. Der Gewinn für den Wettbewerb kann ein Ausdruck der Innenperspektive der Jugendlichen in der Jury sein. Aber auch hier ist der Sache gedient, wenn man den jungen Persönlichkeiten Zeit lässt, eine Sprache für ihre Intuition zu entwickeln, damit die noch ungreifbare eigene Intuition zur starken Haltung werden kann. Gute Jungjuror*innen erkennt man an ihrem virtuoseren Ringen um Ausdruck ihrer Begeisterung. Also können ihre Kompetenzen eigentlich am Besten im Rahmen einer Festivalwoche in Erscheinung treten. Gut also, wenn die Festivalleitung und Jury sie in Diskussionen und Gesprächen entdeckt, weil sie den Gesamtprozess im Auge haben.

Die Qualität

Zweitausend Produktionen waren mindestens in den Wettbewerben, die ich jurieren durfte. Ich habe sie nicht alle ganz angesehen. Aber jede einzelne Produktion hat mich herausgefordert, den Kern ihrer Entstehungsmotivationen zu entdecken. Sicherlich habe ich Schätze auch mal übersehen. Aber das Sichtungsverfahren als Gesamtsystem ist relativ gut gegen Fehleinschätzungen abgesichert. Das Netz hat enge Maschen, denn es sind neun Fachleute um den Jurytisch versammelt. Dennoch bleibt es subjektiv. Und das ist gut so.

Im Laufe meiner Arbeit habe ich immer wieder versucht, Qualitätskriterien zu beschreiben. In der Praxis einer Jury orientiert sich die Wahrnehmung von beglückenden Entdeckungen aber nicht im ersten Moment an solchen Kriterien. Deshalb sollte man sie im einzelnen nicht zu sehr überbewerten. Bedeutung bekommt eine Entdeckung, wenn sie den Entdecker anzieht, ihn freut oder beglückt. Wenn wir bei den Sichtungen hin und wieder die Pause- und Repeat-Taste drücken, dann stets, bevor wir sagen könnten, was es eigentlich war, das den Finger zucken ließ. Erst nach der Sensation der Entdeckung beginnt das Einatmen, die Begeisterung und erst sehr spät in diesem Prozess der Versuch, die Freude am Fundstück sprachlich mitzuteilen, sie in einem Fachterminus zu kategorisieren.

Kriterien wie „Wird gekonnt, was gewollt wurde?“, die wir intensiv diskutierten, sind Versuche, ein Scheitern oder Gelingen zu fassen. Sie helfen, reichen aber nie aus, das Ereignis als Ganzes zu beschreiben. Anstatt hier eine Vielzahl mir wichtiger Argumente für gutes Theater zu beschreiben, möchte ich mich auf das mir wichtigste Kriterium beschränken, das ich aus den Erfahrungen der Juryarbeit mitnehme:

Wird gekonnt, was nicht gewollt wurde?

Jan Koslowski, einer der früheren Jungjuror*innen drückte seine Sprachlosigkeit beim Entdecken einer Produktion einmal so aus: „Ich weiß, es hilft der Diskussion jetzt nicht weiter, aber ich kann es nicht anders beschreiben, ich hab das Gefühl, die hatten Spaß“, ... und so gewichtig der alternative Bewerber um die damals diskutierte Position auf der argumentativen Waage wog, er konnte die Jury nicht gleichermaßen begeistern. Spaß ist zum Beispiel ein Ausdruck davon, dass ein Prozessverlauf, dem wir beiwohnen, uns in unerwarteter Weise

überrascht, dass er eine andere als die von uns erwartete Entwicklung nimmt. Das Erschrecken über so eine Entgleisung lässt das Zwerchfell explodieren. Lachen ist ein sicherer Indikator für Mehrwert. Es ist, als ob uns das Leben zuzwinkerte. Eine Weile war es Mode, nach dem theatralem Mehrwert einer Theaterarbeit zu fragen. Das meint, aus der Inszenierung eines Stoffes kann eine höhere Erkenntnis entstehen, die aus der einfachen Lektüre nicht aufscheint. Theater als Labor des Wahren und Möglichen. Mit dieser Idee einer Versuchsanordnung ist es meiner Erfahrung nach nicht getan. Das Neue nutzt dem Theater nicht, wenn dieser Mehrwert theoretisch oder intellektuell bleibt und keine spielerischen Entfaltungsmöglichkeiten mit sich bringt. Ich glaube, den Meister macht die Fähigkeit aus, alle Methoden der Spielleitung so virtuos zu beherrschen, dass das Unkontrollierbare, das Leben selbst, im Prozess willkommen geheißen werden kann.

Aber es wäre zu einfach und im negativen Sinn zu beliebig, würde man jede Störung als Götterfunken deklarieren. Gute Spielleitung genügt sich nicht darin, Störungen wahllos zu integrieren, oder umgekehrt, Unerwünschtes durch Regelsetzungen auszuschließen, um so das Schiff auf Konzeptkurs zu halten. Spielmöglichkeiten des Lebens oder gar Zufälle möchten klug aufgelöst oder charmant eingeladen werden. Professor Milton Erikson, der große Guru der Hypnosystemik, brachte es auf die Formel, „Das Leben fließt durch uns hindurch oder es tut es nicht“.

Als Spielleitung gilt es, den Prozess zwischen Herausforderung und Befreiung zu gestalten und Blockaden zu verhindern. Ich erinnere mich an Festivals, bei denen ich die Gruppe auf der Bühne bei den Endproben besuchte. Verkrampft und im Nachhinein zum Scheitern verurteilt waren jene Gruppen, deren Spielleiter*innen bei diesen Endproben alles Lebendige bedrohlich erlebten. Sie verkrampften sich, wurden streng,

eng und aggressiv. Diese Angst führt dazu, dass diese Ensembles irgendwann zwar alles richtig machen. Das Ergebnis ist jedoch, dass Lebendiges nicht mehr fließen kann.

In seiner Freiheit und Unabhängigkeit und auch in einer gewissen Unbekümmertheit liegen gewichtige Existenzberechtigungen des Laientheaters im künstlerischen Kontext. Der Schweizer Autor Peter Bichsel definiert für sich den Unterschied zwischen Laien und Profis sinngemäß so: Laien machen aus Liebe, wofür Profis Geld bekommen. Das mag populär klingen. In meiner Praxis, in Arbeitsfeldern zwischen Laien, Schauspielschüler*innen und Profis, erlebe ich aber sehr oft, dass mit dem ersten Vertrag sich die Aussage „das geht aber gar nicht“ in Arbeitsabläufen häuft.

Ausgesprochene oder unausgesprochene Blockaden sind das Ende der (künstlerischen) Freiheit. Nicht umsonst ist das „non-blocking“ eines der zentralen Themen des Altmeisters Keith Johnstone. Wenn es Spielleitungen gelingt, ihre Ensembles vom ersten Betreten des Proberaumes bis zur Dernière immer neugieriger werden zu lassen, garantiert dies den Mehrwert. Noch einmal möchte ich auf ein Grundmotiv der Hypnosepraxis zur Einladung der Weisheit des Unterbewussten hinweisen. Professor Stephen Gilligan leitet die Prozesse nach dem Prinzip: Egal was da erscheinen mag –
– that’s interesting
– I am sure it makes sense
– you’re welcome

Es gelingt die Inszenierung von Glück

Der Spirit, den gelungene, kluge Produktionen ausströmen, ist Grund zu Freude, Anlass zum Fest. Im Haus der Berliner Festspiele gelingt

alljährlich in der letzten Maiwoche tatsächlich die Inszenierung von Beglückendem. Das Theatertreffen der Jugend ist stets sehr erfreulich für alle, die es im Prozess erleben können. Dabei ist zutiefst befriedigend, dass sich allabendlich, mit den Aufführungen der ausgewählten Gruppen die Mühen der monatelangen Produktionsabläufe einlösen. Aber auch die Aktivitäten, die im Campus durch die Festivaltage ablaufen, die Fachforen, Workshops und Seminare, finden eine befriedigende und ausgleichende Entsprechung durch das Programm auf der Bühne.

Das Festival lädt die Ausgeladenen ein

Wie schon erwähnt, liegt es in der Sache eines Wettbewerbs, dass er einerseits eine Szene bestärken will, auf der anderen Seite jedoch im Kerngeschäft Ausladungen zu formulieren hat. „Hüift ja nix“ – so brachte der leider vor kurzem verstorbene Juror Sepp Meißner das Empfinden vieler Juror*innen auf den Punkt, die, mit ihrer Abstimmung immer auch Gruppen aus dem Wettbewerbsverfahren votierten. Im Idealfall verstehen die ausgeschiedenen Ensembles und Spielleitungen die Wahl der Jury als Einladung zum Austausch.

In den ersten Jahren nach dem Millennium sanken die Bewerbungszahlen zum Wettbewerb kontinuierlich. Als Hintergrund für diese Entwicklung konnten Rationalisierungsmaßnahmen wie G8 analysiert werden, die den Lehrer*innen die Luft für Theaterarbeit nahmen. In gleicher Weise war hier und da aber eindeutig auch resignierendes Verhalten abgewiesener Wettbewerbsteilnehmer*innen festzustellen. Bei allem Idealismus fragten sich viele Spielleitungen, was bringt mir die Beteiligung am Wettbewerb? Die Netzwerkfunktion war noch zu wenig attraktiv. Die Gespräche, die die Jury bei ihren Reisen führten, konnten zwar ein Signal der Würdigung

setzen, sie ersetzten aber die erhoffte Einbindung der Bewerber*innen in den Festivalkontext nicht. Unter diesen Umständen musste das reine Wettbewerbskonzept zur Ausdünnung der Bewerberzahlen führen.

Seit jeher hatte man sich im Rahmen der Festivalwoche um Kommunikationsanlässe für einen Fachdialog beim Festival bemüht. Aber lange Zeit konnte nicht mehr als ein Gesprächskreis und ein Spielleiter*innenworkshop realisiert werden. Nicht ausreichend für das, was da an Kommunikationsaufgaben in der Szene anstand. Die Forderungen nach einem Ausbau des Spielleiter*innengesprächs zu einem Fachforum blieben lange Zeit Wünsche.

Im Leitungsgremium diskutierte man damals die Notwendigkeit, den Praktiker*innen im Umfeld des Festivals, wo es nur möglich war, Unterstützung für ihre künstlerische Entwicklung aus den Praxis-Kontakten der Jury zu vermitteln. Gerade weil man neueren Entwicklungen Rechnung tragen wollte, sollten Ensembles und Spielleiter*innen mit langer Tradition oder Neulinge im Wettbewerb in einem vielseitigen Modulprogramm Anknüpfungspunkte an aktuelle Entwicklungen finden. Im Arbeitsfeld traf man immer mehr junge Praktiker*innen mit abgeschlossenen Studien an und es war notwendig, sie mit jenen ins Boot zu holen, die seit vielen Jahren ohne Spezialisierungsausbildung waren. Das Festival ist keine Bildungseinrichtung wie die Bundesakademie. Dennoch gehören in kulturellen Feldern Bildungsangebote zum Standard der Fachkommunikation. Praxiserfahrene Juror*innen, wie die für Performance-Projekte bekannte Theaterwissenschaftlerin Carmen Grünwald-Waack, stemmten Spielleiter*innenworkshops in den Proberaum-Provisorien der Wabe. Lectureperformances, beispielsweise von Mieke Matzke, konnten im Rahmen der Fachgesprächsrunde um Marlis Jeske realisiert werden. Eine grundlegende Erneuerung erfuhr das Fachforum mit seiner Basisversion im Jahr

2010. Damit war eine attraktive Möglichkeit geschaffen worden, den Theatermacher*innen im Lande entgegen zu kommen und das Interesse am Festival aufzufrischen. Einer Wettbewerbsbeteiligung steht damit nicht nur die Möglichkeit der Bestätigung der Arbeit durch die Jury, sondern auch das Angebot der Einbindung in den Fachdialog während der Festivalwoche offen. Natürlich kann im Fachforum auch teilnehmen, wer das eigene Ensemble nicht oder noch nicht im Wettbewerb angemeldet hat.

Zum Vergleich: Beim Jugend Theater Festival der Schweiz ist man im ersten Wettbewerbsjahr noch weit von diesem spielerischen kollegialen Verständnis im Umgang mit einem Theater-Wettbewerb der Jugend entfernt. Zwar wenden sich Spielleitungen mit Neugierde dem Wettbewerbsangebot zu. Doch scheuen viele im letzten Augenblick die Bewerbung, weil sie eine Nicht-Auswahl als ausgrenzend und geradezu rufschädigend verstehen und das der Wettbewerbsleitung auch so kommunizieren. Hier braucht es noch die Erfahrung einer Intensivierung der Arbeit durch ein kollegiales Miteinander im Netzwerk der Jugendtheaterszene.

Für das Theatertreffen der Jugend wurde die Bremer Theaterpädagogin Rieke Oberländer, selbst einmal Teilnehmerin und für vier Jahre Jungjurorin beim Theatertreffen der Jugend, seit 2009 mit der Programmierung des Forums beauftragt. In den von ihr konzipierten dichten Modulsystemen mit Praktiker*innen gelingt es, intensive kollegiale Arbeitsatmosphären zu schaffen. Spätestens hier wird deutlich, dass der Wettbewerb die Basis für ein gemeinsames Bemühen um Entwicklung der ganzen Szene und ihres künstlerischen Erfolgs ist. Ergänzt wird es durch die anspruchsvollen und gleichzeitig spielerischen Fachdiskussionen, die die Regisseurin und Theaterpädagogin Ulrike Hatzer leitet. Spielleiter*innen aus der ganzen Republik, ob ausgewählt oder Zaungäste, nehmen diese Einladungen an. Der Geist des Festivals als

integrativem Szenentreff wird spürbar und trägt, wenn man die Kommunikation verfolgt, übers ganze Jahr Früchte.

Dr. Christina Schulz, damals neue Leiterin des Theatertreffens der Jugend, schrieb sich die Sache und Interessen der Spielleiter*innen vom ersten Tag ihres Wirkens auf die Fahnen und wie schon ihrer Vorgängerin in diesem Amt, Barbara T. Pohle, ging es auch ihr ganz zentral um die Förderung der jungen Talente, den ausgewählten Gruppen. Christina Schulz und ihrem hochkompetenten und effektiven Team gelang es nicht nur, das Festival ins Haus der Berliner Festspiele zu holen und ihm damit die Aufmerksamkeit, das Ansehen und den heutigen Status in der Fachszene zu erringen. Sie nutzte umsichtig Synergien, die die neue Location und Nachbarschaft zur Universität der Künste bot, und realisierte auch die bisher nur als utopisch erträumte Campus- und Forum-Programmierung im großen Format. Dass das gewachsene Konzept des Wettbewerbs und Festivals Theatertreffen der Jugend als Win-Win-Situation für die ganze Szene zur Wirkung kommt, die Bewerberzahlen steigen und das Festival selbst zum „must“ in der Theaterszene gediehen ist, ist diesen weitsichtigen Entscheidungen zu verdanken.

Obwohl die Schweiz in Sachen Festival noch in den Kinderschuhen steckt, hat sie an anderer Stelle der deutschen Szene eine Entwicklung voraus. Und es ist fragwürdig, ob man sich darüber freuen soll. In der Schweiz gibt es nichts, was nicht in Geld abgerechnet wird. Theaterpädagog*innen sind hier wie dort Idealist*innen und in der Regel nicht reich. Dennoch ist Theaterarbeit in der Schweiz immer Einkommensarbeit. Das hat konkrete Auswirkungen auf den neuen vergleichbaren Wettbewerb in der Schweiz. Dort kann noch so gut wie keine Live-Sichtung der Zwischenauswahl stattfinden. Hauptgrund: Die Wiederaufnahmen sind in der Probezeit nicht budgetiert. Was auf den ersten Blick als eine ferne Realität erscheinen mag, könnte

meiner Ansicht nach bald auch für die Bundeswettbewerbe gelten. Theaterarbeit ist nicht nur wertvoll, sie will auch bezahlt werden. Dafür finden sich auch Finanziere, nur sind die nicht unbedingt neutral in ihren Interessen. Diesbezüglich sollte man die Unabhängigkeit der Kunst mit Jugendlichen schützen. Gerade Jugendliche sollten ihr Theater so machen dürfen, wie es ihren Anliegen entspricht. Theater der Jugend sollte Ausdruck eines freien Geistes sein, mutig, poetisch, frech, unangepasst, unbequem und auch mal chaotisch.

Theaterarbeit mit jugendlichen Laien ist ein sensibles Feld. Es tut dem Theater gut, dass man sich dank der Strahlkraft von Schultheatern, freier Szene, Jugendclubs und Bürgerbühnen daran erinnert, dass Theater von Laien gespielt werden kann, wie vor nicht allzu langer Zeit vor der Erfindung des professionellen Schauspiels. Und die professionelle Szene tut gut daran, sich zu fragen, was denn die wachsende Zahl von Zuschauer*innen von dieser Art des Theaters will. Es gibt sehr viele Qualitäten des professionellen künstlerischen Schauspiels, die Laientheater nie erfüllen könnten. Doch sie können atemberaubende Eindrücke von Wirklichkeit in die Theater tragen, die als Spiegel für gesellschaftliche Prozesse trefflich taugen. Das können diese Theater nur, wenn man die Kunst versteht, die Laien in ihrem natürlichen Empfinden und Ausdruck anzunehmen und ihren gesellschaftsrelevanten Erzählungen, Themen, Nöten und Motivationen adäquate Foren zu verschaffen. Und so, wie es notwendig ist, die performativen Talente von Laien zum Zwecke der Zurschaustellung behutsam umzutopfen, braucht es auf der anderen Seite die Bereitschaft zu unverkrampftem Erleben im Zuschauerraum. Jede Art von Ranking und Starmaschinerie lässt die Qualitäten scheuen, bricht, wo Brechung dem Theater schadet. In diesem Feld zu jurieren ist also Feinarbeit in empfindlichen Biotopen. Darwinismus, das Recht des Stärkeren, schadet, wie Neid und starre Urteile. Der Wettbewerb

sollte als Ort der Begegnung mit der Vielfalt betrieben werden. Begegnungen und Netzwerke sollten gefördert, dem Utopischen eine Landebahn angeboten werden.

Die Ästhetik kennt den Schrecken wie die Schönheit und nur das macht sie wahrhaftig.

Martin Frank ist seit 1994 in der Jury des Theatertreffens der Jugend. Mit diesem Jahr legt er seinen Jury-Vorsitz nieder.

ESS



so cny



**Ich, mein Kopf und die Anderen
Drei Essays und ein Gedicht**

Wie wollen wir leben?

Die Frage begleitet uns durchs ganze Leben und jede*r weiß was dazu. Eltern, Lehrer*innen, die Zeitung, das Fernsehen, Facebook, Google und das Netz – und auch die Politiker*innen. Wir sollen frei sein und uns entfalten. Wir sollen auch Erfolg haben. Aber bitte auch Verantwortung tragen. Für die anderen, das Gemeinwesen und vor allem: für uns selbst. Manchmal ein anderes Wort für: „Um dich werden wir uns nicht mehr kümmern können.“ Wer will ich sein? Wo kommt das her, dieses Wollen? Welches sind die richtigen Entscheidungen für das Leben? Und was sind die Rahmenbedingungen für meine Entscheidungen? Drei Essays, die diesen Fragen nachgehen – aus unterschiedlichen Perspektiven.

Dass es ganz schön schwierig ist, allein schon für die Gestalten der eigenen Fantasie Verantwortung zu übernehmen, beschreibt die Schriftstellerin **Kirsten Fuchs**.

Mark Terkessidis, Soziologe und Journalist, findet, dass wir alle Mutant*innen sind. Wesen, angemischt aus vielerlei Wurzeln und Einflüssen, verändert und geprägt von Prozessen, in die wir von Geburt an verwickelt sind. Er entwickelt eine Philosophie der „Kollaboration“ für eine Gesellschaft von solchen Mutant*innen.

Die Theaterautorin und Filmemacherin **Marijana Verhoef** schließlich trifft sich auf dem schmalen Grat zwischen Freiheit und Bindung, Angst und Euphorie mit **Andi Valandi**, einem Sänger aus Dresden, der das Leben auf der Straße suchte und fand.

Gibt es ein richtiges Leben im falschen? Ja! Denn was sollte das „richtig“ und „falsch“ schon anderes sein als das, was es allein für jeden und jede ist?

Viel Spaß beim Lesen!

Kampf mit Kopfgeburten

Von Kirsten Fuchs

Handelnde Personen:

Eine Autorin (eine Figur in diesem Text, von der Autorin geschaffen)

Deren Figuren

Zeit: an einem irrsinnig heißen Sommertag

Ort: eine volle U-Bahn

Ich passte gerade noch so rein. Das war mir unangenehm und ich schaute nach links. Da war eine junge Frau. Dann nach rechts. Da war ein älterer Mann. Als die U-Bahn losfuhr, wehte die kühle Luft des Tunnels durch den Wagen. Normalerweise hätte ich auf die nächste Bahn gewartet, denn ich fahre nicht gern, an verschwitzte Fremde geklebt, durch die Stadt, aber leider war ich wie immer knapp dran.

Es waren auch gar keine Fremden, entweder hatte ich einen Déjà-vu-Tag oder ich kannte die junge Frau und den älteren Mann. Und ich wusste, dass sie sich auch kannten, aber sie beachteteten sich gar nicht. Ich schwitzte gleich doppelt soviel. Ich kannte die beiden. Aber warum? Und warum kannten die sich und warum taten sie jetzt so unbekannt? Als ich mich ein paar Stationen später zwischen ihnen rausdrückte, wusste ich, woher ich sie kannte und warum sie mich nicht kannten.

Es waren die Hauptfiguren meines ersten Romans. Tanja und Peter.

Ich aß an dem Tag zuviel Eis und abends hatte meine Verdauung es sehr eilig.

Ich weiß nicht, wie eng andere Autoren mit ihren Figuren sind, ich bin mit meinen eng, ohne sie selbst zu sein. Kaum habe ich sie ausgedacht, leben sie los, und sie vergessen dabei, dass sie nur losleben, weil ich sie ausgedacht habe.

Ich erwarte ja nichts, oder doch. Ich erwarte keine Dankbarkeit von ihnen, aber schon Gehorsam. Sie sollen der Handlung dienen und mir, dem Buch, dem Konzept, der Steigerung, den Gegensätzen.

Sie wollen leben, mit allem, was dazu gehört. „Hunger“, sagen sie, „ich muss essen, ich brauche Kleidung, einen Nachnamen, Freunde und möchte Geburtstag haben, wünsche mir einen Partner und Küsse. Irgendwann bin ich müde.“

Literarische Figuren haben ein Recht darauf, wie Menschen behandelt zu werden, mit allen Bedürfnissen. Aber ich muss mit ihnen verhandeln, ob denn wirklich alles von Belang ist, was sie sagen und tun und denken. NEIN, ist es nicht. Aber ihre Eitelkeit, die meine Eitelkeit ist, ist gekränkt. Nur kurz. Danach geht das Kürzen, das nicht nur so heißt, weil der Text danach kürzer ist. Es braucht jedes Mal einen kurzen Moment Widerstand.

Und es bleibt bei Widerstand. Autor und literarische Figur sind ein harmonischer Kampf. Sie sagen „NEIN, wenn ich blonde Haare habe, will ich keine blauen Augen. Ich bin kein Fuck-Klischee, du Autorin, du.“ Ja, sie beschimpfen mich. Wenn sie mich loben, werde ich skeptisch und lese den Text nochmal, denn sie sind die Figuren. Die Autorin bin ich. Sie haben keine Stimme, nur ein Vetorecht. Wenn sie sich selbst schreiben, ist Vorsicht geboten.

Manchmal komme ich an eine Stelle des Textes, wie an eine Kreuzung ohne Verkehrsregeln, und dort führe ich eine literarische Figur in Versuchungen. Ich stecke ihr wie einem Legomännchen Werkzeuge in die Hand: ein Telefon für ein Telefonat, ein Bier für einen Rausch. Dann lasse ich den Mund sich bewegen und die Figur sagen: „Ich liebe dich, ich mag dich, ich mag ein gebratenes Ei.“ Und ich lasse die Figur laufen, eilen, hupsen. Einen dieser Wege entlang, die ich mir vorstellen kann.

Ja, das kann ich alles entscheiden und hinschreiben, aber wenn ich Glück habe, mischt sich an dieser Kreuzung ohne Verkehrsregeln die Figur ein und sagt: „Nee! Ich will da nicht anrufen, vielleicht drei Seiten weiter. Ich mag kein Bier, ich möchte eine Limo und ich habe noch nie ‚Ich liebe dich‘ gesagt und werde damit jetzt nicht anfangen. Bitte schick mich nicht diesen Weg entlang, dafür bin ich zu klug.“

Ja, Figuren, die man sich selbst ausgedacht hat, weigern sich, Dinge zu tun, die man auch selbst ausgedacht hat. Obwohl ich sie selbst ausgedacht habe, denken sie in meinem Kopf ihre Gedanken. Denken sie meine oder ich ihre? Obwohl ich sie geschaffen habe, NUR damit sie mir dienen, wollen sie einfach leben: quengelige großartige Kopfgeburten.

Eine weitere unfassbare Unfassbarkeit an literarischen Figuren ist, dass sie stets auf immer in dem Alter bleiben, das sie haben, als der Text endet, in dem ihre Existenz behauptet wird. Altern sie nach der Handlung des Buches weiter? Existieren sie, wenn niemand das Buch liest? Sie können dadurch, dass sie nicht leben, viel länger leben, viel mehr, viel doller und in viel mehr Ländern, und das über Jahrtausende hinweg.

Literarische Figuren sind echt und unecht, so wie Objekt A und Foto von Objekt A, aber auch wie Foto von Objekt A und Nachbildung von Objekt A anhand eines Fotos von Objekt A.

Wenn sie erdacht sind, so sind sie doch nur in Splittern beobachtet und mühsam zusammen gesucht. Sollten sie doch ganz und gar ausgedacht sein, wird eines Tages ein Mensch leben, der ist, wie diese Figur, und sei es auch nur, weil der Mensch so sein möchte wie die literarische Figur.

Und warum sollte ein echter Mensch echter sein, nur weil er echt ist? Das ist doch kein Argument.

Die Autorin in diesem Text ist eine Figur.

Verbeugung.

Ab.

Kirsten Fuchs ist seit vielen Jahren äußerst erfolgreich in der Literaturszene aktiv. In Berlin Moabit hat sie ihre eigene Lesebühne, Fuchs & Söhne. Außerdem schreibt sie Kolumnen, Erzählungen, Essays, Theaterstücke und Romane. Gerade ist ihr neuester erschienen. Er heißt „Mädchenmeute“ und ist ein eindrucksvoller Beweis für die Eigenwilligkeit von literarischen Figuren.

Mutanten auf dem Weg zu schmutziger Weisheit

Von Mark Terkessidis

Vor einiger Zeit hat mein Sohn die Helden meiner eigenen Kindheit entdeckt. Wie so viele kleine Jungs dieser Tage begann er sich für Spiderman, Thor oder die Fantastischen Vier zu interessieren. Wie können diese Figuren nach Jahrzehnten noch so frisch wirken? Nach dem gemeinsamen Studium der historisch-kritischen Werkausgaben wurde klar: das Marvel-Universum bestand nie aus Superhelden, die immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort waren, um Metropolis vor dem Bösen zu retten. Vielmehr handelt es sich um Bewohner einer vagen, vielgliedrigen und dezentralen Urbanität, unsicher in Ort und Fähigkeit. Sie wurden ins Exil verschlagen oder kehren von dort zurück. Sie sind durch Unfälle mit Substanzen und Strahlen aus den Laboren der Wissenschaft oder durch Genveränderungen zu Kräften gekommen, die für sie selbst unverständlich, unbeherrschbar oder qualvoll sind. Sie werden schrecklich wütend wie „The Thing“ Ben Grimm oder Bruce Banner / Hulk, sie fühlen sich entfremdet wie Spiderman oder sind auf der Suche nach einem Zuhause wie Silver Surfer.

Die in diesen Figuren enthaltene Vorstellung des Subjekts ist höchst aktuell: Es wird nicht von identitären, inneren Anlagen ausgegangen, die entwickelt werden müssen. Sondern von Besonderheiten, die den Individuen quasi von Außen zustoßen und die zum Besten der Gemeinschaft unter Kontrolle gebracht werden müssen. Die Subjekte entwickeln also ihre Potenziale, indem sie lernen, mit ihrer eigenen Schrägheit umzugehen. Die Marvel-Helden sind als Identifikationsfolie deshalb so attraktiv, weil sie verirrte Einzelne abbilden. Sie sind Mutanten. Kinder und Jugendliche sind Mutanten. Heute, seien wir realistisch, sind wir alle Mutanten.

In den letzten 25 Jahren ist uns eingebläut worden, dass wir damit allein zurechtkommen müssen. „Eigenverantwortung“ hieß die Devise des Neoliberalismus. Viele junge Leute gehen heute davon aus, selbst verantwortlich zu sein für die beste Ausbildung, die optimale Entwicklung der eigenen Persönlichkeit, die richtige selbstunternehmerische Strategie sowie die eigene Gesundheit und die Vorsorge fürs Alter. Zugleich fühlen sich die meisten ständig überfordert. Nicht nur individuell, sondern auch mit den Problemen einer globalisierten Welt, in der alles mit allem zusammenzuhängen scheint: Umweltverwerfungen, Arbeitsrechte, lokale Konflikte, Stadtplanung, die Präsenz von Flüchtlingen. Doch Probleme lassen sich nur lösen, wenn die Verantwortung akzeptiert und gleichzeitig geteilt wird. Kollaboration ist das Stichwort: Zusammenarbeit. Und zwischen Wikipedia, Urban Gardening, Critical Mass, den Protesten gegen urbane Großprojekte, dem Engagement für Flüchtlinge und dem Bürgerdialog über „Gut Leben in Deutschland“ macht sich eine neue Mentalität des Gemeinschaftlichen bemerkbar, in der lokales Engagement und globales Bewusstsein zusammenkommen.

In der Kunst spielt Kollaboration schon länger eine Rolle. Das genialisch-verantwortungslos vor sich hin schaffende Künstler-Subjekt hat abgedankt zugunsten von vielen kollaborativen Projekten, die Verantwortung übernehmen wollen für die gesellschaftliche Entwicklung. Zudem kann Kollaboration dafür sorgen, die „Repräsentationslücke“ der traditionell bildungsbürgerlich orientierten Kultureinrichtungen zu schließen: Wenn man das potenzielle Publikum einbezieht, lernt man es gleichzeitig auch wieder kennen. Das Ergebnis solcher Projekte, das hat bereits die Kunst der 1960er Jahre gezeigt, ist oft weniger ein Objekt oder eine Inszenierung, sondern der Prozess selbst. Wenn öffentlich geförderte Kultur einen Bildungsauftrag hat, dann kann er nicht darin bestehen, defizitäre Andere, die erst noch lernen müssen, was „richtige Kunst“ ist, in das eigene Wissen „einzubeziehen“. Kollaboration bedeutet vielmehr, sich gemeinsam zu verändern.

Kinder und Jugendliche haben dem Personal der professionellen Kultur manchmal eine ganze Welt voraus: Sie wachsen mit den verschiedensten Herkünften auf und müssen das Verschiedene im Alltag permanent aushalten. Sie sind polyglott, sie besitzen eine Affinität zur Technik, sie verrichten unentwegt ästhetische Arbeit (Mode, Kosmetik, vernetzte Inszenierung, Atmosphäre), sie organisieren sich selbst angesichts von quasi unendlichen Mengen von verfügbaren Informationen. Es kann nicht länger darum gehen, in „pädagogischen“ Projekten „erwachsenes“ Wissen an irgendwie defizitär gedachte Noch-nicht-Subjekte weiterzureichen. Kulturelle Bildung funktioniert vielmehr nur gegenseitig, als Begegnung von Mutanten. Kollaboration setzt keine Identität voraus, sondern wir ergänzen uns da, wo wir uns gegenseitig in unserem Unwissen über uns selbst weiterhelfen. Dabei entsteht das, was der US-amerikanische Rapper Kool Moe Dee einmal als „funke wisdom“ bezeichnet hat. „Knowledge ain't enough, you need funke funke wisdom“, postulierte der zuvor als „Consciousness-Rapper“ bekannte Musiker. Der Begriff ist nicht leicht zu übersetzen. Denn als „funky“ bezeichnete der Slang ursprünglich mal den Geruch, der beim Tanzen im Club entsteht. Dann wurde es der Name für eine Musikform.

Das Theater etwa – als lebendiger Zusammenhang zwischen Theatermachenden und Theaterschauenden – wäre in diesem Sinne nicht nur als Ort eines verbal-rationalen Diskurses zu denken. Sondern auch als Labor einer Kritik der körperlichen Urteilskraft, als Ausbildungsort für eine Art von schmutzig-erregter, organischer Weisheit. Weisheit, die in Kunst entstehen kann. Und zwar dann, wenn Mutanten kollaborieren.

Mark Terkessidis ist Journalist, Autor und Gesellschaftsforscher. Er hat über Jugend- und Popkultur geschrieben und sich intensiv den Themen Rassismus und Migration gewidmet. Er beschreibt unsere moderne Gesellschaft als ein interkulturelles Gefüge. In seinem neuesten Buch entwickelt er die Idee der „Kollaboration“ als einer Praxis der gemeinschaftlichen Verantwortung – und entwirft eine Philosophie, die beim suchenden und wütenden Individuum ansetzt.

Blues zum Kampftag

Von Marijana Verhoef

Bleib mir weg mit Philosophie!
Ihr wollt wissen, was Freiheit ist?
Andi Valandi

*Wir fahr'n die Straße runter – und machen Rabatz.
Ihr seid müde, wir sind munter, Achtung! Achtung!
Die Haare sind bunt, die Klamotten zerfetzt.
Das Radio voll aufgedreht – Ton Steine Scherben.
Seht uns nicht so an! Wir sind glücklich und frei.
Wir würden euch gern mitnehm'n, Hello, Hello, good bye, good bye*

Als ich ihn am Eingang zum Berliner Mauerpark entdeckte, die Quelle dieses faszinierenden alternativen Blues suchend, schien er mir wie ein Wesen aus einer anderen Dimension: Ein furioser Mix aus Huckleberry Finn und rothaarigem Kobold, mit E-Gitarre und einer Stimme à la Tom Waits, die in die Vorbeilaufenden eindringt und sie dazu zwingt, sich im Rhythmus der Musik zu bewegen.

„Hey, ciao, hast du auch 'ne CD?“, fragte ich ihn, während er einen großen Schluck aus seiner Weinflasche nahm. Er grinste und gab mir eine CD mit einem Foto von sich auf der Papierhülle. Auf dem Foto konnte man genau dasselbe Grinsen sehen, und auf dem Cover stand: „Andi Valandi und die Jägermeisters – kopf.stein.pflaster/blues_records“.

Straßenkötter bin ich.

Seine ganze Erscheinung brannte sich in mein Gehirn ein. Kein Wunder also, dass ich so bald wie möglich nach Dresden fuhr, um einen Kurzfilm zu drehen. Über Andi Valandi, den Jungen von der Straße mit der Stimme aus Kleber und Sand.

Bereits in Berlin war mir klargeworden, dass Andi aufrichtig und authentisch ist. In Dresden wurden mir die Details bewusst. Für ihn ist das Wort „professionell“ negativ konnotiert. Von einem „Verlag“ oder „Label“ will er nichts wissen, und definitiv immun ist er gegen alle durch MTV und Co. verursachten ADHS-Illusionen. Seine Entscheidung, das Leben eines Landstreichers zu führen, ohne festen Wohnsitz und ohne Bankkonto, empfand ich als total exotisch. Weder zählt er zu

irgendeiner sozialen Minderheit, noch ist er Alkoholiker oder Psychopath, sondern ist ein junger, talentierter Europäer, ein Kind aus gutem Haus – wie man so sagt. *Es kann sehr hart sein, nicht zu wissen, wo man die nächste Nacht schläft.*

Auf den ersten Blick würde man meinen, dass Andi und ich aus zwei völlig verschiedenen Welten kommen. Um sich der Musik widmen zu können, war er dazu gezwungen, seine Welt zu dekonstruieren. Ich hingegen musste meine Welt, einen eigenen Mikrokosmos, auf den Ruinen einer zerstörerischen Post-Kriegs-Gesellschaft in Serbien erschaffen: eine Welt, in der es den Raum für das Wertesystem gibt, das ich in mir trage. Im Allgemeinen bin ich unter turbulenten Umständen aufgewachsen, und so habe ich mir das anarchische Berlin innerhalb des deutschen Systems ausgesucht. Weil es mir die Freiheit gab, schöpferisch tätig zu sein und mich auf professioneller künstlerischer Ebene weiterzuentwickeln.

*Wir machen was wir wolln und wir leben wie die Tolln
und wir lassen was wir solln und wir gehen in die Volln.*

Andi jedoch sperrt sich gegen dieses System. Als ich ihn in Dresden besuchte, dachte ich, dass ich alle fünf Minuten eine neue Tetanus-Spritze brauche. Er lebte zu der Zeit in einem völlig heruntergekommenen, aber charmanten besetzten Haus im Freiraum Elbtal, in einem abgefuckten Zimmer, voll mit musikalischen Paraphernalien, dessen Tür nicht einmal eine Klinke hatte. „Ich habe immer Angst, dass irgendein besoffener Vollidiot in mein Zimmer stolpert und in meinem Bett einschläft“, lachte Andi.

Aufgewachsen bin ich so echt ganz normal, und es wurde immer schlimmer.

Andi gab sein Zuhause auf, weil ihn die Routine des bürgerlichen Alltags erstickte. Aber er ist nicht weit gegangen. In seiner Heimatstadt hat er seinen Platz an der Sonne gefunden, so, wie es seinem Wesen am ehesten entspricht. Im Unterschied zu mir, die ich in verschiedenen europäischen Städten gelebt habe, bis ich diejenige fand, in der ich mich am wenigsten wie ein Alien fühlte.

Seine Karriere begann er als Techniker im Keller eines Dresdner Amateur-Theaters, in dem regelmäßig Open Stage-Abende stattfinden, bei denen Leute, in rotes, lynchesches Licht getaucht, ihr „kreatives Selbst“ zur Schau stellen. Bei meinem Besuch in Dresden saß ich also im Publikum und hörte geduldig dem Mädchen zu, das über ihre Katzen sang, dann einer alten Dame, die leidenschaftlich Liebesbriefe aus dem ersten Weltkrieg vorlas. Doch als der rothaarige Rebell

im Oliver Twist-Outfit die Bühne betrat, riss er uns mit seinem rohen Talent völlig vom Hocker. Sein Gesicht war eine Palette aus wechselnden drastischen und humorvollen Grimassen, und die Choreografie seines Körpers harmonierte völlig mit seinem Punk-Bariton und der akustischen Gitarre. Mit seinen Auftritten in diesem Laden hatte er seine Performance perfektioniert und einen lässigen Stil kreiert, mit dem Publikum zu kommunizieren.

Eure Chefs könnt ihr behalten. Und eure Hierarchien.

Das Leben eines Straßenmusikers ist intensiv und verbraucht den, der es führt. So ruft Andis Erscheinung Assoziationen zu einer Art Bohemien-Destruktivität hervor. Doch stimmen diese Klischees so nicht. Er läuft barfuß durch die Straßen, doch es ist nur Wasser, was er aus seiner Weinflasche trinkt. Als ich da war, weckte er mich gewissenhaft um neun Uhr morgens, damit wir den ganzen Tag lang Zeit zum Drehen hatten. Er ist Vegetarier, aber er aß den Rest meines Kebabs auf, damit wir nichts wegwerfen mussten, und in der Bar trank er anstelle von Schnaps eine Limo, weil er noch Auto fahren wollte.

Rebellion, Zigaretten und 'ne Hand voll Liebe.

Gegen den Strich, für den Mindestlohn und 'ne Hand voll Liebe.

In Andis apokalyptischer Behausung mit den rissigen Wänden fand ich eine Röntgenaufnahme vom Ellenbogenknochen seiner Großmutter. Daraufhin erzählte er mir, dass ihn seine Großeltern, seine Mutter und sein Stiefvater vor einiger Zeit einmal besucht hätten. Und wie hatten seine Eltern auf seinen Vagabunden-Lifestyle reagiert? Er sagte: „Genauso wie ich ihre Art zu leben akzeptieren musste, so müssen sie akzeptieren, wie ich bin.“

Auch meine persönliche Geschichte ist zu einem großen Teil ein ungewöhnliches Vagabundenleben. Als ich mit 15 Jahren aus Serbien wegging und anfang, durch Europa zu wandern, erlebte ich Existenzangst im übelsten Roller Coaster-Format. Da ich solo unterwegs war und keine Zeit zu verschwenden hatte, musste ich allerdings die Welt um mich herum von Anfang an aufbauen, Schritt für Schritt, von einer Stadt zur anderen. Während dieses Prozesses kam es mir viel zu abstrakt und einfach vor, Erfolg und Freiheit direkt miteinander in Beziehung zu setzen. Gab es Freiheit nicht eigentlich nur im Kontrast zu etwas anderem? Wir jonglieren mit diesen Begriffen herum, ohne uns zu fragen, wie wir den Weg zum „Erfolg“ so gestalten können, dass er wirklich etwas mit uns selbst, unserer Individualität zu tun hat. Und da waren Andis und mein Weg plötzlich miteinander verknüpft. Ich erkannte, dass wir beide von einem ursprünglichen Bedürfnis geleitet sind, unser Leben gemäß unseren jeweiligen Persönlichkeiten und Wünschen zu gestalten. Loyal gegenüber uns selbst.

Aus dem Serbischen von Renata Britvec.

Marijana Verhoef wurde in Belgrad geboren und lebte in verschiedenen Städten Europas, ehe sie fest nach Berlin zog. Sie dreht Filme, schreibt Theaterstücke und arbeitet regelmäßig am Theater. Derzeit dreht sie eine Langzeit-Doku „Sofke's Welt“ über die LGBT-Szene aus Ost-Europa in Berlin. In Zusammenarbeit mit dem Jungen DT entstand der Doku-Film „Aliens“, der beim Festival Interventionen – Refugees in Arts & Education Anfang Juni in Berlin gezeigt wird. Ihr Theaterstück „Playboy“ wurde kürzlich am Theater Augsburg uraufgeführt, außerdem ist sie Mitbegründerin von „Mixed Pickels“, einer cross-medialen Plattform für die Verknüpfung von Kulturen.

Die Welt hat angerufen

Von Andi Valandi

Ey, hör mir mal kurz zu und setz dich mal zu mir,
ich muss mal eben was bereden mit dir.
Wir müssen los, wirf den Job hin, pack die Sachen ein,
ich hab schon, was ich brauch, zwei Flaschen guten Wein.
Ey, die Welt hat grad angerufen,
wir werden gebraucht.

Die Welt, sie liegt in Scherben, die Leute sind besorgt,
ja, wo is'n das Problem? Ich hab mir'n Besen geborgt.
Komm, wir bringen das in Ordnung, wir kriegen das wieder hin,
und dann lassen wir's uns gutgeh'n, denn sonst hat's ja keinen Sinn
Ey, die Welt hat grade angerufen,
wir werden gebraucht.

Ja, ich mein das wirklich ernst, glaub mir, wenn ich das jetzt sag,
denn es geht nicht um 'ne Zeitung aus'm Springer Verlag.
Das sag ich nur, damit wir uns nicht falsch versteh'n,
und noch was – du bist übrigens wunderschön.
Ey, die Welt hat grade angerufen,
wir werden gebraucht.

Ey, wir müssen wirklich los, wir sind schon ganz schön spät,
und die Kinder nehm' wir mit, die soll'n ja lernen, wie das geht.
Das Bisschen, das wir brauchen, wird vom Flaschenpfand bezahlt,
und ist der Himmel grau, dann wird er blau übermalt.
Ey, die Welt hat grade angerufen,
wir werden gebraucht.

Komm, wir ziehen jetzt den Stecker, wir schalten alles aus,
nur noch die Welt dreht sich im Kreis und wir spenden Applaus.
Wir durchbrechen alle Mauern und die Waffen schmelzen wir ein,
und im Radio John Lee Hooker, jau, so muss das sein.
Ja, die Welt hat grad angerufen,
wir werden gebraucht.

Songs, Videos, Neuigkeiten, Auftrittstermine und Bilder von „Kranker Panker“ Andi Valandi sind auf seiner Homepage <http://andivalandi.bplaced.net/> zu finden.

Cam

mpus



Campus

Das Campus-Programm richtet sich an die Teilnehmer*innen des Theatertreffens der Jugend. Es untergliedert sich in die Bereiche Praxis mit verschiedenen Theaterworkshops, Dialog mit den täglichen Aufführungsgesprächen und der täglich erscheinenden Festivalzeitung.

Praxis

Samstag, 30. Mai 2015

Sonntag, 31. Mai 2015

Montag, 1. Juni 2015

Mittwoch, 3. Juni 2015

jeweils 9:30 bis 12:00 und 13:30 bis 16:00 Uhr

Workshop-Showing:

Donnerstag, 4. Juni 2015

11:00 bis 12:30 Uhr

Get Over It

Der Himmel ist blau, der Apfel ein Obst und der Tag nicht länger als vierundzwanzig Stunden – GET OVER IT. Gekocht wird heiß und fettig, wer lacht, ist fröhlich und geduscht wird mit Wasser – GET OVER IT. Die Hübsche ist die Gute, der Hässliche der Böse und am Ende wird geklatscht – GET OVER IT.

Wir glauben. Wir wissen. Wir handeln danach. Alles klar. Alles logisch. Völlig normal. Ohne es zu bemerken, befolgen wir im Alltag wie auf der Theaterbühne ein strenges Regelwerk aus Selbstverständlichkeiten und Normen. Sie geben uns Sicherheit und Orientierung. Sie haben sich bewährt, um uns Peinlichkeiten und Katastrophen alltäglicher oder theatraler Art zu ersparen. Zeit, einige normierte Grenzen zu überprüfen und sich ihrer endlich zu entledigen. Wir performen die Irritation. Wir stören und verhindern das Erwartbare und widersprechen ihm. Wir machen den Alltag zu unserer Bühne. Welche Verhaltenscodes sind mit bestimmten Orten und Situationen verbunden? Wo sind in und um uns herum zerstörensweite Grenzen, Muster und Regeln zu finden? Mit Körper, Stimme und Spielfantasie machen wir öffentliche Orte im und um das Festspielhaus zur Bühne der Irritation, Überraschung und Extreme. Out of „ist halt so“. Get over it. Get ready.

Mit **Anna Wille** – geboren in Schwerin, hat während der Schulzeit für die Theatergruppe am Goethe Gymnasium Schwerin TaGGS gelebt. 2008 wurde die Gruppe zum Theatertreffen der Jugend und zum Liebe Macht Tod Festival des ZDFtheaterkanals eingeladen. Nach dem Abitur und während des Studiums folgten Dramaturgie-Assistenzen am Staatstheater Schwerin, Staatsschauspiel Dresden und Maxim Gorki Theater Berlin. Bis 2012 studierte sie Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Sie ist freie Dramaturgin, arbeitet für das Produktionsbüro ehrliche arbeit – freies Kulturbüro in Projekten der Freien Theater Szene Berlin und entwickelt gemeinsam mit Julia Gräfner eigene Theaterprojekte.

und **Julia Gräfner** – arbeitet als freiberufliche Schauspielerin und ab der Spielzeit 2015/2016 am Schauspielhaus Graz als festes Ensemblemitglied. Zuvor hat sie im Master Scenic Arts Practice der Hochschule der Künste Bern studiert. Während und nach ihrem Schauspielstudium hat sie u.a. in Bern, Luzern, Berlin, München, Dresden, Weimar und Prishtina gespielt. Mit der Schweriner Schultheatergruppe TaGGS war sie 2008 zum Theatertreffen der Jugend eingeladen, im Jahr 2009 Redakteurin der Festivalzeitung, 2010 und 2011 Jungjurorin. Sie leitet nun zum dritten Mal einen Workshop für die Teilnehmer*innen.

Don't worry – move

Lass die Bewegung sprechen und finde heraus, was dein Körper zu erzählen hat. Du kannst dein Bewegungsvokabular erweitern und lernst, wie man mit Hilfe von Alltags- und Tanzbewegungen, Gesten, Impulsen, Musik und Objekten einen szenischen Vorgang oder eine Choreografie kreieren und gestalten kann. Durch Improvisationsspiele trainieren wir Timing, Spacing und Reflexe. Daneben arbeiten wir an grundlegenden Prinzipien der zeitgenössischen Tanztechnik. Drehen, rollen, balancieren, sliden, push&pull oder jump&reach sind einige dieser Grundlagen. Freude am powervollen Bewegen, deine persönliche Ausdrucksweise und das Ausprobieren stehen dabei im Vordergrund.

Mit **Mirjam Bühler** – geboren 1986 in Frauenfeld, hat den Bachelor in Sport-, Theater- und Tanzwissenschaft an der Universität Bern absolviert und sich danach an der Zürcher Hochschule der Künste und bei Bewegungsart in Freiburg i.B. in zeitgenössischem Bühnentanz, Performance und Improvisation vertieft. Sie unterrichtet seit vielen Jahren Tanztechnik, Improvisation und Komposition in verschiedensten Formaten (Projektwochen & Freikurse an Schulen, Jugend- und Sportlager etc.) und wirkt als freischaffende Tänzerin und Choreografin in diversen Tanzproduktionen mit.

und **David Speiser** – geboren 1984 in Basel, absolvierte die Ausbildung als Tänzer und Performer an der Bewegungsart in Freiburg i.B. Er wirkte bei diversen Tanzproduktionen und Projekten als Tänzer oder Choreograf mit, u.a. am Jungen Theater Basel, Kaserne Basel, Vorstadttheater Basel, Theater Biel/Solothurn und am Pina Bausch Theater in Essen. Daneben leitet er Workshops, unterrichtete Kinder und Jugendliche im Circus Basilisk und versucht sich in verschiedenen Sportarten wie Slackline, Skaten, Surfen, Sepak Takraw, Thaiboxen u.a.

Crash-Regie für Angsthassen

Fragt man den Autor und Regisseur Alan Ayckbourn nach den Regeln der Regie, würde er zunächst nur eine nennen. Diese besagt, dass es beim Inszenieren darum ginge, eine Atmosphäre zu schaffen, in der andere schöpferisch sein können. Dieser Workshop richtet sich an junge Spieler*innen, die sich bisher nie trauten, die Rolle des Regisseurs/der Regisseurin einzunehmen. Im Dialog mit den Teilnehmenden konzentrieren wir uns auf die Suche nach dem eigenen Weg, mit der Regie zu beginnen. Der erste Teil wird sich mit der Vorbereitung beschäftigen: Wie provozieren wir ein Konzept aus einer Inspiration? Sind Konzepte notwendig? Wie grenzen wir die Stückanalyse von der Stückinterpretation ab? Haben wir einen Zugang zum Stoff gefunden, beginnt der zweite Teil, die Probenarbeit mit den Schauspieler*innen. Wieder stellen sich Fragen, die in Entscheidungen münden; Fragen nach Ästhetik, szenischen Lösungen, Timing, Rhythmus, der Haltung gegenüber Stoff, Handlung und Figur. Im letzten Teil befassen wir uns mit typischen Krisensituationen, deren kreativem Potential und möglichen Lösungsszenarien.

Mit **Sebastian Stolz** – freiberuflicher Regisseur, Dramaturg und Filmemacher. Beginn der Theater- und Filmarbeit 1997 in der TheaterFABRIK des Theater Altenburg-Gera. 2003 Gründung der Filmgruppe Allesfilm Apfelfilm, anschließend vier Jahre Film & Theater in Lodz/Polen. 2008 Dozent für Filmproduktion bei der International Film Workshop Academy in Zusammenarbeit mit der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. 2008 bis 2012 Leiter des Jungen Schauspiel am Landestheater Eisenach, davor Dramaturg am Jungen Theater des Hans Otto Theaters Potsdam. Ab 2012 Studium Theater- und Musikmanagement an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2013 Inhaber der FILMWILD Produktionsfirma. Zudem tätig als Werkstattleiter und Coach in den Bereichen Film, Theater und Kommunikation. Zahlreiche Auszeichnungen, u.a. vier Einladungen zum Theatertreffen der Jugend.

RECLAM GOES CELLULOID: Klappe die Vierte!

Und bitte! Vier Tage, ein Konzept, drei Teams, ein Film. Diesmal müssen „Die Nibelungen“ daran glauben: es wird dekonstruiert, durchgelüftet und unter die Lupe genommen; zerschlagen und umgewandelt, und dann wieder liebevoll zusammengesetzt. Drei Teile. Drei Teams. Wir wagen uns an den Klassiker der Klassiker der Klassiker (noch klassischer geht's nicht!) auf ganz und gar unklassische Art und Weise. Die Herangehensweise kann essayistisch, dokumentarisch, fiktiv, experimentell sein. Der Versuch einer Annäherung verschiedener filmischer Stile durch das Experiment. Wir wollen runter von der Bühne, rein in die Stadt, hin zum Western, Krimi, Trash. Es geht um inhaltliche Auseinandersetzungen: Was wollt ihr erzählen, visualisieren; wie zeigt ihr das? Dazu die Konfrontation mit der technischen Seite des Filme-Machens: Kamera, Licht, Ton. Freude am Machen, was tun! Ein Gesamtkunstwerk! Wagner wäre stolz auf uns, UND ACTION!

Mit **Hannah Dörr** – geboren 1990, arbeitet als freie Videokünstlerin für Theater und studiert an der Kunsthochschule für Medien in Köln und an der Universität der Künste Berlin. Eigene Arbeiten zeigte sie an der Volksbühne Berlin innerhalb des P14-Jugendtheaters der Volksbühne Berlin, dem Hebbel am Ufer Berlin und dem Radialsystem Berlin. Seit 2013 ist sie Leiterin der Filmwerkstatt der studiobühne köln, organisiert hier den Filmwettbewerb Nichts wie weg mit dem deutschen Qualitätskino und das Theatralfilm-Festival.

und **Jan Koslowski** – Regisseur und Filmemacher. Er studierte an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg und besuchte die Masterclass für Regie an der Zürcher Hochschule der Künste. Er arbeitet für die Volksbühne Berlin und freie Filmproduktionen. Jan Koslowski und Hannah Dörr arbeiten schon seit Jugendtagen zusammen, sie kooperierten in zahlreichen Theaterproduktionen und realisierten gemeinsam mehrere Kurzfilme.

Körper tauschen

Sobald auf der Bühne jemand spricht, ist da ein Körper, aus dem Sprache kommt. Ein Körper mit Eigenschaften: jung, alt, klein, dick, groß, männlich, weiblich, weiß, schwarz und so weiter. Selbst wenn wir diese Kategorien nicht aussprechen, auch wenn wir sie hinterfragen, beeinflussen sie unser Denken und Sprechen. Ein Blick auf einen Körper und die Raster sind da.

Wir wollen mit euch herausfinden, wie Menschen über Körper sprechen, über den eigenen und den von anderen. Dazu begeben wir uns auf die Suche nach Menschen, die ein besonderes Verhältnis zum Körper haben, seien es Ärzt*innen, Prostituierte, Hebammen, Gelähmte, Tätowierer*innen oder Stuntmen. Ihr führt Interviews mit ihnen, gemeinsam verdichten wir die entstandenen Texte und lassen Monologe und Szenen entstehen. Dann geben wir ihnen neue Körper: eure. Was passiert, wenn ein junger Mensch von „seinem“ alten Körper, eine Frau über „ihr“ Mann-Sein spricht? Sind dann da zwei Körper gleichzeitig oder entsteht ein neuer dritter? Methodisch geht es in unserem Workshop um Fragetechniken bei Interviews, um die Verdichtung des Materials, das bei euren Gesprächen entstanden ist und um Inszenierungsstrategien für selbst entwickelte Texte. Inhaltlich beschäftigen wir uns mit dem Prinzip der Verwandlung: von einem Körper in den anderen, von der Welt, die tagtäglich um uns passiert, in ein besonderes Stück Theater.

Mit **Alexander Riemenschneider** – geboren und aufgewachsen im Rheinland, lebt in Hamburg. War zunächst als Musiker in Deutschland und Nachbarländern unterwegs. Ab 2003 Theatermusiker und Regieassistent am Theater Bonn; dann Regiestudium in Hamburg; während des Studiums Einladungen zu mehreren europäischen Theaterfestivals, seit 2009 tätig als Theaterregisseur, u.a. am Schauspielhaus Hamburg und am Deutschen Theater Berlin, in Bonn, Oldenburg und Prag. Seit der Spielzeit 2012/13 als Hausregisseur im Schauspiel am Theater Bremen.

und **Christa Pfafferott** – hat die Henri Nannen Journalistenschule in Hamburg absolviert und arbeitet seitdem u.a. für das „Süddeutsche Magazin“ und „DIE ZEIT“. 2009 machte sie ihr Diplom in Dokumentarfilmregie an der Filmakademie Baden-Württemberg. Sie produziert Filme, wie zuletzt „Andere Welt“ (79 Min., Marlies-Hesse-Preis 2014), bei dem sie das Leben von Menschen in einer Klinik für forensische Psychiatrie portraitiert hat. 2010–2014 absolvierte sie eine künstlerisch-wissenschaftliche Promotion an der Hochschule für bildende Künste Hamburg im Fach Film. Christa Pfafferott lebt als Autorin und Regisseurin in Hamburg.

Alexander Riemenschneider und Christa Pfafferott sind sich vor 15 Jahren das erste Mal bei einem Interview-Workshop begegnet. Zwölf Jahre später haben sie zusammen für das Theater Bonn das Stück „Mathilde Bäumlner. Ein Dschungelstück“ entwickelt. Dabei haben sie selbst Interviews mit Personen über ihre Berufe und Lebenswelten geführt und für die Bühne adaptiert.

Bigger than life

Wir alle kennen Anekdoten, die so gut sind, so unfassbar und dennoch „echt“, dass sie unsere Phantasie vor Neid erblassen lassen. Geschichten, die einfach bigger than life sind.

Über diese Geschichten wollen wir mit euch reden. Wo finden wir sie? Wie erkennen wir sie? Wie erzählen wir sie, dass sie glaubwürdig bleiben? Oder: Wie fiktionalisieren wir die Realität?

Mit einem Mikro in der Hand werden wir in diesem Hörspiel-Workshop Geschichten entdecken und Wege suchen, sie zu erzählen. Echt echt und echt fiktiv.

Mit **Ragnhild Sørensen** – kann nach 20 Jahren in Berlin immer noch nicht fehlerfrei Deutsch schreiben und macht deswegen lieber Radio. Inhaberin der Produktionsfirma raumstation.

und **Julia Wolf** – schreibt für Radio, Theater und Film. Zusammen mit Ragnhild Sørensen hat sie verschiedene Hörspiele geschrieben und realisiert. Ihr Debütroman „Alles ist jetzt“ ist 2015 in der Frankfurter Verlagsanstalt erschienen.

Improvisation und Spiel

Die Kunst des ‚Draufflosspiels‘ – die Kunst, sich frei von inneren Blockaden oder einengenden Kontrollmechanismen auf der Bühne zu bewegen und das Unbewusste und den Zufall als Teil des schöpferischen Prozesses zu begreifen. Konkret, zielgerichtet und unmittelbar. Ziel des Workshops ist es, den Spieler*innen durch Übungen aus dem Bereich des Improvisationstheaters und des Method Acting ein Fundament an schauspielerischen Kompetenzen zu vermitteln, das sie unmittelbar auf der Bühne und während des Probenprozesses einsetzen können. Neben dem Training von Spontaneität, Konkretheit und körperlicher Präzision soll sich auch dezidiert mit der Frage von Authentizität und dem Abrufen emotionaler Situationen beschäftigt werden. Lebendiger Mittelpunkt unserer Arbeit bleibt die Lust und der Spaß am Spielen, die durch ein größeres Repertoire an Technik nur noch mehr befeuert werden sollen.

Mit **Bernhard Meindl** – Schauspieler am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin. Seine Ausbildung erhielt er an der Hochschule der Künste Bern und an der Zürcher Hochschule der Künste, wo er 2010 mit dem Master of Performing Arts abschloss. Seine Produktion „Freiheit und Demokratie, du Wichser!“ wurde 2014 zum Theatertreffen der Jugend eingeladen. Zurzeit steht er in Schwerin unter anderem als Tschick auf der Bühne und tourt mit „Bis ans Limit“, einem Monolog zur Alkoholprävention, durch Mecklenburg.

Dialog

Aufführungsgespräche

täglich 17:00 Uhr

Samstag, 6. Juni 2015, 10:30 Uhr

Die Aufführungsgespräche zu den Produktionen sind neben den Aufführungen und dem Workshop-Programm wichtiges Element des intensiven inhaltlichen Austauschs der Gruppen untereinander. In kleineren Gesprächsgruppen haben die Jugendlichen täglich Gelegenheit, ihre persönlichen Reflexionen und Kritiken anzubringen und auszutauschen. Es eröffnet sich ein konzentrierter Raum, in dem die inhaltliche und künstlerische Auseinandersetzung der Spieler*innen der jeweiligen Produktion gemeinsam mit allen jugendlichen Festivalteilnehmer*innen besprochen wird.

Diese Aufführungsgespräche werden von ehemaligen Teilnehmer*innen des Theatertreffens der Jugend angeleitet:

Katharina Bartels – geboren 1989, Studentin im Masterstudiengang Klinische Psychologie an der Freien Universität Berlin. Von 2001 bis 2008 Ensemblemitglied der Theatergruppe am Goethe-Gymnasium Schwerin (TaGGS) und des Tanztheaters Lysistrata sowie 2009 des Jugendtheaterclubs am Maxim Gorki Theater Berlin. Teilnahme an verschiedenen nationalen und internationalen Theatertreffen – u.a. eingeladen zum 29. Theatertreffen der Jugend 2008 mit „hamlet.net“. Seitdem regelmäßiger Besuch des Theatertreffens der Jugend und 2013 Begleitung der Aufführungsgespräche.

Lisa Yasin Gaye – geboren 1995 in Hamburg. Hat im Sommer 2014 die Schule mit dem Abitur abgeschlossen und ist Anfang des Jahres nach Berlin gezogen. Seit 2012 spielt sie in der Theatergruppe um Nils Daniel Finckh, dessen Stück „Syrien – Der Krieg im Menschen“ zum Theatertreffen der Jugend 2014 eingeladen war. Liebt Theater seit... eigentlich schon immer und freut sich, dieses Jahr als Praktikantin und Ehemalige beim Theatertreffen der Jugend 2015 dabei zu sein.

Lea Langenfelder – geboren 1993, ist Studentin der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Seit 2010 Ensemblemitglied bei RAMPiG, Mitorganisation und Anleitung diverser Kinder- und Jugendworkshops, seit 2013 Mitarbeit in den Bereichen Dramaturgie und Regie sowie an diversen Projekten der freien Szene. Von 2012 bis 2013 Freiwilliges Soziales Jahr im Jugendclub P14 an der Volksbühne Berlin, Produktionsassistentin im Rahmen des Klubzenefestivals an der Volksbühne. 2015 Regie und Dramaturgie der Inszenierung „DIE LULU“.

Undine Unger – geboren 1995 in Chemnitz, Studium Musik und Französisch auf Lehramt an Gymnasien an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig. 2008 bis 2013 Mitglied des Theaterjugendclubs KarateMilchTiger am Chemnitzer Schauspielhaus. Seit 2011 musikalische Leitung bei diversen Inszenierungen von Yves Hinrichs in Chemnitz, Plauen, Leipzig und Weimar, überwiegende Arbeit mit Jugendlichen. 2012 musikalische Leitung der Inszenierung „Reiher“ von Simon Stephens, 2013 ausgezeichnet mit dem Brüder-Grimm-Preis des Landes Berlin. Seit 2014 Gründungsmitglied sowie musikalische und organisatorische Leitung der Jugendinitiative KarateMilchTiger unplugged. Mehrere Nominierungen und Einladungen zu Theaterfestivals.

Hannes Wolf – geboren 1987, staatlich geprüfter technischer Assistent für Informatik, Bachelor in Sozialer Arbeit, zurzeit in der Ausbildung zum Diakon in Berlin. Von 2002 bis 2009 Ensemblemitglied in der Theatergruppe am Goethe Gymnasium Schwerin (TaGGS). Eingeladen zum Theatertreffen der Jugend mit „hamlet.net“ (2008) und mit „Immer spielt ihr und scherzt. Ein Kampf in fünf Runden“ (2009). Mitarbeit in der Festivalzeitung FZ des Theatertreffens der Jugend 2010. Organisation der Festivalzeitung 2013 beim Schultheater der Länder in Schwerin.

Festivalzeitung FZ und Blog

Die Festivalzeitung FZ kritisiert, interviewt, porträtiert – kritisch, aber fair. Sie und auch das Blog www.bundeswettbewerb.berlin berichten über das Festival-Leben und über die Stücke – lassen aber auch Raum für die Impressionen der Teilnehmer*innen. Sie erscheint täglich pünktlich zum Abendessen.

Die Redaktion:

Redaktionsleitung:

Khesrau Behroz – geboren in Kabul, lebendig in Berlin, Autor und Künstler, Philanthrop und Vorbild. 2009 wird er als Preisträger zum Treffen junger Autoren eingeladen, seitdem wird er auch andernorts gerne eingeladen und bekommt tolle Stipendien. Er macht viele klasse Sachen, aber die müssen an dieser Stelle nicht alle angeführt werden, denn er ist bescheidener als ein „Tatort“-Drehbuch. Derzeit schreibt er an seinem Debüt-Roman, der voraussichtlich erscheint, wenn er fertig ist. Er ist nicht verheiratet und hat keine zwei Kinder.

Anna Theresia Bohn – geboren 1989 in Mainz, lebt in Berlin. Studium der Germanistik, Amerikanistik und Literaturwissenschaften an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, an der New York University in New York und an der Freien Universität in Berlin. Veröffentlichungen u.a. in „der horizont hängt schief“ (2008), „Die Zukunft beginnt mit Passfotos“ (2008), „Jahrbuch für Literatur“ (2009, 2010), „Der Deutsch-

unterricht“ (2012). Preisträgerin Treffen junger Autoren (2007). Auswahl zur Meisterklasse des Treffens junger Autoren (2014). Finalistin des MDR-Literaturwettbewerbs (2015). Stipendiatin des Klagenfurter Literaturkurses (2015).

Nils Fabian Brunschede – geboren 1991 in Bochum, lebt derzeit in Frankfurt am Main und studiert dort Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Er war Preisträger beim Treffen junger Autoren (2006) sowie beim Jungen Literaturforum Hessen-Thüringen (2008, 2014) und nahm an der Meisterklasse der Berliner Festspiele teil (2013). Veröffentlichte Gedichte und Prosa in den Literaturzeitschriften „Neue Rundschau“ und „BELLA triste“.

Lydia Dimitrow – geboren 1989 in Berlin, studiert seit 2008 Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der FU Berlin. 2005 und 2007 beim Treffen Junger Autoren, seit 2008 in der Festivalzeitungsredaktion des ttj. Als Dramaturgin an mehreren Inszenierungen beteiligt (am bat-Studiotheater, am Residenztheater München und

am Théâtre de Vidy-Lausanne). Seit 2014 in der Kompanie mikro-kit. Übersetzt aus dem Französischen, 2012 erste Romanübersetzung (erschienen 2013, Isabelle Flükiger: „Bestseller“). 2015 Stipendiatin des Georges-Arthur-Goldschmidt-Programms für junge Literaturübersetzer.

Sarah Fengler – geboren 1997 in Frankfurt am Main, hat 2015 ihr Abitur in Frankfurt abgelegt und wartet seitdem auf den Beginn des nächsten Wintersemesters. So oft wie möglich widmet sie sich dem Schreiben und Geschriebenwerden (Ehrenpreisträgerin beim JuLiP 2012, Preisträgerin beim Treffen junger Autoren 2014) und besucht Lesungen und Theateraufführungen. Veröffentlichungen bisher in Anthologien und im Radio.

Sebastian Meineck – geboren 1992 in Mainz, ist Student der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Soziologie in Frankfurt am Main. Er schreibt, liest, treibt sein Unwesen da, wo andere schreiben und lesen (dreimaliger Preisträger beim Treffen junger Autoren, beim Europäischen Literaturwettbewerb der Jugend-

-Literatur-Werkstatt Graz, Teilnehmer im LiteraturLabor Wolfenbüttel). Veröffentlichungen in Anthologien, im Internet und im Radio. Mitarbeiter bei Radio Klinikfunk Wiesbaden. Liest vor in Cafés und Kellern.

Fine Riebner – geboren 1993 in Berlin Kreuzberg, 2009 „Corpus“, Junges Deutsches Theater, „Berlin Leben II“, Schillerpalais Neukölln, 2011 und 2013 Preisträgerin beim Treffen junger Autoren. Studium der Psychologie. 2012 Delegierte des Festival of Young European Playwrights Interplay Europe. „Mercedes“, Theater unterm Turm, Berlin, „Drei Schwestern“, schaltwerk, Berlin. „Frauen ohne Männer“, raumstation, WDR Köln. Seit 2013 aktives Mitglied im Verein NeNa e.V., Kliniknachsorge für Kinder und Jugendliche in Berlin, 2014 Lange Leipziger Lesenacht. Rundlauf Bochum.

Robert Stripling – geboren 1989 in Berlin, lebt in Frankfurt am Main. Tätigkeit in der Altenpflege als Pflegeassistent, Mitarbeit an Produktionen des jungenschauspielhannover und des Schauspiel Frankfurt. Bühnenauftritte mit Texten von Friedrich Kändler; Lesungen. Einladungen zum Treffen junger Autoren und zum Theatertreffen der Jugend. Teilnahme an Schreibwerkstätten des Literaturbüros Mainz. Teilnehmer beim ZDFkultur-Projekt „Radikal Bühner“. Studium der Philosophie und Kunstgeschichte. Veröffentlichungen (u.a.: „Bella Triste“; „Der Greif“; „STILL“). Lyrikpreis des Open Mike 2014. Ehrenamtliche Mitarbeit in der Schreibwerkstatt der Praunheimer Werkstätten.

Susanne Romanowski – geboren 1995 in direkter Ruhrgebietssperipherie, studiert in Dortmund Angewandte Literatur- und Kulturwissenschaften, Politikwissenschaften und Journalistik und das klingt alles viel mehr als es ist. Tobte sich bereits zwei Mal beim Treffen junger Autoren aus, und hat bereits da ein Auge auf das Bloggen geworfen. Ansonsten 2013 Preisträgerin bei post.poetry, sowie Rumtreiberin auf diversen kulturellen Veranstaltungen, oft mit Leselampe vor dem Gesicht. Veröffentlichungen in Anthologien kommen vor. Susanne freut und ärgert sich immer wieder sehr über dieses Internet.

Video: David Holdowanski – geboren 1991 in Heidelberg, Studium der Philosophie, Slawistik und Komparatistik. Preisträger des Treffens junger Autoren 2007 und 2009. Stipendiat der Stiftung Niedersachsen, Teilnehmer am „Literaturlabor“ der Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel 2009. Redakteur und Regisseur der Festivalzeitung beim Theatertreffen der Jugend. Finalist bei Radikal Bühner, zdf.kultur 2013. Veröffentlichung in Anthologien, u.a. in „der horizont hängt schief“, Berlin 2008, „Destillate“, Wolfenbüttel 2009, „schräg gegens Licht“, Frankfurt am Main 2010.

Fotos: Dave Großmann, geboren 1989. Linkshänder. Lebt, liebt und wütet freiberuflich in Berlin. Auf der einen Seite Gestalter in der Grafik, mit der Kamera, aber auch mit Pinsel und Farben unterwegs. Auf der anderen Seite tänzerisch aktiv an der Schnittstelle von urbanem und zeitgenössischem Tanz. Seit 2014

Herausgeber von „KWER – das Magazin der Abstraktion“. Studiert(e) Kommunikationsdesign an der FH Potsdam und arbeitet für diverse kulturelle Institutionen, Choreograf*innen, Autor*innen und Musiker*innen. Strebt aktuell den Weltrekord im schnellsten Fingerschnippen an.

Layout: Laura Brunner – Kind der 90er, Mami eines ausgestopften Fuchses und momentan beheimatet in der vermutlich gefährlichsten City der ganzen Welt: dem süßen Offenbach, studiert derzeit Visuelle Kommunikation und verbringt ihre Zeit meist eher mit Buchstaben schubsen, Pfade verbiegen oder Pixel stapeln als ironisch-witzige-sich-aber-trotzdem-ernstnehmende Vitas zu schreiben. Kann außerdem schon freihändig Fahrradfahren, gut Schokokuchen backen, hat kein Seepferdchen, dafür einen Führerschein und alle Nirvana-Platten. Und sonst so? Theater hat sie auch ganz gerne, die Laura.

Marvin Ott – geboren 1993 in (tief)schwäbischer Provinz ist ausgebildeter Raumausstatter. Während er samt E-Bass vor dem Bauch mit seiner Band die Provinzen berockt, eine Upcycling-Taschenkollektion verschiedenen Designer-Messen serviert und ständig mit Form follows my Pinsel beschäftigt ist, versucht er sich neuerdings in Hochdeutsch. Denn momentan genießt er das Studium der Szenografie in Hannover.

Spezial

Parkour

Dienstag, 2. Juni 2015

Parkour als Training im urbanen Raum und in der Natur, die Möglichkeit, vorhandene Ressourcen der Umgebung kreativ zu nutzen. Ein Blick auf das eigene „Ich“ und die eigenen Fähigkeiten.

Stadttour

Dienstag, 2. Juni 2015

Raus aus dem Festspielgarten, rein in die Metropole Berlin mit einer Stadttour, bei der man aussteigen und verweilen und einfach später weiter fahren kann. Den ganzen Tag!

Theaterführung

Dienstag, 2. Juni 2015, 15:00 Uhr, Treffpunkt im Unteren Foyer

Prospektzüge, Ober- und Untermaschinerie, Galerien in schwindelerregender Höhe und mehr aus der Welt der Theatertechnik sind zu erleben in der Tour durch das Haus der Berliner Festspiele – für alle, die schwindelfrei sind und sich für den technischen Theaterbetrieb interessieren.

For



um

Forum

Das FORUM des Theatertreffens der Jugend richtet sich an Spielleiter*innen und Studierende. Es untergliedert sich in die Sektionen Praxis und Dialog. Die Praxis-Blöcke I und II widmen sich dem Thema Gegenwart. Dialog beinhaltet alle Aufführungsgespräche. Das FORUM Praxis für Studierende widmet sich Themen und Fragestellungen, die sich aus dem direkten Kontext der Auswahl des Theatertreffens der Jugend herausbilden.

Praxis I und II

Theater lebt von der Gegenwart. Schon die Theater-situation definiert sich über die gemeinsame, leibhaf-tige Anwesenheit von Darsteller*innen und Zuschau-er*innen. In einer Welt, in der sogar Firmen eine Performance haben und wir uns permanent kommu-nikativ-vernetzt inszenieren, sind uns theatrale Stra- tegien so gegenwärtig wie nie. Täglich fragen sich Theatermacher*innen, ob das, was in den Stückvorla- gen verhandelt wird, beim Reality Check noch beste- hen kann und was es uns heute erzählt.

Auch im Theater mit Jugendlichen finden immer mehr Themen und Stoffe des aktuellen Weltgesche- hens den Weg auf die Bühne. Vor dem Hintergrund politischer Krisen, kriegerischer Auseinandersetzun- gen, von Terrorismus und gesellschaftlichem Wandel ist es kein Wunder, dass unsere Jetztzeit Ausgangs- punkt für theatrale Auseinandersetzungen wird. Daher widmen sich die beiden Praxiseinheiten des Forums in diesem Jahr dem Thema Gegenwart.

Praxis I

In den Workshops des Forum-Praxis I werden performative Ansätze ebenso eine Rolle spielen wie thematisches Arbeiten und Bewegung. Bea Nichele untersucht, welche Bilder aus dem Spiel mit Verantwortung für den eigenen und anderen Körper entstehen können. Der Tanzworkshop mit ihr wird sich vor allem auf das Kreieren von Bewegungsmaterial und die Begegnung von Spieler*innen auf der Bühne konzentrieren. Martin Grünheit experimentiert in seinem Workshop mit dem Live-Faktor von Theater. Wo verschwimmen die Grenzen zwischen Spiel und Realität, Spieler*innen und Publikum? Wie lässt sich dieser besondere, flüchtige Moment der Begegnung provozieren? Im dritten Workshop beschäftigt sich Gernot Grünwald unter dem Titel „Gegenwart inszenieren“ mit Methoden des thematischen Arbeitens, die über das Dokumentarische hinausgehen. In den Einheiten werden Inszenierungsstrategien der Stellvertreterschaft probiert, die Wirklichkeit theatral zu fassen versuchen.

Leitung: Rieke Oberländer

Studium der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis mit Schwerpunkt Theater an der Universität Hildesheim. 2003 und 2005 Jurorin beim Theatertreffen der Jugend, 2004 bei den Landesschultheatertagen Thüringen, 2008 Jurorin beim Festival Liebe Macht Tod – Schüler spielen Shakespeare, Regieassistentin in verschiedenen Schauspielproduktionen in Hildesheim und Bremen. Workshopleiterin für verschiedene Träger – u.a. Theatertreffen der Jugend, Schiller 05, Schultheater der Länder. 2004 bis 2007 Leiterin des Jugendclubs am Stadttheater Hildesheim. Seit Sommer 2007 Theaterpädagogin und Leiterin der Theaterpädagogik am Theater Bremen.

Workshops Praxis I

Einführung: 29. Mai, 16:15–16:45 Uhr

Die Gegenwart des Körpers

30. & 31. Mai, 1. Juni, 9:30–12:00 Uhr

Im Tanz- bzw. Choreografieworkshop werden wir uns damit beschäftigen, was es bedeutet, körperlich Verantwortung zu übernehmen oder diese abzugeben, zu führen oder bewegt zu werden, sich durch Abgabe von Verantwortung zu befreien und somit neues Bewegungsmaterial zu finden. Wir werden in Duos oder in Gruppen arbeiten und versuchen, über die Bewegung Vertrauen zu schaffen, Verantwortung auch für sich selber, für ein Bild, eine Gruppe oder eine gemeinsame Choreografie zu übernehmen. Wir werden durch verschiedene Improvisationstechniken Live-Bilder entstehen lassen, mit und in diesen spielen und unsere eigenen Bewegungsabläufe kreieren, indem wir in alltäglichen Realsituationen suchen und gefundenes Material verfremden und verbinden.

Mit **Bea Nichele** – absolvierte ihre Tanzausbildung am Tanztheater in Zürich und in Paris. 1993 war sie Gründungsmitglied von Cīrqu'enflex, 1999 gründete sie die Compagnie Be Willie, mit der sie alternierend zu den Cīrqu'enflex-Produktionen eigene Stücke entwickelt, choreografiert und tanzt. 2005 erhielt sie den Werkjahr-Beitrag für Choreografie des Kantons Solothurn. Darüber hinaus unterrichtet Bea Nichele Kinder und Jugendliche in Tanz und Akrobatik und gibt Workshops, u.a. in Frankreich, Madagaskar und Südafrika.

Begehren oder die Kunst des Übergangs

30. & 31. Mai, 1. Juni, 13:30–16:00 Uhr

Im Workshop untersuchen wir Möglichkeiten, einander und uns selbst fremd zu werden. Der Fehler als Potential für etwas Neues, noch nicht Gewusstes. Der Text als Fremdsprache, der Körper als Hindernis. Indem wir erst einmal nichts machen und das Nichts-Machen nichts macht, entsteht dann das, was wieder viel sein kann, das, was wir im Nachhinein verlegen als Begehren bezeichnen. Dieser Workshop sucht nach dem Zwischenraum von Performance und Schauspielkunst, nach dem Ausnahmezustand, da, wo die Zuschreibungen keine Konsistenz mehr besitzen. Er ist für alle, die zwischen absoluter Soloperformance und chorischer Osmose schwanken.

Mit **Martin Grünheit** – studierte Szenische Künste an der Universität Hildesheim und von 2009 bis 2013 Schauspielregie an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Er inszenierte an der TheaterFABRIK Gera, dem Theater Marabu Bonn und auf Kampnagel in Hamburg. Er ist Mitbegründer des Theaternetzwerkes cobratheater.cobra. Mit seiner Inszenierung „Ein Bodybild“ war er 2014 zu den beiden Kinder- und Jugendtheaterfestivals Hart am Wind in Bremen und Spurensuche in Hamburg eingeladen.

Gegenwart inszenieren

2. Juni, 9:30–12:00 Uhr & 13:30–16:00 Uhr

Der Workshop wird den Prozess des thematischen Arbeitens an zeitgenössischen Themen aus inszenierungsästhetischer Perspektive nachzeichnen. Welche Fallstricke notwendiger Distanzierungen und Verfremdungen gibt es? Wie erarbeitet man eine sinn- und wirkungsvolle Art der Stellvertreter*innenschaft für die Inhalte und chorische bzw. kollektive Strategien, um Fragmente von Wirklichkeit theatral mit Jugendlichen zu fassen? Nach einem kurzen Block zu Themenfindung, Materialrecherche und Verdichtung des Materials zu einer theatralen Arbeitsgrundlage werden wir anhand eines konkreten Beispiels über Spiele, Improvisationen und Entwicklung von Szenen zu möglichen praktischen Umsetzungen kommen.

Mit **Gernot Grünewald** – studierte an der Schauspielschule Ernst Busch in Berlin, gastierte am Deutschen Theater Berlin sowie dem Hamburger Schauspielhaus und war dann festes Ensemblemitglied am Staatsschauspiel Stuttgart und am Hamburger Schauspielhaus. Er studierte ab 2007 an der Theaterakademie Hamburg Regie und schloss mit seiner preisgekrönten Diplominszenierung (Preis des Körper Studios Junge Regie), dem Projekt „Dreileben“, ab. Seit 2011 arbeitet Gernot Grünewald als freier Regisseur u.a. am Jungen Theater Göttingen, am Schauspielhaus Wien, dem Staatstheater Karlsruhe, am Schauspiel Frankfurt sowie dem Theater Bremen. Mit seiner Inszenierung „Kindersoldaten“ (Theater Bremen 2014) mit 17 Bremer Jugendlichen war er 2015 zu den Lessingtagen am Thalia Theater Hamburg und zu Augenblick Mal! in Berlin eingeladen.

Praxis II

Das zweite Forum beleuchtet „Gegenwart“ anhand einer Textvorlage: Shakespeares „Hamlet“. Alle drei Workshop-Einheiten nehmen die zeitgenössische Inszenierungspraxis im Theater mit Jugendlichen in den Fokus. Wie wird aus einem historischen, dramatischen Text eine Gegenwartsinszenierung? Joanna Praml wird einen Ansatz mitbringen, der das Ensemble zum Gegenstand macht. Yves Hinrichs spürt der Musikalität des Textes nach und Klaus Riedels postdramatischer Zugriff macht „Hamlet“ zum Materialsteinbruch. Auf Grundlage des „Hamlet“-Textes werden in den Workshops durch Übungen, Spiele und Experimente eigene Inszenierungsminiaturen, Fragmente und Szenen entstehen – bitte unbedingt vorher das Stück gelesen haben!

Leitung: Rieke Oberländer – siehe Forum Praxis I.

Workshops Praxis II

Einführung: 3. Juni, 9:00–9:30 Uhr

Keine Angst vor Hamlet!

3. Juni, 9:30–12:00 Uhr & 13:30–16:00 Uhr

Wie lässt sich eine klassische Vorlage wie „Hamlet“ mit Jugendlichen auf die Bühne bringen? Entweder man tut dies eins zu eins oder man fokussiert sich auf die Herangehensweise, den Prozess der Gruppe in der Auseinandersetzung mit der scheinbar schweren Sprache, der Dramaturgie des Stücks. Man widmet sich dem Herantasten, der natürlichen Skepsis und Ablehnung der Spieler*innen, dem Verstehen-Wollen, vielleicht auch Scheitern. Man stellt die Suche in den Vordergrund und macht sie für Zuschauer*innen erlebbar. Wer sollte die Hauptrolle spielen? Wer ist Hamlet wohl am ähnlichsten? Wer ist dieser Hamlet eigentlich? Warum überhaupt „Hamlet“? Was hat das mit uns zu tun? Was werden unsere Eltern dazu sagen? Brauchen wir dafür nicht große Kulissen? Wallende Kostüme? Dabei ist eine Herausforderung, die Balance zu finden zwischen dem klassischen Stoff „Hamlet“ – dem roten Faden und den persönlichen Irrungen und Wirrungen der Spieler*innen in der Auseinandersetzung mit dem Text. Wir werden in diesem Workshop verschiedene Methoden ausprobieren, wie man sich diesem Suchprozess öffnen kann und wie man verschiedene Theatertmittel einsetzt, um das Ganze auf die Bühne zu bringen, ohne dabei den Überblick zu verlieren.

Mit **Joanna Praml** – Regisseurin und Schauspielerin. Sie arbeitete u.a. an Theatern in Frankfurt, Wien und Luxemburg sowie am Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin, wo sie partizipatorische Recherchearbeiten sowohl mit Laien als auch mit Schauspieler*innen entwickelte. Zuletzt entstanden dort die Inszenierungen „Romeo und Julia“ (2012) und „Wenn du nicht mehr da bist“ (2013), die mehrfach ausgezeichnet und zum Theatertreffen der Jugend 2013 und 2014 eingeladen wurden.

Hamlet als Soundtrack

4. Juni, 9:30–12:00 Uhr & 13:30–16:00 Uhr

Ausgehend von einer historischen (klassischen) Vorlage wie „Hamlet“ von William Shakespeare gilt es beim Inszenieren zunächst, einen Gegenwartsbezug auszumachen, den ein heutiger Inszenierungsansatz bzw. eine Bühnenwirksame Umsetzung interessant macht. Hierbei wollen wir im Workshop dem Versmaß (Metrum), welches „maßgeblich“ den Rhythmus und die Struktur eines klassischen Textes bestimmt, besondere Aufmerksamkeit schenken. Welche Musikalität bringt der Text mit? Wie lassen sich Entsprechungen in der gegenwärtigen Populärkultur finden? Anhand der bekannten Szenen im dritten Akt, „Sein oder Nichtsein“ und „Die Mausefalle“ („Hamlets Schauspiel“), entwickeln wir exemplarisch durch die Reibung von gegenwärtiger Musik aller Mainstream- und Independent-Charts und dem Elisabethanischen Versmaß einen szenisch-musikalischen Soundtrack zum Stück. Eigene musikalische „Mitbringsel“ aller Art (Live oder Konserve) gerne erwünscht!

Mit **Yves Hinrichs** – studierte Schauspiel an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig. Engagements am Staatstheater Karlsruhe, Neues Theater Halle, Schauspiel Chemnitz und seit 2013 am Schauspiel Leipzig. 2008 bis 2013 Leiter des Jugendclubs Die KarateMilchTiger am Schauspiel Chemnitz, mehrmalige Einladungen zum Theatertreffen der Jugend und zum Bundestreffen der Jugendclubs an Theatern, ab der Spielzeit 2013/14 Leiter des Jugendclubs am Schauspiel Leipzig, seit 2006 Lehrbeauftragter an der HMT Leipzig.

„Nimm mich, Hamlet!“ – Postdramatische Verfahren im Schultheater

5. Juni, 9:30–12:00 Uhr & 13:30–16:00 Uhr

Schüler*innen wollen gern „große Stücke“ spielen, lieben aber von sich aus nicht die klassische (Dramen-)Literatur. Also muss man sich fragen, welche Themen können wir darin finden, die zeitgemäß und für junge Menschen interessant sind? Wenn wir die Themen haben: Welche szenischen und dramaturgischen Verfahren wählen wir, damit die Stücke lebendig bleiben und für eine Schüler*innengruppe leistbar sind? Ein Arbeitsansatz jenseits des bürgerlichen Theaters. Im Workshop probieren wir einen Theateransatz der Postdramatik mit den selbst gesetzten Prämissen einer thematischen Reduktion und der unbeschwerten Erprobung und Integration unterschiedlichster Theatermittel und Fremdtexte.

Mit **Klaus Riedel** – Lehrer für Darstellendes Spiel, Mitglied der Autorengruppe der Schulbuchreihe „Grundkurs Darstellendes Spiel“, mit Klassikerinszenierungen mehrfach eingeladen zum Schultheater der Länder und dem Theatertreffen der Jugend.

Dialog

Aufführungsgespräche

Beschreibungen und Beobachtungen führen in das tägliche Aufführungsgespräch mit Juror*innen, Spielleiter*innen und Forumsteilnehmer*innen über formalästhetische, inhaltliche und thematische Aspekte der Produktionen. Gefragt sind Expertise, Toleranz, grenzenlose Neugier und viel Lust auf das Experimentieren mit Gesprächsstrukturen.

täglich 17:00–18:00 Uhr,
6. Juni, 10:30–11:30 Uhr

Mit **Ulrike Hatzler** – geboren 1966, Schreinerin, Regisseurin und Theaterpädagogin. Theaterstudium in München und Dublin. Bis Sommer 2005 künstlerische Leiterin und Hausregisseurin der TheaterFABRIK Gera des Theaters Altenburg-Gera. Seit 2005 freiberuflich an unterschiedlichen deutschen Bühnen und Produktionsstätten als Theatermacherin tätig. Lebt seit Sommer 2010 in Braunschweig und inszeniert dort verstärkt für das Staatstheater Braunschweig. Außerdem Dozenturen/Lehraufträge an der Universität der Künste Berlin, der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy Leipzig und dem Mozarteum Salzburg.

Praxis für Studierende

Das Theatertreffen der Jugend nimmt im Bereich FORUM Praxis für Studierende eine Neuausrichtung vor. Ziel dieser Neuausrichtung ist, Fragen und Themen mehr als in der Vergangenheit aus dem Programm des Theatertreffens der Jugend zu generieren und einen stärkeren Bezug zu diesem herzustellen. Gleichzeitig soll ermöglicht werden, dass die Beobachtungen und Impulse aus dem Theater von und mit Jugendlichen im Kontext des Theatertreffens der Jugend Eingang finden in den Diskurs an den Hochschulen.

Der Bereich FORUM Praxis für Studierende versteht sich als Diskurs- und Austauschformat für Studierende verschiedener Hochschulen und Universitäten. Zwei bis drei entsandte Studierende verschiedener Studiengänge (u.a. Theaterpädagogik oder Darstellendes Spiel) erhalten einen detaillierten Einblick in das Theatertreffen der Jugend, beleuchten dabei exemplarische Arbeitsweisen und erproben (analytische) Aufführungs- und Reflexionsformate. Praktische Einheiten, u.a. geleitet von Spielleiter*innen, die mit ihren Produktionen bereits mehrfach ausgewählt waren, ergänzen das Programm.

Beteiligte Hochschulen 2015: Universität der Künste, Berlin; Zürcher Hochschule der Künste; Leibnitz Universität Hannover; Hochschule für Musik und Theater, Rostock; Hochschule Osnabrück.

Leitung: Ina Driemel – Studium der Sozialen Arbeit mit Praxischwerpunkt Ästhetik und Kommunikation/Kultur- und Medienarbeit an der Hochschule Neubrandenburg und Studium der Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin. Seit 2004 Assistenzen im Bereich Produktion und Regie (u.a. aufBruch, Berliner Festspiele, National Theatre Wales, Mobile Akademie Berlin, interfilm Berlin); 2007–2012 hauptberuflich tätig als selbständige Theaterpädagogin und Dozentin (u.a. Alice Salomon Hochschule); 2012–2013 Mitarbeiterin bei den Bundeswettbewerben der Berliner Festspiele; WiSe 2013/14–WiSe 2014/15 Lehrkraft für besondere Aufgaben (im Schwerpunkt Theaterpädagogik) Hochschule Coburg; seit April 2015 Stipendiatin des DFG Graduiertenkollegs Das Wissen der Künste an der Universität der Künste Berlin.

Jury

Martin Frank (Jury-Vorsitz), Basel:

geboren 1962, Lithograf, Diplom-Sozialpädagoge, Berufspraxis in der offenen Psychiatrie, Ausbildung an der Theaterspielschule Nordrhein-Westfalen, Theaterpädagoge am Theater im Zentrum Stuttgart, an der Württembergischen Landesbühne Esslingen, am Staatstheater Braunschweig und carrousel Theater in Berlin, Gründung des Theaterpädagogischen Zentrums Theaterplus Basel und des Schweizer Jugendclub-Festivals Spiilplätz, zahlreiche Inszenierungen im professionellen und Laientheater in den Sparten Schauspiel, Tanz und Oper. In der Jury seit 1994.

Carmen Grünwald-Waack, Hildesheim:

geboren 1981 in Gießen, Studium der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis an der Universität Hildesheim mit Schwerpunkt Theater. Seit 1995 eigene künstlerische Tätigkeiten und Theaterproduktionen. Theaterpädagogische und -vermittelnde Tätigkeit seit 1996 u.a. bei Theaterprojekten des Bund Deutscher Pfadfinder*innen, bei dem bolivianischen Straßentheaterprojekt Ojo Morado, am Jungen Schauspiel Hannover und beim UnArt-Festival in Dresden und Berlin. Mitbegründung des Hildesheimer Theater- und Performancekollektivs Fräulein Wunder AG 2006. Jungjurorin des Theatertreffens der Jugend 2008 und 2009. Lehrtätigkeit an der Universität Hannover im Studienfach Darstellendes Spiel und an der Universität Hildesheim. In der Jury seit 2010.

Ulrike Hatzer, Braunschweig:

geboren 1966, Schreinerin, Studium der Theaterwissenschaft, Philosophie und Regie in München und Dublin, Mitglied in Künstlergruppen wie Fatal Theater, Micro Oper München, Forum Kunst und Bühne. Nach Assistenzen/Hospitanzen bei Regisseuren wie Robert Wilson, Vicco von Bülow und Arbeiten für die Schauburg am Elisabethplatz in München, fünf Jahre künstlerische und geschäftsführende Leitung der TheaterFABRIK Gera des Theaters Altenburg-Gera. Ihre Produktionen erhielten Festivaleinladungen und Auszeichnungen zum Theatertreffen der Jugend, Bundestreffen der Jugendclubs an Theatern und Preis des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt a.M. Seit 2005 Inszenierungen in Potsdam, Bonn, Duisburg, seit 2010 regelmäßig für das Junge Staatstheater in Braunschweig und für das Stadt-Theater des Staatstheaters – ein Bürgerensemble, das sie mitinitiiert und -entwickelt hat. Seit 2010 Arbeit mit Regiestudent*innen der Abteilung für Schauspiel und Regie des Mozarteums in Salzburg zum dokumentarischen Theater mit professionellen und nichtprofessionellen Schauspieler*innen. In der Jury seit 2007.

Anne-Kathrin Holz, Schwerin:

geboren 1963 in Güstrow in Mecklenburg, Studium an der Universität Leipzig und in Rostock. Seit 1991 Lehrerin für die Fächer Theater, Deutsch und Geschichte am Goethe-Gymnasium Schwerin, etablierte dort Darstellendes Spiel als Schulfach im Wahlpflichtbereich und als Oberstufen-Grundkurs. Seit 1991 Ensembleleiterin der Theatergruppe TaGGS, Entwicklung und Betreuung jährlicher Schülertheaterproduktionen in den Sekundarstufen I und II. Mit diesen mehrfach eingeladen zum Theatertreffen der Jugend und zum Schultheater der Länder. Beim Schultheater der Länder 2013 in Schwerin im Vorbereitungsteam des Festivals und Leitung der Festivalzeitung „off“. Diverse Theater-Workshopleitungen, u.a. für das Geschichtswettbewerb-Preisträgertreffen (Körperstiftung). In der Jury seit 2015.

Nils Kirchgeßner, Berlin:

geboren 1986, staatlich anerkannter Erzieher und Student der Sozialen Arbeit. Beteiligung an zahlreichen Theater- und Performanceprojekten der freien Szene, die sich durch spezifische Raumlösungen und das Hinzuziehen der bildenden und visuellen Künste auszeichnen, u.a. in Mannheim, Heidelberg und Berlin. Seit 2007 Ensemblemitglied in der Theater- und Performancegruppe RAMPIG, mehrere Nominierungen und Einladung zum 34. Theatertreffen der Jugend 2013 mit „Hamlet“. Seit Juli 2013 Gründungs- und Vorstandsmitglied, außerdem Ensemblespieler bei Theater Performance Kunst RAMPIG e.V., Mitarbeit im künstlerischen Team in den Bereichen Text und Rauminstallation, des Weiteren Leitung diverser Kinder- und Jugendworkshops, u.a. beim 1. Kinder- und Jugendkongress des JUNGEN THEATERS Heidelberg. In der Jury als Jungjuror seit 2014.

Maïke Plath, Berlin:

Seit 2013 freiberufliche Theaterpädagogin und Autorin. Workshops, Seminare und Vorträge zum Biografischen und Partizipativen Theaterunterricht und zur Statuslehre (nach Keith Johnstone). Seit 2013 im Vorstand von „Mitspielgelegenheit e.V.“. 1998–2013 Lehrerin für Deutsch und Darstellendes Spiel. 2008–2012 Vorstandsmitglied im Bundesverband Theater in Schulen (BVTs). Seit 2011 Künstlerische Leitung der Jugendtheaterprojekte am Heimathafen Neukölln. Seit 2004 Entwicklung und Realisierung zahlreicher Theaterproduktionen in Schulen und außerschulischen Kontexten. Seit 2014 Konzeption und Durchführung des BMBF Weiterbildungsprogramms LernKünste in Kooperation mit der Alice Salomon Hochschule Berlin für Künstler*innen und Kulturschaffende. Publikationen: „Biografisches Theater in der Schule“, Beltz 2009, „Spielend unterrichten und Kommunikation gestalten“, Beltz 2010, „Freeze & Blick ins Publikum – Das Methodenrepertoire für den Theaterunterricht“, Beltz 2011, „Freak out mit Engel-Stopp – Das Erweiterungsset zum Methodenrepertoire für Theaterunterricht“, Beltz 2014, „Schreibwerkstatt – Vom biografischen Text zum Theaterstück“, Beltz 2014, „Partizipativer Theaterunterricht mit Jugendlichen“, Beltz 2014. In der Jury seit 2008.

Klaus Riedel, Kassel:

geboren 1969, Schulleiter und Lehrer für Deutsch, Politik und Darstellendes Spiel an der Georg-Christoph-Lichtenberg-Schule in Kassel. Ausbilder in der Lehrerfortbildung für Darstellendes Spiel/Theater; Leitung von Workshops zu den Themen Klassikerinszenierungen, Theatertheorie, Didaktik. Mitglied des Vorstandes des Landesverbandes Schultheater in Hessen e.V.; Organisation verschiedener Theaterfestivals. Mit mehreren Schultheater-Produktionen eingeladen zum Theatertreffen der Jugend und dem Schultheater der Länder. Lehraufträge an Hochschulen in Hannover und Zürich. Veröffentlichungen bei Klett und Edition Körber-Stiftung; Mitglied der Autorengruppe der Schulbuchreihe „Grundkurs Darstellendes Spiel“ und „Bausteine Darstellendes Spiel“, Schroedel-Verlag. In der Jury seit 2010.

Sebastian Stolz, Eisenach:

geboren 1980 in Gera, freiberuflicher Regisseur, Dramaturg und Filmemacher. Beginn der Theater- und Filmarbeit 1997 in der TheaterFABRIK des Theater Altenburg-Gera. 2003 Gründung der Filmgruppe Allesfilm Apfelfilm, anschließend vier Jahre Film & Theater in Lodz/Polen. 2008 Dozent für Filmproduktion bei der International Film Workshop Academy in Zusammenarbeit mit der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. 2008 bis 2012 Leiter des Jungen Schauspiel am Landestheater Eisenach, davor Dramaturg am Jungen Theater des Hans Otto Theaters Potsdam. Ab 2012 Studium Theater- und Musikmanagement an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2013 Inhaber der FILMWILD Produktionsfirma. Zudem tätig als Werkstattleiter und Coach in den Bereichen Film, Theater und Kommunikation. Zahlreiche Auszeichnungen, u.a. vier Einladungen zum Theatertreffen der Jugend in Berlin. In der Jury seit 2011.

Undine Unger, Leipzig:

geboren 1995 in Chemnitz. Studiert Musik und Französisch für Lehramt für Gymnasien an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig. 2008–2013 Mitglied des Theaterjugendclubs KarateMilchTiger am Chemnitzer Schauspielhaus. Seit 2011 musikalische Leitung bei diversen Inszenierungen von Yves Hinrichs in Chemnitz, Plauen, Leipzig und Weimar, überwiegend Arbeit mit Jugendlichen. 2012 musikalische Leitung der Inszenierung „Reiher“ von Simon Stephens, Regie Yves Hinrichs, 2013 ausgezeichnet mit dem Brüder-Grimm-Preis des Landes Berlin. Seit 2014 Gründungsmitglied sowie musikalische und organisatorische Leitung der Jugendinitiative KarateMilchTiger unplugged. Mehrere Nominierungen und Einladungen zu Theaterfestivals, u.a. Theatertreffen der Jugend, 1. Jugendtheatertreffen der Schweiz, Bundestreffen Jugendclubs an Theatern. In der Jury als Jungjurorin seit 2015.

Kuratorium

Dr. Irina Ehrhardt, Bundesministerium für Bildung und Forschung (Vorsitz)

Agnes Schipper, Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Wissenschaft, Berlin
(stellvertretender Vorsitz)

Michael Assies, Bundesverband Theater an Schulen e.V. (BVTs), Berlin

Barbara Challe, Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur Rheinland-Pfalz, Mainz

Prof. Dr. Dagmar Dörger, Fachhochschule Erfurt

Günter Frenzel, Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, München

Annett Israel, Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main

Thomas Lang, Bundesakademie für Kulturelle Bildung, Wolfenbüttel

Rosemarie Meyer-Behrendt, Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Brigitte Menell, Ministerium für Schule und Berufsbildung des Landes Schleswig-Holstein, Kiel

Prof. Dr. Romi Domkowsky, Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater e.V., Hannover

Dr. Gerd Taube, Bundesvereinigung für Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e.V. (BKJ), Remscheid



Statistik

Bewerbungen insgesamt 126

Verteilung auf Bundesländer:

Baden-Württemberg	8
Bayern	12
Berlin	22
Brandenburg	5
Bremen	2
Hamburg	5
Hessen	6
Mecklenburg-Vorpommern	2
Niedersachsen	7
Nordrhein-Westfalen	31
Rheinland-Pfalz	3
Saarland	2
Sachsen	11
Sachsen-Anhalt	2
Schleswig-Holstein	1
Thüringen	6
Schweiz	1

Produktionsform:

Eigenproduktion	77
Textadaption	28
Textrealisation	21

Produktionsort:

Schule	41
Gesamtschule Darstellendes Spiel	2
Realschule Theater-AG	1
Gymnasium	
- davon Theater-AG	17
- davon Grundkurs/Projektkurs/DS/LK	8
Kooperation verschiedener Schulen	1
Förderschule	3
Berufsschule/Berufsausbildung Theater-AG	1

Europäische Schule	1
Hochschule	1

Außerschulischer Bereich	40
davon Vereine	19
davon freie Gruppen	8
davon Kooperationen Schule/Theater	1
davon Jugendkunst- und/oder Musikschule	4
davon Jugendkulturzentren	9
davon kirchliche Träger	2
davon Jugendstrafanstalt	1

Jugendtheater und Jugendgruppen an Freien Theatern	14
Jugendclubs an Stadt-/Landes-/Staatstheater	23
Bürgerbühnen an Stadt-/Landes-/Staatstheatern	2

Genre:

Sprechtheater	100
Tanztheater	6
Musiktheater/Musicals	8
Performance	2
Genreübergreifende Stücke	10

Alterszusammensetzung:

Überwiegend unter 13 Jahre	1
Überwiegend zwischen 11 und 19	6
Durchmischt 12 bis 18 Jahre	21
Durchmischt 12 bis 24 Jahre	3
Durchmischt 14 bis 18 Jahre	4
Durchmischt 14 bis 24 Jahre	7
Überwiegend zwischen 16 und 19 Jahre	37
Überwiegend 16 bis 19 und bis max. 25 Jahre	33
Überwiegend über 20 Jahre	5
Intergenerativ	2

Weitere Bundeswettbewerbe der Berliner Festspiele

2. Tanztreffen der Jugend

Spielplan, Informationen, Kartenvorverkauf

25. September bis 2. Oktober 2015
1. August 2015

32. Treffen junge Musik-Szene

Konzert der Preisträger*innen
Einsendeschluss

11.–16. November 2015
12. November 2015, 19:00 Uhr
31. Juli 2015

30. Treffen junger Autoren

Lesung der Preisträger*innen
Einsendeschluss

19.–23. November 2015
20. November 2015, 19:00 Uhr
15. Juli 2015

Die Bewerbungsfrist läuft! Wettbewerbsinformationen und Bewerbungsunterlagen unter Bundeswettbewerbe auf: www.berlinerfestspiele.de

Bundeswettbewerbe aktuell im Internet:

www.bundeswettbewerbe.berlin

www.facebook.com/bundeswettbewerbe

Das Programm der Bundeswettbewerbe der Berliner Festspiele gliedert sich in allen Sparten in drei Säulen: Auf der BÜHNE erfolgen die öffentlichen Präsentationen der Arbeiten. Der CAMPUS beinhaltet das Workshop-Programm und verschiedene Gesprächsformate für die ausgewählten Teilnehmer*innen. Und das FORUM richtet sich an Pädagogen*innen, Praktiker*innen und Studierende der jeweiligen Bereiche der kulturellen Jugendarbeit.

Bundeswettbewerb Theatertreffen der Jugend 2016

Ausschreibungsbeginn:

Oktober 2015

Einsendeschluss:

31. Januar 2016

37. Theatertreffen der Jugend:

3. bis 11. Juni 2016

Bundeswettbewerb Tanztreffen der Jugend 2016

Ausschreibungsbeginn:

Oktober 2015

Einsendeschluss:

31. März 2016

3. Tanztreffen der Jugend:

23.–29. September 2016

Alle Bundeswettbewerbe der Berliner Festspiele werden gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung.

Impressum

Festival

Leitung: Dr. Christina Schulz
Organisationsleitung: Renate Klügge
Mitarbeit: Sander von Lingelsheim, Jonas Rinderlin, Antonino Polizzi
Praktikum: Yasin Gaye
Presse: Sara Franke
Spielstättenleitung: Karsten Neßler
Technische Leitung: Thomas Pix

Magazin

Herausgeber Berliner Festspiele
Redaktion: Anne Phillips-Krug, Dr. Christina Schulz, Christina Tilmann
Mitarbeit: Renate Klügge
Redaktion Essays: Henrik Adler
Grafik: Ta Trung, Berlin
Schrift: L.L. Brown
Papier: Circle Offset White
Druck: enka-druck GmbH

Copyright 2015 Berliner Festspiele, Autor*innen und Fotograf*innen
Stand: Mai 2015

Kein Nacheinlass während der Vorstellungen. Bild- und Tonaufnahmen sind nicht gestattet. Programm- und Besetzungsänderungen vorbehalten.

Veranstalter

Berliner Festspiele
Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH
Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Intendant: Dr. Thomas Oberender
Kaufmännische Geschäftsführerin: Charlotte Sieben

Presse: Claudia Nola (Ltg.), Sara Franke, Patricia Hofmann, Michaela Mainberger
Redaktion: Christina Tilmann (Ltg.), Dr. Barbara Barthelmes, Anne Phillips-Krug, Jochen Werner
Internet: Frank Giesker, Jan Köhler
Marketing: Stefan Wollmann (Ltg.), Gerlind Fichte, Christian Kawalla
Grafik: Christine Berkenhoff
Vertrieb: Uwe Krey
Ticket Office: Ingo Franke (Ltg.), Simone Erlein, Gabriele Mielke, Marika Recknagel, Torsten Sommer, Christine Weigand

Hotelbüro: Heinz Bernd Kleinpaß (Ltg.), Frauke Nissen
Protokoll: Gerhild Heyder
Technische Leitung: Andreas Weidmann
Leitung Beleuchtung: Carsten Meyer
Leitung Ton/Video: Manfred Tiesler
Technische Produktionsleitung: Matthias Schäfer
Bühneninspektor: Thomas Pix
Bühnenmeisterin und Chefmaschinistin: Lotte Grenz
Maschinisten: Martin Zimmermann, Fred Langkau
Beleuchtungsmeisterin: Petra Dorn
Tonmeister: Axel Kriegel, Martin Trümper-Bödemann
Ton- und Videotechniker: Stefan Höhne
Gebäudemanagement: Ulrike Johnson
Haustechnik: Frank Choschzick, Olaf Jüngling
Empfang: Barbara Ehrhoff, Georg Mikulla

Berliner Festspiele, Schaperstraße 24, 10719 Berlin,
T +49 30 254 89 0, www.berlinerfestspiele.de,
info@berlinerfestspiele.de

Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH,
Schöneberger Str. 15, 10963 Berlin, kbb.eu



Berliner Festspiele



Die Berliner Festspiele werden gefördert durch:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Abonnieren Sie den Newsletter der Berliner Festspiele:
www.berlinerfestspiele.de/newsletter

Kalendarium

Freitag, 29.5.

15:30–16:00 Uhr	Get together Spielleiter*innen
16:15– 16:45 Uhr	Forum Praxis I: Einführung Praxis
17:00 Uhr	Campus: Begrüßung Teilnehmer*innen
19:00 Uhr	Bühne: Eröffnung
20:00 Uhr	Bühne: „das gender_ding“
21:30 Uhr	Empfang

Samstag, 30.5.

09:30–12:00 Uhr	Forum Praxis I: Die Gegenwart des Körpers Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
12:00 Uhr	Mittagessen
13:30–16:00 Uhr	Forum Praxis I: Begehren oder die Kunst des Übergangs Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
17:00–18:00 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
18:00 Uhr	Abendessen
20:00 Uhr	Bühne: „Kritische Masse“

Sonntag, 31.5.

09:30–12:00 Uhr	Forum Praxis I: Die Gegenwart des Körpers Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
12:00 Uhr	Mittagessen
13:30–16:00 Uhr	Forum Praxis I: Begehren oder die Kunst des Übergangs Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
17:00–18:00 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
18:00 Uhr	Abendessen
20:00 Uhr	Bühne: „ANNE“

Montag, 1.6.

09:30–12:00 Uhr	Forum Praxis I: Die Gegenwart des Körpers Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
12:00 Uhr	Mittagessen
13:30–16:00 Uhr	Forum Praxis I: Begehren oder die Kunst des Übergangs Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
17:00–18:00 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
18:00 Uhr	Abendessen
20:00 Uhr	Bühne: „Late in the night...“
21:45 Uhr	Bühne spezial: Lesung – Seitenwechsel

Dienstag, 2.6.

09:30–12:00 Uhr	Forum Praxis I: Gegenwart inszenieren Campus Spezial: Stadtrundfahrt und Parkour
12:00 Uhr	Mittagessen
13:30–16:00 Uhr	Forum Praxis I: Gegenwart inszenieren
17:00–18:00 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
18:00 Uhr	Abendessen
20:00 Uhr	Bühne: „Die Unberührbaren“
21:45 Uhr	Bühne spezial: Konzert – Texte treffen Töne

Mittwoch, 3.6.

09:00–09:30 Uhr	Forum Praxis II: Einführung
09:30–12:00 Uhr	Forum Praxis II: Keine Angst vor „Hamlet“! Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
12:00 Uhr	Mittagessen
13:30–16:00 Uhr	Forum Praxis II: Keine Angst vor „Hamlet“! Campus Praxis: Teilnehmer*innen- Workshops
17:00–18:00 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
18:00 Uhr	Abendessen
20:00 Uhr	Bühne: „Alice“

Donnerstag, 4.6.

09:30–12:00 Uhr	Forum Praxis II: „Hamlet“ als Soundtrack
11:00 – 12:30 Uhr	Campus Praxis: Workshop-Präsentation Teilnehmer*innen
ab 12:00 Uhr	Mittagessen
13:30–16:00 Uhr	Forum Praxis II: „Hamlet“ als Soundtrack
17:00–18:00 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
18:00 Uhr	Abendessen
20:00 Uhr	Bühne: „Katzelmacher“

Freitag, 5.6.

09:30–12:00 Uhr	Forum Praxis II: „Nimm mich, Hamlet!“
12:00 Uhr	Mittagessen
13:30–16:00 Uhr	Forum Praxis II: „Nimm mich, Hamlet!“
17:00–18:00 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
18:00 Uhr	Abendessen
20:00 Uhr	Bühne: „Söhne wie wir – Mach dir keine Sorgen, Mama!“
22:00 Uhr	Abschlussparty

Samstag, 6.6.

10:30–11:30 Uhr	Forum Dialog: Aufführungsgespräch Campus Dialog: Aufführungsgespräch
11:30–12:00 Uhr	Abschlussgespräch mit den Teilnehmer*innen anschließend Imbiss und Abreise

