

Wolfgang Sting

Differenz zeigen. Interkulturelle Theaterarbeit als ästhetisches Lernen

Auszüge aus der Antrittsvorlesung an der Universität Hamburg am 17.06.2003

Das Thema interkulturelles Lernen ist heute angesichts der Globalisierung und Pluralisierung unserer Gesellschaft aktueller denn je. Interkulturelles Theater setzt sich mit der Vielfalt der Kulturen, ihren Ausdrucksformen und Problemen auseinander und berührt dabei Fragen der Interkulturellen Bildung. Mich interessiert das Thema Interkulturelles Theater als künstlerisch-ästhetische und pädagogische Herausforderung seit langem. Zudem erlebe ich Interkulturalität im Privaten, weil meine Frau Ausländerin ist und unsere Kinder zweisprachig aufwachsen.

Differenz und Fremdheit sind neben Pluralität zentrale Leitkategorien der theoretischen Diskussion um interkulturelle Bildung und ästhetische Bildung. Alle drei Begriffe verweisen auf Mehrdeutigkeit, die es heutzutage auszuhalten gilt. Interkulturelles und ästhetisches Lernen haben in diesem Horizont vergleichbare Zielsetzungen: Beiden Lernbereichen geht es um die Akzeptanz und Pflege der „Vielfalt der Kulturen“ (wie es in der Erklärung der Unesco heißt). Beide schulen die Wahrnehmung, das genaue Hinsehen und Sehen Lernen und beide intendieren einen produktiver handlungspraktischen Umgang mit der Differenz als soziale oder ästhetische Praxis. Das soziale und ästhetische Wahrnehmen lässt sich dabei nicht trennen. Denn ein „reines Sehen“, sagt der Soziologe Bourdieu (1993), gibt es nicht. Das Ästhetische findet stets in einem sozialen Raum statt und Wahrnehmung wie kulturelle Präferenzen sind habituell geprägt.

Während Pluralität das gleichwertige Nebeneinander von Kulturen und Lebensentwürfen und Fremdheit das notwendig Andere im Bildungsvorgang betont, schärft die Kategorie der Differenz unsere Wahrnehmung. Differenz zeigt sich als Gegenbegriff zu Einheit und Ganzheit. Mit anderen Worten: Das Ich das spricht, ist nie identisch mit dem Ich, von dem es spricht.

Viel allgemeiner meint Differenz auch den Unterschied zwischen bekannt und unbekannt. Differenz und Fremdheit sind Grundelemente im allgemeinen Bildungsprozess, aber auch konstitutiv für ästhetische Erfahrung, betont Hartmut von Hentig. Ohne das Andere und Unbekannte wird die eigene Wahrnehmung nicht stimuliert.

Im ästhetischen Bereich wird von Fremdheit und Differenz als künstlerisches Gestaltungsmittel gesehen. So beschreibt der Medienwissenschaftler Hügel als Parameter für Spannung und Unterhaltung in der ästhetischen Rezeption das Verhältnis von bekannten und unbekanntem Zeichen. Stellen Sie sich eine Skala von 0% bis 100% unbekannter Zeichen vor. Bei Null sind Sie gelangweilt, weil Sie alles kennen, bei 100% sind Sie auch gelangweilt, weil Sie nichts erkennen, einordnen oder verstehen können. Das Verhältnis macht es und spiegelt unterschiedliche Reflexionsniveaus und Zuschauerinteressen bzw. kulturelle Präferenzen wider. Populäre Formate sind geprägt von einem hohen Grad an bekannten Zeichen. Bei Popmusik oder Volkstheater ist Format, Inhalt und Dramaturgie weitgehend bekannt, da kann man auf Toilette gehen ohne was zu verpassen. Anders bei avantgardistischer Kunst, die den Zuschauer mit hochgradigen Verschlüsselungen, selbstreferenziellen Verweisen oder auch Trivialisierungen herausfordert oder irritiert, sich mitunter auch bewusst einer Dekodierung verweigert. Vorigen Donnerstag besuchte ich eine Performance der Internationalen Gruppe Plasma, die, so die Ankündigung, „eine vielschichtige Partitur aus Aktionen, Texten, Tönen und Bildern, eine lebende Installation“ zeigt. Dort lief die ersten Minuten ein Spruchband über den Screen, das sagte: „Entspannen Sie sich, es gibt hier nichts zu verstehen.“ Der Zuschauer muss sich dann auf andere Sicht- und Erlebensweisen einlassen können oder verzweifelt.

Das Fremde Andere ist in diesem Fall eine Herausforderung an unsere gewohnte Wahrnehmung und Perspektive. Fremdheit ist also keine objektive Eigenschaft, sondern eine Frage der Perspektive. das hat Karl Valentin (und Liesl Karlstadt) in seinem wunderbaren Dialog "Die Fremden" (1996, 50f) aus den 40er Jahren auf den Punkt gebracht, **Text siehe Kasten**.

Erst die Differenzerfahrung zwischen Vertrautem und Fremden ermöglicht Persönlichkeitsentwicklung und soziales Lernen. Lernen heißt auch, etwas von sich weg halten. Der Pädagoge Horst Rumpf sagt: „Nahebringen – das ist soviel wie Scheinvertrautheit überwinden, Fremdheit und auch Ferne erzeugen.“ (Rumpf 1986, 49)

In diesem Sinne kann Interkulturelle Theaterarbeit die Ziele der interkulturellen Pädagogik (Akzeptieren, Respektieren und Aushalten des Anderen) aufnehmen und handlungspraktisch umsetzen, ohne ihre theaterspezifischen Momente des spielerischen Experiments, der

Übertreibung und Verfremdung oder auch der Irritation aufgeben zu müssen. Vielmehr stellen sich im Theaterprozess auf unterhaltsame Weise sowohl kognitive und sinnlich-emotionale als auch fremde und befremdende Erfahrungen, eben Differenzerfahrungen ein.

Differenzerfahrung, die nicht von Angst begleitet ist, ist ein positives Kulturerlebnis.

"Theater muss wie Fußball sein" (Roberg)

Theater soll populär, spannend, unterhaltsam sein, da können wir sicher zustimmen.

Kreative Spielzüge, Tempovariationen, Druckmachen, Konterspiel, Soloeinlage und eine Schlussoffensive sind dramaturgische Varianten. Mich interessiert in der Parallele neben der Wirkungsästhetik des Phänomens Fußball seine Realisation als körperliches Mannschaftsspiel. Auch Theater ist ein Mannschaftsspiel, es bedarf verbindlicher Absprachen und eines kreativen Zusammenspiels. Allerdings, das markiert dann auch einen wesentlichen Unterschied, beim Theater geht es nicht um das Gewinnen bzw. Besiegen eines Gegners, sondern um das Zeigen und Erzählen und zwar in der Öffentlichkeit. Spannung entsteht hier nicht durch den unbekanntem Ausgang des Wettkampfs, sondern durch die kunstvolle Inszenierung und Präsentation des Theaterereignisses. Die besondere Machart, wie ein Stück gestaltet und in Szene gesetzt wird, bestimmt die jeweilige Ästhetik.

In der theaterpädagogischen Praxis hat sich eine Ästhetik entwickelt, die sich an den sozialen Ausdrucksformen und Themen der beteiligten Spieler orientiert, Diese **soziale Ästhetik**, die sich in vielen heutigen Schultheater und theaterpädagogischen Projekten findet, zeichnet sich durch folgende Merkmale aus:

- Der freie (anti-literarische), aber nicht beliebige Umgang mit Texten und die ensembleorientierte Arbeitsweise erlauben neue Spiel- und Erzählformen.
- Die Darstellung ist meist anti-protagonistisch und anti-psychologisch, verzichtet also auf Hauptdarsteller und Rollenpsychologie
- Der Verzicht auf realistische Darstellung favorisiert eher Stilisierung und Symbolisierung.
- Weniger Rollentext bedingt und fordert mehr nonverbales(Zusammen)Spiel, Körpersprache und Rhythmus sowie die Integration von Musik, Medien und Requisiten als Partner.
- Die Erzählweise wird variantenreicher: Bilder, Fragmente, Collagen dominieren im Gegensatz zu durchgängigen dramatischen Handlungsbogen.
- Das Experimentieren mit chorischen Theaterformen bietet ästhetische und soziale Anreize. Das Aufteilen und Doppeln von Rollen (Facetten und Brüche von Figuren) liefert neue Spielformen für Großgruppen. Alle können spielen, keiner wird überfordert.

Ab den 80er Jahren entwickelte sich Schultheater und Theaterpädagogik zunehmend von einem pädagogisch-politischen Medium zu einer ästhetisch eigenständigen Kunstform. Hier zeigt sich ein radikaler Wechsel in der Einschätzung und Zuschreibung, was das Theaterspielen mit Laien bringen soll. Lange stand der politische oder pädagogische Verwertungsgedanke im Mittelpunkt. Wir machen Theater, „um zu“, war die Devise. Um politisch wachzurütteln wie die Agitpropgruppen der 20er Jahre. Um unsere Dramenliteratur auswendig zu lernen. Oder um Formen der Unterdrückung aufzuzeigen wie bei Augusto Boal. Oder um gesellschaftliches Rollenverhalten zu durchschauen.

Das Interesse und die Praxis der Theaterpädagogik verschiebt sich also: vom Probehandeln zur Produktion, vom privaten Rollenspiel zur öffentlichen Darstellung, vom Spielerischen zum Künstlerischen. Nicht mehr nur Spiel und Interaktion, sondern auch Gestaltung und Präsentation (Produkt) interessieren. Das bedeutet keine Vernachlässigung des Prozesses und der spielerischen Freiheit, sondern ein Ernstnehmen des öffentlichen Mediums Theater **und** der beteiligten Menschen. Zum sozialen Lernen gesellt sich das ästhetische Lernen. Hier sehe ich einen Paradigmenwechsel der Theaterpädagogik.

Theater als Mannschaftsspiel schafft soziale und ästhetische Kommunikation

Weil der Arbeitsprozess im Theater, anders als bei den anderen Künsten, durch eine intensive soziale Kommunikation geprägt ist, wird Theater als **die** soziale Kunst bezeichnet. Als soziale Kunst qualifizieren sich interkulturelle Theaterprojekte wie das Gesehene in dreifacher Weise: durch die Arbeitsform des gemeinsamen Machens (als soziales Lernen), durch die aufgegriffenen Themen und Interessen (als sozial-politisches Engagement) und durch die

beschriebene Ästhetik, die die beteiligten Spieler zum öffentlichen Sprechen bringt (als ästhetische Kommunikation).

Theaterpädagogik versteht sich heute als eine künstlerische Gruppenarbeit, die das Ausdrucksvermögen und den Blick der Beteiligten (auf das Material, das Thema, sich selbst, die Welt) schult und inszeniert.

Wir können festhalten: Das Pädagogische ist vom Ästhetischen nicht zu trennen. Nur durch die ästhetische Praxis ergeben sich die am Theaterspielen gelobten Lernprozesse.

Anhand vier charakteristischer Elemente des Theatermachens möchte ich jetzt die Lern- und Bildungsqualitäten des Mediums Theater herausstellen:

1. **Körper** als zentrales Ausdrucks- und Gestaltungsmittel, 2. **Gruppe** als elementare Arbeitsform, 3. **Experiment** als wichtiges Arbeitsverfahren, 4. **Präsentation/Aufführung** als besondere Kommunikation.

Der **Körper** ist das zentrale Ausdrucks- und Gestaltungsmittel des Theaters. Im Theaterkontext repräsentiert der Körper die spezifische Doppelheit von Spieler und Figur. Im Spiel eine Rolle einnehmen oder eine Figur darstellen ist in der kindlichen Entwicklung eine zentrales Experimentierfeld und eine wichtige Lernerfahrung. Die Grenzen zwischen Spieler und Figur werden durchlässig, die Übernahme einer anderen Perspektive (der Figur) erweitert und reflektiert die Selbstwahrnehmung. In der Entwicklungspsychologie u.a. bei Jean Piaget wird die Entwicklung des Kindes von diesem Spielen abgeleitet. Der Kinderpsychologe Winnicott betrachtet das Spiel als einen „intermediären Raum“ mit einer Brückenfunktion zwischen Innenwelt und Außenwelt, Ich und Du. Über die Körperlichkeit, das gleichzeitige Spieler- und Figuresein, erschließen sich zwei Erfahrungs- und Reflexionsebenen, nämlich Selbst- und Fremdwahrnehmung. Diese beiden Erfahrungsmöglichkeiten - die spielerische Identifikation und die Rollendistanz - hat Robert Jauß als vorrangige Qualität der ästhetischen Erfahrung herausgestellt. Intensiviert wird diese Selbstwahrnehmung beim Theaterspiel im Gegensatz zu anderen Künsten dadurch, dass das Rollenspiel nicht nur imaginativ im Kopf abläuft (wie z.B. beim kreativen Schreiben), sondern mit dem ganzen Körper, Stimme, Gestik, Haltung vollzogen wird und meist auch als Gruppenaktion. **Körperlichkeit und Kognition** gehören hier in idealer Ergänzung zusammen.

Die **Gruppe** als soziale Einheit prägt die Arbeits- und Kommunikationsform im Theaterprozess eindeutig. Der Regisseur Peter Brook beschreibt diese Gruppenqualität so: „Im Theater kann man zum Glück nichts alleine machen. Vorbereiten heißt zusammenarbeiten, spielen heißt teilen.“ Das gemeinsame Gestalten im und als Ensemble ist im kindlichen Alltag heute (Einzelkind, alleinerziehende Eltern) ein kaum noch gegebene konzentrierte Form des sozialen Lernens. Verbindlichkeit, Solidarität, Aufeinandereingehen, Toleranz und Akzeptanz der anderen Meinung und Person werden beim Theaterspiel selbstverständlich geübt. Die individuellen Wahrnehmungs- und Ausdruckserfahrungen verbinden sich mit sozialem Lernen und Differenzenerfahrung.

Das Experiment als spielerische Herangehensweise an eine Gestaltungsaufgabe ist typisch für den kreativen und ergebnisoffenen Theaterprozess. Improvisation, Trial and error oder learning-by-doing, also das Prinzip „Ausprobieren als Lernform“ charakterisiert einen in den Künsten selbstverständlichen, im der Schule eher unüblichen Lernmodus. Erst durch das erlaubte Fehlermachen, Korrigieren und Suchen entdeckt man die beste Lösung. Theater wie jede künstlerische Arbeit ist „ein Prozess des Tuns, Sehens, Auswertens, Kritisierens und erneuten Tuns“, sagt der Theaterforscher Richard Schechner. Dieses permanente Wechselspiel von Wahrnehmen und Gestalten ist typisch für ästhetische Bildungsprozesse (vgl. Klaus Mollenhauer).

Die **Präsentation** ist der Abschluss eines Arbeitsprozesses. Der Reformpädagoge John Dewey behauptet sogar, dass erst mit einer Präsentation als Zusammenfassung und Reflexion des Erlebten und Gemachten eine ästhetische Erfahrung gespeichert wird. Die in der ästhetischen Gestaltung angelegte Arbeits- und Lernintensität, Ernsthaftigkeit und Motivation werden durch die Präsentation gebunden, da das Tun nicht Selbstzweck bleibt, sondern mit der Aufführung öffentliche Kommunikation herstellt. Die Lernerfahrungen im ästhetischen Gestaltungsprozess sind intensiver, wenn es nicht nur um das Spiel, sondern auch um das Gestalten eines Kunstprodukts geht, das wiederum Mitteilungscharakter hat. Der Arbeitsprozess auf ein Ziel hin ist pädagogisch **und** künstlerisch wichtig; neben der

individuellen Motivation und ästhetischen Kompetenz erhöht sich die Verbindlichkeit und Ernsthaftigkeit der Gruppenarbeit und schafft letztlich die künstlerisch wichtige Distanzierung von sich selbst und der Probenarbeit. „Die Produktion bedeutet Heraustreten aus der eigentlichen Arbeits-Innenwelt in den öffentlichen Handlungszusammenhang.“ (Ritter 1984, 96) Und wer will sich da blamieren.

Zwei Fächer braucht mensch in Schule

Hartmut von Hentig geht soweit zu sagen, eigentlich brauche man in der Schule nur zwei Fächer Theater und Science, also Theater und Naturwissenschaften:

„Ja, ich behaupte darum, dass das Theater eines der machtvollsten Bildungsmittel ist, die wir haben: ein Mittel, die eigene Person zu überschreiten, ein Mittel der Erkundung von Menschen und Schicksalen und ein Mittel der Gestaltung der so gewonnenen Einsicht.“ (Hentig 1996, 119)

Theater ermöglicht demnach Lernen über sich selbst, Lernen über andere und von anderen, sowie Lernen zu kommunizieren. Theater als soziale und polyästhetische Kunst, die die unterschiedlichsten Künste, Genres und Stile zusammenführt, ist prädestiniert dafür, den interkulturellen Dialog zu bereichern. Das Medium Theater ist immer schon auf Vielsprachigkeit ausgelegt. Theater ist per se eine Hybridkunst. „Theater ist eine unreine Kunst“, sagt der Dramatiker Tankred Dorst, „darin liegt seine vitale Kraft. Ohne Hemmungen benutzt es alles, was ihm im Wege steht. Es wird seinen Prinzipien ständig untreu. Selbstverständlich schielt es nach den Moden der Zeit, holt sich Bilder aus anderen Medien, redet manchmal langsam, manchmal schnell, stammelt, verstummt, ist verstiegen und banal, vermeidet, zerstört Geschichten und erzählt trotzdem welche.“ (Theater heute 03, 2003, S. 5)

Theater erzählt Geschichten, schafft Stimmungen und zeigt Bilder, mehr nicht, aber wenn dadurch narrative Räume entstehen, die Öffentlichkeit und Kommunikation schaffen, ist das viel. Interkulturelles Theater heißt, zeigen, was in unserer Welt mit den Menschen geschieht und sich Mitteilen und Austausch über unterschiedliche Sichtweisen und Kulturen.. So komme ich zum Schluss. Die eigentliche Orientierung, die Kultur und Theater geben kann, so der Kulturwissenschaftler Clifford Geertz, besteht nicht darin, "unsere tiefsten Fragen zu beantworten, sondern uns mit anderen Antworten vertraut zu machen, die andere Menschen ... gefunden haben" (Geertz 1991, 43).

"(...) Karl Valentin: Ja, ein Fremder ist nicht immer ein Fremder.

Liesl Karlstadt: Wieso?

K.V.: Fremd ist der Fremde nur in der Fremde.

L.K.: Das ist nicht unrichtig. - und warum fühlt sich ein Fremder nur in der Fremde fremd?

K.V.: Weil jeder Fremde, der sich fremd fühlt, ein Fremder ist, und zwar so lange, bis er sich nicht mehr fremd fühlt, dann ist er kein Fremder mehr.

L.K.: Sehr richtig! - Wenn aber ein Fremder schon lange in der Fremde ist, bleibt er dann immer ein Fremder?

K.V.: Nein. Das ist nur so lange ein Fremder, bis er alles kennt und gesehen hat, dann ist ihm nichts mehr fremd.

L.K.: Es kann aber auch einem Einheimischen etwas fremd sein!

K.V.: Gewiss

(...)

L.K.: Das Gegenteil von fremd wäre also – unfremd?

K.V.: Wenn ein Fremder einen Bekannten hat, so kann ihm dieser Bekannte zuerst fremd gewesen sein, aber durch das gegenseitige Bekannt werden sind sich die beiden nicht mehr fremd. Wenn aber die zwei mitsammen in eine fremde Stadt reisen, so sind diese beiden Bekannten jetzt in der fremden Stadt wieder Fremde geworden. Die beiden sind also – das ist zwar paradox – fremde Bekannte zueinander geworden.“