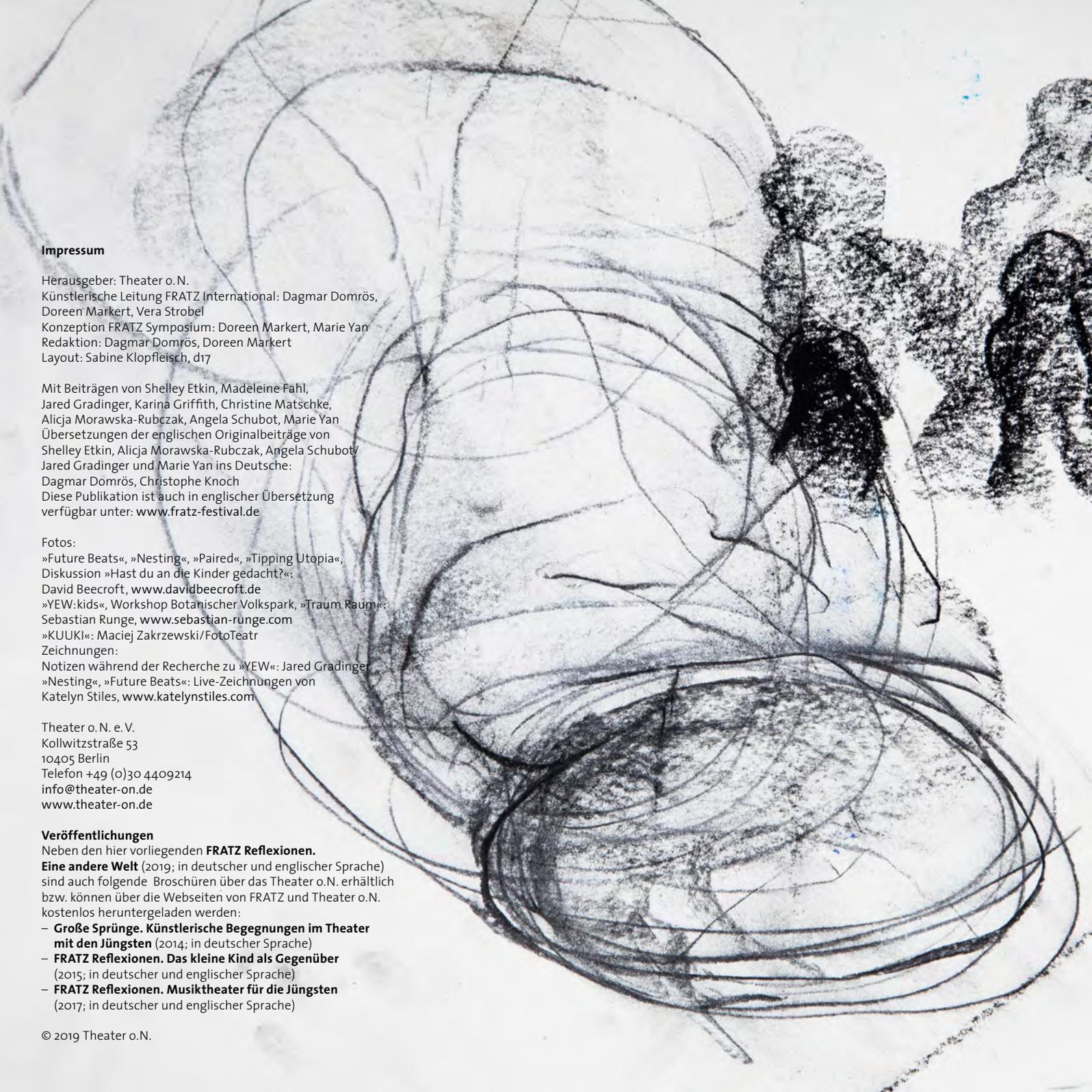


# FRATZ Reflexionen

Theater o.N. |

Eine andere Welt





## Impressum

Herausgeber: Theater o. N.  
Künstlerische Leitung FRATZ International: Dagmar Domrös,  
Doreen Markert, Vera Strobel  
Konzeption FRATZ Symposium: Doreen Markert, Marie Yan  
Redaktion: Dagmar Domrös, Doreen Markert  
Layout: Sabine Klopffleisch, d17

Mit Beiträgen von Shelley Etkin, Madeleine Fahl,  
Jared Gradinger, Karina Griffith, Christine Matschke,  
Alicja Morawska-Rubczak, Angela Schubot, Marie Yan  
Übersetzungen der englischen Originalbeiträge von  
Shelley Etkin, Alicja Morawska-Rubczak, Angela Schubot/  
Jared Gradinger und Marie Yan ins Deutsche:  
Dagmar Domrös, Christophe Knoch  
Diese Publikation ist auch in englischer Übersetzung  
verfügbar unter: [www.fratz-festival.de](http://www.fratz-festival.de)

Fotos:  
»Future Beats«, »Nesting«, »Paired«, »Tipping Utopia«,  
Diskussion »Hast du an die Kinder gedacht?«:  
David Beecroft, [www.davidbeecroft.de](http://www.davidbeecroft.de)  
»YEW:kids«, Workshop Botanischer Volkspark, »Traum Raum«:  
Sebastian Runge, [www.sebastian-runge.com](http://www.sebastian-runge.com)  
»KUUKI«: Maciej Zakrzewski/FotoTeatr  
Zeichnungen:  
Notizen während der Recherche zu »YEW«: Jared Gradinger  
»Nesting«, »Future Beats«: Live-Zeichnungen von  
Katelyn Stiles, [www.katelynstiles.com](http://www.katelynstiles.com)

Theater o. N. e. V.  
Kollwitzstraße 53  
10405 Berlin  
Telefon +49 (0)30 4409214  
[info@theater-on.de](mailto:info@theater-on.de)  
[www.theater-on.de](http://www.theater-on.de)

## Veröffentlichungen

Neben den hier vorliegenden **FRATZ Reflexionen**.  
**Eine andere Welt** (2019; in deutscher und englischer Sprache)  
sind auch folgende Broschüren über das Theater o.N. erhältlich  
bzw. können über die Webseiten von FRATZ und Theater o.N.  
kostenlos heruntergeladen werden:

- **Große Sprünge. Künstlerische Begegnungen im Theater mit den Jüngsten** (2014; in deutscher Sprache)
- **FRATZ Reflexionen. Das kleine Kind als Gegenüber** (2015; in deutscher und englischer Sprache)
- **FRATZ Reflexionen. Musiktheater für die Jüngsten** (2017; in deutscher und englischer Sprache)



## Inhalt

### Doreen Markert

#### Another World

Mindmap zum Symposiumsthema »Eine andere Welt« 4

### Christine Matschke

#### Freiräume für das Publikum von morgen eröffnen

Arbeiten zeitgenössischer Tanz- und Performancekünstler\*innen auf dem Festival FRATZ International 2019.  
Eine Annäherung 5

### Christine Matschke

Wildwüchsiges Kleinstpublikum 10

### Angela Schubot, Jared Gradinger

Notizen während der Recherche zu »YEW« 12

### Shelley Etkin

Gedanken zu »Nesting«  
Resonanz ist Beziehung 14

### Alicja Morawska-Rubczak

Atem und Pulsschlag  
Über »KUUKI« und »Future Beats«:  
zwei interaktive Inszenierungen für die Allerjüngsten 23

### Madeleine Fahl

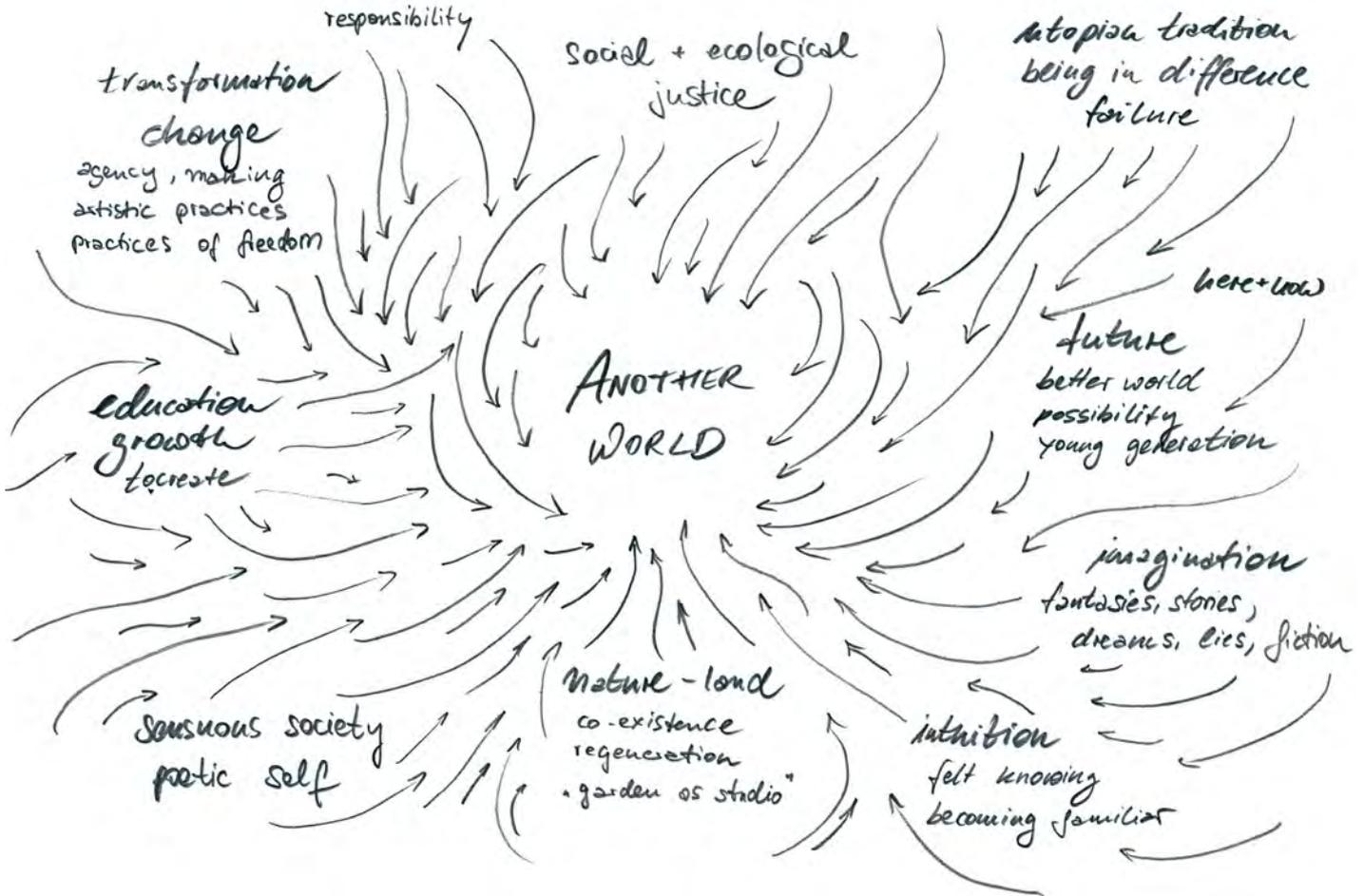
»Future Beats« – ein Wechselspiel für die Sinne 27

### Marie Yan

»Hast du an die Kinder gedacht?«  
Der Beginn eines Gesprächs  
Mit einem Essay von Karina Griffith:  
Für die Kinder an einsamen Orten 30

Die Autor\*innen 36

Die Zeichnung links (zu »Future Beats«) wie auch weitere Kreidezeichnungen bei den Texten von Shelley Etkin (zu »Nesting«) und Madeleine Fahl (zu »Future Beats«) hat die Künstlerin Katelyn Stiles realisiert. Sie zeichnet in Aufführungssituationen live, die Bilder sind jeweils innerhalb von wenigen Minuten entstanden. Im Anschluss konnten die Zuschauer\*innen die Zeichnungen betrachten.



## Freiräume für das Publikum von morgen eröffnen

### Arbeiten zeitgenössischer Tanz- und Performancekünstler\*innen auf dem Festival FRATZ International 2019. Eine Annäherung Christine Matschke

Im Jahr 1982 lädt der Kinder- und Jugendbuchautor Michael Ende in der Öko- und Friedenspolitik engagierten SPD-Politiker und Autor Erhard Eppler in sein Wohnhaus in die Albaner Berge nahe Rom ein. Gemeinsam mit der Schauspielerin, Regisseurin und Intendantin Hanne Tächl<sup>1</sup> führen sie »abseits von allem tagespolitischen Geschehen« ein freies Gespräch über Kapitalismus, Genderproblematik und Gefahren der Wachstumspolitik. Dabei erzählt Ende unter anderem von seiner Teilnahme an einer Tagung des schweizerischen Gottlieb Duttweiler Instituts im Jahr 1979.<sup>2</sup>

Der Anlass für das zweihundert Mann starke, internationale Topmanagertreffen mit Titel »Die Rationalisierungsfalle« war ein technischer Fortschritt: sogenannte Mikroprozessoren, die es ermöglichten, menschliche Arbeitsabläufe durch Maschinen zu ersetzen. Michael Endes Aufgabe auf der Tagung war es, den Führungskräften Gretchenfragen zu stellen und ihnen eine Passage aus seinem Roman »Momo« vorzulesen.

Gesagt, getan. Ende las den Managern aus seinem Buch vor und unterbreitete ihnen einen gleichsam simplen wie außergewöhnlichen Vorschlag: »Mir fällt auf, daß in unserem Jahrhundert kaum eine positive Utopie mehr geschrieben worden ist. Die letzten zumeist positiv gemeinten Utopien stammen aus dem vorigen Jahrhundert. Denken Sie etwa an Jules Verne (...) oder an Karl Marx (...). Sieht man sich aber die Utopien an, die in unserem Jahrhundert geschrieben worden sind, angefangen von der *Zeitmachine* von Wells über *Brave New World* von Huxley bis zu 1984 von Orwell, so finden wir nur noch Alpträume. Der Mensch unseres Jahrhunderts hat Angst vor seiner eigenen Zukunft (...) Es wird nur noch in Sachzwängen gedacht. Und Zwänge machen Angst. Das Gefühl der Hilflosigkeit ist so groß, daß wir nicht einmal mehr wagen, uns zu überlegen, was wir uns eigentlich *wünschen*...«. Allein dieses Stichwort dürfte in dem ein oder anderen Tagungsmitglied ein kritisches Stirnrunzeln hervorgerufen haben. Der Vorschlag von Michael Ende nun bestand darin, sich einmal hundert Jahre in die Zukunft zu versetzen und zu sagen, wie man es sich wünsche, »daß die Welt dann aussehen soll.«<sup>3</sup> Die Manager verweigerten solch einen »Quatsch« und die Veranstaltung wurde nach einer halben Stunde abgebrochen.

2019, im Jubiläumsjahr des als Jugendbuchautor ignorierten und als Eskapist angegriffenen Autors<sup>4</sup>, steht die Welt unmittelbarer als je zuvor vor den Auswirkungen kapitalistischer Wachs-

tumspolitik. Die von der jungen Generation initiierte Protestbewegung »Fridays for Future« lässt keinen Zweifel daran. In Zeiten, »in denen Gewissheiten erodieren, Zukunftskonzepte eher vonseiten der Technik kommen als von Soziologie und Philosophie, und rückwärtsgewandte Ideologien sich wieder zu Erlösungshoffnungen spreizen«<sup>5</sup>, wird gerade auch in der Kunst nach Alternativen gesucht. So auch bei der diesjährig vierten Ausgabe von FRATZ International, dem interdisziplinären Festival für allerjüngstes Publikum, ausgerichtet vom Theater o.N. Zur Debatte stand dabei die Rolle des Theaters, die sinnlich-ästhetische Erfassung der Welt und die Suche nach neuen »Allianzen und Wegen – zu verstehen, zu kreieren, zu verändern«.<sup>6</sup>



#### Suche nach alternativen Wirklichkeiten

Raum für Sehnsüchte und Hoffnungen gibt das Theater o.N. nunmehr seit vierzig Jahren. Seit seiner Gründung im Jahr 1979 verstand sich das Theater, das damals noch Zinnober hieß, als eine Art Traumlabor. Das neunköpfige Kollektiv aus Schau- und Puppenspieler\*innen, fast alle Absolvent\*innen der Ostberliner Theaterhochschule »Ernst Busch«, war lange Zeit das einzige freie Theater der DDR. In der Nische suchte das basisdemokratische Kollektiv

nach einer Verbindung von Arbeit und Leben und begründete 1985 mit dem Stück »traumhaft« eine Art »fantastischen Realismus, in dem es nur so gespensterte von abgelebten wie noch unentdeckten Sehnsüchten.«<sup>7</sup> Das Eigene, Autobiografische, das eine allgemeingültige Bedeutung erlangen kann, ist dabei ein steter Antrieb für das Ensemble des Theater o.N. geblieben, auch für dessen Jugendtheaterprojekte.

In jenem widerständigen Interesse am Entwurf alternativer sozialer Normen und Werte, dem Glauben an kollektive Formen des Zusammenarbeitens und -lebens sowie in der Rückbesinnung auf die inneren Welten und Kräfte des Menschen scheint auch die Verbindung zur zeitgenössischen, freien Berliner Tanzszene zu liegen. So waren bei FRATZ 2019 erstmals auch Künstler\*innen dieser Szene vertreten. An ausgesuchten Open-Air-Orten im öffentlichen Stadtraum schufen sie sinnliche Rückzugsorte, die ein lineares und zielorientiertes Erleben von Zeit vorübergehend außer Kraft setzten. Im Botanischen Volkspark Pankow etwa luden Angela Schubot und Jared Gradinger Kinder ab drei Jahren zu einer intensiven und interaktiven Begegnung mit der pflanzlichen Natur ein. Einen Geräusch- und Klangraum zum Träumen eröffneten Shelley Etkin und Yoav Admoni mit »Nesting« in der Franziskaner-Klosterkirche in Berlin-Mitte. Und mit einer Fake Lecture namens »Tipping Utopia« ließ Stephanie Maher, Mitbegründerin des Ponderosa e. V., ihre in der Uckermark verwirklichte Utopie sozialen und künstlerischen Zusammenlebens im nüchternen Konferenzraum des Podewil lebendig werden.

### **»YEW:kids«: Vom (Un-)Sichtbaren und (Un-)Glaubwürdigen. Oder: Mit dem ganzen Körper zur Welt sein**

»Pflanzen haben keine Augen. Für unsere Arbeit wollten wir daher einen körperlichen Zustand finden, in dem es kein Vorne gibt. Deshalb sitzen wir so oft Rücken an Rücken, um solch einen 360-Grad-Winkel herzustellen wie Pflanzen ihn haben«, berichtet Angela Schubot in einem Mail-Interview mit der Autorin. Während ihres symbiotischen Duetts in »YEW:kids« haben Angela Schubot und Lea Kieffer<sup>8</sup> die Augen geschlossen oder halten sie in einer Art Abwesenheitsblick: »Ich würde eher sagen, dass die Augen dem restlichen Körper inbegriffen sind und versuchen, alles nach innen zu ziehen«, erklärt Jared Gradinger. Dieser Rückzug des Sehens ins Innere bringt nur eine vermeintliche Blindheit mit sich. Der tanzphilosophische Ansatz von Angela Schubot und Jared Gradinger macht eine sinnliche Wahrnehmung nicht länger von visueller Welterfassung abhängig, sondern öffnet den Körper – als rundum blickendes Organ – hin zur Welt. Indem sie dem Sehsinn – als dominantem Sinn – seine Vormachtstellung entziehen, wird auch eine herkömmliche Definition von Realität infrage gestellt: Als wirklich und glaubwürdig gelten in unserer naturwissenschaftlich orientierten, logisch-rationalen (westlichen) Welt vor allen Dingen sichtbare Fakten.



Sich den Pflanzen ähnlich zu machen, wie diese beiden Künstler\*innen es tun, ist damit nicht nur ein posthumaner Akt der Gleichberechtigung allen Lebens, sondern auch eine Absage an ein Denkmodell, das unser Verhältnis zur Natur über Jahrhunderte hinweg geprägt hat: den Dualismus von Descartes. Die damit einhergehende Trennung von Geist und Körper bzw. Denken und Materie hat unseren Naturbegriff gewissermaßen entleert.<sup>9</sup> Jared Gradingers künstlerischer Ansatz, der unter anderem von der spirituellen Naturforscherin Machaelle Small Wright inspiriert ist, lässt sich als Gegenmodell zu Descartes lesen: »Alles, was wir wahrnehmen, ist Teil der Natur. Und wir sind nicht davon getrennt. Natur ist die Organisation von Form. Unser Bestreben, die Dinge zu definieren und unsere irrsinnige Fähigkeit, alles zu objektivieren, erhöht unser Abgetrennt-Sein von der Welt. Sind wir uns dessen erst einmal bewusst, dann geht es darum herauszufinden, welches der beste Weg ist, um der Welt um uns herum zu begegnen. Und um der Natur in uns zu begegnen. Es gilt lediglich herauszufinden, was in Dir auf Widerhall stößt.« Damit spricht sich Gradinger für ein vital-schöpferisches Verhältnis des Menschen zur Natur aus: gedacht mehr im Sinne einer flachen, netzartigen, ökosystemischen und ko-kreativen Austauschstruktur denn als zielorientierte, ausbeuterische Hierarchiepyramide, an deren Spitze der Mensch als Krönung der Schöpfung steht.

Die Trennung des Menschen von der Natur ist eine Absage an ein qualitatives Wahrnehmungskonzept von Welt: »Wenn ich einen Baum sehe, dann nehme ich nicht als erstes etwas Quantifizierbares wahr, sondern ich nehme eben die Qualität, die Wesenheit Baum wahr, das Grün, das Lebendige und all seine charakteristischen Merkmale. Das sind alles Qualitäten, die ich nicht messen, wägen, zählen kann, sondern die ich zunächst einmal erleben muss. Auch das muss ich natürlich erst lernen, üben, ich muss dazu erzogen werden. Die Griechen und andere Kulturen wußten das, und ihre Pädagogik hatte dieses Ziel.«<sup>10</sup> Auch wenn

Schubot & Gradinger mit ihrer Arbeit sicherlich nicht auf eine Pädagogik abzielen, so findet sich hier doch eine gewisse Gemeinsamkeit.

In digitalen Zeiten, in denen das Visuelle unsere Wahrnehmung dominiert und andere Sinne zunehmend verarmen, scheint es wichtiger denn je zu sein, das Kinder »echten« Erlebnissen ausgesetzt sind und die Welt mit ihrem ganzen Körper erfahren. Nicht um eine Fähigkeit zu erlernen, sondern um sich eine »kindliche« Fähigkeit zu erhalten: Resonanzen aufzuspüren und damit in einen unmittelbaren Austausch zu treten – so wie es das kleine Publikum während »YEW:kids« tat.<sup>11</sup> Pädagogik wäre dann keine »Erziehung« mehr, sondern eine Praxis gegenseitigen Lernens – des Menschen von der Natur und der Erwachsenen von den Kindern (innerhalb eines dramaturgisch gesetzten dynamischen Feldes). Das »wildwüchsige«<sup>12</sup> Verhalten des kleinen Publikums während »YEW:kids« scheint dem Theaterverständnis von Schubot und Gradinger um ein Vielfaches näher zu sein als das der theatersozialisierten erwachsenen Zuschauer\*innen. So ist zwar auch ein ausgewachsener Körper immer noch ein Resonanzkörper. Doch haben Erwachsene oft verlernt, ihren intuitiven und spontanen Impulsen – und damit ihrer eigenen inneren Körperrealität – zu folgen. Wie das funktionieren könnte, vermittelte Angela Schubot während des FRATZ Symposiums in einem Workshop zum Thema Biorhythmus. Hier konnten die Teilnehmenden am Beispiel einer einfachen Übung einen dem Körper (und der Welt) inhärenten Biorhythmus erproben, der einen jenseits allen willentlichen Tuns in Bewegung hält und von innen heraus mit der Welt verbindet. Initiiert durch ein Bild körperlichen In-die-Erde-Schmelzens sanken die Teilnehmenden im Sitzen allmählich vom Kopf aus in sich zusammen, um sich dann, einem natürlichen inneren Impuls folgend, wieder aufzurichten.

Festhalten möchte ich hier, dass »YEW:kids«, inspiriert von Verfahren somatischer Praxis, nicht nur nach neuen Aufführungsästhetiken fragt, die »innere Intensitäten«<sup>13</sup> in einem dynamischen, performativen Kräftefeld verorten<sup>14</sup>, sondern auch nach einem neuen Verständnis des Zuschauens. Oftmals sind Eltern und Pädagog\*innen, die mit Kindern Vorstellungen des zeitgenössischen Tanzes besuchen, besorgt, ob man Kindern »das« zumuten darf. Wenn man Zuschauen aber anders versteht – als aktives, ganzkörperliches Eingebunden-Sein und Partizipieren an einem größeren System –, wäre die Frage danach, was man Kindern zeigen darf und was nicht, eine andere.

### »Nesting«: Ein permeabler Schutzraum für die Fantasie

Auch das FRATZ Atelier, ein dreitägiger Experimentierraum namens »Nesting« für Kinder ab drei Jahren, fand unter freiem Himmel statt. Für den hinteren Teil der Franziskaner-Klosterruine in Berlin-Mitte hat der Bildhauer, Tänzer und Performer Yoav Admoni dazu eine begehbare Holzskulptur gebaut. Der runde, nach oben hin

geöffnete, gerüstartige Begegnungsort erinnert an eine Jurte und zugleich an eine Raumschiffkapsel. Zwischen Verstrebungen sind neonfarbene Netze gespannt, die die Textildesignerin Layla Klingner angefertigt hat. Sie ersetzen die Wände des skulpturalen Baus und machen ihn zu einem durchlässigen Transformationsraum, der die ihn umgebende Stadtlandschaft sowie die dort herrschenden Licht-, Temperatur- und Geräuschverhältnisse aufnimmt.

Verantwortlich für das Konzept dieses permeablen Schutzraums ist Shelley Etkin. Wie ihr Kollege Jared Gradinger verfolgt die interdisziplinäre Künstlerin<sup>15</sup> mit ihren Arbeiten einen naturnahen Ansatz und arbeitete dazu unter anderem auf dem Gut Stolzenhagen (Ponderosa e.V.) in der brandenburgischen Uckermark. Mit »Nesting« orientiert sich Shelley Etkin an einem von ihr entworfenen Begriff: »Landing« bezieht sich – in Abgrenzung zum Begriff »Land« als begrenztes Territorium – auf Prozesse des Ankommens, im Körper und an einem Ort. In sogenannten »Landing-Sessions« erkundet die Künstlerin mit Teilnehmenden Aspekte wie Kolonialismus und Migration, Heilung, gefühltes Wissen und Kommunikation durch Körper und Bewegung. Als Methode dienen ihr dabei imaginative Reisen. »Nesting«, das in Zusammenarbeit mit der Darstellerin Iduna Hegen vom Theater o.N. entwickelt wurde, hat sich von dieser Forschung inspirieren lassen.<sup>16</sup>



Als ein Ort des vorübergehenden Ankommens und Rückzugs (aus dem Großstadtgetümmel) erwies sich »Nesting« während des Festivalbesuchs. Ähnlich wie beim Betreten einer Jurte durften die kleinen Besucher\*innen beim Eintreten in die Skulptur ihre Schuhe ausziehen. Angelehnt an die netzartigen Wände und eingegelt in Woldecken wohnten sie im Kreis sitzend einer intimen Klangzeremonie bei. Dabei rückte das halb inszenierte, halb der Umgebung geschuldete Wahrnehmungssetting auch hier den Sehsinn in den Aufmerksamkeits hintergrund. Auf den Knien sitzend, teils

mit geschlossenen Augen wie bei einer Meditation, erzählten die Performer\*innen Shelley Etkin und Iduna Hegen mit Lauten Märchen aus einer vorsprachlichen (Kinder-)Welt und setzten durch entsprechende Intonation einen dramaturgischen Spannungsbogen. Auch einzelne Geräusche, die an Tierlaute erinnerten, ließen sie während ihrer kollektiv-individuellen Fantasiereise ertönen. Das führte mitunter dazu, dass man bewusster auf die Geräusche der nahen Stadtlandschaft lauschte und in eine Art Geräuschfilterungsprozess einstieg: Krankenwagensirenen in der Ferne, Vogelgezwitscher gleich hinter den Ruinenmauern. Dann wieder ein Schnalzen, Knurren, Unken der Performerinnen.

Der Begriff »Landing« nahm dabei nach und nach Form an: als Selbstverortungskonzept, das durch ein Wahrnehmen des eigenen körperlich-sinnlich resonierenden Eingebunden-Seins in die Welt seinen Ausdruck fand, im »Wechselspiel zwischen äußeren Wahrnehmungen und inneren Erfahrungen«<sup>17</sup>. Als besonderes Erlebnis, nicht nur für die Kinder, erwies sich zudem eine Szene mit einer Klangschale: Iduna Hegen brachte die mit Wasser gefüllte Schale nach und nach zum Vibrieren. Sonst nur hörbare Schwingungen wurden so durch einen Sprudeleffekt sichtbar. Wer wollte, konnte darüber hinaus auch selbst in die (leere) Klangschale steigen und seinen Körper auf Vibrationsresonanzprobe stellen.

### »Tipping Utopia«: Anarchie in Brandenburg oder Der Versuch, Träume zu leben

Plötzlich steht sie in der Tür: Cowboyhut, Rucksack, langer Rock, Boots. Stephanie Maher wirkt, als käme sie gerade von einer langen Reise, vermutlich per Autostopp. Oder zu Fuß? Zuzutrauen wäre es der burschikosen US-amerikanischen Choreografin und Improvisationskünstlerin.

Maher, die seit 1998 in Berlin lebt, ist Mitbegründerin des Land-sitzes Ponderosa im uckermärkischen Stolzenhagen. Gegründet hat sie den gemeinnützigen Verein auf einem ehemaligen LPG-Gut Ende der Neunzigerjahre mit ihrem Mann Uli Kaiser, einem Mitbesitzer des Tanzstudios K77 in der Kastanienallee, sowie ein paar Freaks der Post-Hippie-Szene San Franciscos, heute alles gestandene Choreograf\*innen. Jeden Sommer treffen sich hier nahe der Oder rund hundert Tänzer\*innen und Bewegungsinteressierte, um zu arbeiten, zu entspannen und zu forschen.<sup>18</sup>

Ponderosa, das steht (in der persönlichen Erinnerung der Autorin) für Freiheit, Chaos, Kreativität und Community Building. Oder etwas offizieller gefasst »für den Versuch, auf dem Land eine alternative Mikrogesellschaft (...) zu entwickeln, in der künstlerisches Schaffen mit einer nachhaltigen Lebensweise einhergeht«.<sup>19</sup> Mit ihrem 2019 startenden dreijährigen Kunstprojekt »Tipping Utopia« will Maher »das Potenzial performativer Praxis« auf Ponderosa »anhand von Momenten des Kippens und Scheiterns«<sup>20</sup> ausloten.

Ihre gleichnamige Fake Lecture, für die sie nun etwas (gespielt?) unsicher und planlos im nüchternen Konferenzsaal des Podewil steht, ist ein autobiografisch inspirierter, performativer Vortrag im Rahmen des FRATZ Symposiums »Eine andere Welt«.

Schnell wird klar, dass die Grenzen zwischen Realität und Fiktion hier fließend sind. Zu leben heißt vielleicht auch immer, Träume zu leben – so könnte man Mahers künstlerischen Ansatz hier verstehen. Vor allen Dingen aber scheint es ihr das Chaos als gestaltende Kraft angetan zu haben. Nachdem sie sich vorgestellt und verschiedene Gegenstände aus ihrem Rucksack geholt hat, singt sie den Symposiumsgästen ihr Lieblingslied vor – der in Vinyl gebrannte Song begleitet bei ihr zuhause allmorgendlich eine kleine Teezeremonie. Im Anschluss daran gewährt sie uns – der tempo-



rären Gemeinschaft – einen Einblick in ihre ganz persönliche, auto-didaktisch erlernte Kundalini-Yoga-Praxis. Alle dürfen partizipieren, hundert Mal ihre Arme heben und dabei kräftig ein- und ausatmen. Nach diesem Warm-up lässt sie uns zu Teilhabenden eines so simplen wie genialen Transformationsprozesses werden: Jeder soll während zwei Minuten eine Veränderung im Raum vornehmen.

In Nullkommanix ist es wieder da, das Ponderosa-Gefühl, das einen – im Guten wie im Schlechten – aus seinem geordneten Berliner Alltag reißt: Wir sitzen nicht mehr nur auf Stühlen, sondern auch am Boden. Überall liegen Bücher, Kleidungsstücke und Fotos herum und neben Steph Maher bringen sich jetzt auch andere, alte und neue Ponderosa-Künstler\*innen ins Gespräch ein. Ein kollektiver Sammelprozess von individuellen wie gemeinsamen Erfahrungen kommt in Gang: »Für mich war Ponderosa eine große Herausforderung«, berichtet etwa Theater o.N.-Darstellerin Iduna Hegen, die zur Vorbereitung auf »Nesting« in Stolzenhagen war. »Hätte ich keine Aufgabe gehabt, wäre ich total verloren gewesen.« Shelley Etkin berichtet von ein paar Kindern, die mit Sperrmüll gespielt haben und dabei immer wieder sagten: »Ich bin ein Künstler.« Eine andere Frau ergänzt: »Wenn ich zurück in meine Zweierbeziehung nach Berlin komme, fühlt sich das plötzlich immer ganz seltsam, beinahe einsam an.«



Ponderosa, so scheint es am Ende der Lecture, ist wie ein riesiges Puzzle, dessen Teile immer wieder neu zusammengesetzt werden. Und Ponderosa ist Wandel: Nicht nur weil Stephanie Maher während der Performance darauf aufmerksam macht, dass es auf dem Gut und in seiner Erweiterung, dem nahen Kunststandort »Betonnest«, an aktiven jungen Künstler\*innen fehlt, die die Räume als Lebens- und Arbeitsräume besetzen. Nein, auch weil dort seit diesem Jahr Veranstaltungen für Jugendliche und junge Erwach-

sene aus der Region angeboten werden. Sicherlich kann eine zunehmende gesellschaftliche Polarisierung so nicht gestoppt werden, aber man setzt ihr zumindest etwas entgegen: Alternativen namens »Kunst«, »Solidarität« sowie »soziale und ökologische Verantwortung«.

- 1 Die im vergangenen Jahr verstorbene Hanne Tächl war von 1976 bis 2007 Intendantin des »kommunalen kontakt-theaters«, dem heutigen »Kulturkabinettk« in Cannstatt. Sie gilt als eine Vorreiterin auf dem Gebiet der autobiografischen Theaterarbeit mit Laien. Quelle: <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.die-ehemalige-kkt-intendantin-hanne-taechl-ist-tot-theaterfrau-mit-courage.8cbo30bf-d27a-468d-b92d-ff837e404706.html>
- 2 Das Gottlieb Duttweiler Institut ist ein Forschungsinstitut und die älteste Denkfabrik der Schweiz. Gegründet wurde es 1963 von Gottlieb Duttweiler, der auch eines der größten Detailhandelsunternehmen der Schweiz ins Leben rief: die Migros-Genossenschaft.
- 3 Das Gespräch zwischen Michael Ende, Hanne Tächl und Erhard Eppler erschien 1982 unter dem Titel »Phantasie/Kultur/Politik: Protokoll eines Gesprächs«, Edition Weitbrecht in Stuttgart. Ebenda, Seite 20 f.
- 4 Barbara Möller: »Komm, wir stehlen uns die Zeit«. Artikel in »Die Welt« vom 23.02.2016. Quelle: [https://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article152535887/Komm-wir-stehlen-uns-die-Zeit.html](https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article152535887/Komm-wir-stehlen-uns-die-Zeit.html)
- 5 Hubert Winkels, Leiter der Literaturredaktion DLF: »Die Frankfurter Buchmesse 2019«. In: Deutschlandfunk-Programmheft, Oktober 2019, Seite 3
- 6 Programmheft FRATZ International 2019
- 7 Gunnar Decker: »Der Tautropfen der Welt«. In: Theater der Zeit, November 2015. Christine Matschke: »Poetische Widerständler«. In: Die Deutsche Bühne, Dezember 2016
- 8 In Vertretung für Jared Gradinger
- 9 Ende/Tächl/Eppler, Seite 32
- 10 Ebenda, Seite 33
- 11 Vergleiche Christine Matschke: »Wildwüchsiges Kleinstpublikum«, erschienen auf [tanzschreiber.de](http://tanzschreiber.de), Mai 2019 (siehe Seite 10/11 in diesem Heft)
- 12 Ebenda
- 13 Vergleiche Astrid Kaminski: »Innere Intensitäten«. In: tanzraumberlin, Januar/Februar 2019
- 14 Vergleiche Sabine Huschka und Barbara Gronau: Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios. transcript Verlag, 2019
- 15 Sie arbeitet im Feld zwischen Tanz, Performance, Ökologie, Queer Feminismus, Kuration, Pädagogik und Community-Organisation. [www.shelleyetkin.com](http://www.shelleyetkin.com)
- 16 Programmheft FRATZ International 2019
- 17 Ebenda
- 18 Astrid Kaminski: »Eine Spur Post-Hippie-Szene«. In: taz, die tageszeitung, 16. August 2017
- 19 Programmheft FRATZ International 2019
- 20 Ebenda

# Wildwüchsiges Kleinstpublikum

## Christine Matschke

**Mit »YEW:kids«, der auf dem diesjährigen Festival für allerkleinstes Theaterpublikum – FRATZ International – gezeigten Kinder-version von »YEW:outside«, stößt der posthumanistische Ansatz des Duos Schubot & Gradinger auf eine unmittelbare physische Resonanz.**



»Was machen die da?« fragt Nele, die neben mir an einem Erdloch sitzt. Ich sage: »Ich weiß es nicht. Was meinst Du?« Stille. Dann steht das Mädchen, mit dem ich vor circa zehn Minuten in Gegenwart eines musikalischen Sauerampfers Bekanntschaft schloss, auf und geht zu den anderen Kindergartenkindern. Sie wuseln voller Neugier um Angela Schubot und Lea Kieffer herum. Die beiden Tänzerinnen sind in ein symbiotisches Duett versunken und scheinen die kleinen Besucher\*innen nicht zu bemerken.

»YEW:kids« (yew: deutsch Eibe) ist eine naturnahe Open-Air-Performance von Angela Schubot und Jared Gradinger für Menschen ab drei Jahren, produziert vom Theater o.N., das 2019 zum vierten Mal das spartenübergreifende Theaterfestival FRATZ International ausrichtete. Unter dem Motto »Eine andere Welt« waren für die aktuelle Ausgabe erfreulicherweise erstmals auch Künstler\*innen aus der zeitgenössischen Berliner Tanzszene vertreten. Sie nutzten und schufen Refugien im öffentlichen Stadt-raum oder ließen ihre eigene, im Berliner Umland verwirklichte soziale Utopie im nüchternen Konferenzraum des Podewil leben-

dig werden. Als besonderes Erlebnis erwies sich dabei Schubot & Gradingers im Botanischen Volkspark Blankenfelde-Pankow aufgeführte Kinderversion von »YEW:outside«, die durch das sehr junge Publikum eine unerwartete Erweiterung erfuhr.

Im Sonnenschein, zwischen Bienenstöcken und Obstbaumallee, stimmt Angela Schubot die Kinder auf eine Begegnung mit Lebewesen ein, die weder Augen noch ein Vorne haben, wie etwa ein Baum. Und auf solche, die unsichtbar seien, wie etwa Körperwärme. Der vierzigminütige Performance-Spaziergang führt die Gruppe, zu der auch ein paar große Kinder vom Fach gehören (Performing Arts für Kinder und Jugendliche, Puppenspiel, Pädagogik und Tanzjournalismus), durch Wiesen, Felder und ein angrenzendes Waldstück. Angela Schubot (Choreografie und Performance), Stefan Rusconi (Sound) und Lea Kieffer (Performance, in Vertretung für Jared Gradinger) bereiten die Teilnehmer\*innen ganz sinnlich auf die extreme Körper-zur-Natur-entgrenzende Bewegungssprache von Schubot & Gradinger vor.

Wie bei einer Heilkräutertour probieren wir Blätter vom Sauerampfer und erfahren, dass auch Pflanzen eine Sprache haben und in Interaktion zu ihrer Umwelt stehen: Die Bio-Impulse des Sauerampfers werden per App – exemplarisch für die gesamte Flora (»Beifuß, Brennnessel, Buche, ...«) – in Harfen- und Schlagzeugklänge umgewandelt. Während einer Kreiszeremonie rufen wir mit kleinen, kantigen, schlängelnden und flatternden Handgesten



das Mineral-, das Pflanzen- und das Tierreich an und »pflanzen« uns mit Händen oder Füßen in kleine Erdlöcher »ein«. Kurzum, wir tun Dinge, die einen körperlich-sinnlichen sowie intuitiven Zugang zur Welt ermöglichen. Es entstehen Momente, die an auf Vernunft gründenden gesellschaftlichen Werten rütteln – an einem etablierten Konstrukt von Welt, das uns nach wie vor ermöglicht, unsere (vermeintliche) Vormachtstellung in der Hierarchie der Lebewesen aufrechtzuerhalten.<sup>1</sup>



Manche begleiten einfach ohne Intention. Ein Mädchen heult inbrünstig wie eine kleine Wölfin. Als die beiden Tänzerinnen nach dem ekstatischen Höhepunkt ihrer Choreografie, Rücken an Rücken sitzend, ihre Köpfe abrupt in Richtung Himmel strecken, sagt ein Kind: »Ich habe Dich da eben gesehen im Wald, mit dem Kopf in der Erde.« Angela Schubot antwortet: »Nee, das kann nicht sein. Ich bin doch geflogen. Da oben.«

Angela Schubot und Lea Kieffer sitzen Rücken an Rücken und mit embryonal angezogenen Armen und Beinen auf der Wiese. Ihre pulsierenden, die Körper zusammenziehenden und öffnenden Bewegungen und ihr selbstvergessener Abwesenheitsblick lässt sie zu einem seltsamen Wesen verschmelzen. Die Kinder reagieren irritiert bis fasziniert: »Das gibt es doch gar nicht«, wiederholt der größte Junge in der Gruppe immer wieder und geht auf das physische Mysterium zu, als müsse er etwas dagegen unternehmen. Er kitzelt Schubot und Kieffer an den Füßen. Keine Reaktion. Ein anderes Kind sagt: »Jetzt sind die Menschen zu Pflanzen geworden.« Plötzlich hat sich die Traube aufgelöst und die Kinder erkunden in kleinen Grüppchen und in friedlicher Koexistenz zum Duett der Tänzerinnen die nahegelegene Umgebung. Mit ansteigender Dynamik in der Choreografie schwärmen sie wieder zu Schubot und Kieffer zurück. Der kleine Pulk läuft laut quiekend mit der bewegten Körperskulptur mit und reagiert auf jede Bewegungs- und Richtungsveränderung unmittelbar.

Später, bei einem meditativen Schweigespaziergang treffen die durch ein Seil miteinander verbundenen Kinder am Wegesrand auf geheimnisvolle Töne und zwei wie kopfüber eingebuddelte, nackte Körper in Rückenansicht. Zwischen umgekippten Bäumen und zu Zelten verquickten Ästen dürfen sie die Bewegungen von Schubot und Kieffer zum Abschluss der Performance durch Laute begleiten. Manche klingen aggressiv, als wollten sie sich einmi-



1 »The Nature of Us«, das letzte Stück der posthumanen Werktrilogie von Schubot & Grading, bricht mit den vorhergehenden Aufführungen. An die Stelle einer harmonisch-verbindenden Atmosphäre tritt ein dystopisch anmutendes Szenario, an dessen Ende eine Gruppe von Zuschauer\*innen symbolisch unter den Schutz der Performer\*innen gestellt wird. Vermutlich hätte die Pflanzenwelt nach einer Umweltkatastrophe mehr Chancen zu überleben als die Menschen...

## Angelas Notizen

### *mit Artemisia/Beifuß sitzen:*

die flüsterwindflut, mein haar schmilzt in die blätter. ... sie bringt mich zum singen ... aber als mensch ... nicht »sie« singen, nicht »für sie« singen, sondern mit ihr singen. als mensch, der sich dem wind anschließt. auf diese weise ist jede pflanze eigen ... ich beginne das zu verstehen. manche mögen es, angesungen zu werden. manche verwandeln mich und öffnen räume in mir, die ich nie erfühlt hatte, als würden sie durch mich singen und durch mich klingen. manche wollen zusammen singen. (vielleicht ändert sich das auch immer ... immer anders?)

### *mit der Buche sitzen:*

... ihre macht ängstigt mich ... bin ich zu vertrauensvoll? wir können nicht kommunizieren. noch nicht.

»ich werde da sein«, sagt sie. und »ich verliere dich, ich verliere dich immer wieder«.

und zu spüren, wie sie »reden« kann, mit mehreren menschen auf einmal zusammen sein kann. als hätte sie mündern und ohren überall und in so vielen zeiten ... dass sie mit so vielen dingen und wesen gleichzeitig sein und mit ihnen sprechen kann. ... etwas nicht-menschliches, das so einladend ist, verschlägt mir die sprache.

### *mit der Eibe sitzen:*

sie walkt dich von oben bis unten. ... kosmos eher als erdig. durchbohrt den himmel. in einem hohen ton. es fühlt sich unwohl an, gnadenlos, gleichwütig, gibt ihre liebe nicht an einzelne weiter, ...

### *zusammensitzen/die Jared-Pflanze:*

früher haben wir mit pflanzen/bäumen gesessen, »nichts« getan, nur »empfangen«, das haben wir heute miteinander gemacht ... als ob der/die andere die pflanze ist, mit der wir sitzen. eins nach dem anderen. es war so verrückt und wunderschön, unfassbar, nicht einzuordnen ... sogar schwer zu erinnern ... auf einer wirklich seltsamen ebene von realität ... zu versuchen, den anderen zu fühlen ... zu versuchen, für den anderen da zu sein, mit derselben »gestimmtheit«, die man mit pflanzen teilt.





## Jareds Notizen

### WECHSELSEITIGKEIT

wir werden die träumende pflanze mitten im dunklen winter sein, wo die pflanzen wach sind, träumen wir für sie.

Eibe. 7 körper + 11 minus abwesenheit von 11. könnten den boden sehen, der wellen des gefühls bewegt

das heidentum sagt, dass es eine andere welt gibt, aber es ist immer noch diese. können wir es probieren? wir können so viele herzen/blätter wachsen lassen

ist das also, wo dein herz ist? hast du mehr als ein herz? herz in jeder zelle? traurigkeit kommt von dir zu mir und verstärkt meine. ich brauche dich hier. der samen. das potenzial des feuers. der flamme. der reinkarnation. der kot/die verbrannten samen aus der asche. ich schlafe mit dir ich sterbe mit dir.

so viel weichheit und bewegung. weder ein baum noch eine pflanze. aber eine Angela. eine Angela-pflanze. wie ein lied, das ein lied singt. ich höre die verdauung in deinem rücken. das anderssein bietet dir dich an. gewalt als reinigung als heilung. gewalt als realität, um raum zu schaffen. zerstörung kann freude sein. traurigkeit kommt von dir zu mir. verstärkt meine. es ist nur ein anbot.

Eiche am kühlen november-dienstag mit voller warmer sonne, die durch die letzten blätter scheint, boden der mit der sommerarbeit bedeckt wird, die erde für den winter zu nähren. wurzeln wie krokodile schwimmen auf dem see – fühle mein herz wie ein magnet. alles wird in ordnung sein demut, hybris, beruhigt die stille der veränderung. bestimmte kraft, wo die zweige beginnen. hartes dickes holz wie lebender stein. all diese dinge waren nicht für dich, sie waren von dir ...

wenn wir das unsichtbare sichtbar machen wollen, müssen wir transparent sein. es geht nicht darum, mit den bäumen und pflanzen zu sprechen, sondern darum, ihnen zuzuhören.

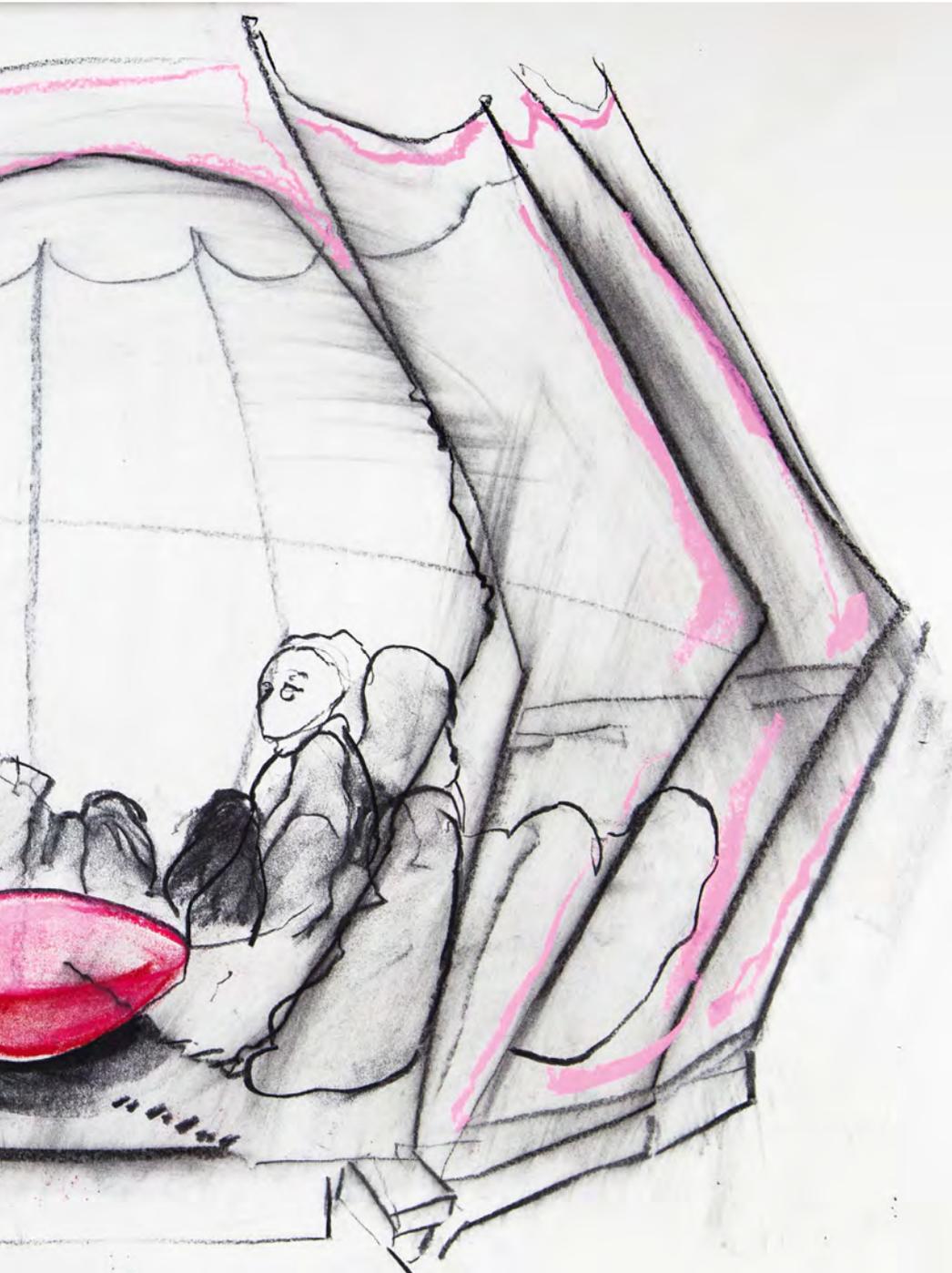
Gedanken zu »Nesting«  
von Shelley Etkin  
**Resonanz ist Beziehung**

ist es ein raumschiff?  
ist es eine wiege?  
ist es eine höhle?  
ist es ein schoß?  
ist es eine zelle?

ist es geöffnet?  
ist es meins?  
ist es deins?  
ist es unser?  
ist es ein es?

welche kulturen gibt es  
in diesem nest?  
welche formen mit mir zu sein,  
mit einander, mit raum zu sein  
werden von dem nest unterstützt?  
wer lebt in diesem nest?  
wie können wir von und mit  
den ganz jungen lernen,  
die vielleicht eben erst begonnen  
haben, zwischen sich und  
ihrer welt umher zu unterscheiden?





wir nisten an diesem ort  
dort sind wir für jetzt  
wir sind immer  
an einem besonderen ort

leg deinen körper nieder  
in den bauch der bestie

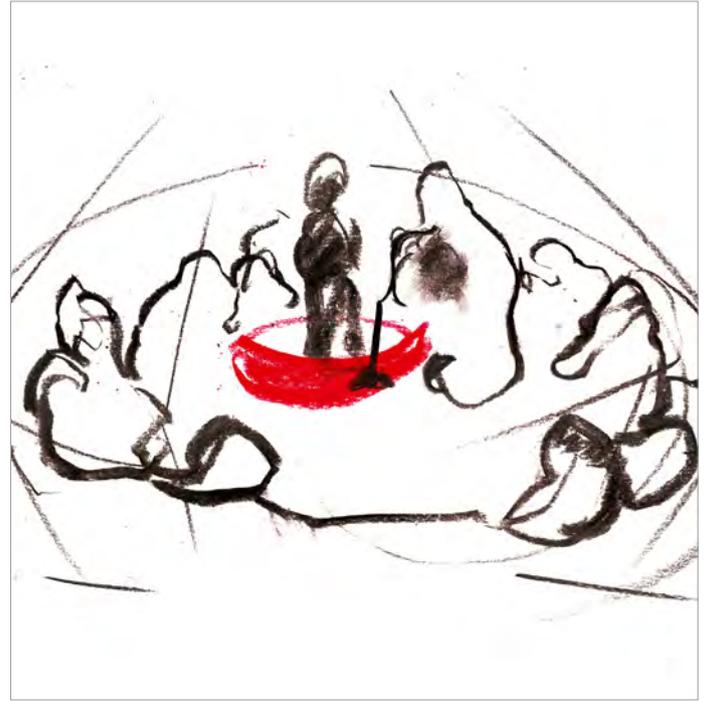
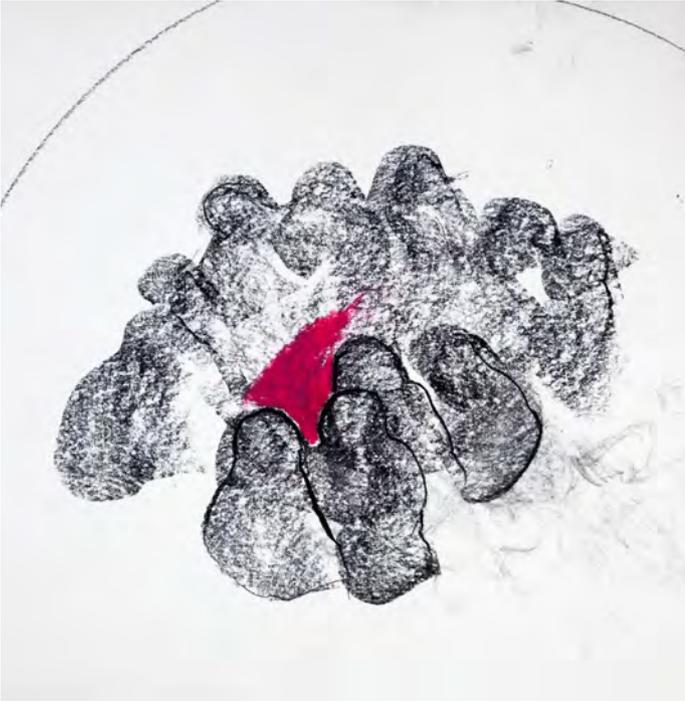
lass das innen  
mit dem außen verschmelzen

improvisierte wiegenlieder kamen  
klangschalen kamen  
holz und rosa fäden kamen  
holz wurde geschliffen und gestaltet  
fäden gestrickt, gewoben und gebunden  
menschen kamen, sehr junge und ältere und welche dazwischen  
gebogene rücken lehnten sich zurück, nahe am boden, geöffnet zum himmel  
atem wurde zu wind und klang und stieg auf wie rauch

wie laden wir ein?  
wie empfängt das nest?  
kann unser zuhören ihr zuhören unterstützen?  
was erträumen wir uns zu diesem ort? in diesem ort? von diesem ort?  
wie viel und wie wenig ist zu geben?  
was machen wir hier?  
wer sind wir hier?

klang ist immer vom hören umfängen  
in uns und um uns sind viele membranen

schaukelnd  
singend  
taumelnd  
gährend  
versuchten wir das fliegen durch unsere stimmen zu üben





ist es ein leuchtturm?  
halten wir alle fäden in der hand?  
ist es ein anker?  
verstecken wir uns im offenen?  
ist es ein unbekanntes flugobjekt?

das nest ist ein geschützter und eingerichteter ort im jetzt  
für temporäres landen  
und zeitweiligen aufenthalt

wandernde tiere  
finden platz um eine weile zu bleiben  
um die nächste generation zu stärken und zu bauen  
diese orte dürfen nicht erobert, besiedelt oder besessen werden  
sie sind temporärer lebensraum

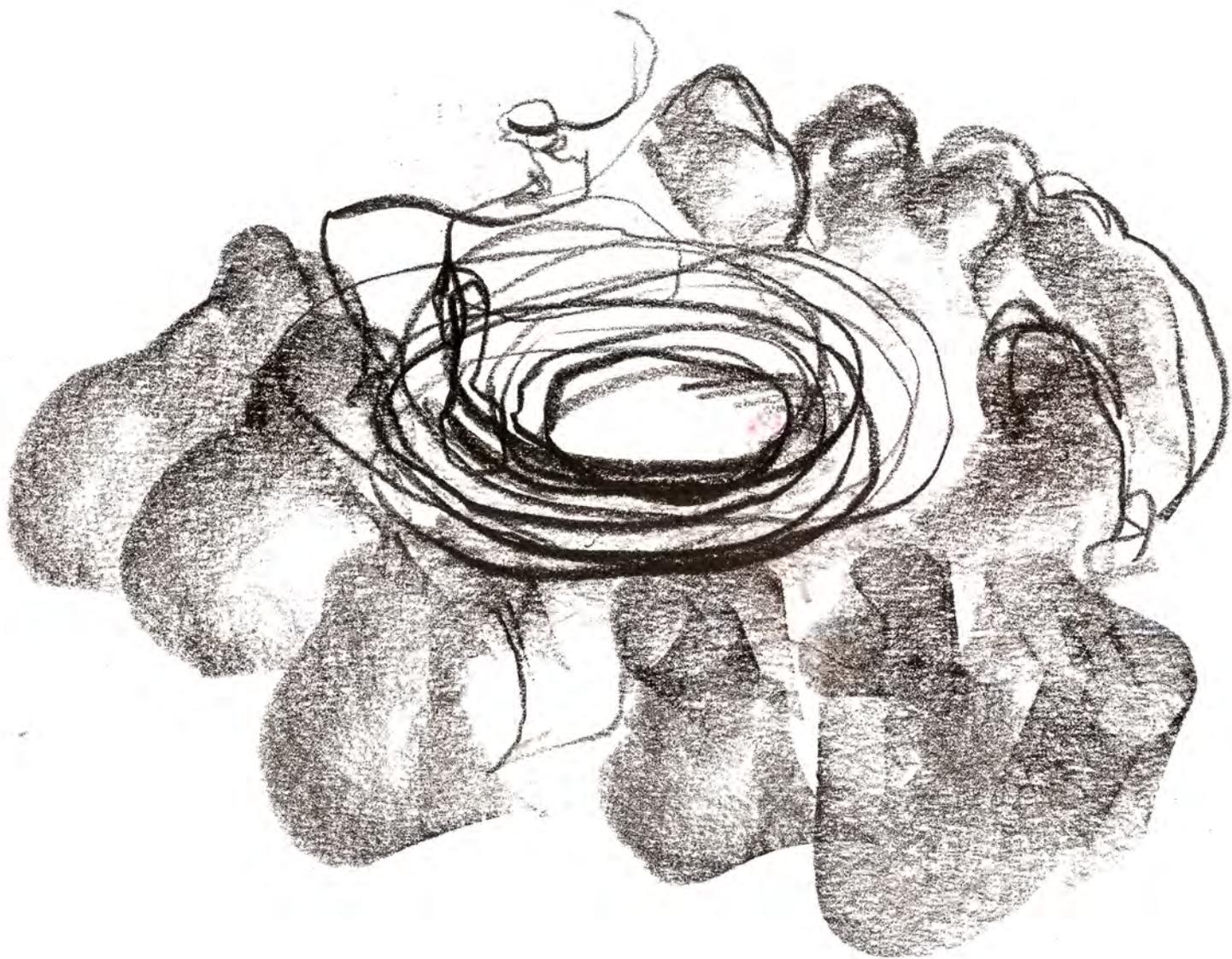
was ist im zentrum?  
wie können wir uns gleichzeitig  
nach innen und nach außen richten?  
an die grenzen, die ganze stadt, darüber hinaus?  
wo sind unsere zentren?

es geht nicht um uns, es geht um etwas  
viel älteres, viel größeres, viel weiteres

ist es ein loch?  
ist es eine badewanne?  
ist es ein korb?  
ist es ein portal?

wir versuchen die räume des aufenthalts,  
die wir schaffen, zu erkennen

wenn vögel nester bauen,  
stammt das material ihrer architektur aus der umgebung  
der ort des nestes spiegelt sich in seiner form,  
in diesem nest  
es ist die erfahrung für eine begrenzte zeit zusammen zu sein,  
die eine experimentelle architektur prägt  
ein lebendiger prozess  
des nistens





## Atem und Pulsschlag

### Über »KUUKI« und »Future Beats«: zwei interaktive Inszenierungen für die Allerjüngsten

Alicja Morawska-Rubczak

In diesem Text will ich mich näher mit zwei interaktiven Stücken beschäftigen, die für die Jüngsten entwickelt wurden: zunächst mit »KUUKI«, koproduziert von der Vereinigung japanischer Kinder- und Jugendtheater und der Art Fraction Foundation (Poznań/ Polen), dann mit »Future Beats« vom Theater o.N. Beide Inszenierungen wurden für die Gruppe der allerjüngsten Zuschauer\*innen entwickelt – Kinder, die jünger als zwei Jahre sind und von ihren nächsten Erwachsenen begleitet werden.

Als Regisseurin von »KUUKI« möchte ich die Erfahrung des Produktionsprozesses teilen und einige grundlegende Inspirationen und Ideen aus der Stückentwicklung vorstellen. Darüber hinaus werde ich die deutsche Inszenierung »Future Beats« hinsichtlich einiger Grundgedanken mit »KUUKI« vergleichen, zum Beispiel der Frage der Subjektivität von Kindern, ihrer Partizipation, der Erkundung des Raums sowie der Rolle der Erwachsenen.

#### »KUUKI« – Entstehungsprozess

Die Produktion »KUUKI« ist eine japanisch-polnische Inszenierung, für die JIENKYO in Tokio das Kreativduo Barbara Malecka und Alicja Morawska-Rubczak eingeladen hat. In diesem Duo beschäftigen wir uns seit fast zehn Jahren mit der Entwicklung des Theaters für die Jüngsten in Polen und der Gastspielförderung polnischer Produktionen im Ausland. Als Bühnenbildnerin und Regisseurin gestalten wir gemeinsam Inszenierungen für Kinder unter drei Jahren. Neben unserer künstlerischen Arbeit leiten wir auch das bedeutendste internationale Festival für die Jüngsten in Polen – Sztuka Szuka Malucha.

Der Premiere (Juli 2017, Poznań und Tokio) ging ein Programm zur Einführung in das Theater für die Jüngsten voraus. Im Herbst 2016 hielten wir in Tokio einen Vortrag vor fast einhundert Zuschauer\*innen und boten eine Reihe von Workshops an, die sich an Künstler\*innen, Pädagog\*innen und Studierende richteten, die sich für diese Kunstform interessieren. Alle Aktivitäten vor und während der Produktionszeit wurden von einer japanischen Forscher\*innengruppe, darunter Miki Kawanaka, Maho Nakaichi und Ai Osawa, begleitet und dokumentiert.

Den ersten Workshop konnten wir als eine Art Casting gestalten und so die Besetzung für unsere Produktion auswählen. Es war eine ausgezeichnete Gelegenheit, die Künstler\*innen in Aktion zu sehen, sie besser kennenzulernen und einige Gedanken, Vorannah-

men, Erwartungen und Vorstellungen über das Theater für die Jüngsten zu überprüfen. Schließlich wählten wir vier Kandidat\*innen für den zweiten Workshop aus und erarbeiteten die Inszenierung letztlich mit zwei talentierten und engagierten Tänzerinnen – Maho Harada und Noriko Matshuda. Dieses Team wurde durch die herausragende japanische Akkordeonistin Kanako Kato komplettiert, die für ihre Arbeit mehrfach sowohl in Japan – unter anderem beim japanischen Landes-Akkordeon-Wettbewerb – als auch im Ausland ausgezeichnet wurde: Sie gewann drei Mal den französischen Nationalwettbewerb für Akkordeon. Außerhalb Japans arbeitete sie mit Künstler\*innen aus nordischen Ländern (Schweden, Norwegen, Finnland) sowie aus Italien, England und Frankreich zusammen. »KUUKI« ist ihr Debüt in der Theaterarbeit für die Jüngsten.



Die Zusammenarbeit mit Kanako Kato unterstreicht meinen Ansatz, herausragende Künstler\*innen aus anderen Bereichen der Kunst einzuladen, um mit ihnen Inszenierungen für die Jüngsten zu erarbeiten. In Polen habe ich in ähnlicher Weise mit dem international bekannten Komponisten und Musiker Wacław Zimpel gearbeitet, der bereits für drei meiner Stücke die Musik kreiert hat.

Zusätzlich zur Besetzung luden wir die interessantesten Teilnehmer\*innen aus den Workshops zum Intensivtraining ein,

mit dem wir im Juni 2017 in die Probenzeit starteten. Während dieser Phase beschäftigten wir uns mit Assoziationen zum Begriff Luft – dem Thema dieses Stückes – und experimentierten mit dem künstlerischen Handwerkszeug, das uns in der Arbeit für Babys zur Verfügung steht. Darüber hinaus konzentrierten wir uns auf die sozialen und kulturellen Aspekte, die bei der Gestaltung von Aufführungen für Familien mit Babys auftreten – immer vor dem Hintergrund des Landes und der Zeit, in der das Publikum lebt und aufwächst. Mir lag vor allem daran, eine ganz bestimmte Form des Entwicklungsprozesses von Produktionen für die Jüngsten weiterzugeben und die Künstler\*innen in ihrer ästhetischen Forschung zu inspirieren. Vor allem aber ging es mir darum, dem gesamten Team zu vermitteln, wie wichtig es ist, das Publikum ernst zu nehmen und einen künstlerischen Dialog aufzubauen. Schließlich wollte ich betonen, dass Kunst für die Jüngsten eine großartige Antwort auf unsere (Erwachsenen-)Fragen zum Zustand unserer moderne Welt sein kann.



### »KUUKI« – Inspirationen

Zu Beginn des Probenprozesses zu »KUUKI« dachte ich viel über den interkulturellen Kontext nach, in dem wir arbeiten würden. Außerdem habe ich nach einem Thema gesucht, das uns unabhängig von Erfahrungen, Herkunftsland und Alter verbindet. Die Antwort war banal und vieldeutig zugleich – die Luft verbindet uns alle. Meine Vorbereitungen auf die Inszenierung fielen in eine Zeit, in der Polen mit hoher Luftverschmutzung und zunehmender Smogproblematik zu kämpfen hatte. Das Thema erwies sich somit sowohl als lebenswichtig als auch politisch relevant. Ich habe all diese Ideen während des gesamten Probenprozesses mit dem Produktionsteam diskutiert. Auch wenn wir diese Erfahrung nicht mit dem Publikum teilen können, prägt der Prozess der Sinn- und Bedeutungsfindung den Pulsschlag der Inszenierung, setzt ihren

Rhythmus und verankert die Erfahrungen im Unausgesprochenen. Das brachte uns auch näher an die Entscheidung, den Titel des Stückes zu wählen. 空気 (kuuki) ist das japanische Wort für Luft, es besteht jedoch aus Kanji-Zeichen, die gleichzeitig Himmel, Atmosphäre und Energie bedeuten. Dieses Wort wurde für uns zu einem Wegweiser in der szenografischen und choreografischen Suche und fand auch in der Komposition der Musik seinen Widerhall. Die Zusammenarbeit mit der Bühnenbildnerin Barbara Malecka und der Komponistin Kanako Kato im gesamten Entwicklungsprozess hatte einen wesentlichen Einfluss auf die Qualität der Arbeit.

Zusammenfassend möchte ich nur einige »luftbezogene« Ideen erwähnen, die wir in »KUUKI« entwickelt haben. In der Szenografie verwenden wir Luftpflanzen und Kokedamas (hängende/ fliegende Gärten) als Teil des Bühnenbildes. Der Atem des Akkordeons und der Tänzerinnen wird zum wesentlichen Element der Klanglandschaft und der Choreografie, die außerdem von am Körper der Tänzerinnen befestigten Luftballons bestimmt wird. Das Bühnenbild ist nicht sehr kompliziert und umfangreich, die wesentlichen Elemente sind die Materialien, die für die Tänzerinnen zu einem »Bühnenpartner« werden. Ein transparenter Vorhang, der die Bühne in zwei Teile gliedert, bewegt sich immer dann, wenn auch die Tänzerinnen sich bewegen. Das elastische Material, das zu Beginn der Aufführung die Körper der Tänzerinnen verbindet, erzeugt eine Luftbewegung und bestimmt die gesamte choreografische Sequenz. Hinzu kommen die Ballons, die fliegen, tanzen, die Architektur der Bühne definieren, während sie gleichzeitig das Publikum zur Teilnahme motivieren.

### »KUUKI« – Konzepte der Partizipation

Jede\*r von uns – die Jüngsten und die Älteren – erlebt es täglich: Die Luft verführt uns ständig mit ihrer Flüchtigkeit, Unbewusstheit, verzaubert mit dem Versprechen des Auftriebs, lässt die Möglichkeit des Fliegens und Gleitens aufscheinen. Die Tänzerinnen und die Musikerin von »KUUKI« nehmen die Zuschauer\*innen mit, um gemeinsam eine Art Materialität zu suchen – in einem so flüchtigen Medium. Sie laden ein, die Luft zu berühren, zu fühlen, zu hören und zu erleben. Künstlerinnen, Babys und Betreuer\*innen suchen nach gemeinsamen Erfahrungen und inspirieren sich gegenseitig. Bewegung, Ton und Bild sind mit Luft gefüllt. So wurde die »kuuki« zu einer eigenständigen Akteurin auf der Bühne, die als solche auch vom Publikum wahrgenommen wurde.

Um die Luft sichtbar zu machen, wollten wir mit der Wahrnehmung und dem Fokus der Kinder experimentieren. Deshalb ist das Publikum während des ersten Teils, einer choreografierten Tanzsequenz (circa zwölf Minuten), eher zum Zuschauen als zum Spielen eingeladen. Das bedeutet nicht, dass die Performer\*innen nicht offen für Interaktionen sind, sondern dass wir die Eltern bitten, mit ihren Kindern auf den Kissen im Publikumsbereich zu bleiben, um eine Art Spannung, Vorfreude und Interesse für die

Welt hinter dem Vorhang aufzubauen. Nach dem Öffnen des Vorhangs laden die Performer\*innen die Familien ein, die verborgene Welt der Luft und ihrer verschiedenen Erscheinungsformen zu erkunden. Die Art und Weise der Teilnahme hängt jedoch vollständig vom Willen der Kinder ab. Sie sind nicht gezwungen, irgendetwas zu tun – was zu sehr unterschiedlichen Dynamiken dieses Teils führt: von ruhig und zurückgezogen über aktiv und ko-konstruktiv bis hin zu spielerischer oder sogar destruktiver Kraft. In diesem zweiten Teil wurden die Zuschauer\*innen selbst zu Performer\*innen. Augusto Boal spricht von der Wandlung vom »spectator« zum »spect-actor« – eine Begrifflichkeit, die sehr nützlich sein kann, um die Rolle des Publikums in den Aufführungen für die Jüngsten zu beschreiben, und die auch hilfreich sein wird, die Beteiligungsstrategien von »Future Beats« zu beschreiben.

### »Future Beats« – Nachgedanken

»Future Beats« ist die erste Theater o.N.-Produktion für Babys (von 6 Monaten bis 2 Jahren), was einen großen Einfluss auf den Entwicklungsprozess hatte. Es gibt keine Grenze zwischen Performer\*innen und Publikum. Drei Akteur\*innen bewegen sich zwischen den Zuschauer\*innen. Lediglich der Ordnung halber können wir ihre Rollen wie folgt aufteilen: Tänzerin (Nasheeka Nedsreal), Musiker (Bernd Sikora) und Musiker/Performer (Andreas Pichler). Sie erschaffen die gesamte Welt der Aufführung mit ihren Körpern, Stimmen und mehreren eigens entwickelten Instrumenten. Die von Bernd Sikora erfundenen und gebauten Musikobjekte sind künstlerische Skulpturen aus Klang- und Lichtelementen sowie Designdetails, die sich als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Inszenierung anbieten. Während der interaktiven Aufführung werden sie nicht nur von den Performer\*innen bespielt, sondern auch von den jungen Zuschauer\*innen und ihren Erwachsenen entdeckt und erforscht (wobei die Erwachsenen unverzichtbare Partner sind, die jede Handlung und Interaktion unterstützen).



Sogar die Passivität des Publikums ist niemals wirklich passiv, sondern eine Form des weniger sichtbaren und offensichtlichen Handelns mit einer anderen Energie. Die Performer\*innen wollen diesen Energien folgen und sie mit Respekt aufgreifen. Das Publikum wird so zum Mitschöpfer im gesamten Prozess der Aufführung – es ist sichtbar, hörbar und bildet den notwendigen Resonanzraum.



Ich empfinde eine starke Verbundenheit mit diesem Ansatz, das Publikum sehr ernst zu nehmen und seinen Bedürfnissen mit großer Wertschätzung nachzukommen. Um Inszenierungen für die Jüngsten und ihre Begleiter\*innen zu kreieren, sollten wir auf ihre Geborgenheit und ihre Sicherheit achten, aber auch offen für verschiedene Arten der Partizipation sein.

Unabhängig von der Verschiedenheit dieser beiden Produktionen – unterschiedliche ästhetische und künstlerische Setzungen – fand ich neben vergleichbaren Partizipationsstrategien einen weiteren wichtigen gemeinsamen Faktor: das Verschmelzen der Bühnenwelt mit den ursprünglichsten, natürlichsten Elementen und Aktivitäten des Menschseins – dem Atem und dem Herzschlag. Wir können sie als Grundideen der beiden Inszenierungen bezeichnen. Diese wesentlichen Elemente – Herzschlag als Rhythmus und Atem als Melodie – bilden die spezifische Poetik von »KUUKI« und »Future Beats«: zwei Stücke, die unabhängig voneinander, aber mit dem gleichen Respekt für die Jüngsten geschaffen wurden.



## »Future Beats« – ein Wechselspiel für die Sinne Madeleine Fahl

In meinem Umfeld ernte ich viele interessierte, aber zunächst vor allem fragende, überraschte und zum Teil auch belustigte Blicke, als ich von der Performance für Babys ab sechs Monaten berichte, die ich bereits in der Probenphase mit meinem knapp 15 Monate alten Sohn besuchen darf. Mein Nachbar bringt seine Fragezeichen im Kopf zu diesem Thema spontan mit der Aussage »Was soll das sein, Puppentheater oder doch schon Brecht?« und einem ungläubigen Lachen zum Ausdruck. Meine ebenso spontane Antwort lautet, dass es weder das eine noch das andere sei. Die herausfordernde Aufgabe liege vielmehr darin, ein Stück für eben genau diese Zielgruppe zu entwickeln.

Diese kleine Anekdote führt meines Erachtens eine Ansicht vor Augen, die in weiten Teilen der Gesellschaft verbreitet zu sein scheint: Es wird davon ausgegangen, dass Theater für Babys schlichtweg nicht möglich sei, da diese nicht in der Lage seien, dem Theatergeschehen zu folgen. Demnach könne es sich unmöglich um richtiges Theater handeln.

Dieser Denkansatz unterschätzt meines Erachtens den Säugling mit all seinen ihm zur Verfügung stehenden Fähigkeiten, mit denen er spätestens ab der Geburt seine Umgebung wahrnimmt, und basiert auf einem erwachsenengeprägten und sehr konventionellen Theaterverständnis, das sich tatsächlich nicht mit dem Theater für Babys vereinbaren lässt. Den Begriff des Theaters wähle ich in diesem Zusammenhang ganz bewusst. Denn um nichts anderes handelt es sich bei »Future Beats«: Die Künstler\*innen entwickeln für ihr junges Publikum ein Spiel und orientieren sich dementsprechend an dessen Entwicklungsstand.

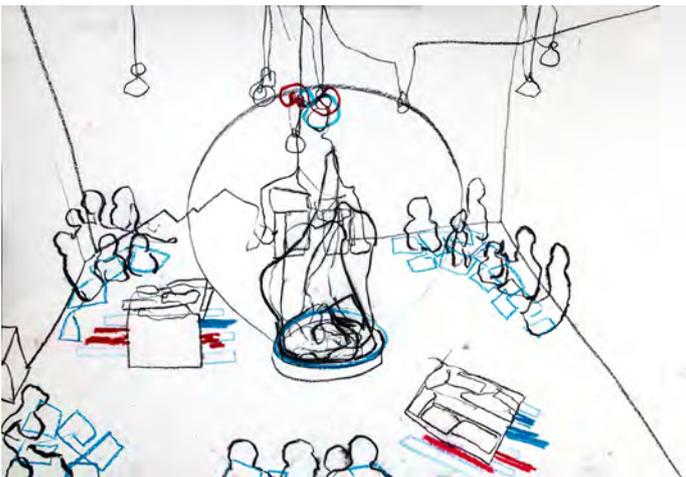
Ein gesundes Neugeborenes kann mit seiner Geburt auf ein voll funktionsfähiges Sinnessystem zurückgreifen. Allerdings sind die Sinnesempfindungen unterschiedlich stark ausgeprägt und müssen weiter ausreifen. Schon im Mutterleib hat ein Kind den Rhythmus des mütterlichen Herzschlags sowie den Klang und die Melodie ihrer Stimme gehört (vergleiche BZGA 2019a) und bevorzugt zunächst akustische vor visuellen Reizen.

Das Neugeborene verfeinert sein Hörvermögen in den ersten Lebensjahren immer weiter, indem es Geräusche aus seiner Umgebung wahrnimmt und diese verarbeitet (vergleiche BZGA 2019b). In diesem Zusammenhang beschreibt Gerd E. Schäfer (SCHÄFER 2006), wie bereits Neugeborene auf sinnliche Erfahrungen angewiesen sind, um sich die Um- und Mitwelt anzueignen. Dies geschieht allerdings nur im Rahmen der Möglichkeiten, die ihnen

von außen zugetragen werden (vergleiche FAHL 2014, Seite 10 f.). Dabei betont er, dass sich das Kind bei der Erschließung von Welt vordergründig damit beschäftigt, sie sinnlich zu begreifen, sie nachzuahmen, sie umzuformen und neu zu gestalten. Im Rahmen dieses Prozesses wird die Außenwelt nicht einfach abgebildet, sondern aufgrund von Erinnerungen und Erfahrungen strukturiert und bewertet. Neben visuellen Informationen werden ebenfalls akustische, körperliche, atmosphärische sowie gefühlsmäßige Wahrnehmungen aufgenommen und verarbeitet. Dies führt zu umfassenderen und verlässlicheren Informationen. Vor diesem Hintergrund benötigen Kinder zur Erschließung der Welt vielfältige und vielsinnige Erfahrungsmöglichkeiten, die ihnen genauere Informationen zur Deutung des Welt- und Selbsterlebens zur Verfügung stellen (vergleiche FAHL 2014, Seite 11).



Dementsprechend verfolgen die Spieler\*innen von »Future Beats« von Anfang an die Idee, die kleinen Zuschauer\*innen da abzuholen, wo sie in ihrer Entwicklung stehen. Dieses Theaterverständnis setzt bereits bei der Entwicklung des Stückes sowie bei der tatsächlichen Umsetzung ein entsprechendes Bild vom kompe-



tenten Säugling voraus. »Kleine Kinder werden als vollwertige und vollständige Persönlichkeiten anerkannt, die in der Lage sind, sich selbst zu bilden und zu entwickeln, wenn man sie nur lässt« (DOMRÖS 2015, Seite 36). Explizit bedeutet das, ein Spiel zu entwickeln, das die Sinne anspricht und den sehr jungen Zuschauer\*innen Möglichkeiten zur ästhetischen Interaktion bietet. Vor diesem Hintergrund werden zu den Proben immer wieder Babys mit ihren Begleiter\*innen eingeladen, um sofortiges Feedback zu erhalten. Der Regisseur, Bernd Sikora, beschreibt diese ganz besondere Zielgruppe nach den ersten Proben als noch unbefangener im Vergleich zu den Zuschauer\*innen ab zwei Jahren. Im Gegensatz zu diesen nähmen die Babys noch elementarer wahr, ihre Reaktionen seien direkt erkennbar und der narrative Erzählstrang rücke noch weiter in den Hintergrund.

Vor allem ästhetische Erfahrungsmomente sind für kindliche Bildungsprozesse bedeutsam, da Säuglinge und Kleinkinder ihre Umwelt in der Auseinandersetzung mit Bezugspersonen und Objekten über sinnliche Erfahrungen wahrnehmen und darüber Lern- und Wahrnehmungsstrategien ausbilden (vergleiche REINWAND 2010, Seite 4).

So ist es auch nicht erstaunlich, mit welcher konzentrierter Faszination die kleinen Zuschauer\*innen dem »Future Beats«-Geschehen auf der Bühne folgen. Die meisten Kinder sitzen mit ihren Begleiter\*innen in einem Halbkreis auf kleinen Sitzkissen, direkt am Rand der Bühne, und sind so mittendrin. Das Setting ist so gestaltet, dass kein Baby auf seinem Platz festgehalten werden muss. Verspürt ein Baby Neugier und möchte eigenständig den Raum erforschen, ist dies im Rahmen der Performance möglich. Den erwachsenen Begleitpersonen wird diese Möglichkeit im Vorfeld kommuniziert, sodass keine Unsicherheiten darüber entstehen. Doch gerade zu Beginn sitzen die meisten Kinder auf dem Schoß oder ganz nah bei ihrer Bezugsperson und schauen, was passiert. Das Licht ist gedämpft, die ersten leisen Schläge auf die selbstgebauten Steininstrumente folgen. In der Mitte hockt in einer großen umgedrehten Trommel eine Frau mit langen geflochtenen Zöpfen und erhebt sich ganz langsam im Rhythmus der Musik. Sie schaut sich um und lächelt. Die Spannung auf das, was jetzt wohl kommen mag, ist bei den Babys wie auch bei den Erwachsenen zu spüren. Die drei Spieler\*innen stimmen in einen gemeinsamen Gesang ein, der entspannt und mit seiner sanften Melodie die Seele streichelt. Wer jetzt allerdings glaubt, die Vorstellung plätschert nun in einem warmen Regen aus seichten Takten und Gesängen vor sich hin, der irrt. Es folgen immer wechselnde Rhythmen – laut und leise, schnell und langsam, die Spielerin aus der Mitte tanzt und bewegt sich durch den Raum, mal in ruhigen Bewegungen, mal in schnelleren Sprüngen. Stehend, liegend, hockend, sitzend, mit den Beinen und Armen nach oben oder zur Seite in immer wieder neuen Formen. Sie läuft über die Bühne und tippt die von der Decke hängenden Glühbirnen an, die daraufhin in verschiedenen Farben aufleuchten. Es ist zu beobachten, wie

fast alle Babys Lampe für Lampe mit ihrem Blick folgen und immer wieder hört man ein »da« oder sieht ein Zeigen. Dabei ist jede Vorstellung ein bisschen anders, da die Spieler\*innen schon während des Spiels auf die individuellen Reaktionen der Babys reagieren. Manche Babys sind mutig und begeben sich schnell auf eigene Erkundungstour, andere bleiben etwas länger oder auch ganz im sicheren Hafen nah bei ihrer Bezugsperson. Das jüngste Baby, das ich während einer Vorstellung beobachtet habe, ist zwei Monate alt. Es wird in Mamas Arm gehalten, zwischendurch auch gestillt, und ist über lange Phasen mit geöffneten Augen und Blick Richtung Bühne ruhig auf Mamas Schoß. Ein zehn Monate altes Mädchen beobachtet lange Zeit sehr aufmerksam, dann krabbelt es zügig in die Bühnenmitte und erklimmt die Trommel. Ein Rauf- und-runter-Kletterspiel beginnt. Sofort nach den ersten Schlägen interessiert sich ein elf Monate alter Junge für die Instrumente und beginnt ebenfalls auf die Rohre zu schlagen. Meinen Sohn



zieht es mit jeder Vorstellung schneller auf die Bühne zum eigenen Experimentieren. Saß er in der ersten Probe noch längere Zeit gebannt auf meinem Schoß, gibt es bei der vierten Vorstellung schon früh kein Halten mehr. Er bewegt sich zu den Klängen über die Bühne, während die Spieler\*innen sich die Trommel wie selbstverständlich zurollen und um ihn herum manövrieren. Dementsprechend erhalten die Spieler\*innen von ihrem jungen Publikum auch immer wieder Impulse, die Neues entstehen lassen. Es fällt auf, dass vor allem die schon etwas älteren Kinder ab zwei Jahren gedämpftes Licht und laute Trommelschläge als herausfordernd empfinden. Dies mag damit zusammenhängen, das Kinder in diesem Alter eine enorme Vorstellungskraft entwickeln und die Grenzen zwischen Realität und Phantasie fließend sind (vergleiche BZgA 2019c). Die Dunkelheit ist nicht greifbar, und so kann es dazu kommen, dass dem Unterbewusstsein beängstigende Vorstellungen entspringen. Aber spätestens als die Spieler\*innen Schlägel für

die Instrumente verteilen, agieren alle gemeinsam auf der Bühne und ein kreatives Durcheinander entsteht.

»Future Beats« zeigt, dass eine sinnliche Herangehensweise Theater für Babys sehr wohl möglich macht. Es schenkt dem jungen Publikum eine weitere Ebene, sich die Welt zu erschließen, und den Erwachsenen die wunderbare Möglichkeit, sie dabei zu begleiten und darüber zu staunen, mit welcher Faszination und Energie sie die Welt entdecken.

## Literatur

- Domrös 2015: Dagmar Domrös, Das kleine Kind als Gegenüber: zum Verhältnis von Menschenbild und Kunstverständnis. In: Theater o.N. (Hg.): FRATZ Reflexionen. Das kleine Kind als Gegenüber, Berlin 2015, S. 35–38
- BZgA 2019a: Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA), Sinnliche Wahrnehmung. <https://www.kindergesundheit-info.de/themen/entwicklung/o-12-monate/sinnliche-wahrnehmung/> (letzter Zugriff: 10.04.2019)
- BZgA 2019b: Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA), Das Hörvermögen des Säuglings. <https://www.kindergesundheit-info.de/themen/entwicklung/o-12-monate/hoeren/> (letzter Zugriff: 10.04.2019)
- BZgA 2019c: Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA), Manchmal hat die Nacht ihre Tücken. <https://www.kindergesundheit-info.de/themen/schlafen/1-6-jahre/schlafstoerer/> (letzter Zugriff: 10.04.2019)
- Fahl 2014: Madeleine Fahl, Inwiefern werden bei Inszenierungen im Theater für die Jüngsten ästhetische Erfahrungen der Kinder transformiert? Eine Untersuchung am Beispiel des Projektes »Große Sprünge« des Theater o.N., Bachelor-Arbeit an der Evangelischen Hochschule Berlin, 2014, S. 10–11
- Reinwand 2010: Vanessa-Isabelle Reinwand, »Der Anfang ist die Hälfte des Ganzen.« – Frühkindliche Kulturelle Bildung als Entwicklungschance. In: Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e. V. (BKJ) (Hg.): Kulturelle Bildung. Reflexionen. Argumente. Impulse. Kulturelle Bildung von Anfang an, Nr. 06/2010, S. 4–6
- Schäfer 2006: Gerd E. Schäfer, Kinder sind von Anfang an notwendig kreativ. In: Hildegard Bockhorst (Hg.): Kinder brauchen Spiel & Kunst. Bildungschancen von Anfang an – Ästhetisches Lernen in Kindertagesstätten. Schriftenreihe Kulturelle Bildung, Vol. 2, München 2006 (2., erweiterte Auflage), S. 37–50

## »Hast du an die Kinder gedacht?« Der Beginn eines Gesprächs

Marie Yan

Mit einem Essay von Karina Griffith:  
Für die Kinder an einsamen Orten

In der Konzeption des Podiumsgesprächs »Hast du an die Kinder gedacht?«, das am 6. Mai 2019 im Rahmen von FRATZ International 2019 stattfinden sollte, waren zunächst zwei Künstler\*innen gedacht: der bildende Künstler Freddy Tsimba, der auch zur Vorführung des Films »Système K«<sup>1</sup> zum FRATZ Symposium eingeladen war, und Hannah Biedermann, Regisseurin im Kinder- und Jugendtheater. Freddy Tsimba arbeitet hauptsächlich an monumentalen Skulpturen, wobei er alte Metallteile, Patronenhülsen und Schmiedekunst verwendet. Kurze Zeit vor dem Festival hatte Hannah Biedermanns Arbeit große Aufmerksamkeit erregt, als das Schauspielhaus Bochum ihr Stück »Alle Jahre wieder«, in dem sie mit einer kulturell diversen Besetzung unterschiedliche Traditionen diskutierte, anstelle des traditionellen Wintermärchens präsentierte.



In den Werken beider Künstler\*innen gab und gibt es eine Dringlichkeit, mit zeitgenössischen Materialien und Geschichten zu arbeiten. Dennoch gibt es einen deutlichen Kontrast in ihren Ausdrucksformen: Metallskulpturen, die dem Lauf der Zeit standhalten, gegenüber vergänglichen Theaterstücken. Das Verhältnis zur Zeit sowie die rassismuskritische Dynamik, die die Rezeption ihrer Werke begleitet, hätte der Ausgangspunkt eines Austauschs zwischen beiden sein können. Vor dem Hintergrund, dass das

Thema des Symposiums »Eine andere Welt« – eine zukünftige Welt – lautete, lag es jedoch nahe, eine dritte Gesprächspartnerin einzuladen, deren Arbeit sich unmittelbar mit der Frage beschäftigt, wie die Zukunft aussehen könnte. Deshalb schlug ich die Kuratorin und Filmemacherin Karina Griffith vor. In ihrer Arbeit über die Idee von Reparatur und Reparation, die dem Festival »Republik Repair« 2017 im Berliner Ballhaus Naunynstraße zugrunde lag, geht es sehr stark darum, sich die Zukunft vorzustellen: eine Zukunft mit »reparierten« Gesellschaften, wie sie weiter unten beschreibt. Welchen Bezug hatte dieses Gespräch nun aber zu einem Kindertheaterfestival – zumal zu einem Festival für sehr kleine Kinder? Zum Zeitpunkt der Planung des Festivals hatten die »Fridays for Future«-Streiks gerade begonnen. Kinder und Jugendliche aller Altersgruppen gingen auf die Straße und befragten Generationen von Erwachsenen zu den Entscheidungen, die sie getroffen hatten und die nun den Zusammenbruch unserer Ökosysteme nach sich ziehen. Dies führte zu der Frage »Habt ihr an die Kinder gedacht?« – im Sinne von: Habt ihr, habe ich, haben wir die Kinder in den Blick genommen, als wir Entscheidungen über künstlerische Schaffensprozesse oder deren Organisation getroffen haben, oder über andere Aspekte, die die Welt, den Raum, in den die Kinder hineinwachsen, prägen? Was ist diese »andere Welt«? Wann und wo findet sie statt? Für wen und von wem wird sie gebaut?



An diesem Punkt begannen wir das Gespräch vor einem Publikum von Theatermacher\*innen, Künstler\*innen, Studierenden und Kulturschaffenden. Das Gespräch fand unter ganz besonderen mehrsprachigen Bedingungen statt. Jede\*r der Diskussionsteilnehmer\*innen wünschte sich, in seiner/ihrer Muttersprache zu sprechen: Karina Griffith auf Englisch, Freddy Tsimba auf Französisch, Hannah Biedermann auf Deutsch. Wir hatten uns darauf geeinigt, dass die Diskussion auf Englisch stattfindet. Dies führte zu einer ziemlich komplexen Situation, in der die Übersetzung vom Deutschen ins Englische und vom Französischen ins Englische für das Publikum und vom Deutschen ins Französische und vom Englischen ins Französische für Freddy Tsimba erforderlich war. Letzteres übernahm der Dolmetscher und Regisseur Serge Fouhakue. Der Prozess schuf Momente des Wartens; mir wurde anschließend gesagt, dass dies auch Momente des Nachdenkens gewesen seien, da die für die Übersetzung benötigte Zeit es zuließ, dass die Dinge langsamer wurden und sich setzen konnten.

Die folgende Zusammenfassung des Gesprächs, das ich die Freude hatte zu moderieren, ist eine subjektive Auswahl unseres Austauschs.<sup>2</sup> Sie folgt nicht der chronologischen Abfolge des Gesprächs, sondern versucht vielmehr, verwandte Teile daraus zusammenzuführen.

*Ausgangspunkt der Diskussion waren die Kritiken, die Hannah Biedermanns Inszenierung »Alle Jahre wieder« erhielt. Lehrende und Eltern kritisierten, dass sich das Stück mit Konflikten beschäftigte. Mercy Dorcas Otieno, eine in Kenia geborene Schwarze Schauspieler\*in<sup>3</sup>, erzählt während des Stückes die Geschichte, wie sie als Au-pair in Deutschland arbeitete und zur Weihnachtszeit ohne ein Paar Schuhe von ihrer Gastfamilie vor die Tür gesetzt wurde. Die Erwachsenen empfanden diese Geschichte als unpassend für Kinder zu dieser Jahreszeit.*

*Mit Bezug auf ihre Arbeit beim Festival »Republik Repair« nimmt Karina Griffith dazu Stellung:*

**Karina Griffith:** Diese zehn Punkte der Karibischen Kommission für Wiedergutmachung<sup>4</sup> waren eine großartige Reihe von Fragen, um die Erfahrungen der Schwarzen auf der ganzen Welt zu betrachten. Diese transnationale Erfahrung. Das Festival nahm jeden der zehn Punkte auf und bat Künstler\*innen, Aktivist\*innen und Performer\*innen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Wir hatten also nicht nur Podiumsdiskussionen, sondern auch künstlerische Arbeiten. Das Festival umfasste Theater und Workshops; es gab eine wunderbare Ausstellung von Collagen von Isaiah Lopez und eine weitere Installation von Nathalie Bikoro ... Was würde es bedeuten, wie würden die Reparationen aussehen? Reparationen für die Nama und Herero, Reparationen für den Sklavenhandel ... Wie sehen Reparationen, wie sieht Wiedergutmachung aus, wenn wir unsere Gesellschaften »reparieren« würden? Du [Hannah] sagtest, die Kritik sei gewesen, dass die »Kinder das Recht haben,

dass an Weihnachten nichts Schlimmes passiert oder dass sie sich damit nicht beschäftigen müssen.« Da muss ich fragen: Aber was ist mit dem Kind, das sie war, sie war auch ein Kind und sie hatte eine schlechte Erfahrung an Weihnachten. Welche Kinder haben das Recht, keine schlechten Erfahrungen zu machen? Diese Idee der Universalität: Wer hat wirklich das Recht, alle Menschenrechte zu haben? Ich glaube wirklich, dass die Idee »der« Kindheit etwas ist, an das wir glauben wollen. Um auf die Idee der Kindheit zurückzukommen – ich kann für mich sprechen, über meine



Erfahrung einer Schwarzen Kindheit: Ich weiß, dass es anders gewesen wäre, in Deutschland aufzuwachsen.<sup>5</sup> Aber auf jeden Fall gibt es Gespräche, die Schwarze Eltern mit ihren Kindern führen, die weiße Eltern nicht mit ihren Kindern führen: wie man mit der Polizei umgeht, wie man mit Weisungsbefugten umgeht ... Und es kommt aus einer Erfahrung, in der Schwarze Kinder nicht als Kinder betrachtet werden. Sie wurden als Arbeiter betrachtet, sie wurden als Maschinen betrachtet – wenn man an die Versklavten denkt. Für das Schwarze Kind gibt es kein Spiel in feindlicher Umgebung. Wenn wir über »die« Kinder sprechen, von wem sprechen wir dann wirklich? Denn es ist keine universelle Erfahrung, frei von solchen Erfahrungen zu sein. Es ist nicht für jedes Kind selbstverständlich. Wenn ich also über das Festival nachdenke, dann ist es wahrscheinlich das, worüber wir sprechen, wenn wir über Wiedergutmachung sprechen. Wir sprechen von einer »Reparatur« auf beiden Seiten, nicht nur für das Opfer, sondern für die gesamte Gesellschaft, und dazu gehören natürlich auch die Kinder. Diese Perspektive der *reparatory imaginings* (Vorstellungen von Wiedergutmachung), diese Perspektive des inneren Kindes.

*Freddy Tsimba reagierte auf diese Aussage und betonte, dass Kultur keine Grenzen habe; zu entscheiden, was Teil einer Darstellung von Weihnachten werden sollte oder nicht, sei an sich schon verletzend. Ich lud ihn ein, mit der Präsentation eines seiner Werke fortzufahren:*



**Freddy Tsimba:** »Au delà de l'espoir« (»Jenseits der Hoffnung«)<sup>6</sup> ist eine Skulptur, die aus im Kongo gefundenen Patronenhülsen hergestellt wurde, denn der Kongo<sup>7</sup> ist ein Land, in dem seit zwanzig Jahren Krieg herrscht. Ich habe Patronen gesammelt, die auf Häuser, auf Menschen geschossen wurden. Diese Arbeit ist in Brüssel an einem öffentlichen Ort ausgestellt. Es ist übrigens das erste im öffentlichen Raum aufgestellte Werk eines Afrikaners. Es erzählt eine Geschichte. Diese Frau wurde an einem verborgenen Ort in Kinshasa vergewaltigt und gefoltert. Ich besuchte sie, ich folgte ihr, und sie erzählte mir mehrmals ihre Geschichte. Und eines Tages ging ich dorthin und die anderen Frauen erzählten mir, dass sie versucht hatte abzutreiben. Die Geschichte veränderte sich in meinem Kopf. Ich sagte mir, ich werde eine Frau schaffen, deren Abtreibung gescheitert ist. Aber ich will nicht diesen Moment zeigen, sondern ich will eine aufrechte Frau zeigen, eine Frau, die ihr Leben lebt. Die akzeptiert, dass das Kind, das geboren wird, beeinträchtigt sein wird. Aber dieses Kind wird unschuldig aussehen, weil es sagen wird: »Ich wollte nicht, dass meine Mutter vergewaltigt wird, aber wir schauen nach vorne, das Leben ist hier.« Diese Frau hat ihren Mund geöffnet, sie schreit, aber ihr Schrei geht ins Leere, weil niemand diesen Schrei hört. Und das Kind sehen wir, als würde es spielen. Diese Geschichte ist also die Geschichte eines Lebens, die Geschichte eines ganzen Volkes, das im Kongo kämpft, das sich Fragen stellt. Über das, was mit ihnen im Kongo, der so reich ist, passiert. Kein Land ist reicher als der Kongo und trotzdem können wir nur das Elend sehen. Diese Fragen wirft das Werk auf.

**Marie Yan:** Ich finde an deiner Darstellung sehr schön, dass du diese Erwachsene zeigst, die schreckliche Dinge durchgemacht hat, aber gleichzeitig an die Figur des Kindes gedacht hast. Das Kind, das eine eigene Erfahrung macht – eine Erfahrung, die anders ist, weil du dich entschieden hast, sein Spiel darzustellen. Das ist eine ziemlich starke Aussage über den Status des Kindes.

**Hannah Biedermann:** Ein Gedanke zu der Skulptur: dass da natürlich keiner fragt, ob die Kinder das sehen dürfen, wenn sie gerade daran vorbei laufen. Oder es führt zu einem Gespräch, wenn die Kinder es anders verstehen oder nicht verstehen. Anders darüber fühlen. Sie würden wahrscheinlich ihre Eltern, mit denen sie unterwegs sind, fragen.

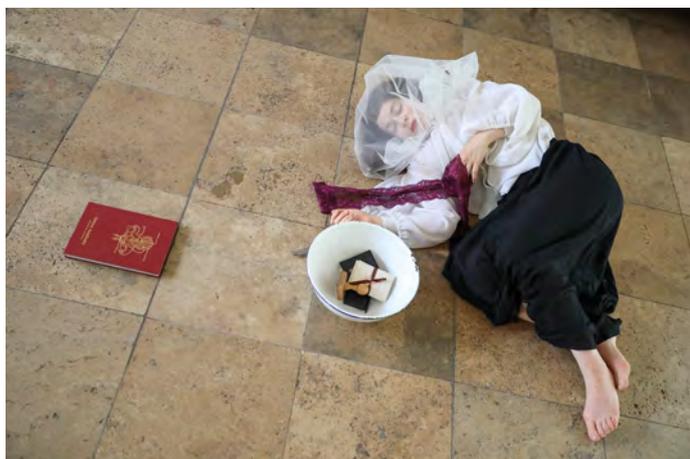
*Die Kommentare zu ihrem Stück reflektierend, entwickelte Hannah Biedermann folgende Überlegungen zu den Kritiken, die meist nicht vom Publikum selbst, sondern im Namen ihres Bochumer Publikums geäußert wurden.*

**Hannah Biedermann:** Ich glaube, wenn man so von »Verstehen« spricht, meint man, schon etwas verstanden zu haben. Ich glaube, ich habe gar nichts verstanden. Deshalb kann ich auch gar nicht darüber nachdenken, wie man jemandem etwas verständlich macht. Die Menschen wachsen in verschiedenen Ländern unterschiedlich auf; auch in Deutschland wachsen die Kinder heute in unterschiedlichen Verhältnissen auf, zum Beispiel finanziell. Es kommt auch darauf an, wie gebildet die Eltern sind oder welche Ethnie oder Herkunft ihre Eltern haben oder mitbringen. Die Erfahrungen im Publikum sind demnach vielfältiger, als ich es vorhersehen kann. Deshalb kann ich noch weniger annehmen, dass ich dem Publikum etwas erzählen kann, sondern eher, dass ich ihm zuhören muss. Und das hat zum Beispiel dazu geführt, dass ich während der Recherche Interviews mit Kindern geführt habe – etwas, das ich immer mache. Mein Ausgangspunkt ist die Annahme, dass die Kinder die Experten für das sind, was sie erleben. Im Stück sieht man unter anderem eine türkische Hochzeit. Ich habe versucht, zu vermitteln, wie diese Hochzeit gefeiert wird und welche Rituale stattfinden. Da in Bochum die größte Einwanderergruppe türkischer Herkunft ist, erwartete ich, dass einige der Kinder diese Hochzeit wiedererkennen würden. Und das haben sie auch getan. Sie haben diesen Tanz gefeiert und standen auf und machten mit. Und nach dem Stück haben diejenigen, die es nicht verstanden hatten, ihre Freunde gebeten, es ihnen zu erklären. Und hier passiert etwas: In diesem kurzen Moment verschoben sich die Machtpositionen – wer wann über etwas Bescheid weiß, änderte sich. Was für andere, glaube ich, eine Provokation war. Das Ziel ist einfach: Wir machen ein Stück für eine diverse Stadtgesellschaft. Der Lernprozess setzt sich fort, indem wir zuhören und verstehen, wie verschieden wir sind: Wie vermeiden wir, immer wieder nur auf unsere eigenen Erfahrungen zurückzugreifen? Und überlegen stattdessen, wie unterschiedlich andere das Gleiche wahrscheinlich erlebt hätten. Wie man sich selbst zurücknimmt, obwohl man die Regie führt – ich finde, das ist eine sehr lange Übung, und das ist immer wieder ein Schritt gewesen.

*Ich lud das Publikum schon recht früh ein, in die Diskussion einzusteigen und Fragen an die Podiumsteilnehmer\*innen zu stellen.*

*Mehrere unserer Gastkünstler\*innen und Fachleute nahmen die Gelegenheit wahr:*

**Sisters Hope<sup>8</sup>:** Ich denke, dass wir starke Reaktionen auf das, was wir tun, nicht unbedingt fürchten müssen. Wir arbeiten ja nicht, um unserem gesamten Publikum zu gefallen. Wir zeigen auch einen Weg in die Zukunft, wir sprechen über einen Weg zur Veränderung, und damit ändern wir den Status quo. Wir werden immer jemandem gegen den Strich gehen. Und hoffentlich wird dieser Austausch etwas auslösen. Die Perspektive der Kinder und die Idee, dass man ein gewisses Maß an Erkenntnis braucht, um Kunst zu genießen, dass man in der Lage sein muss, auf einer bestimmten Ebene zu reflektieren – das ist ein sehr konservativer Ansatz. Ich glaube, wir wollen die Menschen berühren, die unsere Arbeit sehen, also geht es darum, wie jeder von etwas berührt werden



»Traum-Raum« von Sisters Hope bei FRATZ International 2019

kann. Es ist interessant, dass wir diese Frage in diesem Rahmen, zu diesem Stück, stellen, denn es gibt viele Dinge, die sich Kinder nicht aussuchen.<sup>9</sup> Wir entscheiden nicht, ob wir in die Schule gehen wollen; wir entscheiden nicht, in der Schule einem bestimmten Stundenplan zu folgen. Wir können die Struktur nicht wählen – es gibt überall in der Gesellschaft Strukturen. Es ist interessant, dass dieses spezielle Stück diese Reaktionen auslöst, denn in Wirklichkeit haben wir nie eine Wahl.

**Lwanda Sindaphi<sup>10</sup>:** Ihr sprecht hier von Machtstrukturen: Indem wir hier sitzen und über die Zukunft, die Zukunft der Kinder sprechen, haben wir unsere Beziehung zu den Kindern bereits entlarvt. Ich denke, wir haben jetzt eine Vorstellung von der Homogenisierung der Zukunft vermittelt bekommen. Ihr [auf dem Podium] sprecht von Imagination, von Positivitäten, von etwas, was sein könnte: Wir müssen darauf achten, dass wir die

Zukunft der Kinder nicht homogenisieren. Ihr habt einen wichtigen Punkt angesprochen. Es geht darum, welcher Körper wichtig ist. Wo ich herkomme, in Südafrika, würde die Institution vor oder nach dem Theaterstück Essen und Getränke für die Kinder organisieren. Denn diese Kinder kommen aus wirtschaftlich und rassistisch ausgegrenzten Bezirken, sie kommen aus benachteiligten Bezirken. Diese Gebiete sind aufgrund der kolonialen Wunden



»Paired« in der Regie von Lwanda Sindaphi bei FRATZ International 2019

benachteiligt. Wenn sie den Theaterraum verlassen, kehren sie in die Townships zurück, wo sie mit Vergewaltigung und Gewalt konfrontiert werden, wo es keine queeren Körper geben darf. Aber andere Kinder müssen sich keine Sorgen machen. Wir können uns nicht die gleiche Zukunft für ein weißes und ein Schwarzes Kind vorstellen. Weil das Schwarze Kind koloniale Wunden trägt, existiert es in einem postkolonialen Raum. Das Schwarze Kind muss dem kolonialen Imperium antworten, bevor es über die Zukunft der Entkolonialisierung sprechen kann. Wir müssen erstmal dekolonialisieren, bevor wir über die Zukunft sprechen können. Die Welt begünstigt noch immer den Körper eines weißen Kindes, seine Zukunft ist glänzend: Es muss sich nicht dem Kolonialreich widersetzen, es muss sich nur neu erfinden. Wenn man die beiden Kinder zusammenbringt, können sie nicht die gleiche Sprache sprechen, weil ihre Beziehung der von kolonisierendem und kolonisiertem Subjekt entspricht. Ich muss zuerst für diese Person sprechen, ich muss die Machtstruktur abbauen, die Machtstruktur, die auch zwischen Berlin und Afrika besteht. Die Zukunft für ein Kind im Kongo ist nicht dieselbe wie die in Berlin. Diese Zukunft ist anders, also müssen wir, wenn wir darüber sprechen, auch über dieses Verhältnis sprechen.

**Tony Reekie**<sup>11</sup>: Ich möchte einige der Punkte aufgreifen. Ich denke, Gleichsetzung ist wirklich etwas, das man im Blick haben muss. Man muss auch verschiedene Kontexte betrachten. Klasse ist ein großes Thema, Armut ist ein großes Thema in vielen, vielen Bezirken, wo die Kinder auch nicht berücksichtigt werden. Es ist in keiner Weise ein Vergleich mit Erfahrungen in anderen Teilen der Welt, aber es gibt Realitäten, denen Kinder an verschiedenen Orten begegnen. Ich arbeite in einem meiner Jobs in einem Bezirk von Edinburgh, wo die Kinder mit sieben Jahren genau wissen, wie sie sich gegenüber der Polizei verhalten müssen.

Eines der vielen Dinge, die ich an Freddy Tsimbas Arbeit liebe, ist, dass das gesamte Publikum – einschließlich der Kinder – den Raum auf genau derselben Ebene (mit den gleichen Voraussetzungen) betreten.<sup>12</sup> Dieser Raum ist für alle, und die Kinder sind ein Teil davon. Sie sind auf gleicher Ebene mit allen anderen, sind Teil der Diskussion, definitiv ein Teil davon, die Kunst anzuschauen, sie zu diskutieren.

Letztlich haben Kinder keine Macht; wir haben die ganze Macht und können ihnen Dinge erzählen und den Zustand der Welt erklären – wer sind wir, dass wir ihnen etwas erzählen? Wir müssen also weiter denken, wirklich denken, während wir weitermachen.

Die Konversation, die wir an diesem Tag über Privilegien, Zeit, ein junges Publikum und Weiteres begonnen haben, war ein intensives Gespräch, nicht frei von eigenen Fehlern. Ein Zuhörer brachte den Punkt zur Sprache, dass keine Kinder im Raum anwesend waren, als wir sprachen. Wir reproduzierten also das Privileg, das wir Erwachsenen haben, über die Kinder zu sprechen, anstatt mit ihnen. Eine Kritik, die ich akzeptiere und die zu weiteren Überlegungen über das Format der Diskussion und die Gäste führt. Ich schloss die Veranstaltung mit dem Hinweis, dass dies nur der Anfang des Gesprächs sei. Ich denke, es war wichtig, diesen Raum zu haben, um über *racial*<sup>13</sup> und kulturelle Privilegien und Repräsentationen in den Künsten zu sprechen, wie die Reaktionen auf Hannah Biedermanns Arbeit gezeigt haben. Wie jemand in der Veranstaltung fragte: Wie schaffen wir einen Raum für Diskussionen? Vielleicht war dies eine Gelegenheit, »keinen sicheren Raum, aber einen sichereren Raum« zu schaffen, wie Karina Griffith im Gespräch über ihr eigenes Festival in Erinnerung brachte. An diesem Abend legten wir gemeinsam eine Grundlage für einen weiteren Austausch – in der Hoffnung auf einen Weg, Kinder in einen Raum einzuladen, in dem wir ihnen auf Augenhöhe begegnen können.

Ich bat Karina Griffith, die als Beobachterin auf dem Festival sehr präsent war, einen Text zu schreiben, in dem sie ihre Erfahrungen mit den Themen der Diskussion reflektiert und ihre Gedanken weiter ausführt. Ihr Essay, der hier folgt, bildet ein gutes Schlusswort, einen Anfang und eine Herausforderung für uns alle:

### **Für die Kinder an einsamen Orten: Eine Reflexion von Karina Griffith**

Wenn ich an die Diskussion »Hast du an die Kinder gedacht?« bei FRATZ zurückdenke, höre ich in meinem Kopf die klassische Whitney-Houston-Ballade »Greatest Love of All«.<sup>14</sup> Der Text beginnt mit dem Statement: »Ich glaube, dass Kinder unsere Zukunft sind.« Später singt Whitney, dass die größte Liebe in einem selbst gefunden werden muss. Eine hübsche Aussage, aber eine weitere Strophe des Liedes lässt vermuten, dass ihre Unabhängigkeit eine Verteidigungsstrategie ist:

*»I never found anyone who fulfill my needs  
A lonely place to be  
And so I learned to depend on me«<sup>15</sup>*

Dieser Überlebensmechanismus, sich nur auf sich selbst zu verlassen, ist eine Taktik, die von Schwarzen Kindern in überwiegend *weißen* Gesellschaften schon früh erlernt wird. Die Lektion ist so zentral wie das ABC: a) erwarte keine Unterstützung durch die Gesellschaft, b) widersprich nie der Polizei, c) trage immer einen Ausweis und eine Quittung für deine Einkäufe bei dir.

Zu Beginn ihres bahnbrechenden Essays »The Oppositional Gaze« (»Der oppositionelle Blick«) beschwört die Autorin, Feministin und Sozialaktivistin bell hooks eine Kindheitserinnerung. Oftmals für das (An-)Starren bestraft, lernte hooks als Mädchen, dass Schwarze Blicke machtvoll sind. Sie verbindet dies mit der historischen Realität, dass *weiße* Sklavenbesitzer in den Vereinigten Staaten versklavte Schwarze Menschen für die Erwidierung ihres Blicks bestraften.<sup>16</sup>

Ich erinnere mich, wie ich als Kind zum ersten Mal merkte, dass ich stärker beobachtet wurde als andere Kinder. Mein Vater hatte mich zu einer Geburtstagsfeier gebracht. Als ich die Schuhe auszog, sah er, dass ich ein Loch in meiner Socke hatte. »Zieh deine Schuhe an«, sagte er streng zu mir und entschuldigte uns verschämt mit der Erklärung, dass er etwas vergessen habe. Wir fuhren schweigend den ganzen Weg zurück durch die Stadt zu unserem Haus. »Hat dieses Kind kein anständiges Paar Socken?!« brüllte er, als wir das Haus betraten. Zurück im Auto, mit einem Paar von seinen Socken, ertrug ich wieder die Stille, während wir zu meiner *weißen* Freundin zurückfuhren.

Wenn ich an die Kinder denke, denke ich an Reparationen.<sup>17</sup> Reparationen würden bedeuten, dass sich alle Jugendlichen in ihren Gesellschaften geschätzt und geschützt fühlen würden, unabhängig von Klasse, sexueller Orientierung, Fähigkeiten oder *race*. Es würde bedeuten, dass alle Kinder einen Blick halten können, Socken mit Löchern tragen können, ohne dass ihre Eltern das Gefühl haben, sie weniger zu umsorgen, oder dass sie Kapuzenpullover tragen können, wenn sie nachts ausgehen, um Süßigkeiten zu

kaufen, ohne Angst haben zu müssen, erschossen zu werden.<sup>18</sup> Diese »Reparatur«, von der ich spreche, würde nicht nur Schwarzen Kindern, sondern allen Kindern, uns allen, zugute kommen.



Die darstellenden Künste spielen bei dieser »Reparatur« eine Rolle, weil sie die Kinder an »einsamen Orten« erreichen können. Ihre Stimmen können von Theaterpädagog\*innen verstärkt, ihre Erfahrungen auf die Bühne gebracht werden. Die Kinder können dann den Blick derer erwidern, die erwarten, dass sie schneller erwachsen werden, weil sie genauer beobachtet werden. Die darstellenden Künste für Kinder können gedeihen, wenn wir die bequeme Annahme einer »universellen Kindheitserfahrung« loslassen und die besonderen Umstände unserer Existenzen erforschen. Das ist schwieriger, aber wie Whitney am Ende ihres Liedes verspricht, werden wir die Kraft dazu in der Liebe finden.

- 1 »Système K«, Dokumentarfilm über die blühende freie Kunstszene in der kongolesischen Hauptstadt Kinshasa, Regie: Renaud Barret, mit Portraits von Freddy Tsimba und anderen.
- 2 Es wurde von einem Mitschnitt der Ko-Kuratorin des Symposiums, Doreen Markert, transkribiert.
- 3 »Schwarz« wird in diesem Text großgeschrieben, da das Wort »Black« in den Vereinigten Staaten – in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts vom Autor W. E. B. Du Bois – als Identität zurückgefordert wurde. Diese Schreibweise wurde in anderen Sprachen übernommen. Das Großschreiben ist eine Geste der Selbstbestimmung und Selbstbezeichnung, die Respekt und Anerkennung einer vielfältigen Schwarzen Gemeinschaft fordert, die eine gemeinsame Erfahrung teilt. Diese Wiederaneignung des Wortes widerspricht aber nicht der Auffassung, dass die Kategorie »Schwarz« ein soziales Konstrukt ist, das aus einer rassistischen Zuordnung der Menschen entstanden ist. Zu weiteren Quellen: Jamie Schearer und Hadija Haruna, Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD): »Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten«, <http://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten/>; auch zitiert in: <https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache>

- 4 Der 10-Punkte-Plan der Caribbean Reparations Commission für die Opfer von Verbrechen gegen die Menschlichkeit aus den indigenen und afrikanischen Nachkommengemeinschaften der Region: <http://caricomreparations.org/caricom/caricoms-10-point-reparation-plan>
- 5 R. I. P. Oury Jalloh (1968 – 2005)
- 6 Skulptur aus Patronenhülsen, 2007, Brüssel
- 7 Gemeint ist die Demokratische Republik Kongo.
- 8 Sisters Hope ist eine Performance-Gruppe mit Sitz in Kopenhagen, die »auf die Implementierung eines sinnlicheren und poetischeren Bildungssystems« hinarbeitet. Sie wurden für mehrere Interventionen zu FRATZ International eingeladen.
- 9 Eine der grundlegenden Kritiken an Hannah Biedermanns Stück war, dass Kindern ein Thema aufgedrängt wurde, anstatt von einem Wintermärchen unterhalten zu werden.
- 10 Lwanda Sindaphi ist Gründer und künstlerischer Leiter von KUDU Productions. Der südafrikanische Regisseur, Schauspieler und Autor war mit seiner Inszenierung »Paired« zum Festival eingeladen.
- 11 Tony Reekie ist Kurator und Theaterproduzent. Er war von 2000 bis 2015 Programmgestalter des Imagine Festival in Edinburgh.
- 12 »Maison Machette« (2012) ist ein weiteres beeindruckendes Kunstwerk von Freddy Tsimba, das er während der Diskussion vorstellte: Ein Haus aus 999 Macheten, das unter anderem auf dem Marktplatz von Kinshasa ausgestellt wurde. Karina Griffith kommentierte es während der Diskussion: »Dies war sowohl ein Kunst- und Diskussionsraum und ein Ausstellungsort als auch in gewisser Weise ein Ort der Gewalt und des Traumas.« Der Film »Système K« stellt das Werk vor; es ist auf der Website des Künstlers zu sehen: [www.freddytsimba.com](http://www.freddytsimba.com)
- 13 Im deutschsprachigen Material zum Festival verwenden wir *race* auf Englisch und in Kursivschrift, weil das Wort »Rasse« im deutschsprachigen Kontext noch nicht umfassend dekonstruiert ist und durch seine rassistische, pseudowissenschaftliche Definition stark konnotiert bleibt. Der englischsprachige Kontext ist anders. Seit dem Aufkommen der »Critical Race Studies« in den 1970er-Jahren, die insbesondere durch Schwarze, Wissenschaftler\*innen und Aktivist\*innen aus den USA angeregt wurde, benennt *race* ein sozial konstruiertes und sich wandelndes Phänomen, das sich von der früheren pseudowissenschaftlichen Definition unterscheidet. Der Begriff wird verwendet, um Ungleichheiten, nationale und globale Dynamiken zu analysieren und deren Existenz im kollektiven Unbewussten und in Institutionen auf struktureller, kultureller und persönlicher Ebene zu belegen.
- 14 Whitney Houstons Version von 1985 war ein Cover des George-Benson-Titels von 1977.
- 15 Wörtlich übersetzt: »Ich habe niemals jemanden gefunden, der meine Bedürfnisse befriedigt / Ein einsamer Ort / Und so lernte ich, mich auf mich selbst zu verlassen«
- 16 hooks, bell: »The Oppositional Gaze«. In: Black Looks: Race and Representation. Boston 1992, Seite 115 – 131
- 17 Kinder waren zwar nicht das explizite Publikum meines kuratorischen Projekts »Republic Repair: Ten Points, Ten Demands, One Festival/Reparatory Imaginings from Black Berlin«, das vom 23. September bis zum 19. Dezember 2017 im Ballhaus Naunynstraße in Berlin stattfand, gleichwohl war ihr Wohlergehen integraler Bestandteil der Zukunftsvisionen, die im Rahmen des Festivals imaginiert wurden. <http://karina-griffith.com/wp-content/uploads/2018/03/Republic-Repair.pdf>
- 18 R. I. P. Trayvon Martin (1995 – 2012)



Foto: Ilya Noe

**Shelley Etkin** *Transdisziplinäre Künstlerin, Pädagogin und Gärtnerin*

Shelley Etkin, deren Wurzeln in den USA und Israel liegen, verbindet in ihren Werken Tanz, Ökologie, Pädagogik, Kuration und Community Organizing. Sie arbeitet sowohl als Einzelkünstlerin als auch kollaborativ in verschiedenen Umgebungen, in denen Praktiken der Verkörperung (practices of embodiment) und der Beziehung zu Land praktiziert werden, darunter »Ponderosa« – eine ländliche Künstlerresidenz in Brandenburg, wo sie die »Garden as Studio«-Plattform organisiert. Shelley Etkin beschäftigt sich mit Studien zu pflanzlichen Medikamenten und mit Methoden zur praktischen Körperarbeit. Derzeit ist sie Gastdozentin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie arbeitet regelmäßig mit Laura Burns als »LARK: Living Archive of Re-membered Knowledges« sowie mit Angela Schubot und Aune Kallinen zusammen und ist Teil des internationalen »Hungry Mothers«-Kollektivs. Sie hat einen M.A. in Ökologie und zeitgenössischer Performance (Finnland) und einen B.A. in Women, Gender, and Sexuality Studies (USA).



Foto: Privat

**Madeleine Fahl** *Kindheitspädagogin, Theaterpädagogin BuT*

Madeleine Fahl studierte an der Evangelischen Hochschule Berlin im Studiengang »Elementare Pädagogik« und absolvierte anschließend die Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT®. Vom Theater o.N. durchgeführte Projekte wie »Große Sprünge« oder »FRATZ Atelier« begleitete sie wissenschaftlich als Researcherin. Im Rahmen ihrer Bachelorarbeit untersuchte sie die Wechselwirkungen zwischen der Theaterarbeit mit den Jüngsten und Inszenierungen für die Jüngsten. Sie ist an einer Berliner Grundschule in der Schulsozialarbeit tätig.



Foto: Mikael Owunna

**Karina Griffiths** *Videokünstlerin, Kuratorin*

Karina Griffiths kuratorische und Bewegtbildarbeiten erforschen die Themen Angst und Fantasie und konzentrieren sich oft darauf, wie sie sich zur Zugehörigkeit verhalten. Im Jahr 2017 kuratierte sie das dreimonatige Festival »Republik Repair: Ten Points, Ten Demands, One Festival – Reparatory Imaginings from Black Berlin«. 2018 arbeitete sie als Atelierstipendiatin von DISTRICT Berlin zu »Decolonizing '68«, was in ihrer Installation »We Call It Love: An Oppositional Screening« seinen Höhepunkt fand. Griffiths Arbeiten wurden auf zahlreichen unabhängigen Filmfestivals und in Galerien gezeigt. Sie ist Doktorandin am Cinema Studies Institute der University of Toronto und forscht zu Schwarzer Autorenschaft im deutschen Kino. Seit 2018 ist sie Dozentin am Institut für Kunst im Kontext an der Universität der Künste Berlin.



Foto: Theresa Beschmidt

**Christine Matschke** *Freie Tanzjournalistin*  
Christine Matschke studierte Neuere deutsche Literatur, Kunstgeschichte und Französisch in Wuppertal, Besançon sowie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihren Magister schloss sie mit einer Arbeit über Tanz ab. An der Freien Universität Berlin setzte sie ihre Beschäftigung mit Tanz im Studiengang Tanzwissenschaft fort. Begleitend war sie über mehrere Jahre als Mitarbeiterin einer Berliner Weiterbildungsfirma tätig, ebenso als Dramaturgieassistentin für die Kölner Bühnen und Pressehospitantin für das Festival »Tanz im August«. Heute lebt und arbeitet Christine Matschke als freie Tanzjournalistin in Berlin. Sie schreibt für verschiedene Print- und Onlinemedien wie die Berliner Zeitung, tanz, tanzraumberlin, tanzschreiber und das Missy Magazine. Im Schreiben über Tanz für junges Publikum sieht sie eine ihrer beruflichen Perspektiven.



Foto: Dawid Majewski

**Alicja Morawska-Rubczak** *Theaterpädagogin, Regisseurin, Kuratorin und Forscherin im Kindertheater für die Jüngsten*  
Im Rahmen ihrer Doktorarbeit an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań untersuchte Alicja Morawska-Rubczak die Ästhetik des zeitgenössischen Kindertheaters und -tanzes. Sie ist international als Dozentin und Workshopleiterin auf Konferenzen und Festivals unterwegs. Im Jahr 2014 war sie Mitglied des Kuratoriums des ASSITEJ-Weltkongresses in Warschau. Seit 2012 arbeitet sie als Regisseurin von Produktionen für die Allerkleinsten. Für ihre jüngste Arbeit »Jungle« (2018), eine Puppenperformance, erhielt sie den »Breslauer Theaterpreis« für Regie, und ihre in Opole entstandene Theaterproduktion »What's going on?« (2018) wurde mit der »Goldenen Maske« ausgezeichnet. Sie arbeitete zweimal mit dem Theater o.N. als Researcherin und Theaterpädagogin zusammen: bei den Produktionen »fliegen & fallen« und »Affinity«. Sie ist Mitglied von ITYARN und im Netzwerk »Small size«.



Foto: Germany 2017

**Marie Yan** *Autorin und Dramaturgin*  
Marie Yan ist eine mehrsprachige Autorin und Dramaturgin für Theater und Tanz. Sie interessiert sich für dystopische Motive und Ethik und schreibt regelmäßig für das junge Publikum. Ihr Stück »Ich muss rüber« (6+) wurde 2019 zum Repertoirestück des Stadttheaters Eskişehir (Türkei) und zum Festival »Starke Stücke 2020« eingeladen. Sie lebt in Berlin und Bristol. In ihrer dramaturgischen Arbeit fokussiert sie sich auf feministische und postkoloniale Perspektiven. Sie begleitete unter anderem die Inszenierungen »Unrestricted Contact« (Grupo Oito, 2016) und »A Machine to Become\_woman« (Natalie Riedelsheimer und Caroline Alves, 2016). Seit 2017 ist Marie Yan in verschiedenen Projekten des Theater o.N. engagiert. 2018 arbeitete sie am »Berliner Schaufenster – Darstellende Künste für die Jüngsten« mit, 2019 co-kuratierte sie das Programm des FRATZ Symposiums.



Foto: David Beecroft

### **Katelyn Stiles** *Bildende Künstlerin, Tänzerin und Filmmacherin*

Als Filmmacherin hat Katelyn Stiles ihren Fokus auf Tanzfilme und Performance-Dokumentationen gelegt. In den letzten zehn Jahren hat sie professionell als Videofilmerin und Cutterin in Berlin und der Bay Area in den USA gearbeitet. Darüber hinaus entdeckte sie das Live-Zeichnen von Performances für sich – als Praxis der prozesshaften Dokumentation und des unmittelbaren Austausches mit den beteiligten Künstler\*innen und dem Publikum. Katelyn Stiles ist Tlingit und gehört damit zu den indigenen Tlingit- und Haida-Stämmen Alaskas. Sie machte 2011 ihren Bachelor in Art Practice und Dance/Performance Studies an der UC Berkeley und tanzte professionell in verschiedenen Compagnien. Derzeit arbeitet sie an ihrer Dissertation an der UC Davis in Kalifornien im Fachbereich Native American Studies mit Schwerpunkt Performance Studies.

Die **FRATZ Reflexionen 2019** dokumentieren Forschungsergebnisse, künstlerische Positionen und Inszenierungen des Festivals und des Symposiums FRATZ International 2019.

#### **Förderer**

FRATZ International wurde gefördert von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa des Landes Berlin im Rahmen der Förderung von stadtpolitisch relevanten Festivals 2018/2019 und vom Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung. | Die Inszenierung »Future Beats« wurde gefördert von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa – Einzelprojektförderung 2019.

Senatsverwaltung  
für Kultur und Europa

berlin Berlin

BERLINER PROJEKTFONDS  
KULTURELLE BILDUNG

#### **FRATZ International 2019**

3.–8. Mai 2019 in Berlin  
www.fratz-festival.de

#### **Veranstalter**

Theater o.N.



#### **In Kooperation mit**

»Augenblick mal! 2019 Das Festival des Theaters für junges Publikum« | Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland | GRIPS Theater Berlin | Kulturprojekte Berlin



#### **Mit freundlicher Unterstützung von**

Wiesenburg – Halle (Wedding), Seniorenresidenz Katharinenhof (Spandau), Haus der Generationen (Lichtenberg), Botanischer Volkspark Pankow (Grün Berlin GmbH), Franziskaner-Klosterkirche (Fachbereich Kunst und Kultur, Bezirksamt Mitte von Berlin), Nachbarschaftsheim Neukölln, Ponderosa e.V. – Künstlerresidenz in Lunow-Stolzenhagen (Brandenburg)



#### **Medienpartner**

taz.die tageszeitung | ZITTY – Das Stadtmagazin



PRESENTED BY  
**THEATER O.N.**



**FRATZ  
INTERNATIONAL**

**BEGEGNUNGEN ENCOUNTERS  
SYMPOSIUM SYMPOSIUM  
FESTIVAL FESTIVAL**

**SCHWERPUNKT 2020:  
ZEITGENÖSSISCHER TANZ**

