

FRATZ Reflexionen

Theater o.N. |

Intersektionale Perspektiven im Tanz für die Jüngsten



Impressum

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

Mit Beiträgen von Nora Amin, Dagmar Domrös,
Cindy Ehrlichmann, Shelley Etkin, Inky Lee, Christine Matschke,
Nasheeka Nedsreal sowie das Interview von Marie Yan mit
lury S. Trojaborg
Übersetzung des englischen Originalbeitrags von Inky Lee
ins Deutsche: Doreen Markert
Übersetzungen der englischen Originalbeiträge von
Nora Amin, Shelley Etkin, Nasheeka Nedsreal sowie des
Interviews mit lury S. Trojaborg ins Deutsche:
Julia Schell | für Kunst und Komma

Diese Publikation ist auch in englischer Übersetzung
verfügbar unter: www.fratz-festival.de

Fotos:
Seite 1, 4, 6, 7, 9, 16, 17, 33, 51, 60: David Beecroft,
www.davidbeecroft.de
Seite 10, 18, 19: Lindsay Appolis
Seite 11: Anu Sangokunle
Seite 20, 21, 39, 55: Theater o.N.

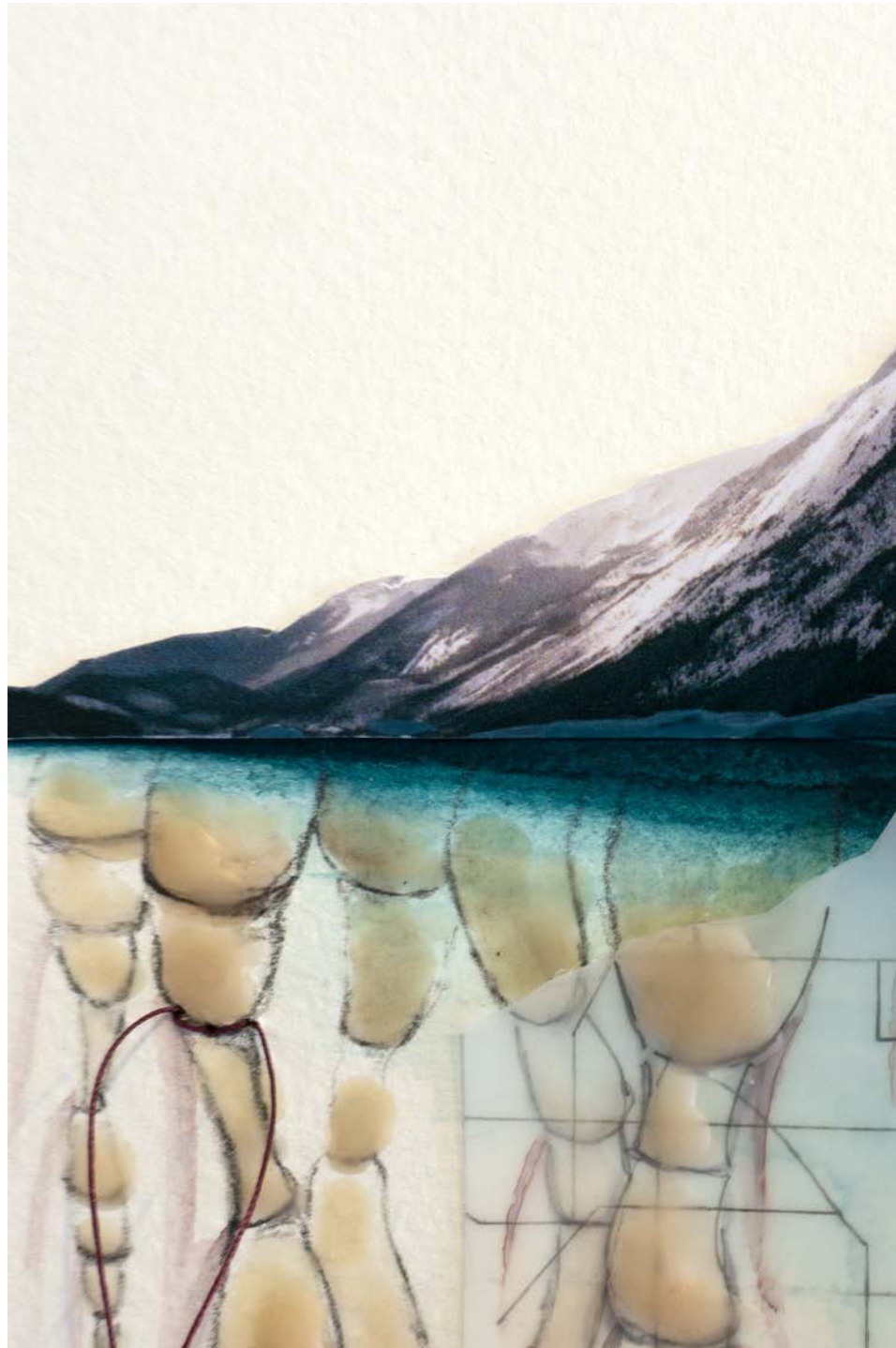
Zeichnungen und Visualisierungen:
Seite 2/3, 46/47, 49: Marina Hulzenga
Seite 22: Inky Lee
Seite 24, 26–28, 32: Camille Jemelen
Seite 30/31: Alicia Grant
Seite 52, 54: Nora Haakh, www.gedankenstriche.net

Theater o.N. e.V.
Kollwitzstraße 53
10405 Berlin
Telefon +49 (0)30 4409214
info@theater-on.de | www.theater-on.de

Veröffentlichungen

Neben den hier vorliegenden **FRATZ Reflexionen. Intersektionale Perspektiven im Tanz für die Jüngsten** (2020; 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)
- **FRATZ Reflexionen. Eine andere Welt** (2019; in deutscher und englischer Sprache)





Inhalt

Einführung	5
Dagmar Domrös Forschungslabore 2020 Race. Class. Gender: Künstlerische Zugänge zu komplexen Themen für die Jüngsten schaffen	8
Marie Yan Queer Ein Interview mit Iury Salustiano Trojaborg	12
Christine Matschke In Kontakt kommen Eindrücke von FRATZ International 2020	16
Inky Lee Auf der Suche nach Rockstar Gedanken und Gedichte zur Vielschichtigkeit des Selbst	22
Nora Amin Playing with Authority Keynote-Vortrag	34
Dokumentation der Gruppendiskussion im Anschluss an den Keynote-Vortrag »Playing with Authority«	39
Shelley Etkin Landung an den Schnittpunkten	44
Nasheeka Nedsreal Die Utopie berühren Theater als Raum für Transformation	50
Cindy Ehrlichmann Gleichheit braucht ein weiches Herz Über den Versuch, einen Zustand zu erforschen – mehrgenerational und digital	52
Die Autor:innen	56



Einführung

Dagmar Domrös

Liebe Leser:innen,

nach jedem FRATZ Festival und Symposium nehmen wir uns Zeit, die Kunst, die wir erlebt, und die Auseinandersetzungen, die wir geführt haben, zu dokumentieren und zu reflektieren. Neue Perspektiven und Erkenntnisse wollen wir auf diese Weise festhalten, auch um unsere zukünftige Arbeit damit zu bereichern. Interessierte und Kolleg:innen, die nicht an FRATZ International teilnehmen konnten, können nachträglich in das Festival mit seinen Schwerpunktthemen eintauchen. Dies ist die vierte Ausgabe der FRATZ Reflexionen, sie bezieht sich auf FRATZ International 2020.¹

Zeitgenössischer Tanz für Babys und Kinder

Das Festival verfolgte 2020 den **Schwerpunkt zeitgenössischer Tanz**: Die meisten der eingeladenen Inszenierungen waren Tanzperformances und viele der beteiligten Künstler:innen waren Tänzer:innen und Choreograf:innen, die sich teilweise zum ersten Mal der Publikumsgruppe der Allerjüngsten zuwandten. Mit Isabelle Schad, Malgwen Gerbes, Jasmin İhraç, Milla Koistinen und Florian Bilbao unterhielten wir uns über die Herausforderungen und Unterschiede der Arbeit für ein sehr junges Publikum im Vergleich zu ihrer bisherigen Arbeit für Erwachsene. Wie gelingt es, den Zuschauer:innen gerecht zu werden, ohne die eigenen künstlerischen Grundsätze und Arbeitsweisen aufzugeben?²

Die eingeladenen Tanzstücke 2020 waren: »BOKS« ab 1,5 Jahren von Theater De Spiegel (Belgien); »DER BAU – Gruppe/Kids« ab 3 Jahren von Isabelle Schad (Deutschland); »DO-RE-MI-KA-DO« ab 2 Jahren von de Stille (Niederlande); »fragil« ab 3 Jahren von Clébio Oliveira und Theater o.N. (Deutschland); »Les Sols« ab 6 Monaten von shifts – art in movement (Frankreich/Deutschland); »Vom Tropfen zum Ozean« ab 3 Jahren von Hiša otrok in umetnosti (Slowenien). Nicht alle der eingeladenen Gastspiele konnten aufgrund der Pandemie tatsächlich stattfinden.³

Race – Class – Gender. Intersektionale Perspektiven in Tanz und Theater für die Jüngsten⁴

Mit dem Symposium, das 2020 erstmals in Kooperation mit der **Offensive Tanz für junges Publikum** stattfand⁵, setzten wir die Auseinandersetzung mit Themen fort, die uns seit längerem,

insbesondere aber seit FRATZ 2019 beschäftigen. Damals suchten wir unter dem Titel »Eine andere Welt« nach alternativen Entwürfen des Zusammenlebens und -arbeitens, sowohl in Bezug auf unsere Beziehung zur Natur und zur Umwelt als auch vor dem Hintergrund postkolonialer Machtstrukturen. Es entspann sich ein Gespräch mit den afrikanischen Künstlern Freddy Tsimba (Kinshasa), Joshua Alabi (Lagos) und Lwanda Sindaphi (Kapstadt), mit der in Berlin lebenden Kuratorin und Filmemacherin Karina Griffith und europäischen Theatermacher:innen. Es ging um Klasse und Privilegien, um weiße und Schwarze Körper, um die Abwesenheit einer universellen Kindheitserfahrung und die Verzerrungen, die sich daraus im Dialog um ästhetische und politische Fragen rund um das Theater für Kinder ergeben.⁶ Hieran wollten wir anknüpfen, als wir Künstler:innen in Berlin, Lagos und Kapstadt einluden, im Rahmen der **Forschungslabore 2020** zu einer selbstgewählten Frage im thematischen Umfeld von *race, class, gender* und Intersektionalität zu arbeiten.⁷

Lokal global: die Labore

Es war das erste Mal, dass die Labore nicht nur in Berlin stattfanden. Die besondere Form des internationalen Austauschs, die dadurch möglich wurde, beschrieben alle Beteiligten als sehr bereichernd.

Die Labore beschäftigten sich mit der Frage, wie wir in Tanz und Theater für kleine Kinder Lebensrealitäten wie Rassismus, Kolorismus oder Genderdiskriminierung thematisieren und vor allem künstlerisch übersetzen können. Sie erprobten die Arbeit im Kollektiv und suchten nach Wegen, wie klassisch westliche und traditionelle künstlerische Ansätze hierarchiefrei zusammen neue Formen schaffen können. Der erste Beitrag im Heft gibt einen Einblick in ihre Arbeit und ihre Fragestellungen.

Schnittstellen

In den FRATZ Reflexionen 2020 kommen Künstler:innen zu Wort, die das Symposium mit ihren sehr eigenen künstlerischen und kulturpolitischen Ansätzen und persönlichen Perspektiven auf die Themen *race, class* und *gender* gestaltet haben: **Nora Amins** Keynote-Speech »Playing with Authority« ist in voller Länge hier abgedruckt. Der Vortrag stellt die Zusammenhänge von Autorität

und den darstellenden Künsten dar und ruft dazu auf, mittels einer kritischen Pädagogik bestehende Hierarchien und Ungleichheiten in Frage zu stellen.

Die:der an den diesjährigen Forschungslaboren beteiligte Autor:in und Performancekünstler:in **Iury Salustiano Trojaborg** teilt in einem Interview mit der Dramaturgin und Autorin **Marie Yan** ihre:seine Gedanken zu den Begriffen »Queerness« und »Klasse«. ⁸

Die interdisziplinäre Künstlerin **Shelley Etkin**, die im Rahmen von FRATZ 2020 zu »Landing Sessions« einlud, bei denen sie jeweils exklusiv eine:n Teilnehmer:in auf eine imaginative Reise mitnimmt, gibt Einblicke in ihre künstlerische Praxis des »Landing« und erläutert, warum Intersektionalität nicht nur die Beziehungen zwischen Menschen, sondern auch zwischen Menschen und dem Land, das sie bewohnen und benutzen, beschreibt.

In Fortführung der Symposiumsveranstaltung »Die Utopie berühren« denkt die Tänzerin und Choreografin **Nasheeka Nedsreal** über das Theater als Ort der Dekolonisierung nach, in dem unbequeme Realitäten zur Sprache gebracht und die Grenzen des Denkbaren verschoben werden können.



Doreen Markert und Canan Ere eröffnen das FRATZ Festival und Symposium in der Tanzhalle Wiesenburg

Die Regisseurin und Theaterpädagogin **Cindy Ehrlichmann** reflektiert den ersten Versuch im Rahmen des FRATZ Symposiums, auch Kinder aktiv in den Austausch einzubinden und intergenerationell und digital in einem Workshop über das Thema »Un:gleichheit« nachzudenken.

Verbindungslinien

Darüber hinaus haben wir zwei Autorinnen eingeladen, an Veranstaltungen des Festivals und Symposiums teilzunehmen, ihren



Dagmar Domrös und Vera Strobel begrüßen die digital zugeschalteten Gäste

ganz persönlichen Pfad durch die Angebote zu suchen und mit einem Außenblick darüber zu schreiben.

Christine Matschke beleuchtet anhand der Adaption von »DER BAU – Gruppe/Kids« der Choreografin Isabelle Schad, des Forschungslabors »TAHDAM!« sowie des intergenerationellen Workshops »Anarchie ≠ Chaos – Un:gleichheit« unterschiedliche Versuche der Theaterleute, mit ihrem Publikum in Kontakt zu kommen, ganz unmittelbar während einer Aufführung und unter erschwerten Bedingungen während der Pandemie.

Inky Lee verbindet in ihrem Beitrag »Auf der Suche nach Rockstar« eine poetische innere Reise entlang der von ihr besuchten Veranstaltungen – einer »Landing Session« mit Shelley Etkin, dem Vortrag und Workshop »Playing with Authority« mit Nora Amin



Vorstellung von Künstler:innen des Festivals. Leinwand: Marie Yan, Nicola Elliot, Joshua Alabi; im Raum: Iury S. Trojaborg, D. Domrös

und den Präsentationen der Forschungslabore »Die bislang nicht gefeierten Kräfte der Superheld:innen« und »SKIN TONE« – mit einer kritischen Reflexion darüber, wie wir als Künstler:innen-gemeinschaft konkret aus der Sphäre der Utopie auf eine Ebene der Realität kommen können.



Die Beiträge dieser Broschüre versuchen alle Facetten der Diskurse, die wir in unserem FRATZ Symposium geführt haben und die den Kulturbetrieb allgemein derzeit bestimmen, widerzuspiegeln. Da ist der durch bestehende Machtstrukturen und Normen verursachte Schmerz, der in den Körpern gespeichert ist. Da sind die kolonialen Wunden. Da ist der Wille zum Widerstand, zur Aktion und zum Kampf. Da ist immer wieder die Erkenntnis, dass der Weg zu Veränderung schwierig, fordernd und schmerzhaft ist. Er wird Mut erfordern und die Bereitschaft, gewohnte und gelernte Strukturen aufzubrechen. Die einen müssen zu Wort kommen, ihre Stimmen erheben, und die anderen müssen zuhören. Und in den Zwischenräumen, dort, wo der Diskurs aufhört und die Kunst anfängt, da findet sich neben Schmerz und Widerstand auch der Glaube, dass eine andere Welt möglich ist und dass das Theater, insbesondere das Theater von Anfang an, die Wirklichkeit ein Stück weit verschieben kann.

Wir danken allen Künstler:innen des Festivals, allen Referent:innen, Autor:innen und Teilnehmer:innen für ihren Beitrag zu FRATZ 2020!

- 1 Nachdem wir das Festival, das ursprünglich für Ende April 2020 geplant war, wegen der Pandemie zunächst absagen mussten und dann in den Herbst verschieben konnten, fand es an zwei verlängerten Wochenenden in reduzierter und veränderter Form statt. Drei der geplanten internationalen Gastspiele konnten nicht gezeigt werden. Das Symposium führten wir in digitaler Form durch. Während die Aufführungen für die Jüngsten, die so sehr auf die Erfahrung und das Begreifen mit allen Sinnen angewiesen sind, nicht so einfach in den digitalen Raum zu verlagern sind, haben wir für den Bereich des theoretischen

Diskurses viel in der Ausnahmesituation gelernt, was wir auch für kommende Editionen des Symposiums beibehalten wollen: Vorträge und Diskussionen möchten wir beispielsweise auch zukünftig online zugänglich machen, indem wir sie streamen oder aufzeichnen. Das Audio- und Videoarchiv zum Symposium 2020 findet sich hier: fratz-festival.de/index.php?id=329

- 2 Die Diskussion mit dem Titel »Klein, aber oho!« kann in unserem Archiv nachgehört werden: fratz-festival.de/index.php?id=329
- 3 »BOKS«, »DO-RE-MI-KA-DO« und »Vom Tropfen zum Ozean« mussten abgesagt werden. Auch das FRATZ Atelier »Where many birds sing« von Milla Koistinen konnte nicht wie geplant durchgeführt werden. Zum Festival waren neben den Tanzstücken auch die mobilen Performances »Verwandelt« vom GRIPS Theater sowie »i... livin' space« von Andreas Pichler eingeladen.
- 4 Einige Anmerkungen zum Sprachgebrauch im Rahmen von FRATZ: Im deutschsprachigen Material zum Festival verwenden wir in der Regel *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. »Schwarz« wird in vielen 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 entsteht. Vergleiche 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/> Die »Offensive Tanz für junges Publikum« ist ein Zusammenschluss von vier lokal, national und international agierenden Partnern der zeitgenössischen Tanz- und Theaterszene für Kinder und Jugendliche: PURPLE – Internationales Tanzfestival für junges Publikum, TANZKOMPLIZEN, Theater STRAHL und Theater o.N. Seit Januar 2020 setzt sich das Netzwerk durch Produktionen, Fachtage, Workshops und kulturpolitische Arbeit für eine Stärkung des Tanzes für Kinder zwischen 0 und 18 Jahren ein. Vergleiche auch Seite 58.
- 5 Für eine Darstellung dieses Austauschs vergleiche Marie Yan: »Hast du an die Kinder gedacht? Der Beginn eines Gesprächs. Mit einem Essay von Karina Griffith: Für die Kinder an einsamen Orten« in den FRATZ Reflexionen 2019. fratz-festival.de/index.php?id=363
- 7 Auch die Labore konnten wir 2020 erstmals in Kooperation mit der »Offensive Tanz für junges Publikum« realisieren und dadurch eine thematische Brücke zu einem begonnenen Arbeitsprozess zu Rassismus in der Tanzszene schlagen. Vergleiche auch »The Other Body? Fachtage zu Tanz und Rassismus« von Nora Amin und TANZKOMPLIZEN im Rahmen der Offensive Tanz für junges Publikum, <https://www.youtube.com/watch?v=vmPQu7VjdXE>
- 8 In einem progressiven Glossar untersucht Marie Yan verschiedene Begriffe, mit denen wir uns beschäftigen, auf ihre Herkunft, ihre Genese, ihre Bedeutung im kulturellen und gesellschaftlichen Kontext in Deutschland und in anderen Ländern. Sie zeigt verschiedene Schnittstellen zwischen den Begriffen auf und schafft so eine Grundlage für den Austausch. Das Glossar wird stetig erweitert und lädt auch zu Kommentaren und Ergänzungen ein. fratz-festival.de/index.php?id=303

Forschungslabore 2020

Race. Class. Gender: Künstlerische Zugänge zu komplexen Themen für die Jüngsten schaffen

Dagmar Domrös

Seit 2017 vergibt das Theater o.N. im Rahmen von FRATZ und »Berliner Schaufenster« regelmäßige Forschungsaufträge an – häufig interdisziplinäre – Teams. Die Künstler:innen forschen zu einer Frage, die sich auf die künstlerische Arbeit für das jüngste Publikum bezieht. Manchmal geht es um genrespezifische Fragestellungen, wie bei den Laboren zum Musiktheater für die Jüngsten (2017) oder dem Labor »Neuer Zirkus und Theater« (2018), manchmal laden wir Künstler:innen, die vorher noch nicht für junges Publikum gearbeitet haben, ein zu erkunden, wie sich ihre eigenen künstlerischen Interessen und Arbeitsweisen für Kinder adaptieren lassen. So geschehen im Garten-Labor (2018) oder bei »Nesting« (2019).¹

2020 luden wir drei internationale Teams ein, eine Forschungsfrage zu den inhaltlichen Themen des Symposiums »Race – Class – Gender. Intersektionale Perspektiven in Tanz und Theater für die Jüngsten« zu formulieren. Ein Labor hatte seinen Arbeitsschwerpunkt in Kapstadt (Südafrika), eines in Lagos (Nigeria) und eines in Berlin. Die weltweiten Corona-Lockdowns hatten Einfluss auf die Arbeitsprozesse in den einzelnen Ländern, doch alle drei Gruppen fanden Möglichkeiten, trotz der Einschränkungen zu recherchieren und zu forschen. Über Zoom blieben wir mit den Künstler:innen in Kontakt und fanden sogar Gefallen an diesen neu gefundenen Austauschmöglichkeiten über Kontinente hinweg.

Die Arbeit in den Laboren ist dezidiert ergebnisoffen gedacht. Ob die Zeit für Recherchen und Austausch oder für konkrete szenische Arbeit genutzt wird, entscheiden die Künstler:innen. Auf dem digitalen Symposium im November 2020 stellten die beiden afrikanischen Labore ihre Ergebnisse in Form filmischer Beiträge und mündlicher Berichte vor und beantworteten Fragen der Teilnehmenden zu ihrem Prozess. Das Berliner Labor konnte im Oktober einen szenischen Entwurf live vorstellen und zu einem Gespräch einladen.

Im Folgenden werden die drei Labore mit ihren Forschungsfragen kurz vorgestellt. Unter den Beiträgen befindet sich jeweils ein Link zur Aufzeichnung des vollständigen Austauschs während des Symposiums sowie zusätzliche weiterführende Links.

Allen Laboren gemeinsam war die hohe Intensität der Auseinandersetzung mit den selbstgesetzten Themen und den jungen Zuschauer:innen. Die Frage, wie wir in der Kunst für kleine Kinder Lebensrealitäten wie Rassismus, Kolorismus², Genderdiskriminie-

rung oder Klassismus thematisieren können, ohne bestehende Strukturen zu reproduzieren oder überhaupt erst hervorzubringen, schwebte über allen Aktivitäten und Recherchen. Das Studium der pädagogischen Forschung bestätigte die Vermutung, dass auch Kinder im Kita-Alter keine »unbeschriebenen Blätter« sind, sondern strukturelle Ungleichheiten und gesellschaftliche Rollenbilder bereits verinnerlicht haben, bevor sie sie artikulieren können.³

Nach einer intensiven Beschäftigung mit eigenen Vorurteilen, persönlichen Verletzungen und Wünschen sowie demografischen und statistischen Fakten entwickelten alle Labore einen affirmativen künstlerischen Ansatz. Die Kinder wurden ermutigt, ihre eigene Identität jenseits binärer Muster zu finden und zu feiern oder ihre Hautfarbe als schön wahrzunehmen – und nicht schon im jüngsten Alter eine Hierarchie zu verinnerlichen, nach der diejenigen mit der hellsten Haut die besten sozialen Aufstiegschancen haben. Für Kinder aus sozial benachteiligten Milieus sollte der Zugang zum Theatererlebnis ermöglicht werden. Hier ging es vor allem darum, sie darin zu bestärken, beim Zuschauen ihren eigenen Impulsen und Wahrnehmungen zu vertrauen.

In allen drei Diskussionen zu den Laboren stellte sich wieder einmal heraus, wie wichtig der Kontakt mit den Begleitpersonen aus dem Umfeld der Kinder ist, die Einbettung und Rahmung des künstlerischen Erlebnisses in Absprache mit den Erzieher:innen bzw. Eltern. Die Begegnungen mit Kindern im Rahmen der Labore, der Austausch mit Pädagog:innen und die Recherche bestätigten jeweils, wie bedeutsam es ist, auch komplexe Sachverhalte von Diskriminierung sowie Fragen von Selbstwert und Selbstbestimmung schon in den sozialen Gefügen der Jüngsten der Gesellschaft mitzudenken und zu thematisieren.

Labor Berlin: Die Superkräfte der bisher nicht-gefeierten Superheld:innen

Mit: Caroline Alves, Iury Salustiano Trojaborg, Mareike Jung (Forschung, Entwicklung, Performance) und Marie Yan (Dramaturgische Begleitung)

Forschungsfrage: Wie können wir Narrative entwickeln, die die Empathie und das Verständnis für die Unterschiede zwischen Menschen bei Kindern im Alter von 2 bis 6 Jahren stärken, indem wir ihnen nicht-binäre Modelle von Superheld:innen präsentieren? Das Labor startete mit der Idee, Persönlichkeiten unserer Gesell-

schaft, deren Geschichten normalerweise nicht erzählt werden, zu präsentieren – und zwar als Superheld:innen. Zum Beispiel nicht-binäre indigene Krieger:innen, die für die Gleichstellung der Geschlechter kämpfen, oder eine Köchin, die nicht nur den Körper, sondern auch die Seele diskriminierter Minderheiten versorgt. Welche Superkräfte hätten sie? Empathie? Unterschiede verstehen? Die Fähigkeit zuzuhören? Die Künstler:innen wollten ausprobieren, wie sie diese Kräfte auf einer Bühne veranschaulichen könnten. Ausgangspunkt hierfür war die Bewegungssprache der »[wo]men in back company«⁴ sowie die Mittel der Performance und des zeitgenössischen Tanzes.

Die erste Recherchewoche im Februar 2020 begann mit einem Kennenlernen, Teilen beruflicher und persönlicher Erfahrungen in Hinblick auf Gender und einem Vergleich zur jeweiligen Wahrnehmung von Gender und Queerness in Brasilien und Deutschland. Als erste praktische Aufgabe wurde verabredet, ein Kostüm mit-



zubringen und den anderen eine:n Superheld:in vorzustellen. Aus diesem Material entwickelten die Künstler:innen erste szenische Entwürfe. Ziel war es, eine fantastische Welt zu erschaffen, einen angstfreien Raum zu öffnen, in dem nicht-binäre Superheld:innen und andere Figuren gezeitigt und Vielfalt gefeiert wird.

Nach dem Lockdown verlagerte das Labor seinen Austausch zunächst ins Digitale, beschäftigte sich mit verschiedenen Texten und Studien zu Gender und Kindheit und entwickelte die szenischen Ideen weiter. Das Labor legte hierzu ein digitales Arbeitstagebuch an, das die einzelnen Arbeitsschritte und Textverweise dokumentierte. Es kann hier eingesehen werden:

<https://spark.adobe.com/page/RHFcsSHkwFnBG/>

Im Sommer war es dann möglich, die Probenarbeit wieder aufzunehmen und an dem szenischen Entwurf weiterzuarbeiten. Zur großen Freude aller Beteiligten konnte im August sogar eine öffentliche Probe mit einer Kitagruppe mit 3- bis 5-jährigen Kindern in unserer Open-Air-Spielstätte stattfinden. Ein Mitschnitt dieser Probe findet sich hier:

<https://www.youtube.com/watch?v=zOqsMoMvGc8>

Die Präsentation des Labors fand im Rahmen des FRATZ Festivals und Symposiums im Saal des GRIPS Theaters im Podewil in Berlin-Mitte statt, wo der szenische Entwurf für ein Familien- und Fachpublikum gezeigt wurde und die Künstler:innen im Anschluss über ihre Erfahrungen und Ergebnisse sprachen. Das von der Dramaturgin Marie Yan moderierte Gespräch ist hier nachzuhören: fratz-festival.de/index.php?id=356#c2070

Ein ausführliches Interview mit Iury S. Trojaborg ist unter dem Titel »Queer« auf den Seiten 12 – 15 in diesem Heft abgedruckt.

Labor Kapstadt: TAH DAM! (together at home, dance and music)

In Kooperation mit MusicDance Cape Town und ASSITEJ South Africa

Mit: Thalia Laric, Manuela Tessi, Sumalgy Nuro (Tanz), Vintani Nafassi (afrikanische Perkussion) Coila Enderstein (Klavier, Elektronik), Grant Erasmus (Khoisan-Bogen, Blasinstrumente), Nicola Elliott (Dramaturgie), Faye Kabali-Kagwa (Forschung), Lindsey Appolis (Video)

Webseite des Projekts: <https://www.tahdam.com/>

Dieses Forschungslabor begann ursprünglich mit der Frage, wie Künstler:innen mit Kindern zusammenarbeiten können, um gemeinsam eine Musik- und Tanzperformance in Echtzeit zu komponieren. Als der Corona-Lockdown kam, und die Beteiligten sich nicht mehr versammeln konnten, fanden sie andere Wege, sich zu verbinden und passten ihr Forschungsdesign entsprechend an.

Forschungsfrage: Wie kreieren und teilen wir Aktivitäten für Kinder und ihre Bezugspersonen zu Hause? Wie können wir diese Aktivitäten in eine Inszenierung für Kinder einbeziehen? Wie können wir herausfinden, ob diese Aktivitäten als wertvolle »Vorbereitung« für eine vertiefte Erfahrung beim Besuch der Live-Aufführung funktionieren?

Es ging also um Möglichkeiten, Musik und Tanz in den Alltag von Kleinkindern (im Alter von 2 bis 5 Jahren) zu bringen und sie mit Spielen zu versorgen. Die Spiele sollten sich an Grundprinzipien der Musik- und Tanzkomposition orientieren und über kurze und leicht zugängliche Online-Videos verbreitet werden. Das in diesen Videos geteilte Material ist einer in einem Parallelprozess entstandenen Tanz-Performance mit Live-Musik entnommen. Untersucht wurde, ob die angebotenen Spiele für zuhause eine Erfahrung bieten konnten, die das Erleben der Live-Aufführung für die Kinder persönlicher und bedeutungsvoller macht.

Zu diesem Zweck entwickelte das Team eine projekteigene Webseite, auf der die Videos abgerufen werden können, und verfolgte und analysierte die Klickzahlen, um herauszufinden, welche Kinder in welchen Lebenskontexten durch das Projekt erreicht werden konnten. Eine Untersuchung, inwieweit das Ziel einer Vertiefung der ästhetischen Erfahrung des Vorstellungsbesuchs durch die Videos vorab oder im Nachhinein erreicht werden konnte, war 2020 noch nicht möglich. Das Projekt soll aber fortgesetzt werden.

Im Rahmen des digitalen FRATZ Symposiums stellten die Künstler:innen das Projekt am 7. November 2020 gemeinsam vor, zeigten Videobeispiele und beschrieben ihren Forschungsprozess. Ein Mitschnitt der Präsentation ist hier zu finden: fratz-festival.de/index.php?id=356#c2072

In dem Gespräch reflektieren die Beteiligten über verschiedene Aspekte der Zusammenarbeit. Die interdisziplinär arbeitende Gruppe mit Künstler:innen aus Simbabwe, Mozambique, Südafrika, Italien und den Niederlanden hatte sich erstmals in dieser Konstellation zusammengeschlossen. In kollektiver Herangehensweise begaben sie sich auf die Suche nach einem ganz eigenen originären Kern, aus dem heraus sich ihre Komposition und Choreografie entwickeln sollte. Beispielhaft hierfür ist die Zusammenarbeit der Musiker:innen. Coila Enderstein, die eine klassische westliche



Musikausbildung hat, und Vintani Nafassi, der in traditioneller afrikanischer Musik ausgebildet ist, beschreiben beide den Prozess gegenseitiger Annäherung und schrittweiser Überwindung von persönlichen Unsicherheiten. Coila hatte beispielsweise Angst, den Rhythmus nicht zu treffen und ignorant gegenüber traditionellen Musikformen zu wirken; Vintani konnte nicht definieren, in welchen Tonarten er spielt, weil er dieses Bezugssystem in seiner Musik nicht anwendet. Während das Klavier mithilfe von Instrumenten gestimmt wird, stimmt Vintani grundsätzlich nur mithilfe seiner Stimme und seinem Gehör. Sensibilisiert für das koloniale Erbe einer jahrhundertelangen Hierarchisierung der jeweiligen Traditionen versuchten Coila und Vintani in einem musikalischen Dialog eine gemeinsame Sprache zu finden. Unabhängig vom Ergebnis empfanden beide den Weg, zusammen zu spielen und die jeweiligen musikalischen Hintergründe ineinander zu verweben, als befriedigend und hoffnungsvoll.

Die Aspekte des Tanzes und der Narration beschreibt Christine Matschke in ihrem Artikel »In Kontakt kommen« in diesem Heft ausführlich auf den Seiten 16–21.

Die Inszenierung »TAH DAM!« wird beim FRATZ Festival 2022 vom 13. bis 19. Mai in Berlin zu Gast sein.

Labor in Lagos: SKIN TONE

Joshua Alabi und KiNiNso Concepts, Lagos (Nigeria)

Mit: Aniefiok Inyang, Oluchi Ukachukwu, Chinenye Chukwudi, Julius Obende, Joshua Alabi

Als wir Joshua Alabi im Dezember 2019 kontaktierten und ihn fragten, ob er Interesse hätte, mit seiner Kompagnie zu einer selbstgewählten Fragestellung rund um die Themen *race*, *class* und *gender* und in Bezug auf sehr junges Publikum zu forschen, war er sofort begeistert und formulierte eine Forschungsfrage, die so einfach wie vielschichtig gelesen werden kann.

Forschungsfrage: Farben, können sie nicht einfach nur schön sein?

Wie er und seine Kolleg:innen auf der digitalen Laborpräsentation im November 2020 bei FRATZ berichteten, trat das Thema innerhalb des Teams einen langen und intensiven Rechercheprozess los, der zunächst mit einer Selbstverortung der Künstler:innen begann. Einige erzählten, dass Hautfarbe für sie vorher noch nie wirklich Thema gewesen sei. Andere berichteten von Diskriminierungen, die sie teilweise erst jetzt als solche wahrnehmen würden. Die Gruppe entwickelte einen Fragebogen und sammelte unter Kolleg:innen und Bekannten Stimmen von Erwachsenen und Kindern.⁵ Der Dokumentarfilm »SKIN« der nigerianischen Schauspielerin Beverly Naya wurde zur wichtigen Inspirationsquelle für das Team. Der Film untersucht in Form von Interviews unterschiedliche Schönheitsideale und geht dem Phänomen des Kolorismus in der afrikanischen Film- und Fernsehbranche auf den Grund.⁶

Durch das Umfragematerial und die umfangreichen Recherchen kamen immer mehr Aspekte von Ungleichheit und Gleichbe-



rechtigung zum Vorschein, mit denen das Labor sich im Folgenden auseinandersetzte. Für unsere Symposiumswebseite schickte Joshua uns folgenden Text:

»Wusstest du das? An Orten wie Uganda, Kenia, Nigeria und anderen Teilen Afrikas würden sowohl Männer als auch Frauen ihre Hautfarbe, ohne mit der Wimper zu zucken, abschälen oder aufhellen lassen, wenn sie nur die Möglichkeit dazu hätten. Ich erinnere mich an meine Kindheit, an die großen Tanten und Onkel, die versuchten, ihre Hautfarbe zu ändern. Die afrikanische Gesellschaft, die diesen Akt nicht guthieß, bezeichnete diese Menschen abschätzig als ›bleachers‹ (Bleicher) – die Beteiligten selbst nannten sich statt-dessen ›toners‹ (Töner). Wo liegt das Problem? Geht es hier tatsächlich um die Unterschiede in der Hautfarbe oder doch eher um die Ideologien der Homogenisierung und Hierarchisierung, die der ›Kolorismus‹ mit sich bringt? Was geht Kindern durch den Kopf, wenn Themen wie Hautfarbe und race im Theater dargestellt wer-

den? Kommt die Neugier vor dem Erstaunen oder umgekehrt? Wie sehen oder reagieren Kinder auf eine Vielfalt von Hautfarben im Kontext des Theaters oder der Kunst und wie können wir sie feiern?

Wir möchten erreichen, dass Kinder über Farben hinwegsehen können. Farben sind schön, sie bringen die Welt zum Leuchten und Funkeln. Aber nur Augen, die die Schönheit sehen, können Voreingenommenheit und Abgrenzung überwinden. Mit den Kindern wollen wir dunklere Haut feiern und gleichzeitig wollen wir helle Haut feiern. Wir werden zum Thema ›SKIN TONE‹ arbeiten. Unsere Beschäftigung geht aus unseren Fragen und Gedanken zu Hautfarbe, Segregation, Bigotterie, Intoleranz, Beschränktheit und Separatismus hervor und wird inspiriert von unseren Überlegungen zu Nigeria, Afrika und Europa. Da das Theater ein Ort ist, an dem Menschen aus allen Kulturen und mit allen Hintergründen zusammenkommen, wollen wir diese Fragen und Themen mit den Kindern teilen und uns in einen Schutzraum des Geheimnisvollen, Heiligen, Einfachen und der Offenheit des Herzens zurück ziehen.«

Im Rahmen der digitalen Laborpräsentation beim FRATZ Symposium am 8. November 2020 zeigten Joshua Alabi und KiNiNso Concepts eine einstündige Videodokumentation über ihr Projekt: fratz-festival.de/index.php?id=361

Der Link zum anschließenden Gespräch ist hier:

fratz-festival.de/index.php?id=356#c2074

KiNiNso Concepts hat in der Folge von FRATZ weiter an dem Thema gearbeitet. Inzwischen sind drei Inszenierungen für verschiedene Altersgruppen rund um die SKIN TONE-Forschung entstanden. FRATZ International 2022 wird »Kolofu« für Kinder ab 2 Jahren im Festivalprogramm präsentieren.

Trailer: fratz-festival.de/index.php?id=362

1. Vergleiche auch Dagmar Domrös: Forschungslabore »Musiktheater für die Jüngsten«, in: FRATZ Reflexionen 2017; Annett Israel: Musiktheater für das allerjüngste Publikum – ein künstlerisches Forschungsfeld, in: Christiane Plank-Baldauf (Hg.): Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum. Konzepte – Entwicklungen – Herausforderungen, Kassel 2019, Seite 103 ff.; Filmdokumentation zu den Laboren im Rahmen von »Berliner Schaufenster 2018« von Katelyn Styles, <https://www.youtube.com/watch?v=Qz5yZXUJSJw>
2. Kolorismus: Vorurteile oder Diskriminierung insbesondere innerhalb einer rassischen oder ethnischen Gruppe, die Menschen mit hellerer Haut gegenüber Menschen mit dunklerer Haut bevorzugt. Viele schreiben die Prägung dieses Begriffs der Pulitzer-Preisträgerin Alice Walker (1982) zu.
3. Vergleiche zum Beispiel E. N. Winkler: Children are not colorblind: How young children learn race. P.A.C.E.®: Practical Approaches for Continuing Education, 3 (3), 2009, page 1–8; Lawrence A. Hirschfeld: Seven Myths of Race and the Young Child. Du Bois Review: Social Science Research on Race 9:1, 2012, page 17–39; Christia Spears Brown: Unraveling Bias: How Prejudice Has Shaped Children for Generations and Why It's Time to Break the Cycle. E-Book, 2021
4. Im Rahmen der Überlegungen zu diesem Labor beschloss die Company »men in back« eine Intervention bezüglich ihres eigenen Namens und fügte das Suffix »[wo]men in back« hinzu.
5. Eindrücke dieser ersten Forschungsphase finden sich in diesem Video: https://www.youtube.com/watch?v=oZwQx_Wofck
6. »SKIN« von Beverly Naya, Regie: Daniel Etim Effiong (2019), nominiert für den African Movie Academy Award/Beste Dokumentation

Queer

Ein Interview mit Iury Salustiano Trojaborg

Marie Yan

Iury Salustiano Trojaborg hat an den diesjährigen FRATZ Forschungslaboren teilgenommen. Unter dem Titel »Die Superkräfte der bisher nicht-gefeierten Superheld:innen« wurde darin untersucht, wie einem sehr jungen Publikum queere Körper präsentiert werden können. In einem Gespräch, das mitten im Lockdown 2020 aufgezeichnet wurde, habe ich Iury einige Fragen gestellt. Sie:er ist queere:r Performancekünstler:in und Doktorand:in an der Universität Lund/Malmö Theaterakademie. Hier präsentieren wir einige hoffentlich informative Auszüge aus unserem Gespräch.¹



Foto: Mirjana Vrbaski

Iury Alles, was ich dir erzähle, beruht auf wahren Begebenheiten. Das alles sind Erlebnisse, die ich ständig habe.

Marie Wie würdest du dich selbst vorstellen?

Iury Ich aktualisiere meinen Lebenslauf ständig. Das letzte Mal habe ich meinem Mann gesagt, »Ich bin ein queerer, eingewan-

derter Künstler of Colour ...«, – ich hatte ziemlich viele Identitäten, bis ich herausgefunden habe, wer ich wirklich bin – und da meinte er, »diese Liste wird langsam ziemlich lang«, und ich musste total lachen. Aber letztlich geht es mir wie Paul B. Preciado und José Esteban Muñoz, die sagen: »Ich bin diese Identitäten leid. Was ich versuche, ist das Gegenteil: Disidentifikation. Ich versuche nicht, mich zu identifizieren, sondern mich zu desidentifizieren.« All diese Identitäten sind ein Ergebnis von Macht und weisen einem eine bestimmte Position in der Gesellschaft zu, stecken jede:n in eine bestimmte Kategorie.

In letzter Zeit stelle ich mir bezüglich meiner Identität die Frage: **»Was bedeutet es, eine queere Person of Colour zu sein?«** Mittlerweile ist es so weit, dass Menschen Kästchen ankreuzen müssen. Diese ständige Aufforderung... diese Paranoia, was man in uns als Identität sieht. »Frutas Afrodisiacas«² war dahingehend sehr interessant, weil wir durch die Carmen-Miranda-Imitation darstellen konnten, was es bedeutet, eine Latinx-Person in der europäischen Gesellschaft zu sein. Der Song »South American Way« wiederholt und wiederholt und wiederholt sich, und irgendwann haben wir ihn satt und sagen: »Es reicht! Wir wollen das nicht mehr aufführen.« Ja, wir sind auch dieses Klischee. Aber wir sind eben auch so viel mehr als das.

Ich glaube, genau darum geht es: diese Überschneidungen. Das ist etwas sehr Persönliches. Ich habe das Gefühl, wenn es darum geht, eine Person of Colour zu sein, bin ich noch ein Baby. Erst die deutsche Gesellschaft hat vor fünf oder sechs Jahren angefangen, mich so zu positionieren. Dabei geht es oft auch wieder um Macht.

Es ist eine Gesellschaft, die auf dich zeigt und dir sagt, wer du bist und in welches Kästchen du gehörst. Ich gebe mir viel Mühe, mir von der Gesellschaft nicht vorschreiben zu lassen, wo ich hingehöre. Das ändert sich nämlich ständig.

Ich habe das Gefühl, dass ich immer wieder neue Dinge über Teile von mir lerne, über meine Seele, meinen Körper... Ich lerne ständig dazu. Ich sehe mich als ein Durcheinander, das je nach meinem eigenen Reifeprozess die ganze Zeit unterschiedliche Formen annimmt.

Marie Das erinnert mich an ein Interview mit einer trans Person in Frankreich, das ich neulich gehört habe. Sie sagte, dass sie die Konstruktion der eigenen Identität – das Bild gefiel mir sehr –

als »einen Spaziergang durch den Wald«³ betrachte. Man geht langsam und genießt die Landschaft und vielleicht entdeckt man einen Teich und merkt, dass man gerne zu diesem Teich hingehen will ... So empfand diese Person die Konstruktion der Identität, als einen gemächlichen Spaziergang.

lury In den Wäldern [in Dänemark⁴], in denen mein Mann Ulrik und ich jeden Sommer spazieren gehen, haben wir irgendwann etwas über die Vögel gelernt, die dort leben; die [Gender-]Konstruktion funktioniert ähnlich: Je mehr man in ein bestimmtes Gebiet hineingeht, umso mehr beginnt man, es differenziert wahrzunehmen.

Meine erste Deutschlehrerin hat mir beigebracht: Immer, wenn es dir schlecht geht, musst du einen Spaziergang machen. – Geht man raus, wird einem beim Nachhausekommen bewusst, wie dankbar man für sein Leben sein sollte; also habe ich das oft gemacht.

Ihr Name war Elfriede Kellner, aber niemand in Brasilien konnte Elfriede aussprechen, also erfand sie einen anderen Namen, Jenny. Sie sah so queer aus, das war für mich damals wichtig. Ich war 22 und kämpfte noch mit meiner Queerness. Sie musste nichts sagen, es war die Art, wie sie aussah: Sie war 65 und hatte diesen deutsch-österreichischen Akzent – sie war in den Sechzigern ein Model in Salzburg und zog sich immer noch so an. Sie war so queer, so queer. Sie trug einen riesigen Hut und sah so anders aus als alle anderen. Es war ihr einfach egal. »Glaub einfach an dich selbst«, sagte sie. »Wenn du hübsch sein willst, dann geh raus, Schätzchen, sei hübsch für dich selbst oder für die Welt.« Sie wurde eine meiner besten Freundinnen.

Marie Ich glaube, bell hooks⁵ meinte kürzlich in einem Interview, »queer« bedeute, ein bisschen anders zu sein, aber sich dabei wohl zu fühlen ...

lury Ich muss Jenny Tribut dafür zollen, dass sie mir beigebracht hat, queer zu sein und ein positives Selbstwertgefühl zu haben. Mich so zu schätzen, wie ich bin. Sie war eine der queersten Personen, die ich je in meinem Leben getroffen habe, und das hatte absolut nichts mit Sexualität zu tun; es hatte damit zu tun, dass sich diese Frau völlig queer in Bezug auf die Gesellschaft, in der sie lebte, präsentierte – sie hatte überhaupt keine Scham, sie war total selbstbewusst.

Ich erinnere mich auch daran, dass sie einen sehr starken deutschen Akzent hatte, wenn sie Portugiesisch sprach. Aber trotzdem sagte sie immer: »Mein Portugiesisch ist perfekt.« Sie ging in den Kiosk, um eine Cola zu kaufen, und sprach dieses kaum verständliche Portugiesisch, aber sie drückte sich mit einer solchen Selbstsicherheit aus, dass die Leute sie verstanden, und sie kam mit der Cola zurück, und das war's.

Marie Wann hast du das erste Mal etwas über Queerness erfahren? Oder was hättest du gerne darüber gewusst, als du jünger warst?

lury Ich war wirklich ein glückliches Kind. Ich war von klein auf sehr zufrieden und sehr fantasievoll. Und dann passierte Folgendes: Heterosexuelle Menschen um mich herum merkten, dass ich nicht so war, wie sie es erwarteten, und sie fingen an, mir Probleme zu machen. Für mich war's völlig in Ordnung, mit den Mädchen zu spielen ... Ich wollte einfach frei sein und tun, worauf ich Lust hatte.

Aufgrund dieser Signale der heterosexuellen Erwachsenen begann ich zu glauben, dass alles an mir falsch war. Alles, was ich mochte, war falsch: die Farben, die Art, wie ich mich kleidete. Zuerst dachte ich, »Was soll's!«, aber dann bekam ich Angst. Ich fing an, mich selbst zu zensieren, Geheimnisse zu haben. Dieses Gefühl kam von außen, es kam nicht aus meinem Inneren. Ein Kind zu erziehen bedeutet, glaube ich, auf dieses spezielle Kind zu schauen und ihm auf seinem Weg zu helfen. Ich bin überzeugt, dass jedes Kind anders ist. Meine Eltern hatten eine Erziehungsformel, die in eine chauvinistische Gesellschaft unter einer Militärdiktatur eingebettet war, und wandten diese auf meinen Bruder und mich an – allerdings mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen.

Marie Mich würde interessieren, wie der Umstand, dass deine Eltern in einer militarisierten Gesellschaft aufgewachsen sind, diese Entwicklung beeinflusst hat.

lury Meine Familie war ein Mikrokosmos der Militärdiktatur, die die gesamte Gesellschaft beherrschte. Mein Vater war im Marinekorps, beide meiner Großväter in der Armee – ich bin in einer Militärfamilie aufgewachsen. Meine Eltern glaubten beide stark an Disziplin und hatten ein binäres Denken: Schwarz und weiß, Männer und Frauen, diese Art der Ordnung ... In einer Militärdiktatur hat man keine Freiheit. Es gibt eine Regel und man befolgt diese Regel, und genau so wurde ich erzogen. Mein Vater hat uns nie erlaubt, irgendetwas zu hinterfragen. Er hat uns Anweisungen gegeben wie »Tu dies und das!«, und wir durften nicht fragen, warum. Es gab keinen Raum für Fragen, wir mussten es einfach tun. Jeden Sonntag hatte ich Hausarbeiten zu erledigen. Ich musste die Stiefel meines Vaters putzen, ich musste den Hof säubern, dann musste ich zu ihm gehen und ihn fragen: »Was soll ich als Nächstes tun?« Es war, als würde man im Hauptquartier eines Armeegenerals leben. Ich würde behaupten, dass meine Erziehung ein hundertprozentiges Abbild der Militärdiktatur war, die unsere Gesellschaft beherrschte.

Marie Das ist eine sehr aufschlussreiche Geschichte über die Verbindung von Nationalismus und Geschlechterfragen. Bedenkt man, dass die Armee (die sich auf traditionell männliche Vorstel-

lungen von Stärke stützt) das Einzige ist, was den Staat und den Nationalstaat in seinen Grenzen aufrechterhält – und dass dein Gefühl der Queerness deiner militärischen Erziehung zuwiderlief – dann wird deutlich, dass Gender-Nonkonformismus die Ordnung des Nationalstaats stört.

lury Ganz genau.

Marie Das fasziniert mich so an persönlichen Geschichten. Selbst in den kleinsten Anekdoten kommen alle sozialen Strukturen zum Vorschein.

lury Ich habe viel über das Konzept der Autoethnografie nachgedacht. Zuletzt habe ich »Autoethnography: Understanding Qualitative Research« von Tony Addams, Stacy Holmes Jones und Carolyn Elis gelesen, drei Wissenschaftler:innen aus den Vereinigten Staaten, die sich mit dem Wissen beschäftigen, das aus einer gewissen Subjektivität erwächst. Das erscheint mir der einzig sinnvolle Weg: an die Produktion von Wissen durch Geschichten zu glauben. Ich habe einen Text mit dem Titel »The Feminine Presence« geschrieben. Darin geht es hauptsächlich um meine Großmutter mütterlicherseits, Voinha – sie wird dieses Jahr 100 Jahre alt. In diesem Text habe ich versucht, darüber zu sprechen, wie ich aufgewachsen bin. Im Grunde beschreibe ich, wie mir die Kategorien des Männlichen und des Weiblichen nahegebracht wurden: Was bedeutet es, weiblich oder männlich zu sein? Mein Vater ging jeden Tag zur Arbeit und meine Mutter blieb zu Hause, weil mein Vater ihr das Arbeiten verbot. Er sagte: »Du hast Kinder, und als Frau« – meine Mutter studierte zu der Zeit – »kannst du nicht weiter studieren. Du musst dein Studium und deine Arbeit aufgeben und dich um die Kinder kümmern.« Dieses Bild hatte ich von Mann und Frau: Ich glaubte, dass alle Männer arbeiten gehen, während alle Frauen zu Hause bleiben und sich um die Kinder kümmern. Das war nicht nur meine Erfahrung, sondern die vieler Kinder, die in den 80ern in Brasilien aufgewachsen sind. Es ist kein Zufall, dass in unserer Gesellschaft so viele transgender Menschen getötet werden. Das ist eine immer noch anhaltende Folge.

Marie Du hast mir Videos gezeigt, in denen du deine Großmutter interviewst, und ich erinnere mich, dass die Arbeit ein wichtiger Teil des Narrativs ihres Lebens war.

lury Meine Großmutter hatte 13 Kinder, also hatte ich 13 Tanten und Onkel mütterlicherseits. Väterlicherseits hatte ich acht Tanten und Onkel. Und von all diesen Menschen war nur meine Großmutter mütterlicherseits alleinstehend. Sie war die Einzige, die für sich selbst arbeitete, also dachte ich irgendwann: »Ich möchte so sein wie sie, ich möchte sie sein: Sie bleibt nicht zu Hause, um sich um die Kinder zu kümmern.« Mir wurde klar, dass alle Frauen völlig von Männern kontrolliert wurden. Und meine Großmutter, da sie

keinen Mann hatte, hatte auch niemanden, der sie kontrollierte. »Ich will frei sein. Ich will nicht von diesen dummen Männern kontrolliert werden.« Sie war die erste Feministin und die erste nichtbinäre Person, die ich kannte. Sie machte mir klar, dass das Weibliche und das Männliche im selben Körper koexistieren können. Meine Großmutter war weiblich in dem Sinne, wie ich das Weibliche verstand: Sie war zärtlich zu mir, sie brachte mich ins Bett und sang mir Schlaflieder vor. Aber sie war auch sehr männlich in dem Sinne, wie ich das Männliche verstand: Sie hatte ein starkes Temperament, sie war sehr sicher und offen in ihren Ansichten, sie kämpfte gegen die Welt. Ich möchte diese Mischung aus weiblich und männlich sein.



Foto: Michi Murchina

lury in einer Szene aus »Frutas Afrodisíacas«. Maxim Gorki Theater/Ballhaus Naunyustraße, Berlin 2016

Marie Durch das Erzählen dieser Geschichten begreift man auch, dass Begriffe wie nichtbinär, Gender usw. schon viel länger existieren, und zwar in Form von Menschen, die ihren Weg in der Welt gegangen sind.

lury Ich verneige mich vor meiner Großmutter und möchte Danke sagen: Danke, Voinha, dass du mir einen Ausweg gezeigt hast. Irgendwann als Teenager hatte ich das Gefühl, wirklich total gehemmt zu sein. Sie hat mich aus diesen Mauern rausgeholt. Und ich habe auf meinem Weg so viele wunderbare Frauen getroffen, die immer für mich da waren.

Marie Ich glaube, du hast irgendwann im Labor gesagt, dass du nicht über Gender reden kannst, ohne über Klasse und *race* zu sprechen. Ich glaube, wir haben bisher noch nicht wirklich über Klasse gesprochen. Möchtest du dazu noch etwas sagen?

lury Stell dir ein Land vor, das von Militärs angeführt wird. Ich komme aus einer Familie, die völlig militarisiert war. Mein Vater war keineswegs wohlhabend. Wir kamen aus sehr armen Verhältnissen, aber aufgrund seiner militärischen Position – er ist in der Rangordnung sehr schnell aufgestiegen – haben wir einen höheren Status in der brasilianischen Gesellschaft erreicht, die obere Mittelschicht. Dadurch hatten wir Privilegien. Nun zur Verbindung von Klasse und *race*: Alle in meiner Familie – mein Bruder, mein Vater – haben eine dunklere Haut als ich. Mein Vater ist sehr dunkelhäutig, er sieht wirklich schwarz aus, aber aufgrund seiner Klasse und sozialen Stellung hat sich meine Familie in Brasilien nie als Schwarz oder Person of Colour identifiziert. Dann kam ich nach Europa und begann, mich als Person of Colour zu identifizieren. Meine Familie versteht das bis heute nicht, die halten mich für völlig verrückt. Wenn ich sage »Ich habe diese Sache mit *race* verstanden«, verstehen sie das nicht. Sie sehen sich selbst als weiße Personen, aufgrund ihrer Klasse, ihrer gesellschaftlichen Position. Mein Vater zum Beispiel: Obwohl er viel dunkler ist als ich, wird er nie dieses Gefühl erleben, von weißen Leuten angestarrt zu werden, wie es mir hier in Berlin passiert. Und warum? Weil er ein Restaurant immer durch den VIP-Eingang betritt.

Marie Das verdeutlicht die Konstruktion dieser Kategorien unheimlich und dass es wirklich auf den Kontext ankommt, in dem man sie erlebt.

lury Es verwirrt mich sehr, von Berlin nach Rio de Janeiro zu reisen. Ich steige als eine Person in das Flugzeug ein und wenn ich aussteige, bin ich eine andere Person. Ich muss all diese Überschneidungen auf eine bestimmte Art und Weise zurücksetzen.

Marie Möchtest du mich etwas fragen? Möchtest du die Leute, die dieses Interview lesen, etwas fragen?

lury Ich möchte dich nichts fragen, aber ich habe eine Bitte. Ich habe viel über diese Themen nachgedacht: Identität, Queerness und *race*. Und mir ist klar geworden, dass das Problem von *race* nicht bei den BIPOC liegt, sondern bei den weißen Menschen. Das Problem von Gender wird nicht durch Queerness erzeugt, sondern durch cis Heteros. Meine Bitte ist: Warum kümmern sie sich nicht um ihre Probleme mit Gender, Queerness und *race*? Ich habe mein ganzes Leben lang mit diesen Problemen zu tun gehabt. Das Problem der Queerness ist, dass die meisten Heteros uns nicht akzeptieren. Das Problem des Rassismus ist, dass die meisten weißen Personen keine Personen of Colour akzeptieren. Mein Wunsch ist also, dass weiße Heterosexuelle sich mit den Problemen auseinandersetzen, die letztlich ausschließlich von ihnen und nicht von uns verursacht werden.

-
- 1 Ein Hinweis zur Methodik: Die Auszüge, die ich hier präsentiere, sind Zusammenfassungen verschiedener Momente unseres Gesprächs und wurden von lury gelesen, bei Bedarf geändert und so freigegeben.
 - 2 Salustiano Trojaborg, lury; Jaikiriuma Paetau, Simon(è); Luna, Jair: »Frutas Afrodisiacas«. Maxim Gorki Theater/Ballhaus Naunynstraße, Berlin 2016. <https://www.gorki.de/index.php/de/frutas-afrodisiacas>; https://ballhausnaunynstrasse.de/play/frutas_afrodisiacas/
 - 3 Aussage von Héloïse, einer in Lüttich (Belgien) lebenden trans Frau, im Gespräch mit Charlotte Bienaimé im Arte-Radio-Podcast »Les mauvais genres: trans et féministes (25)«. https://www.arteradio.com/son/61663807/les_mauvais_genres_trans_et_feministes_25
 - 4 lury's Ehemann stammt von dort und es ist eines ihrer regelmäßigen Urlaubsziele.
 - 5 »Unser ganzes Leben lang haben wir uns als queer erlebt, also nicht zugehörig, als die Essenz von queer. Ich denke an Tim Deans Arbeit über das Queer-Sein, queer nicht in dem Sinne, mit wem man Sex hat, das kann eine Dimension davon sein, sondern queer als das Selbst, das im Widerspruch zu allem steht, was es umgibt, und das sich selbst erfinden muss, einen Ort schaffen und finden muss, wo es sprechen, gedeihen und leben kann.« bell hooks in »Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body« (Bist du immer noch ein:e Sklav:in? Die Befreiung des Schwarzen weiblichen Körpers), bell hooks Residenz an der New School, Eugene Lang College, 6. Mai 2014. https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rJkohNROvz8

Marie Yan ist Dramaturgin und Autorin und widmet sich in ihren Arbeiten insbesondere queere feministische und postkoloniale Perspektiven. Seit 2017 arbeitet sie im Rahmen von FRATZ International und dem Berliner Schaufenster mit dem Theater o.N. zusammen. Für FRATZ 2020 hat sie ein Glossar mit Begriffen rund um Race, Class, Gender und Intersektionalität erstellt, das fortlaufend erweitert wird:
<https://www.fratz-festival.de/symposium-fratz-festival/glossar>

In Kontakt kommen

Eindrücke von FRATZ International 2020

Christine Matschke

Einleitung

Welche Bedürfnisse und Interessen haben Kinder zwischen drei und sechs Jahren hinsichtlich eines Theaterbesuchs und damit einhergehender Tanzaufführungen?

Wie entsteht Kontakt und Austausch zwischen Menschen – verschiedener Generationen, unterschiedlicher Herkunft und mit diversen Lebensweisen, aber auch ganz einfach in der Familie, zwischen Eltern und Kindern? Wie also kann Zusammenleben und Gemeinschaft im Kleinen mit Blick aufs Große funktionieren? Und welche Anregungen hält Tanz für (sehr) junges Publikum hier bereit?

Das alles sind Fragen, die sich für mich wie ein roter Faden durch das FRATZ Festival 2020 ziehen und unter den aktuellen Umständen noch an Bedeutung gewinnen: Denn sollte Theater in Zeiten sozialer Distanz, wie sie gerade auch besonders viele Kinder und Jugendliche durch die Lockdowns erleben, nicht mehr denn je ein Ort sein, an dem sich gemeinsame Werte, jenseits von Notwendigkeiten und Sachzwängen, erproben lassen?

Junge Zuschauer:innen haben noch die Fähigkeit, zu »sagen, was sie denken, und nicht, was sie glauben, was sie denken sollen.«¹ Das ist in Zeiten zunehmender Spannungen von unschätzbarem Wert – soziale Ungerechtigkeit, Populismus und Rechtsdruck verschärfen sich unter der Pandemie. Theater sollten deshalb gerade jetzt als lebendige Orte dienen, an denen Gedanken ausgesprochen werden und Meinungen sich entwickeln dürfen.

Die im Folgenden von mir beschriebenen Veranstaltungen bilden in besonderer Weise ab, wie Menschen über künstlerische Ansätze miteinander in Kontakt kommen. Das Tanzstück »DER BAU Gruppe/Kids (3+)« von Isabelle Schad konnte ich im Oktober 2020 noch live, mit verkleinertem Publikum und in Anpassung an die entsprechenden Hygieneregeln erleben. Teil von Schads choreografischem Ansatz ist es, offene Bilder zu schaffen, um sich festen Kategorisierungen zu entziehen.

Die Laborpräsentation des Projekts »TAH DAM! (together at home, dance and music)«, die in Kooperation mit MusicDance Cape Town und ASSITEJ South Africa erarbeitet wurde, war ursprünglich dazu gedacht, gemeinsam mit Kindern im Alter von zwei bis sechs Jahren eine Musik- und Tanzperformance in Echtzeit zu komponieren. Stattdessen wurde daraus ein Forschungsprojekt mit Internetpräsenz, durch das die Kinder, in Begleitung

von Erwachsenen und in Vorbereitung auf eine Liveaufführung, behutsam und ohne zu hohen Input an ein bühnentaugliches Zusammenspiel von Tanz und Musik, aber auch an wesentliche Aspekte für ein aufmerksames zwischenmenschliches Miteinander, herangeführt werden.

Auch der kreative Workshop »Anarchie ≠ Chaos – Ungleichheit«, in dem Teilnehmer:innen verschiedener Generationen spielerisch Erfahrungen von Gleichheit und Ungleichheit austauschten und darüber reflektierten, musste kurzfristig online veranstaltet werden. Er hat auf erstaunliche Weise verdeutlicht, dass ein Gefühl der Verbundenheit – mit ein bisschen theaterpädagogischem Geschick – auch innerhalb einer temporären Onlinegemeinschaft aufkommen kann.

Den Blick offen halten. Oder: Von Riesenschildkröten, die eigentlich Sitzsäcke waren **Isabelle Schads DER BAU Gruppe/Kids 3+**

Zuerst gleichen sie »Nilpferden«. Dann schieben sich die schwarzen Sitzkissen, die überall auf dem Boden liegen, »wie große Schildkröten« gemächlich auseinander. Ein wenig später türmen sie sich zu einem »großen Hügel mit vielen Köpfen« auf.²

»DER BAU Gruppe/Kids« der Berliner Choreografin Isabelle Schad ist ein lebendiger Beweis dafür, dass es auf der Bühne nichts Konkretes braucht, um die Fantasie kleiner Zuschauer:innen zu entfachen. Seit seiner Uraufführung 2014 hat das, ursprünglich



mit »DER BAU – Gruppe« betitelte und von Franz Kafkas gleichnamiger Erzählung inspirierte Stück, zwei Metamorphosen erfahren: 2019 lenkte Isabelle Schad die ursprünglich einigermaßen unheimliche Originalversion erstmals mit nur wenigen Handgriffen sowie subtilem Humor in Richtung junges Publikum – auf dem Purple Festival wurde eine Adaption für Kinder ab sechs Jahren gezeigt. Vergangenes Jahr nun hat Schad das innere Bilder befeuernde Formenverwandlungsspiel im Rahmen des FRATZ Festivals für ein (sehr) junges Publikum ab drei Jahren erprobt.



Vertrauen schaffen

Um die kleinen Zuschauer:innen nicht zu verunsichern, stehen die Performer:innen zu Beginn des Stücks auf der Bühne.³ Erst als alle Kinder sitzen, verschwinden sie unter den riesigen Kissen: »Es war uns wichtig, eine Willkommenssituation herzustellen und sich dann erst zu verstecken«, erzählt Isabelle Schad im Gespräch mit Dagmar Domrös bei der FRATZ-Veranstaltung »Klein, aber oho! Choreograf:innen über die Arbeit für ein (sehr) junges Publikum«. Aus diesem Grund habe sie auch mit weniger Performer:innen gearbeitet.

Und in der Tat wirkt die Jüngstversion von »DER BAU – Gruppe/Kids«, aufgeführt in Isabelle Schads Studio, das verwunschen und versteckt zwischen wild umwucherten Mauern im eingestürzten Teil des Weddinger Künstlerdomizils Wiesenburg liegt, intimer als ihre in den ehemaligen BVG-Hallen der Uferstudios gezeigten Vorgängerinnen.

Eine gute Voraussetzung auch, um allererste Erfahrungen als Zuschauer:in zu sammeln: »Für die jüngeren der acht Mädchen und vier Jungen war es der erste Besuch eines Tanzstücks für Kinder, für einige sogar der erste Besuch in einer kulturellen Einrichtung«, erzählt Benjamin Olzem, Erzieher mit Bewegungshintergrund, der gemeinsam mit drei Kolleg:innen und einer inklusiven

und internationalen Gruppe von zwölf Kindern in die Vorstellung in der Wiesenburg kam.

Kategorien »entwischen«

Wie in vielen ihrer Stücke hat Isabelle Schad auch in »DER BAU – Gruppe/Kids« mit offenen Bildern gearbeitet. Das Form-Werden, aber nicht Vollenden, das Arbeiten mit Wiederholung und Variation, ist für ihren künstlerischen Ansatz maßgebend. Darin verbirgt sich auch eine Form des Widerstands gegen einseitige und eingefahrene Sichtweisen auf Welt.

Die bunt gemischte Kindergartengruppe aus Kreuzberg kann mit dieser semantischen Offenheit, dem »Es ist, was es ist«-Charakter und »dennoch viel mehr« von Schads Stück, schon während der Vorstellung sehr gut umgehen. Er macht sie neugierig, erfinderisch und regt sie zum Austausch an: »Was machen die da?« – »Das siehst Du doch, die verstecken sich«. Und: »Ist das ein Monster?« – »Nein, eine Schildkröte.« Auch vier Monate später denken sie noch gerne an den Vorstellungsbuch zurück. Sie erinnern das »Verwandeln«, »Verstecken« und »Bauen«, also die zentralen Themen in Isabelle Schads Stück, sicherlich auch deshalb so gut, weil darin so viel ihnen vertraute Experimentierfreude steckt. Insbesondere eine Szene, in der die Performer:innen Sitzsäcke zu einem meterhohen Berg auftürmen, ist ihnen dabei im Gedächtnis geblieben. So berichtet etwa der fünfjährige Felix: »Das Theater mit den Säcken war richtig gut. Da haben die einen Riesenturm aus Säcken gemacht« und der/die vierjährige Elja weiß lachend zu ergänzen »sind aber immer wieder runtergefallen.«

Erfahrenes weiterleben

»Das Erlebte nachzuahmen und im Spiel kreativ weiter zu entwickeln, hat besonders für Kitakinder einen hohen Stellenwert«, erzählt Olzem. So erfüllt das Angebot, nach jeder Vorstellung von »DER BAU – Gruppe/Kids« selbst einmal die Sitzkissen ausprobie-



ren zu dürfen, ein besonderes Bedürfnis der Kinder und wirkt, mit Unterstützung der Erzieher:innen, auch noch länger nach: »Nach unserem Besuch des FRATZ Festivals wurde eifrig und kreativ mit Kartons, Kissen und Decken gebaut, Türme aus Schaumstoffbausteinen errichtet und eingestürzt, und sich unter großen, kegelförmigen Materialwannen ein Eindruck davon gemacht, wie es ist, als Schildkröte das eigene Haus, die eigene Höhle mit sich zu tragen.«

Alle Sinne spitzen. Oder: Aufs Miteinander lauschen
Zum Onlineprojekt »TAH DAM! (together at home, dance and music)« für Kinder von 2 bis 6 Jahren, entstanden in Kooperation mit MusicDance Cape Town und ASSITEJ South Africa

»Hörst Du das?« – so beginnt unter www.tahdam.com jedes der insgesamt fünf sechs- bis siebenminütigen Videos, in denen Thalia Laric, Manuela Tessi, Sumalgy Nuro (Tanz) sowie Vintani Nafassi, Coila Enderstein (Musik) und Nicola Elliot (Dramaturgie und Voice-over) die kleinen Zuschauer:innen behutsam an die Grundlagen musikalischer und tänzerischer Komposition heranführen.



Offener Austausch

Die ersten drei von insgesamt fünf Videos, die sogenannten »Lieder«, sind inspiriert von den Elementen Wasser, Erde und Luft. Zwei weitere rücken unter den Titeln »Körper-Lied« und »Lied-Lied« das Instrumentarium der jeweiligen Kunstsparte spielerisch forschend in den Vordergrund: die Körper der Tänzer:innen und die Musikinstrumente der Musiker:innen. Dabei geht es weniger um die Betonung der jeweiligen Besonderheiten der einzelnen Künste, als vielmehr darum, einen gleichberechtigten Dialog zwischen diesen entstehen zu lassen.

»Kein Element der Performance ist festgelegt, das man nicht ändern könnte, beispielsweise in der Beziehung zwischen den

Musiker:innen oder Tänzer:innen oder auch in der Beziehung zum Publikum«, berichtet die Tänzerin Manuela Tessi während der Onlinelaborpräsentation auf dem FRATZ Festival im November 2020.

Der offene Charakter des ursprünglich als Liveaufführung geplanten, fünfteiligen Stücks, das innerhalb einer festen Struktur improvisatorische Freiheit und einen persönlichen Ausdruck der Künstler:innen zulässt, vermittelt sich auch über die filmische Darstellung gut. Er äußert sich ganz wesentlich in der Haltung der Tänzer:innen und Musiker:innen zueinander. Sie pflegen ein waches und einander zugewandtes Miteinander: als aufmerksame Beobachter:innen, die ihr Gegenüber neugierig betrachten – während des eigenen Agierens und des musikalischen und/oder tänzerischen Austauschs. Beständig sind sie in Kontakt, um intuitiv und spontan zu interagieren.

Dialoge entwickeln

In allen fünf »Liedern« verweben sich akustische, tänzerische und erzählerische Elemente zu einer sinnlich gestalteten Entdeckungsreise, der jeweils ein einfacher dramaturgischer Bogen aus einer sich auf- und wieder abbauenden Dynamik zugrunde liegt.

Im ersten Lied, dem sogenannten »Wasser-Lied«, ist die sinnliche Entdeckungsreise mit einer Erzählung verknüpft. Die zuschauenden Kinder werden über Wasserassoziationen allmählich in eine imaginäre Meereslandschaft entführt: ein Plätschern wie Regen. Ein schaukelndes Boot.⁴ Draußen auf dem Ozean ein tosender Sturm. Dann treten Figuren hinzu: Zwei anmutige Meerjungfrauen erscheinen allmählich im Auge des Sturms – sie werden durch die Bewegungen der Tänzer:innen mehr und mehr angedeutet, schwimmen an den Strand und verwandeln sich in Krabben. Am Ende ist, wie zu Beginn der Sequenz, nur noch eine Tänzerin auf der Bühne zu sehen.⁵ Akustisch gerahmt wird das »Wasser-Lied« durch die Geräusche zweier Regenmacher.



Im »Wind-Lied« lässt sich eine choreografische Abfolge aus Duo – Gruppe – Duo beobachten. Zunächst führen Thalia Laric und Manuela Tessi durch eine Improvisationsübung vor, wie man sich durch Pusten in Bewegung versetzen kann. Dann stimmen auch Sumalgy Nuro mit einem Heuschlauch (Tanz) und Vintani Nafassi (Musik) mit einer Umtshingo (eine Art Flöte) in den Tanz ein. Im Kreis und jeweils um die eigene Achse kreisend bewegen sie sich zu viert über die Bühne und treten so abwechselnd in den Bildvordergrund. Die Erzählerinnenstimme aus dem Off nennt Tuwörter, die man mit dem Thema Wind assoziieren und gleichzeitig als Bewegungsbeschreibung oder -anweisung lesen kann.⁶ Dass die Sprecherin dabei eine Ich-und-Wir-Perspektive benutzt, stellt Nähe zum Publikum her. Intimität vermittelt auch die Kameraführung dieses Liedes, welche die Zuschauenden unter anderem mit dem filmischen Mittel der Totalen ins Geschehen einzubinden versucht.⁷ Visuell und akustisch gerahmt wird dieses Lied durch das Thema »Ein- und Ausatmen«.

Im »Erd-Lied« geht Sumalgy Nuro in großen Schritten über die Bühne, erprobt Rhythmus und Takt. Auf 1 geht es mit großen Seitwärtssprüngen nach rechts oder links. Auf 2 und 3 wird dort mit den Knien gewippt. Klavier und Trommel begleiten das entstehende Tanzsolo. Die Erzählerinnenstimme vermittelt Begeisterung und erzählt aus der Ich-Perspektive, was Rhythmus und dadurch entstehende Vibrationen mit dem Körper machen: »Ich spüre den Rhythmus in meinem Körper, und sogar in meinen Zehen. Ohh. Ich fühle ihn in meiner Wirbelsäule. Sogar in meiner Nase.« Am Ende der Sequenz funktioniert die Pianistin Coila Enderstein einen einfachen Karton zu einer Trommel um und spielt den Rhythmus nach, den ihr Vintani Nafassi auf seiner Trommel vorspielt. Das Thema »Rhythmus« rahmt dieses Lied und ist zugleich eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen Tanz und Musik.

Das Lauschen auf taktile Geräusche steht im Fokus vom »Körper-Lied«. Es setzt das vorherige Lied fort, in dem bereits gezeigt wurde, dass auch der Körper ein Instrument sein kann. Thalia Laric, Manuela Tessi und Sumalgy Nuro erzeugen über Bewegung Geräusche. Zunächst durch die Hände, dann durch den ganzen Körper. Innerhalb einer synchronen choreografischen Bewegungsabfolge stellen sie einen Sound aus »Reiben«, »Kitzeln«, »Gleiten« her. Später werden diese und weitere Begriffe von der Sprecherin wieder aufgegriffen, um einen zunehmend freier werdenden Tanz des Trios zu begleiten – aus der Bewegungsbeschreibung wird ein Bewegungsaufgabe, wie man sie auch als Tool für tänzerische Improvisationen nutzt. Das Lied unterstreicht abschließend noch einmal die Essenz der gesamten Arbeit: das Zusammenfinden und -tun, das Miteinander-eine-gemeinsame-Ebene-finden. Während die Tänzer:innen sich zu den genannten Begriffen frei bewegen, suchen sie gegenseitigen Blickkontakt und springen »TAH« gemeinsam hoch, um »DAM« ebenfalls gemeinsam zu landen. Synchrones Bewegen in der Gruppe, das wird hier klar, braucht einen Körper, der mit allen Sinnen lauscht.

Im »Lied-Lied«, dem letzten Lied des Stücks steht noch einmal das Voneinander-Lernen und gegenseitige Nachahmen im Fokus. Unter dem Motto »Echo« setzt es fort, wofür das »Körper-Lied« eine Basis geschaffen hat: Wenn man eine gemeinsame Ebene miteinander findet, entsteht ein gemeinsames Lied, ein Dialog. Musiker:innen und Tänzer:innen spiegeln in diesem Lied ihre musikalischen und tänzerischen Bewegungsabfolgen. »Wir erfinden den Tanz, während wir tanzen, mein Freund und ich«, heißt es hier, ganz nah an denjenigen Erfahrungen, die Kinder täglich im Spiel, im Sein und im Werden machen.



Sensibilisieren fürs Soziale

Onlineformate wie »TAH DAM! (together at home, dance and music)«, die Tanz- und Theater für die Aller kleinsten unter Berücksichtigung der entsprechenden Aufmerksamkeitsspannen zugänglich machen, bieten in Pandemiezeiten eine gute Möglichkeit, nicht ganz auf kulturelle und gesellschaftliche Teilhabe verzichten zu müssen.

Am Beispiel dieses Projekts zeigt sich darüber hinaus, dass ein abgefilmtes künstlerisches Zusammenwirken, das innerhalb eines festen Settings mit flexiblen, improvisatorischen Strukturen arbeitet, also auf Präsenz sowie spontanes und intuitives Interagieren setzt, die Entwicklung sozialer und emotionaler Kompetenzen unterstützen kann. Die kleinen Zuschauer:innen werden über die einzelnen Videos auf sehr lebendige Weise für die eigene (Körper-)Wahrnehmung sensibilisiert und auf ein reales spielerisches und sinnliches Miteinander in der Gruppe mit all seinen Zwischentönen in der gegenseitigen Wahrnehmung von Körpersprache, Stimmungslage und Atmosphäre vorbereitet. Ein Miteinander, wie es für improvisatorisches künstlerisches Arbeiten unabdingbar ist, und das Anregungen schafft für einen alltäglichen, wertschätzenden und konstruktiven Umgang miteinander.

Verbundenheit kreieren. Oder: Eine spielerisch-philosophische Annäherung an die Begriffe »Gleichheit« und »Gleichberechtigung«
Workshop »Anarchie ≠ Chaos – Un:gleichheit« mit Cindy Ehrlichmann und Marie Yan

Im November 2020 ließen sich 10 Kinder und Jugendliche und 13 Erwachsene, teils aus denselben Familien, beim FRATZ Festival auf eine ungewöhnlichen Reise ein. Unter dem Workshopitel »Anarchie ≠ Chaos – Un:gleichheit«⁸ begaben sie sich für zwei Stunden in einen digitalen Gemeinschaftsraum, um Antworten auf die folgenden zwei Fragen zu finden: Wann fühlt man sich gleich bzw. gleichberechtigt? Und welche Bedingungen braucht es dazu?⁹



Ums digitale Lagerfeuer sitzen

Bereits die Begrüßung unterschied sich deutlich von herkömmlichen Onlinemeetings: Indem jede:r ihre/seine Hände über und unter sich und am Rand des eigenen Bildschirms platzierte, wurde in der Galerieansicht ein erster – wenn auch nicht real physischer, aber dennoch ein den eigenen Körper involvierender – Kontakt zu den anderen Anwesenden hergestellt. Die Bereitschaft, sich auf das Eigene und auf andere einzulassen, brauchte es auch während des gesamten Workshops. Inspiriert von der Methode autobiografischen Erzählens wurde hier – ganz in der Tradition des Theater o.N. – versucht, über ein geneartionenübergreifendes Geschichtenerzählen eine allgemeingültige Bedeutung von »Gleichheit« und »Gleichberechtigung« herauszukristallisieren und diese mit spezifischen Gefühlen in Beziehung zu setzen.

In drei digitalen Nebenräumen führten die Theaterpädagogin Cindy Ehrlichmann, die Autorin, Dramatikerin und Autorin Marie

Yan und die Dramaturgin und Livezeichnerin Nora Haakh je einen Teil der Gruppe mit verschiedenen Spielen und digitalen Tools durch den Nachmittag. Abschließend kamen die Gruppen wieder zusammen, um sich gegenseitig von ihren Erfahrungen zu berichten.

Von abstürzenden Flugzeugen, geteilten Äpfeln und dem Öffnen von Räumen

»Ich bin in einem Flugzeug unterwegs gewesen. Und es war sehr groß und eine lange Strecke. Und jede:r richtete sich so ein und war so für sich«, beginnt ein Teilnehmer seine Geschichte zum Thema »Gleichheit« und »Gleichberechtigung«, zu der er am digitalen Zeichenbrett eine auf dem Kopf stehende Boeing skizziert hat. »Und plötzlich hat das Flugzeug angefangen zu wackeln. Und es gab Turbulenzen und ich habe Angst bekommen und die anderen um mich herum auch und dann waren wir plötzlich eine Schicksalsgemeinschaft. Alle haben gedacht, das Flugzeug stürzt jetzt ab. Auf einmal waren wir die, die sich jetzt sehen, und vielleicht zum letzten Mal. Und dann ist das Flugzeug aber wieder ruhig weitergeflogen und wir sind zusammen ausgestiegen, haben uns gefreut und gleichzeitig noch so ein Schaudern im Körper gehabt.« Eine Teilnehmerin sieht in der hier geschilderten Ausnahmesituation eine Parallele zu den Anfängen der Pandemie, von der im ersten Augenblick gefühlt auch erst einmal alle gleichermaßen betroffen gewesen seien.¹⁰ In der gemeinsamen Rückschau der Gruppen fiel diese Beispielgeschichte deshalb auf, weil sie im Gegensatz zu allen anderen Geschichten, in denen sich ein Gefühl von Gleichheit oder Gleichberechtigung herstellte, mit einer negativen Empfindung verbunden war.

Gerade aber auch in alltagsnahen Themen aus dem Bereich Schule und Familie ließen sich viele Beispiele für Gleichheit und Gleichberechtigung finden. So berichtete eine Teilnehmerin etwa von ihrer Mutter, die immer alle Dinge doppelt kaufte, damit sie und ihre Schwester sich gleich behandelt fühlten. Auch eine



andere Teilnehmerin bezog sich auf eine Kindheitserfahrung und erzählte von einem Ritual, bei dem ihr Vater regelmäßig einen Apfel so zerteilte, das jedes Familienmitglied davon ein Stück bekam.

Das Sich-gleichbehandelt-Fühlen spielte auch im Schulkontext eine Rolle. Das aktive Gestalten von Gleichheit erwies sich hier als eine Möglichkeit, um sich nicht allein und ausgeschlossen zu fühlen. Wenn sich jemand etwa von einem Lehrer ungerecht behandelt fühle, mache es Sinn, in der Gemeinschaft auf ihn zuzugehen. »Gemeinsam zum Lehrer zu gehen, setzt die Notwendigkeit voraus, dass das Problem von jemanden ausgesprochen wird, und das heißt auch, dass sich dafür jemand verletzlich macht, und dazu braucht es ganz schön Mut«, ergänzte eine Teilnehmerin. Wichtig sei, sich klar zu machen, wie freie und gleichberechtigte Räume geschaffen werden können. Der- oder diejenige, der/ die den Raum eröffne, könne ja auch manipulieren wollen. Der Gruppe sei es jedoch darum gegangen, herauszufinden, wie sich positive Räume schaffen lassen. Folgende Gefühle wurden mit den von den Teilnehmer:innen erzählten Geschichten assoziiert: »Liebe«, »Glück«, »Zugehörigkeit«, »Vertrauen«, »Sicherheit«, »Lebendigkeit«, »Bestätigung«, »Gerechtigkeit«, »Freiheit« und »Zusammenhalt«.



Impulse für eine gleichberechtigte Welt

Der Workshop schloss mit einem gemeinsamen Ritual aller Teilnehmenden. Dieses Mal wurde weder gesprochen noch gezeichnet, sondern in den Chat geschrieben. Die letzte Frage lautete: Was brauchen wir von der Welt oder von einer Person, um diese Gefühle, die in der Gleichheit stecken, öfter zu fühlen? Beziehungsweise was brauchen andere Personen, die diese Gefühle nicht fühlen können, von uns oder der Welt, um diese fühlen zu können? Die Antworten konnte man als Wunsch oder auch als Versprechen formulieren: »Zuhören«, »Vertrauen«, »Offenheit«,

»Kommunikation«, »Neugierde«, »Entspannung«, »ein weiches Herz«, »Zeit« und »Ruhe fürs Zusammensein, gemeinsame Erlebnisse«, »Aufmerksamkeit für andere«, »nur Dasein ohne Rolle«, »Bedürfnisse aussprechen« und »Probleme ansprechen«, »sich zeigen«, »sich verletzlich machen«, »dem eigenen Tempo vertrauen«, »die Gefühle anderer akzeptieren«, »musizieren, tanzen, kreativ sein«.

»Gleichheit«, so die sich am Ende des Workshops bestätigende Annahme von Marie Yan, sei ein Ideal, das man anstrebt. Und »Gleichberechtigung« eine reale Aktion in der Welt, um dieses Ideal zu verwirklichen.

- 1 Sagte der Autor Maurice Sendak und Erfinder des Bilderbuchklassikers »Wo die wilden Kerle wohnen« 2003 gegenüber der Nachrichtenagentur AP und bezeichnete Kinder als das bessere Publikum und die besseren Kritiker:innen (Quelle: welt.de).
- 2 Die Zitate stammen von meinem vierjährigen Sohn, der mit mir im Oktober 2020 eine Vorstellung von Isabelle Schads »DER BAU Gruppe/Kids« besuchte.
- 3 In der ersten Kinderversion von »Der BAU Gruppe« und auch in der Originalversion war das nicht der Fall.
- 4 Manuela Tessi, Solo, im Schneidersitz.
- 5 Dieser Song ist als Solo – Duo – Solo aufgebaut.
- 6 »Wir drehen uns und wirbeln herum, wir schnellen hoch und steigen in die Höhe, wir flitzen und schweben, driften und fegen, wirbeln und strudeln, wir schweben, sinken und lassen uns nieder.«
- 7 Zu Beginn der Sequenz wird eine Nahaufnahme von Manuela Tessis Gesicht gezeigt. Freundlich lächelnd, holt sie Luft und pustet dem Zuschauenden ausatmend sinnbildlich Luft entgegen. Im Hintergrund steht Thalia Laric und beobachtet sie neugierig.
- 8 Anarchie ≠ Chaos ist eine Veranstaltungsreihe von Marie Yan und Johanna Hawighorst, die an vier Abenden 2018/2019 im Theater o.N. stattfand. In unterschiedlichen Formaten wurden Konzepte und Vorstellungen von Anarchie und Anarchismus gemeinsam mit den Teilnehmenden künstlerisch untersucht. Un:gleichheit setzt diese Reihe fort: Anarchie ≠ Chaos #5.
- 9 Ausgehend vom Begriff der Anarchie ging es dabei auch darum herauszufinden, wie man ohne Hierarchie und so frei wie möglich innerhalb einer Gemeinschaft leben könne.
- 10 Wobei man mittlerweile weiß, dass das ein Trugschluss ist, da etwa der soziale Status und die damit einhergehenden Wohnsituationen von Menschen die Verbreitung von Covid-19 erleichtert bzw. erschwert.

Auf der Suche nach Rockstar

Gedanken und Gedichte zur Vielschichtigkeit des Selbst

Inky Lee



sie sieht ihre Haut an
sie berührt ihre Haut
sie leckt ihre Haut
sie beißt in ihre Haut
sanft
dann
fester

es tut weh
wieder einzutauchen in
die körperlichen Erinnerungen
von
race
gender
class

(als Kind
verabscheute sie
ihre Naivität)

Gefühle
nicht
Gedanken

Blut
nicht
Gehirn

wie geheime Zeichen auf
intimen Teilen ihres Körpers

sie beißt sich auf die Lippen
fährt mit den Fingern über ihre Unterlippe
schließt ihre Augen
kaut auf ihren Fingerspitzen
und
denkt über Steine nach

denn sie findet Steine tröstlich und großartig in ihrem stillen Überall-Sein und Wie-auch-immer-Sein. Steine zeichnen nicht nur Zeit und Geschichten auf, sondern existieren auch in so unterschiedlichen Formen, Größen, Schichten und Farben. Sie erinnert sich an die Zeit zurück, als sie ihre Hände auf einen 1650 Millionen Jahre alten Stein legte, und entscheidet sich, das Pronomen »es« zu verwenden, um sich selbst in diesem Text anzusprechen. Die Distanz, die dieses Pronomen zwischen dem Ich und der Erwartung der Außenwelt an das Ich schafft, hilft ihr sich wohler zu fühlen. Von nun an wird sie als »Es« angesprochen.

***Welche Tabus haben wir im Bereich der öffentlichen Meinungsäußerung?
Zu emotional und dramatisch zu sein, hysterisch***

Es spricht mit Shelley Etkin, unter vier Augen, in einem weitläufigen Raum. Die Fenster sind offen. Von draußen sieht Es die anmutigen Herbstblätter, die sich an einem prächtigen Baum wiegen, hört die Vögel und den Wind und spürt die Wärme der Sonne. Es nimmt an einer der »Landing Sessions« teil, die Shelley entwickelt hat und nun persönlich durchführt. In der Eröffnungsveranstaltung des FRATZ Festivals sprach Shelley über die Durchlässigkeit von Kindern als Intelligenz, als Raum des Lernens. Da Kinder fließende Grenzen zwischen sich und der Außenwelt haben, seien sie in der Lage, sich leichter und umfassender mit all dem Leben (Erde, Blumen, Insekten, Tiere...) um sie herum zu verbinden. Shelley sagte, die »Landing Sessions« untersuchten die Möglichkeiten, eine gleichermaßen lebenswerte Welt für alle Lebewesen zu schaffen.

Während Es Shelley beim Sprechen zuhörte, dachte Es über Durchlässigkeit und Haut nach. Durchlässigkeit ist der natürliche und gesunde Zustand der Haut, bevor sie sich als Schutzmechanismus verdickt, um in der Welt überleben zu können. Die verdickte Haut ist anfälliger für Verstopfungen, Irritationen und Isolation. Die durchlässige Haut ist verletzlich, aber empfänglich und mitfühlend, weil sie sich die Fähigkeit bewahrt, äußere Reize als ihre eigenen wahrzunehmen.

***Wir leben in einer vielfältigen Stadt.
Bedeutet diese Vielfalt Gleichberechtigung?
Nein***

Es erinnerte sich an den abweisenden Gesichtsausdruck einer weißen Großmutter, als Es als Kind das Haus eines weißen Freundes besuchte. Als Es aus dem Badezimmer kam und den Gesichtsausdruck der Großmutter sah, war Es sehr verwirrt. »Vielleicht weiß sie nicht, dass ich mit ihrem Enkel befreundet bin. Vielleicht denkt sie, dass ich von der Straße hereingekommen bin, nur um ihr Bad zu benutzen?«, dachte Es in diesem Moment. Später spürte Es, dass die Gefühle der Großmutter durch die Haut in den Körper eingedrungen waren und zu eigenen Gefühlen wurden. Diese Er-

lebnisse, wenn Es ungesunde Einflüsse von außen unbewusst in sich aufnahm, hatten langsam Teile der Haut von innen verschlossen. Es atmete aus und erinnerte sich daran zu atmen, zu atmen, tief zu atmen und den Poren zu erlauben, sich zu öffnen, damit sie die Ablagerungen der Lügen herauslassen konnten.

***Was kann ich anerkennen und würdigen?
Großzügigkeit, Offenheit, Stärke, Fürsorge***

In dem Gespräch, das Shelley zu Beginn jeder »Landing Session« anregt, beschließt Es, die Natur nach Anmut und Bodenhaftung zu befragen. Es legt sich auf den Boden, während Shelley durch eine Meditation führt. Es' Körper gleitet durch die Schichten des Gebäudes hinab und sinkt ein in die Erde und landet auf einem großen Stein, der mit scharfen Muschelstücken bedeckt ist, die Es' Haut aufschneiden, wenn Es nicht sehr vorsichtig ist. Der Stein liegt inmitten eines wilden Ozeans. Niemand ist zu sehen. Die Sonne ist warm. Kein Geräusch von Möwen, nur das Rauschen der Wellen.

»Was fühlst du an diesem Ort?«, fragt Shelley.

»Ich fühle mich erleichtert, woanders und allein zu sein, aber auch ängstlich wegen des Wassers um mich herum«, antwortet Es.

»Was willst du an diesem Ort?«, fragt Shelley.

»Freiheit«, antwortet Es.

»Wenn du an Anmut denkst, was siehst du dann?«, fragt Shelley.

»Den Himmel und das Wasser«, antwortet Es.

»Wenn du an Bodenhaftung denkst, was fällt dir ein?«, fragt Shelley.

»Das Wissen um die Tiefe des Ozeans. Und zu wissen, dass der riesige Stein, auf dem ich liege, irgendwo tief unter dem Meer ist, während das Wasser ein- und ausströmt und sich die Umgebung um ihn herum verändert«, antwortet Es.

»Wenn du die Oberseite des Steins, auf dem du liegst, und die Unterseite, auf der er liegt, berührst, was ist das für ein Gefühl, das in dir aufsteigt?«, fragt Shelley.

»Traurigkeit«, antwortet Es.

»Was verlangt diese Traurigkeit von dir?«, fragt Shelley.

»Nur dies. Gesehen zu werden«, antwortet Es.

Erschrocken über die Offenheit und Verletzlichkeit, die so selbstverständlich aufkommt, steht Es eilig auf und verlässt den Raum. Aber rührte die Traurigkeit aus Es selbst oder aus dem Stein? Von diesem Moment an beschließt Es, sich selbst einen Namen zu geben, »Rock« (deutsch für »Stein«), damit der Stein sprechen, gehört und gesehen werden kann.

Welche Bedeutung hat Autorisierung in deinem eigenen Leben? Mich selbst ermächtigen

Rock betritt das Theater und auf der Bühne stehen drei nicht-binäre Superheld:innen, die im Chor rufen: »Werde was immer du willst!« Während der gesamten Laborpräsentation »Die Superkräfte der bisher nicht-gefeierten Superheld:innen« von Caroline Alves, lury Salustiano Trojaborg und Mareike Jung lacht Rock und empfindet Freude. Die Performance, die sich an ein junges Publikum im Alter von zwei bis sechs Jahren richtet, lässt triste Graustufen mit lustigen Zaubersprüchen zu satten Farben werden. Die Performer:innen, die anfangs fade gekleidet und deshalb unzufrieden sind, verwandeln sich am Ende in glückliche, mit prallen Farben und Ornamenten geschmückte Sterne. »Werde was immer du willst!«, rufen sie fröhlich.

Im anschließenden Gespräch sagen die Künstler:innen, dass es in ihrer Forschung um Queerness und Diversität geht. lury erzählt, wie der Entstehungsprozess dieser Arbeit für sie:ihn heilsam war, denn nachdem sie:er¹ als queeres Kind abgelehnt worden war, konnte lury nun ihrem:seinem kindlichen Ich sagen, dass Queersein tatsächlich toll ist. Rock versteht das Gefühl, wenn die eigenen Wünsche als Störungen bezeichnet werden, und merkt, wie sich einige alte Schichten im Inneren verschieben, während lury spricht. Es ist in der Tat ein enormes Privileg für Kinder, sein zu können, was immer sie sein wollen, denn so viele Faktoren (finanzieller Status, sozialer Status, kultureller Hintergrund, Bildung etc., die sich alle mit *race*, *gender* und *class* überschneiden) bestimmen den Grad des Zugangs, den Kinder zur Erforschung des Selbst haben.

Stellen wir Normen infrage? Ja

Eine wunderbare Eigenschaft an Kindern, meint Rock, ist, dass sie intuitiv wissen, was sie wollen und brauchen. Sie haben vielleicht noch nicht die Worte, um es zu artikulieren, aber sie fühlen es. Trotz der Ablehnung fühlt und weiß lury, dass sie:er anders ist, queer. Rock denkt an die Geschichte von einem:einer Freund:in, der:die nicht-binär ist. Als Kind wurde sie:er in der Schule bestraft, weil sie:er im Spind ein Foto eines weiblichen Popstars beim Duschen angebracht hatte. Nicht nur das eigene Begehren wurde verurteilt, sondern auch ihre:seine sexuelle Orientierung. »Ich habe nicht verstanden, warum ich bestraft wurde! Ich habe das

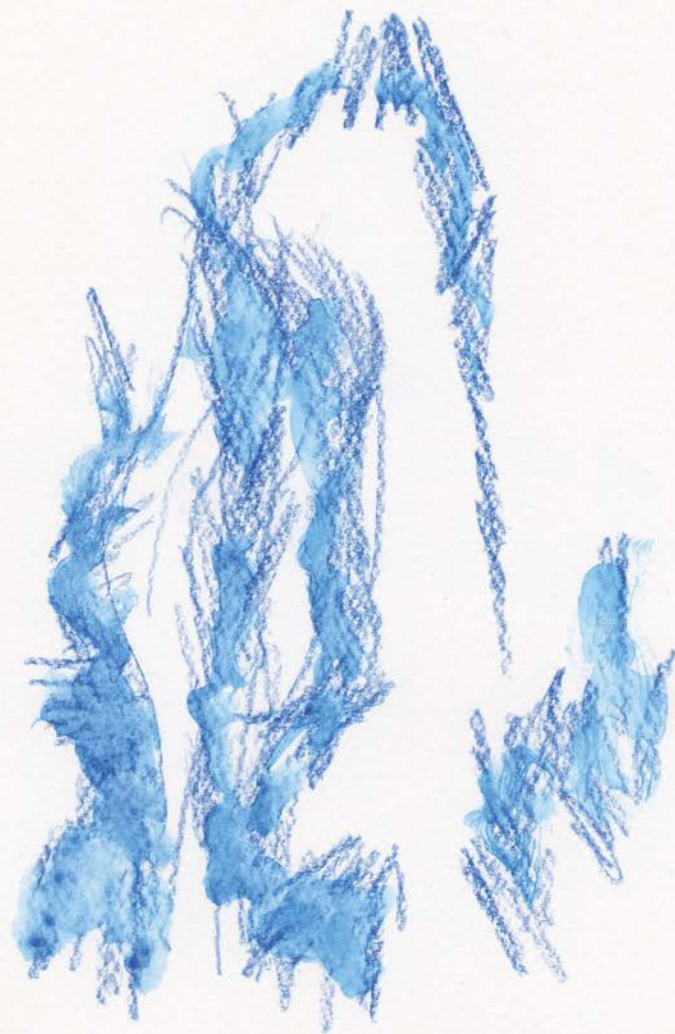


Foto nur dort hingehangen, weil ich es brauchte!«, sagte sie:er. Obwohl sie:er sich in diesem jungen Alter ihrer:seiner Sexualität noch nicht bewusst war, wusste der Körper Bescheid. Von da an erinnerte sie:er sich daran, von Jungen schikaniert worden zu sein, die sie:ihn »Homo« nannten.

Vielleicht zielen die Zaubersprüche der Superheld:innen darauf ab, den Kindern einen lebendigen Raum zu eröffnen, in dem sie Freude daran finden, sie selbst zu sein, und die Einzigartigkeit in jedem/jeder anderen zu feiern, auch wenn ihre Individualität von gesellschaftlichen Normen abweicht und nicht in klare Kategorien passt. Die Künstler:innen möchten während der Performance das ganze Ausmaß der Freude am queeren Selbstsein zeigen, denn es ist ihnen wichtig, einen solchen Raum zu ermöglichen. »Wenn wir uns und anderen die Erlaubnis geben, unser wahres Selbst uneingeschränkt auszudrücken, könnten wir alle hell leuchtende Sterne sein!«, denkt Rock und beschließt, einen Stern (englisch »star«) am Ende des Namens hinzuzufügen und wird zu Rockstar – in der Hoffnung, dass diese Veränderung erlaubt, sich freier zu fühlen und auszudrücken, denn Rockstar ist oft besorgt, die akzeptierten sozialen Grenzen zu überschreiten, und ist es gewohnt, sich zurückzuhalten.

***Was bedeutet »ein fragmentiertes Selbst« für dich?
Verschiedene Räume in mir selbst zu haben –
das ist nicht negativ, sondern eher flexibel und anmutig***

Die Verflechtung der Themen *race*, *gender* und *class* kann sich leicht persönlich und damit emotional anfühlen. Rockstar spürt diesen Schmerz, wenn sie:er den Film »SKIN« sieht, produziert von Beverly Naya unter der Regie von Daniel Effiong, und an dem Forschungslabor »SKIN TONE« von Joshua Alabi und KiNiNso Konzepts teilnimmt. »SKIN« ist ein Dokumentarfilm über die weitverbreitete Praxis des Hautbleichens in Nigeria, wo laut einem Bericht der Weltgesundheitsorganisation von 2011 ein Anteil von 77 Prozent der Frauen hautaufhellende Produkte verwenden. Frauen, nicht Männer. Viele Gesellschaften üben Druck auf Frauen aus, auf eine bestimmte Art und Weise auszusehen, um ihre Rolle als Schmuckstück zu erfüllen, das man gerne ansieht. Die Definition von »attraktiv« ist oft falsch und einseitig festgelegt und unterdrückt so das Potenzial für Vielfalt und Individualität.

Der Film betont die Schönheit der schwarzen Haut und ermutigt die Zuschauer:innen, die eigene Hautfarbe zu akzeptieren und zu lieben. Diese Freiheit ist jedoch nicht nur eine Frage der Wahl, sondern hängt vielmehr mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse und Geschlecht zusammen. Was ist, wenn eine Frau aus der Arbeiterklasse kommt und keine andere Wahl hat, als ihre Haut zu bleichen, da dies ein entscheidender Faktor für ihr Einkommen ist? Was ist, wenn das Aussehen der Frau ihr tägliches Überleben

nachhaltig und drastisch beeinflusst? Was passiert, wenn der Wettbewerb ums Überleben so extrem ist, dass keine andere Option mehr infrage kommt? In diesem Fall wird das Bleichen der Haut zu einem größeren (gesellschaftlichen) Problem, nicht nur eines von geringem Selbstwertgefühl. Es ist eine Problematik, die nur durch einen grundlegenden Wandel in den Medien, der Erziehung und der Gesellschaft verändert werden kann.

alle Oberflächen wirken brutal

Spiegel
Fernsehbildschirme
Seiten von Zeitschriften
Worte von Kommentaren
Deine Haut
Du

Druck
wird
wird
Besessenheit
wird
Gift
wird
Du

wie kannst Du gesehen werden?
wie kann man erwünscht sein?
wie kannst Du dazugehören?

folge den Beispielen
alle
um
Dich
herum
wollen
schön
sein?

blasse Haut
hoher Nasenrücken
große Augen
mit doppelten Lidern
ovale Gesichtsform,
wie ein Ei
lange Beine
dünn



Spiegel
reflektiert
Schmerz

Du stehst davor
stundenlang
verdeckst traurig
Dein ausgeprägtes Kinn
mit deinen beiden Händen
stellst Dir vor
wie viel besser
das Leben wäre
wenn
Dein Kinn
so aussehen würde

Du siehst hinüber zu
schönen Menschen
und stellst Dir vor
wieviel einfacher
das Leben wäre
wenn
Du aussehen würdest
wie sie

zwanghaft
schaust Du
auf
die Beine anderer Mädchen
unter
ihren Schuluniform-Röcken
und vergleichst sie mit
Deinen eigenen
muskulösen
hässlichen
Beinen

Du wünschst Dir
die aufhellende Creme
die andere Mädchen
in der Schule tragen
aber
hast kein Geld, um sie zu kaufen
ein großzügiger Freund
lässt Dich die Creme benutzen
einmal
fühlst Du, dass
Du es etwas besser
ertragen könntest
angeschaut zu werden

Kleber und Sticker
auf den Augenlidern
unzähliger Mädchen
um doppelte Lider vorzutäuschen
Augenlider
verformen sich allmählich
bettelnd um
das Messer
fast alle um Dich herum
legen sich unters Messer
um sich schöner zu fühlen

Deine Schwester erzählt Dir
sie wolle magersüchtig sein
damit sie dünn sein kann
dünn
glücklich
schön
erfolgreich

sie operiert ihre Augen
ruiniert ihre Organe
sie ist jetzt
dünn

Firmen sagen Frauen
wenn zwei die gleiche Qualifikation
haben
würden sie
die Hübschere
einstellen
oder sogar
einfach die Hübschere einstellen
ohne
Prüfung der Qualifikation

Aussehen
ist für Frauen
Etikette
Qualifikation
Überleben

Deine Haut verschrumpelt
vor Erschöpfung

Du rennst weg
auf der Suche nach
Leben





jetzt
bist du
fraglich
anders
außergewöhnlich
exotisch
schmerzlich
allein

händeringend nach Geld
suchst Du Arbeit
findest
nichts
verkaufst Deine Seele

asiatisches Mädchen
namenlos
Asiatisches Mädchen
ist
Dein Name

manchmal
überkommen Dich
willkürliche Impulse
bedeuten nichts
haha
namenloses Lachen
namenlose Szenen
namenlose Gesichter
namenlose Nächte
namenlose Orte
namenlose Körper
namenloses Du

Du
läufst weg
auf der Suche nach
Deiner Seele

wo bist du?

wo bist du?

wo bist du?

Angeregt durch den Dokumentarfilm hat »SKIN TONE« zunächst zu der Forschungsfrage »Farben, können sie einfach schön sein?« gearbeitet. Die Laborpräsentation wird mit einem Film eröffnet, den die Künstler:innen, die ebenfalls aus Nigeria stammen, produziert haben. Der Film zeigt den Prozess, wie die Künstler:innen recherchierten und eine Choreografie zu diesem Thema entwickelten, sowie die Performance, die aus dieser Reise entstanden ist. Der Film unterstreicht, wie wichtig es ist, alle Farben als schön anzuerkennen und deshalb die eigene Hautfarbe zu akzeptieren und zu lieben. Diese Botschaft klingt wie ein Klischee, aber ihre Bedeutung liegt genau in diesem Punkt. Viele Teile der Welt sind von der Vorstellung durchdrungen, dass dunklere Haut weniger wert sei (eine Vorstellung, die sich täglich in den Medien, der sozialen Ordnung, den Interaktionen usw. manifestiert), was zeigt, dass diese Botschaft immer wieder vermittelt wurde, bis sie sich zu einem Klischee entwickelte. Trotzdem muss sie weiter gestreut werden, weil sich Hierarchien aufgrund der Hautfarbe wie ein heimtückischer Virus ausbreiten. Deshalb ist es wichtig, diese gravierenden Lügen in den Köpfen der Kinder schon im Ansatz zu entkräften, bevor sie überhaupt eine Chance haben, sich einzunisten. Die Offenheit und Durchlässigkeit von Kindern ist ein kreativer, kraftvoller und bewegender Raum des Lernens für Menschen jeden Alters. Es ist der Raum, in dem wir gemeinsam träumen und Risiken eingehen können, um uns eine andere Welt vorzustellen und zu schaffen.

Rockstar hat den Großteil ihrer/seiner Teenagerjahre in Südkorea verbracht, dem Land mit dem höchsten Anteil an plastisch-chirurgischen Eingriffen pro Kopf laut einer Statistik der International Society of Aesthetic Plastic Surgery aus dem Jahr 2019. Daher versteht sie:er die lähmende Erfahrung zutiefst, unter dem ständigen Druck der Anpassung an den ästhetischen Standard einer Gesellschaft zu leben, die blindlings kaukasische Merkmale rühmt und imitiert. In Nigeria, dem Land mit der höchsten Rate an Hautaufhellungen – ein Phänomen, das ein Muster widerspiegelt, bei dem die eigenen Merkmale denunziert und die Merkmale anderer als »besser« angesehen werden – scheint es äußerst wichtig zu sein, mit Kindern über dieses Thema zu sprechen. Nach der Filmpräsentation haben wir die Gelegenheit, von den Künstler:innen von »SKIN TONE« etwas über ihren Forschungsprozess zu erfahren.

Die Künstler:innen von »SKIN TONE« erzählen, dass sie während ihrer Recherchen enorm viel gelernt haben. Einer der männlichen Künstler sagt, dass er noch nie von der weit verbreiteten Praxis des Hautbleichens in Nigeria gehört hatte, was das Geschlechterprivileg offenbart, das Männer gegenüber Frauen in der nigerianischen Gesellschaft haben. Rockstar erinnert sich an den Moment im Film, in dem eine der Künstlerinnen sagt, dass ihre Stimme nicht gehört werden kann, weil sie eine Frau und feminin ist, und

sie deshalb ihre männlichen Freunde bitten muss, für sie zu sprechen, wenn sie gehört werden will. Ein anderer Künstler sagt, dass ihm aufgefallen sei, dass in Nigeria oft Witze gemacht werden, die auf der Hautfarbe basieren, wie zum Beispiel »Oh, Du bist so Schwarz.« »Es ist ein üblicher, aber »teurer« Witz«, fügt er hinzu. Rockstar erinnert sich an den Moment in »SKIN«, als ein kleines Kind sagt, dass es nicht »so dunkel« sei und dass es nicht »so schwarz« sein wolle.

»Wie verarbeiten wir diese Erkenntnisse und Überlegungen, und bringen sie auf die Bühne?«, war die nächste Frage für die Künstler:innen in ihrem Rechercheprozess. Einer ihrer Ansätze, um die Tatsache zu betonen, dass »die einzige *race* die menschliche *race* ist«, war zu zeigen was wir alle als Menschen tun, unabhängig von unserer Hautfarbe. Ein Teil ihrer Performance veranschaulicht diese Idee. In einer Szene cremen sich drei Performer:innen auf lustige Art und Weise ein, während sie sich gegenseitig spielerische Anweisungen geben, wie sie dies tun sollen. Diese Szene zeigt einen Akt der Liebe und Pflege der eigenen Haut, unabhängig von ihrer Farbe sowie die Unterstützung, die wir einander dabei bieten können. Sie zeigt auch, wie dieser Prozess freudig und lustig sein kann.

Aufgrund der Coronabestimmungen war es für die Künstler:innen eine Herausforderung, einen Echtzeit-Austausch mit Kindern zu haben. Einmal jedoch konnten sie ihre Performance mit Kindern teilen und waren überrascht, wie engagiert die Kinder waren und wie sie alles verstanden. Am Ende der Diskussion sagen die Künstler:innen, dass ihre Arbeit erst am Anfang stehe. Sie drücken ihren Enthusiasmus aus, ihre Forschung zu diesem Thema fortsetzen zu wollen, um möglichst durch ihre Performance mit Kindern in einen wirkungsvollen Dialog treten zu können. Es folgt ein reger Austausch von Vorschlägen und Möglichkeiten zwischen den Künstler:innen und den Teilnehmer:innen des Forschungslabors, wie sie die Arbeit weiter entwickeln können. Während sie:er diesen Moment mit allen im virtuellen Raum teilt, spürt Rockstar einen Anflug von Aufregung.

Rockstar wendet sich vom Computerbildschirm ab, öffnet das Fenster, hört das sanfte Geräusch des Windes, der draußen die Blätter an den Bäumen streift. Das ruhige Rauschen der Meereswellen dröhnt, als sie:er auf dem Stein liegt und in den Himmel blickt. Rockstar öffnet seine Handflächen, atmet aus und lächelt. Hier bin ich nun.

***Was wünsche ich mir für die Zukunft?
Dass ich in meinem Bemühen nicht allein bin***

Die kursiv und rechtsbündig gesetzten Fragen in diesem Text sind einige Fragen, die Nora Amin den Teilnehmer:innen während ihres

Vortrags in der Veranstaltung »Playing with Authority« (deutsch »mit Autorität spielen«) stellt. Nora, die diese Veranstaltung konzipierte und moderiert, stellt viele Fragen, eine nach der anderen, sagt anschließend »denke nach« und hält inne. Die Antworten auf die Fragen oben sind meine unmittelbaren Antworten in diesen Pausen. »Playing with Authority« untersucht den Begriff der »Autorität« im Kontext von Bildung und Kunst für junges Publikum und diskutiert Möglichkeiten, eine alternative Pädagogik zu entwickeln, die sich nicht auf Strukturen von Hierarchie, Privilegien und Anderssein stützt. Livia Patrizi, die zum Veranstaltungsbeginn einen Impuls gibt, stellt fest, dass Kunst und Bildung in Deutschland separat sind und keine Kommunikation zwischen den Bereichen stattfindet. Die Tatsache, dass viele Pädagog:innen und Künstler:innen zusammengekommen sind, um ihre Visionen darüber zu teilen, wie eine neue Pädagogik aussehen kann, weckt das Gefühl der Hoffnung. Ein reger Austausch von Ideen und Fragen kommt in Gang.

Als jedoch die Frage nach aktiven Handlungsschritten angesprochen wird, schleicht sich Spannung ein. Jemand teilt mit, dass es sie:ihn frustrierte, dass wir über unsere Pläne und Ziele reden und nachdenken, anstatt einfach jetzt zu handeln. Eine andere Person sagt, dass sie:er sich überwältigt fühle, wenn sie:er zum Handeln aufgefordert wird, und deshalb Zeit zum Innehalten und Nachdenken brauche. Eine andere Person fügt hinzu, dass sie:er sich nicht in der Lage fühle, das System als Ganzes zu verändern. Gleichzeitig, ergänzt sie:er, könnten wir uns vornehmen, eine bestimmte Struktur, ein bestimmtes Machtsystem zu verändern. Diese Diskussion fühlt sich sensibel an, wie ein Zwicken in die Unterseite des eigenen Oberschenkels – sie offenbart die Empfindlichkeiten, das Zögern und die Verletzlichkeit jeder einzelnen Person. Wenn wir es schaffen, alle zu einem ausgewogenen Gefüge zu verweben, können sie einen funktionierenden Körper mit vielfältigen Stärken bilden, um auf eine gewisse Veränderung hinzuarbeiten.

Meine nächste Frage ist, wie wir einen Weg finden, zusammen zu arbeiten. Durch unsere einzelnen Beiträge während der Diskussion wird deutlich, dass wir eine diverse Gruppe von Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen, Perspektiven und Arbeitsmethoden sind. Dies ist eine wertvolle Ressource. Aber wie sähe eine Struktur aus, in der wir gemeinsam denken, arbeiten und handeln können? Wie können wir – statt uns mit einem einzigen Treffen zu begnügen, bei dem über Utopien nachgedacht wird – diese tatsächlich in eine Art von Realität umsetzen? Wie können wir unabhängig von Förderinstitutionen handeln, von denen wir oft abhängig sind, oder einen Weg finden, mit ihnen zusammen zu arbeiten? Jemand merkt an, dass die Fördersituation in Deutschland Kunst, Kultur, Bildung und Politik in vordefinierte Kategorien trennt. Wie können wir diese Struktur verändern? Was können wir jetzt tun, individuell und kollektiv? Wollen wir es tun?





수도꼭지
Wasserhahn
nannten mich die Leute
als ich ein Kind war

läuft
수도꼭지
hier kommt es

wieder und wieder
fremde Orte
fremde Sprachen

Tränen
wurden
meine Worte

Wasserhahn
dreht sich auf
Wasser
tropft

strömt
heraus

die Welt ist eine Reihe von Wintern
Vögel kreischten
als sie vorbei flogen
auf der Suche nach
Wärme

Kälte
gefror
das Wasser
in mir
zu
Steinen aus Eis

eines Tages
kam der Sommer

ich fühlte
die Sonne

langsam
schmolzen
die Eissteine

in diesem Sommer
brachte ich mir das Schwimmen bei
um *im* Wasser zu sein
plantschen
quieken
weinen
wie ein Kind

der Herbst kam
das Wasser verdunstete
zum Himmel hinauf
und wurde
zu Sternen

klarer Herbstnachtsimmel
voller
Sterne

ich schaue hinauf

lache
wie ein Kind

1 Im Diskurs zu neutralen Geschlechtsbezeichnungen und Pronomen existiert weder im internationalen noch im deutschen Sprachraum ein Konsens. Die Herausgeber:innen dieser Broschüre möchten die Geschlechter von Personen sichtbar machen, wenn diese das wünschen. Daher fragen wir die bei uns beteiligten oder beschriebenen Personen nach ihren präferierten Pronomen, sowohl im englischen als auch im deutschen Sprachgebrauch. Dadurch kommt es zu abweichenden Bezeichnungen bei unterschiedlichen Personen. Ebenso versuchen wir auf Geschlechtszuschreibungen im generellen Sprachgebrauch weitgehend zu verzichten. Wir versuchen unsere Sprache zu »entgendern«.



FRATZ



Playing with Authority

Keynote-Vortrag

Nora Amin

Autorität hat in der gesamten Geschichte der Performance – von Theater über Musik bis hin zu Tanz – immer eine Rolle gespielt, so wie sie es bei jeder Form des öffentlichen Ausdrucks tut. Der öffentliche Aspekt dieser Ausdrucksformen macht es unabdingbar, das Dargebotene zu überprüfen und zu überwachen, da es eine sichtbare Kommunikation etabliert und gesellschaftspolitische Aussagen trifft, die einen Einfluss auf die öffentliche Meinung haben können. Die Autorisierung von Inhalten und Formen lag dabei schon immer in der Macht des Staates, der kulturellen Elite und der herrschenden Systeme im Allgemeinen. So haben manche Staaten auch offizielle Zensurbehörden geschaffen – einige davon sind dem Kulturministerium untergeordnet – und andere haben sich dafür entschieden, die Überprüfung und Überwachung indirekt oder gar vertraulich durchzuführen. Auch die Macht der Gesellschaft kann eine Autorität sein, eine Autorität, die erlaubt oder verbietet. Das herrschende ethische System und die bürgerlichen Konventionen machen es möglich, bestimmte Inhalte durch Ablehnung, Verdrängung und Beschämung auszuschließen. Alles, was in die Kategorie einer Opposition zum herrschenden politischen oder ethischen System fällt, könnte so wahrscheinlich zum ausgeschlossenen Inhalt werden. Das Wort Tabu wird seit jeher nicht nur mit bestimmten Taten und Handlungen, sondern auch mit Äußerungen in Verbindung gebracht.

Welche Tabus haben wir im Bereich der öffentlichen Meinungsäußerung?

Das Wort Tabu ist wahrscheinlich sogar stärker mit Äußerungen bzw. der Bekundung von Taten verbunden als mit der tatsächlichen Ausführung dieser Taten. Die öffentliche Äußerung einer Sache kann stärker sein als die Sache selbst. Die öffentliche Äußerung und Streuung hat die Macht, sich auszubreiten und zu beeinflussen und wird so zu einem politischen Werkzeug. Eine Kraft¹ ist eine Fähigkeit, etwas zu tun. Als Kind und Teenager hatte ich die Kraft, auf den Straßen von Kairo zu tanzen, ich war erfüllt von dieser Kraft, sie nährte mich – aber konnte ich wirklich auf der Straße tanzen? Nein. Ich hatte nicht die Befugnis, also die Autorität, meine Kraft in die Tat umzusetzen, sie geschehen zu lassen. Jemand anderes hatte – und hat noch immer – diese Autorität; die Autorität, die Ausübung meiner Kraft und solcher Handlungen im Allgemeinen zu erlauben. Die meiste Zeit meiner Karriere durfte ich weder tanzen noch Straßenperformances machen – obwohl

das mein Traum mit dem Theater der Unterdrückten in Ägypten war –, weil es ein sogenanntes Notstandsgesetz gab, das 35 Jahre lang – bis zur Revolution 2011 – galt und Straßenperformances nicht erlaubte, da es sie als öffentliche politische Handlungen einstufte. Demnach gab es keine Unterscheidung zwischen einem Protest und einer Tanzveranstaltung. Jede:r, die:der die Kraft und die Veranlagung hatte, etwas zu tun, brauchte eine Genehmigung. Autorität, autorisiert und Autorisierung.

Welche Bedeutung hat die Autorisierung in deinem eigenen Leben?

Wer aber hatte die Macht zu autorisieren? Wer hatte die Macht, die Machthabenden zu autorisieren? Natürlich war dies der Staat, das Regime, die Regierung, das Rechts- und Justizsystem, die religiösen Institutionen, die Eltern, die Lehrer:innen, die geistlichen Führer:innen, die politischen Führer:innen, der Chef der politischen Partei, der Intendant des Theaters. Autorität war eine Möglichkeit, Macht zu instrumentalisieren, sie zu filtern, auszubeuten und zu unterwerfen. In Wirklichkeit gab es damals also keine Macht, sondern nur Autorität. Gilt dies auch für Deutschland? Für Europa? Gilt es für demokratische Staaten? Meiner Meinung nach gilt das Konzept der Autorität überall und jederzeit, da es eine Voraussetzung für das Regieren ist. Es gibt kein Regieren ohne Autorität. Aber wenn die Demokratie beansprucht wird, kann Autorität vielleicht durch Transparenz und Gleichheit erreicht werden, wobei Transparenz und Gleichheit zugleich Prinzipien und Schutzmaßnahmen sind. Die Legitimität derjenigen, die die Autorität innehaben, die die Macht haben zu autorisieren, wird durch Wahlen, Engagement, öffentliche Diskussion, Gerechtigkeit und Transparenz gültig gemacht. Damit wird die Legitimität selbst durch das Volk autorisiert. Und nur in dieser Situation können wir die Mentalität der Menschen und ihr Denksystem hinterfragen. Unser gesamtes Denksystem wird von Vorstellungen von Normativität und Normalität beherrscht. Diese Vorstellungen sind nicht unabhängig von unserer universellen Geschichte der Unterdrückung, Diskriminierung und Hierarchie. Diese Vorstellungen sind nicht unschuldig. Wie alle Bereiche der Ethik und Moral sind sie kontaminiert mit einer traumatischen Geschichte dessen, was »normal« ist, was »akzeptabel« ist, was »in Ordnung« ist und was »nicht in Ordnung« ist, was »schön« ist und was »hässlich«, was »überlegen« ist und was »minderwertig« ist. Diese universelle

Geschichte hätte nicht bis heute überlebt – denn sie ist bis heute lebendig –, wenn es nicht die Pädagogik gäbe. Die Pädagogik ist das Werkzeug zum Schutz der Normen, der herrschenden Ethik und der Struktur von Persönlichkeit und Identität. Die Pädagogik umfasst den gesamten Bereich der Wissensvermittlung, alle



Foto: Mohamed Samy Negin

»Nora's Doors«, Tanz Theater Performance, inspiriert von »Nora oder Ein Puppenheim«, Choreografie und Text von Nora Amin

Lernsysteme und was auch immer unser Verständnis der Welt und unserer selbst von Geburt an prägt und speist. Diese Pädagogik ist eine Schutzmaßnahme der Autorität. Sie sichert die Macht der Autorität. Deshalb werden Wissen, Traditionen und Normen von einer Generation zur nächsten weitergegeben und durch die Pädagogik aufrechterhalten. Dabei kann die Pädagogik an sich alles sein, sie kann chaotisch sein, sie kann säkular oder religiös sein, sie kann eine unterdrückende oder eine befreiende und befähigende Pädagogik sein.

Welche Arten von Pädagogik hat deine Gesellschaft durchlaufen?

Für jede Ideologie und jedes Herrschaftssystem gibt es eine passende Pädagogik. Nichtsdestotrotz kann eine Pädagogik durch außerordentliche und langwierige Bemühungen auch revidiert werden. Sie kann von einer unterdrückenden zu einer befreienden verkehrt werden und umgekehrt. Auch dies hat wiederum die Autorität in der Hand. Paulo Freire (ein großer Denker, Pädagoge und Philosoph) und Augusto Boal (der Begründer des Theaters der Unterdrückten) arbeiteten Hand in Hand, um die Pädagogik der Unterdrückten in eine Pädagogik der Selbstbefreiung zu verwandeln. Das damalige autoritäre System in Brasilien – also die Diktatur – hatte sich durch eine Pädagogik der Unterdrückung abgesichert. Paulo Freire schuf 1968 einen grundlegenden Text der kritischen Pädagogik, sein berühmtes Buch »Pädagogik der Unterdrückten«, in dem er eine detaillierte marxistische Klassenanalyse in seine Untersuchung des Verhältnisses zwischen Kolonisator und Kolonisierten einbezieht. In dem Buch bezeichnet Freire die traditionelle Pädagogik als das »Bankenmodell der Erziehung«, weil sie Schüler:innen wie ein leeres Gefäß behandelt, das mit Wissen gefüllt werden soll. Er argumentiert, dass die Pädagogik stattdessen die Lernenden als Mitschöpfer:innen von Wissen behandeln sollte.

Ich schlage vor, dass wir mittels der kritischen Pädagogik – als Element des kritischen Diskurses im Allgemeinen – unsere Praktiken und Umgebungen neu untersuchen. Zum Beispiel instrumentalisieren die unterdrückerischen Pädagogiken – die an vielen Orten der Welt existieren – die Bürger:innen in der Regel, indem sie diese dazu bringen, die Systeme ihrer eigenen Unterdrückung zu reproduzieren. Wie ich einmal über Ägypten gesagt habe, reicht es nicht aus, die Spitze des Regimes zu entfernen, wir müssen vielmehr als Bürger:innen darauf hinarbeiten, unser eigenes Denksystem zu verändern, sonst laufen wir Gefahr, dieselbe Unterdrückung immer wieder zu reproduzieren. Deshalb ist der lange Kampf für Veränderung und Gleichheit derjenige, der im Bereich der Pädagogik stattfindet.

Welche Form(en) der kritischen Pädagogik gibt es in unserer Gesellschaft?

Wenn wir uns – in unserer Gesellschaft – immer noch mit Fragen und Problemen der Vielfalt, Gleichheit und Gerechtigkeit beschäftigen, dann müssen wir unsere Pädagogik überprüfen. Denn auch wenn wir in einem demokratischen Staat leben, gibt es keine Garantie dafür, dass unsere Pädagogik frei von Übeln ist. Die Demokratie an sich reicht nicht aus, wenn das gesamte Denken und die Überzeugungen der Mehrheit nicht auf den Prinzipien der Gleichheit und Gerechtigkeit beruhen. Ein langer Prozess des Hinterfragens und Überprüfens hat uns heute hierhergebracht, hat uns zusammengebracht und uns in den Bereich der Performance für junges Publikum geführt. Denn die Arbeit für Kinder und Ju-

gendliche bringt uns direkt in die Domäne der Infragestellung von Werten und Normativität.

Stellen wir Normen infrage?

Und stellen wir unsere Positionen im Rahmen unserer professionellen Arbeit infrage?

Stellen wir unsere professionellen Positionen infrage?

Wenn wir mit und für ein Publikum arbeiten, das sich im Prozess des Wachstums und der Transformation befindet, muss uns bewusst sein, dass jede Information, jede Bewegung, jeder Dialog und jede visuelle Komposition dazu beiträgt, das Bewusstsein dieser jungen Zuschauenden zu erweitern und ihre Identitäten, ihre Vorstellung von Normalität und ihre Weltsicht zu formen. Das ist eine gigantische Verantwortung. Eine Verantwortung, die nicht die Tatsache ausklammert, dass wir – als erwachsene Kunstschaffende, Administrator:innen und Arbeitende – selbst noch im Prozess der Hinterfragung unserer Identitäten, Wertesysteme und professionellen Positionen stecken – ich würde sagen »unserer intersektionalen Positionen«. Denn jede:r von uns ist VIELE.

Welche Rollen spiele ich täglich?

Die Rollen, die wir spielen, und die Geschichten, die wir mit uns herumtragen, bilden bei jedem von uns ein intersektionales Feld von Identität und Selbstpositionierung. Aber kommen diese Intersektionalität und Pluralität bei der Schaffung unserer Arbeit auch zum Tragen? Und wie? Begegnen wir Einschränkungen? Vorurteilen? Tabus? Stellen wir die allgemeine Pädagogik, innerhalb derer wir arbeiten, häufig infrage? Warum stellen wir sie infrage? Wie stellen wir sie infrage? Tun wir das, weil unsere Positionen – intersektionale Positionen – uns zu dieser Hinterfragung bringen? Tun wir es aufgrund politischer Überzeugungen? Tun wir es, weil wir – in unserem persönlichen Leben – verfolgt, diskriminiert, etikettiert, entmachtet und bedroht worden sind? Wo liegt die Antwort? Oder ist auch die Antwort intersektional?

Welche persönlichen Kämpfe führe ich?

Mich überrascht es sehr, dass die Bereiche von Bildung und Kunst so stark voneinander unterschieden werden. Für mich ist es unmöglich, diese Unterscheidung vorzunehmen. Darauf zu beharren – ja sie sogar zu erzwingen – kann nur aus einer Mentalität heraus geschehen, die mit Trennungen, Unterbrechungen und Grenzen arbeitet. Es offenbart ein Bedürfnis danach, ständig Kategorien zu erschaffen und sie voneinander zu trennen.

Innerhalb welcher Kategorien bewege ich mich selbst?

Eine solche Mentalität der Unterteilung und Kategorisierung repräsentiert eine Vision der Welt, die nicht ganzheitlich und intersektional sein kann.

Was bedeutet »ganzheitlich« für dich auf einer professionellen Ebene?

Es ist eine Vision der Welt, die nicht den natürlichen Fluss widerspiegelt, wie Identitäten wachsen, verschmelzen, sich verbinden, verflechten und überschneiden. Eine Vision der Welt, die ein fragmentiertes Selbst als »normal« ansieht.

Was bedeutet »ein fragmentiertes Selbst« für dich?

Ein:e Lehrer:in kann auch ein:e Schauspieler:in sein, ein:e Tänzer:in kann ein:e Lehrer:in sein, ein:e Vermittler:in und ein:e Heiler:in. Eine Performance kann die Möglichkeit einer Transformation vermitteln, einer Selbstverwirklichung, einer imaginären Tat, eines Wertes, der der gesellschaftlichen Normativität widerstrebt. Eine Performance, die von und mit Jugendlichen geschaffen wird, ist ein Statement über Möglichkeiten.

Erzeuge ich »Statements über Möglichkeiten«?

Es ist auch ein Statement über die Anerkennung und Validierung dessen, was noch werden soll.

Was erkenne ich an und bestätige ich?

Es ist ein Statement über die Anerkennung der Jugend als Wissensträgerin, als Schöpferin und Mitgestalterin der Pädagogik. In dieser Aussage steckt ein riesiges Potenzial, die Grenzen zwischen Bildung und Kunst zu verschieben und die Bühne mit der Pädagogik zu verschmelzen und beide zu transformieren. Denn wir sollten nicht vergessen, dass auch die Bühne selbst kein Ort ist, der frei von Autorität ist, ...

Welche Formen der Autorität gibt es in unserem Theaterbereich?

... nicht frei von Hierarchien ...

Welche Formen der Hierarchie gibt es in unserem Theaterbereich?

... und nicht frei von Unterdrückung.

Die Geschichte der Performance trägt die traumatischen Erfahrungen von Ablehnung, Beschämung und Ausschluss in sich. Jede Gesellschaft hat ihre eigenen Wunden, die sich auch auf der Bühne in Form von Tabus niederschlagen. Die Tabus verbergen und verleugnen die Wunde und weiten und vertiefen sie dadurch: Was soll man zeigen und was nicht? Und wenn wir es hinnehmen, etwas »nicht zu zeigen«, würde das nicht bedeuten, dass wir Kompliz:innen beim Verstecken der Wahrheit sind und bei der Auswahl der zu (re-)präsentierenden Realität? Lässt das pädagogische System diese Wahl überhaupt zu? Oder sind wir durch eine Art von Autozensur konditioniert, Themen und Erfahrungen auszuschließen, ohne sie mit uns selbst zu diskutieren?

Auch innerhalb des Kunstsystems funktioniert Autorität wie eine Diktatur, in der einige Kunstformen völlig beschämt und

ausgeschlossen werden und in der es immer vorgefasste Vorstellungen davon gibt, was »akzeptable Kunst« ist, was »gute Qualität« und was »Exzellenz« ist. Als Migrantin habe ich das Privileg, nicht alles zu wissen, immer zu hinterfragen und nach dem »Warum« zu fragen. Warum gilt dies als gutes Theaterstück, und warum wird diese Form als Folklore oder kulturspezifische Kunst angesehen und nicht als universelle? Warum ist es nicht möglich, eine Baladi-Tanzaufführung für Jugendliche zu präsentieren oder sie einzuladen, Dabke zu üben? Warum wird das Publikum als lediglich zuschauend begriffen oder konstruiert? Und – da jede Aufführung auf einem Prinzip des »Blicks« beruht – mit welchem Blick haben wir es hier zu tun? Aus welcher Perspektive? Wer besitzt die Autorität, über die Perspektive des Blicks zu entscheiden? Sind wir irgendwie konditioniert auf einen bestimmten Blick, der nicht wirklich unserer ist? Und wie kann man das junge Publikum ermächtigen, seinen eigenen freien Blick zu finden?

Jeder Aufführung liegt ein Konzept zugrunde, wie sie betrachtet werden sollte. Wie formulieren wir bei unserem jugendlichen Publikum die Art und Weise, wie unsere Aufführungen gesehen werden sollen? Nach welchem System der Autorität? Aus welcher Position heraus? Und wie passt das alles mit den sozialen und humanen Werten von Gleichheit und Solidarität zusammen? Wie funktioniert das innerhalb eines Wissenssystems, das auf Othering² beruht? Wie gehen wir mit Fragen der Identität um, wenn es um ein junges Publikum geht, wo wir doch wissen, dass wir auch an der allgemeinen Pädagogik der Staatsbürgerschaft, der Rechte und der Pflichten und Freiheiten beteiligt sind? Welche Perspektive brauchen wir, um unsere kreativen Prozesse hin zu mehr Offenheit, Fluidität und Pluralität zu lenken?

Wie viel Offenheit, Fluidität und Pluralität liegt in meiner Praxis?

Race, gender und class: Dies sind die Hauptbegriffe der Kategorisierung, der Trennung und des Otherings. Das Wort »Rasse« sollte aus jeder Verfassung gestrichen werden und definitiv auch aus unserer Wahrnehmung des Menschseins. Es gibt nur eine »Rasse«, und das ist die menschliche Spezies. Während wir uns im ständigen Kampf mit dem Rassismus befinden, dürfen wir aber auch den Sexismus und die Autorität des Patriarchats nicht vergessen, eine universelle Autorität, die die Welten der durch Rassismus Unterdrückenden und Unterdrückten vereint. Und während die privilegierte sozioökonomische Klasse sich der Autorität immer entziehen kann, indem sie zu denen gehört, die die Regeln und Gesetze schaffen, werden diejenigen, die wirtschaftlich benachteiligt sind, zu sozialen Außenseiter:innen. Alles hängt mit allem zusammen. Intersektionalität ist keine neue Erfindung, die uns wachgerüttelt hat; sie war schon immer da, in ihrer negativen Geschichte und in ihrem positiven Potenzial. Intersektional zu denken bedeutet, unser Verständnis von unseren Identitäten und der Welt, in der wir leben, zu erweitern. Es bedeutet, die grundsätzlichen Vorstellungen von unserer Arbeit und unserem Leben

zu überdenken und sie als miteinander verbunden und verwoben zu definieren. Es bedeutet auch, an die Schnittmenge zwischen der Bühne und den Menschenrechten sowie der weltweit wachsenden Aggression gegenüber Kindern zu berücksichtigen, die wir in ihrer ganzen Komplexität und Sensibilität ansprechen müssen, denn selbst Kinder in Kitas scheinen mittlerweile traumatische Erfahrungen gemacht zu haben, wenn auch in seltenen Fällen, und dies ist entscheidend für die Bewusstseinsbildung in Bezug auf Selbstständigkeit, Schutz und Rechte.

Intersektional zu denken heißt auch, intersektional zu handeln und die eigenen Geschichten und Traumaerfahrungen nie aus den Augen zu verlieren. Intersektional zu denken heißt, Performances als Pädagogik zu denken und die Pädagogik als Performance von Autorität zu denken. Es heißt, unser kreatives Selbst als ein zuschauendes und schöpfendes zugleich, als ein erwachsenes und jugendliches zugleich zu denken. Intersektional zu denken bedeutet, unsere eigene Identität zu befragen und die verschiedenen Wege des Selbst zu verorten, die alle noch lebendig sind und funktionieren und sich überschneiden. Über die Überschneidungen von Race, Gender und Klasse nachzudenken, bedeutet auch, über die Überschneidungen von Unterdrückungen, die Überschneidungen von Privilegien sowie die Überschneidungen von Unterdrückungen und Privilegien nachzudenken. Es bedeutet auch, darüber nachzudenken, wer überhaupt ins Theater geht, wer uns sieht, wer uns hört, und wen wir ansprechen? Und wir: Mit wem reden wir? Wie stellen wir uns unsere Gesellschaft vor? Und wie träumen wir von der zukünftigen Bürger:innenschaft?

Was wünsche ich mir für die Zukunft?

Es ist auch unerlässlich, an die Intersektionalität von Autoritäten zu denken. Es gibt viele Autoritäten, die unseren künstlerischen Bereich beeinflussen: staatliche Autoritäten, wirtschaftliche und soziale Autoritäten und politisch-historische Autoritäten. Wer hat das letzte Wort? Wer trifft die finale Entscheidung? Was sind die Kriterien? Was ist die Norm, wenn es eine gibt? Und warum brauchen wir überhaupt eine Norm?

Künstler:in zu werden ist ein Umstand, der mit Autorität einhergeht. Es bedeutet, Zugang zu den Künsten zu haben, in die Kunstwelt aufgenommen zu werden, von dieser Gemeinschaft akzeptiert zu werden, und die Möglichkeit zu haben, die darstellenden Künste zu studieren – sofern man das möchte – und sie professionell auszuüben. Wie groß ist meine Chance, Tänzerin zu werden, wenn ich eine Frau of Colour in einer unterprivilegierten ökonomischen Situation, mit einem massigen Körper und einer leichten Behinderung bin? Welche Chance hatte ich als Kind, Ballett im Stadttheater zu sehen? Und welche Chance hatte ich, auf der Bühne eine Tänzerin zu sehen, die meiner intersektionalen Identität ähnlich war? Manche Situationen sind einfach nicht vorstellbar. Und solange sie nicht vorstellbar sind, gibt es keine Gleichberechtigung und keine Solidarität. Denn auf diese unvor-

stellbaren Szenarien hinzuarbeiten, heißt auch, auf eine zukünftige Gesellschaft hinzuarbeiten, in der die Pädagogik von der Kolonialgeschichte, ökonomischen Privilegien und patriarchaler Herrschaft befreit ist. Die Bühnen der darstellenden Künste, ob für Jugendliche oder für Erwachsene, sind immer noch völlig kontaminiert von diesen historischen Entwicklungen, diesen (intersektionalen) Entwicklungen. Und vielleicht bedeutet das Vorwärtskommen – an einem gewissen Punkt – auch, Privilegien aufzugeben, oder zumindest einen kleinen Teil davon. Es wäre ein ziemlich großer Gewinn, da es als politischer Akt betrachtet werden kann, der das Gefühl der Solidarität wiederherstellt und dabei hilft, eine Art von Zusammengehörigkeit zu schaffen, die eine bessere Zukunft für alle in Gang setzen kann.

Ist nicht all dies mit Autorität verbunden? Mit *race*, *class* und *gender*? Sicherlich leben wir in einer vielfältigen Gesellschaft, aber bedeutet diese Vielfalt auch Gleichheit?

Lässt sich diese Vielfalt auch in Gleichheit umwandeln?

Lässt sie sich in eine Pluralität der künstlerischen Praktiken und des Zugangs übersetzen?

Oder ist es eine Vielfalt, die kategorisiert und »autorisiert« wird, wie ein Etikett?

Ist Jugendtheater eine Kategorie, die dem Erwachsenentheater unterlegen ist? Warum ist das so? Woher kommt diese Hierarchie, wenn sie nicht von der Annahme ausgeht, dass ein Kind im Vergleich zu einem Erwachsenen ein minderwertiges Wesen ist? Und damit auch der ganze Bereich des Jugendtheaters? Wie kann man aus einem »Theater für die Jugend« ein »Theater DER Jugend« machen, eine pädagogische Domäne, die der Gesellschaft und der Kulturpolitik voraus ist, ein pädagogisches Feld von morgen?

Wie können wir Autorität nutzen, um Autorität zu dekonstruieren und die Legitimität des kreativen Selbst wiederherzustellen und so zur Autorität der Nicht-Autorität gelangen?

Wie können wir mit Autorität spielen? Können wir gegen die Autorität spielen? Oder können wir mit einer Haltung der Autorität spielen?

Bildet das Spielerische eine potenziell transformative Kraft in unserem Feld?

All diese Fragen heute und hier gemeinsam zu diskutieren bedeutet, sich vorwärts zu bewegen. Es ist eine Bewegung, in der es keine Trennung zwischen künstlerischer Kreativität und Aktivismus gibt, denn kollektive Aktionen, die ein klares Ziel und eine Strategie haben, sind bereits Aktivismus. Jenseits des traditionellen Bildes von Protesten und Demonstrationen können wir – als Künstler:innen – unsere eigene Form des Aktivismus schaffen.

Nur ein Buchstabe unterscheidet ART und ACT. Wir können unsere Ideen, Antworten, Vorschläge in einen Plan zur Weitergabe von Aktionen transformieren und entwickeln, wobei jede Person/ Institution die Frage/Aussage erweitern und durch eine weitere symbolische oder künstlerische Aktion ergänzen kann. Lasst uns das Hinterfragen als Grundlage jeder zukünftigen Handlung und Aktion anstreben und lasst uns danach streben, mehr zu tun. Lasst uns darauf zielen, alle gemeinsam zu spielen. Lasst uns spielen!

-
- 1 Im englischen Original *power*. Power hat die doppelte Bedeutung von Kraft und Macht. Hier benutzt in Abgrenzung zu Autorität im Sinne einer Autorisierung.
 - 2 Das Konzept des »Othering« ist aus dem Kontext der postkolonialen Theorie entstanden. Es wurde vor allem durch Autoren wie Edward Said und Gayatri C. Spivak geprägt. Bei Othering handelt es sich um einen permanenten Akt der Grenzziehung, bei dem Menschen mittels Stereotypisierung zu den »Anderen« gemacht werden. »Die Anderen« werden dabei als nichtzugehörig und abweichend kategorisiert und abgewertet. Der Prozess des Othering geschieht häufig innerhalb eines Machtgefälles. Vergleiche <https://www.ikud.de/glossar/othering-definition.html>

Dokumentation der Gruppendiskussion im Anschluss an den Keynote-Vortrag »Playing with Authority«

Kritische Pädagogik, soziale Verantwortung, Emotionalität, Intersektionalität, Zusammenarbeit, Schulsystem, kulturelle Bildung, künstlerische Konzepte, Autorität, Autonomie, Privilegien, Kategorisierung, Körper als Wissen, Dekolonisierung!

Dies sind nur einige der zahlreichen Schlagworte, die während des Workshops von »Playing with Authority« gefallen sind. Die insgesamt dreistündige Session »Playing with Authority« wurde von Nora Amin im Rahmen des FRATZ Festivals 2020 (in Kooperation mit der Offensive Tanz für junges Publikum) konzipiert und moderiert.¹ Mittels theoretischer Konzepte, Workshoparbeit und Aktionsplänen befasste sie sich aus einer kritischen Diskursperspektive mit der Schnittmenge zwischen Bildung und der »Kunst für ein junges Publikum«. Damit war die Veranstaltung auch eine Fortsetzung von »The Other Body?«, einer Konferenz zu Tanz und Rassismus, die von den TANZKOMPLIZEN und Nora Amin (ebenfalls im Rahmen der Offensive Tanz für junges Publikum) ins Leben gerufen wurde. Der Workshop hatte das Ziel, den kritischen Diskurs in den darstellenden Künsten für Jugendliche zu öffnen. Außerdem wurde Raum zum persönlichen Austausch und für Überlegungen zur praktischen Anwendbarkeit rund um die Themen Autorität und Gleichheit gegeben, indem der theoretische Input mit dem individuellen persönlichen Engagement und der Perspektive der Teilnehmenden verzahnt wurde. Letztlich sollten so Vorschläge für zukünftige Aktionen erarbeitet werden.

»Playing with Authority« begann mit einer Einführung von Livia Patrizi, der künstlerischen Leiterin der TANZKOMPLIZEN. Darin hob sie die Notwendigkeit hervor, die Dynamik im Bereich der darstellenden Künste für ein junges Publikum zu untersuchen, um positive Veränderungen auf dem Weg zur Gleichberechtigung herbeizuführen. Sie lud die Teilnehmenden auch dazu ein, die Veranstaltung als ein neues Kapitel in einem kollektiven Prozess zu verstehen, der bereits mit »The Other Body?« begonnen hat und durch alle Partner:innen der Offensive weitergeführt wird, um unser künstlerisches Feld aktiv und konstruktiv zu reflektieren. Es folgte ein Vortrag von Nora Amin, in dem sie den Versuch unternahm, »Kunst« und »Bildung« sowie ihre Verknüpfungen aus einer kritischen Perspektive neu zu definieren. Der Vortrag konzentrierte sich auf das Konzept der »Autorität« und wie dieses die Produktion und den Transfer von Wissen in beiden Bereichen (Kunst und Bildung) prägt. Sie führte aus, wie Diskriminierung künstlerische Formen und Inhalte entwertet und wie struktureller Rassismus

eigene Vorstellungen von Autorisierung und Nicht-Autorisierung erzeugt und damit ein spezifisches »Wissen« darüber schafft, was Kunst ist und wie sie zu sein hat. Nora Amin beleuchtete zudem die Prozesse der Wissensvermittlung im spezifischen Kontext der »Kunst für ein junges Publikum« und analysierte die Strategien der Hierarchisierung, der Privilegierung und des Otherings (vergleiche Fußnote 2 auf Seite 38) und stellte sie einer möglichen alternativen Sphäre der gleichberechtigten Wissensproduktion, der Pluralität und des Identitätswachstums gegenüber.



Bereits in ihrem Vortrag gab Nora Amin den Teilnehmenden die Möglichkeit, ihre eigene professionelle Position sowie ihre individuellen Vorstellungen von Normalität und Normativität zu hinterfragen, und gab ihnen Anregungen, wie man künstlerische und kulturelle Kategorisierungen reflektieren kann, während man seine persönlichen Erfahrungen untersucht. Dafür band sie die Teilnehmenden über ein spezielles Präsentationsformat ein, das 22 in den Vortrag eingestreute Fragen umfasste. Jede Frage bezog sich auf ein kritisches Thema und lud die Teilnehmenden zum Nachdenken ein. Die Fragen waren so formuliert, dass sie sowohl auf die persönlichen als auch auf die beruflichen Erfahrungen und Haltungen der Teilnehmenden abzielten, die dadurch beide Perspektiven in die Diskussion einbringen konnten.

Selbstreflexion und -positionierung

Im fragmentierten Selbst liegt eine ganzheitliche Qualität – dies zeigt, wie komplex und mehrdeutig das Leben ist und die Vielfalt in uns selbst.

Welche versteckten Autoritäten/Machtverhältnisse bestimmen meine Arbeit?

Wer entscheidet, welche Rolle ich spiele? Kann ich mit meinen Rollen selbst spielen, kann ich entscheiden, welche Rolle ich jetzt oder später spielen möchte?

Stellen wir unsere »Normalität« infrage?

Kann ich Veränderungen bewirken, wenn ich keine Autorität habe?

Wie viele Autoritäten urteilen in uns selbst?

Kritische Pädagogik beginnt bei der Verbundenheit (mit mir selbst und mit anderen).

Wir sollten unsere Machtposition als Erwachsene (Adulthood) in unserer pädagogischen Arbeit erkennen und damit arbeiten.

In diesem Sinne war der Vortrag in gewisser Weise interaktiv und ebnete den Weg für den nächsten Teil der Veranstaltung, in dem die Teilnehmenden in Gruppen zu je vier Personen aufgeteilt wurden, um ihre Antworten und praktische Anwendungsmöglichkeiten zu diskutieren. Dieser Teil sollte den Austausch über praxisbezogene Perspektiven anregen, um zu einem kollektiven Verständnis davon zu gelangen, welche praktischen Herausforderungen es gibt, wie ihnen begegnet werden kann und wie innerhalb eines künstlerischen Projekts/einer künstlerischen Institution Veränderungen erreicht werden können.

Nach dem Gespräch in den Kleingruppen ging es zurück in die große Runde mit allen Teilnehmenden, wo diese ihre Antworten austauschen und anknüpfende Fragen formulieren konnten – über Audio/Video und in schriftlicher Form im Chat. Durch die Vielfalt in der Gruppe der Teilnehmenden gab es eine echte Chance, die verschiedenen Positionen, Perspektiven und praktischen Anwendungsideen zu verstehen. Die Anwesenheit von Künstler:innen, Pädagog:innen, Tanzwissenschaftler:innen, Kulturmanager:innen und vielen mehr bereicherte den Prozess des Hinterfragens und gab ihm im letzten Teil von »Playing with Authority« die Form einer kollektiven Aktion. Das Hinterfragen selbst wurde zu einer Handlung. Obwohl das Treffen online stattfand, wurde es durch die Verflechtung der Antworten und den daraus resultierenden Akt des Hinterfragens immer lebendiger und konkreter. Es war deutlich zu erkennen, dass jede Frage auf einen potenziellen Bereich kritischer Reflexion verwies, die einen Veränderungsprozess nach sich ziehen könnte, der wiederum als Fortsetzung und Entwicklung des Symposiums betrachtet werden könnte:

Fragen zur Beziehung von Erwachsenen/Künstler:innen und Kindern und Jugendlichen

Selbstcheck: In welchen Bereichen können wir noch mehr und öfter Autorität abgeben (zum Beispiel an Kinder und Jugendliche)?

Wie können wir die Unterschiede zwischen uns und Jugendlichen produktiv nutzen?

Wenn man einen Beirat von jungen Leuten hätte, um ein Festival zu programmieren, würden sie vielleicht nur eine Art von Arbeiten auswählen, die zu der Zeit populär ist. Ist es dann notwendig oder relevant, andere Werke in das Programm aufzunehmen, auch wenn diese ihnen anfangs nicht gefallen?

Wenn wir in einem künstlerischen Prozess die Autorität an die Jugendlichen abgeben, können wir – und wollen wir – mit den Ergebnissen leben?

Was können wir als Erwachsene den Jugendlichen geben? Und sind wir wirklich offen dafür, wie sie es aufnehmen?

Junge Kinder, was wollen sie mit uns/miteinander im Bereich der Darstellung/Performance teilen?

Wie sehr haben wir als Erwachsene das System verinnerlicht und haben Schwierigkeiten, uns eine andere Welt vorzustellen, und wie können wir von jungen Menschen lernen?

Ist es nicht notwendig, Werte und Normen vorzugeben, aber Jugendliche zugleich zu befähigen, diese zu hinterfragen?

Junge Zuschauer:innen (und alle Zuschauer:innen) schätzen es, ein ganzheitliches, fragmentiertes Selbst zu sehen. Wir sollten unsere Besonderheiten, unsere Intersektionalität und die verschiedenen Rollen, die wir spielen, nicht vor unserem Publikum verstecken, da dies empowernd und erhellend ist.

Anerkennen, dass wir jungen Menschen Möglichkeiten geben, aus gewohnten Mustern auszubrechen und Neues zu entwickeln.

Wenn ich Autorität habe, übernehme ich auch Verantwortung, und das kann auch eine Entlastung sein.

Manchmal besteht die Rolle von Kunstpädagog:innen darin, den Rahmen zu bieten, die Grenzen für sichere Strukturen zu setzen. Innerhalb der Struktur gibt es Freiheiten, aber die Autorität meiner Rolle zu nutzen, um Sicherheit zu gewährleisten, ist auch Teil des kreativen Prozesses.

Gerade Jugendliche wollen, dass wir uns auf das konzentrieren, was uns verbindet, auf die Gemeinsamkeiten. Zugleich müssen wir Unterschiede anerkennen, weil es schmerzhaft sein kann, dies nicht zu tun. Wie können wir diese beiden Positionen miteinander vereinen?

Auch die Rolle des Körpers und der Umgang mit Tabus und Scham wurde in den Gruppen und im Plenum zur Sprache gebracht:

Körper/Trauma

Welche Geschichten sind in Körper eingeschrieben? Und haben Körper die Zeit, diese Geschichten auszudrücken? Wann und wo?

Schriftliches/gespeichertes Wissen wird öfter anerkannt als Wissen in der Form des Tanzes.

Welche Rolle spielt der (bewegte) Körper, wenn es um Gleichberechtigung geht?

Wenn ich mit jungen Menschen mit unterschiedlichem sozialen, Klassen- und Gender-Hintergrund arbeite – wie sehr bin ich mir dabei möglicher Traumata und der Auswirkungen eines Traumas auf den Körper bewusst?

Wie sieht die trauma-sensible künstlerische Arbeit aus?

Shaming ist eine Art, wie Hierarchien in unserem Beruf aufrecht erhalten werden.

Der Körper als Wissen

Wie kann man mit dem Tabu gesellschaftlicher Wunden (social wounds) arbeiten?

Die Form jeder weiterführenden Frage repräsentiert die persönliche Perspektive einer Person. Dennoch können die gesammelten Fragen als Repräsentation und Ergebnis eines kollektiven Prozesses des Zuhörens, Sprechens, Diskutierens, Austauschens und der Formulierung von Antworten auf die Fragen der Vorgänger:innen gesehen werden. Zugleich kommen damit wieder neue Fragen auf, die offen bleiben und so einen Weg zur kontinuierlichen kritischen Auseinandersetzung skizzieren. Dieser aufschlussreiche

Prozess der individuellen und kollektiven Reflexion kann zu einem Werkzeug für kritische Diskussionen und Zusammenkünfte innerhalb unseres künstlerischen Sektors werden. Er kann uns einen kollektiven Wissenspool zu Fragen bieten, die wir immer wieder miteinander teilen und reflektieren, während wir das Hinterfragen selbst als eine kollektive, fortlaufende Aktion zur Verbesserung und zur Entwicklung unseres Bereichs in Richtung Gleichberechtigung begreifen, um alle intersektionalen Formen der Diskriminierung (einschließlich der Diskriminierung spezifischer Formen von Kunst) zu beseitigen.

Fragen zum System

Welche Privilegien müssen zu welchem Zeitpunkt aufgegeben werden, um Veränderung zu ermöglichen? Was ergibt vielleicht keinen Sinn?

Wie wird Kunst durch die Fördersituation in Kategorien eingeteilt? Was gilt als kulturell? Was als pädagogisch? Was als politisch?

Wie können wir die Familien und die Bildungseinrichtungen, in denen bzw. für die wir arbeiten (Schulen, Theater, Kitas), stärker einbeziehen, damit unsere Arbeit Gemeinschaftsprozesse reflektiert und fördert?

Die Trennung von Kunst und Bildung ist Teil des autoritären Systems, weil es ein Weg ist, Innovation und Veränderung unter Kontrolle zu halten. Wie kann man eine Bewegung schaffen, die Veränderung in dieses System einführt? Wie kann man Dinge anders machen?

Welche Art(en) von Pädagogik hat meine Gesellschaft durchlaufen?

Es ist wertvoll, sowohl mit als auch für Kinder zu arbeiten, aber wer entscheidet über dieses Gleichgewicht?

Kommen wir ohne die Idee des »Produkts« aus?

Wie sehr können wir wirklich darauf Rücksicht nehmen, was Kinder und Jugendliche wollen, wenn wir innerhalb eines bestimmten Systems (Fördersystem) agieren?

Wie können marginalisierte Menschen und Gruppen vom weißen Blick und Urteil unabhängig werden? Was wird gewünscht? Unabhängigkeit? Kooperation? Oder eine Utopie?

Die Session bot eine Chance, den Begriff des Aktivismus zu überdenken und neu zu interpretieren als eine Form des Handelns, die ein Problem aufgreift und darauf abzielt, eine Veränderung strategisch herbeizuführen. Daher können das Hinterfragen und die Selbstkritik Werkzeuge für den Aktivismus sein, und das Anknüpfen an aktuelle Diskussionen sowie ihre Weiterführung und Ausweitung Werkzeuge für einen nachhaltigen und wachsenden Aktivismus. Am Ende von »Playing with Authority« lud Nora Amin die Teilnehmenden ein, sich zu vernetzen und sich Maßnahmen wie solidarisches Handeln und neue Formen von Wissenstransfer anzueignen, und zwar speziell im Bereich von Theater und Tanz für junges Publikum und mit den Mitteln der öffentlichen, künstlerischen und symbolischen Darstellung. Auch die Veröffentlichung dieses Berichts ist eine Form der symbolischen Repräsentation, die Möglichkeit, positiver Veränderung eine größere Reichweite zu verleihen.

Wege zur Veränderung

Kritische Pädagogik benutzt Strategien der Umkehrung und kritisiert unterdrückerische Wissenssysteme.

Die Umkehrung von Hierarchien der Wissensproduktion (geschriebenes/getanztes Wissen – rationalisiertes/gefühltes Wissen) als Taktik zur Umkehrung von Unterdrückung und zur Dekolonisierung des Wissens

Der Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung hat Ende 2018 ein Gremium von Jugendlichen im Vorstand geschaffen, das Einreichungen und Förderanträge mitbewertet und den Erwachsenen seine Meinung mitteilt.

»Toleranz gegenüber Ambiguität« = Hauptziel von Kunst/Theater

Emotionalität ist ein Werkzeug und eine Macht, um Autorität zu beeinflussen.

Übungen erfinden, die Autorität und kulturelle Traditionen infrage stellen.

Kritische Pädagogik als Werkzeug, um künstlerische Prozesse/Workshops zu kuratieren, ohne eine:n Leiter:in, sondern um zu experimentieren: einfach regelmäßig einen Raum für interessierte junge Menschen zur Verfügung stellen.

Die künstlerische Arbeit, Projekte mit Beteiligung können dem Schulsystem neue Perspektiven der »Kollaboration« bieten – Spiel mit der Autorität.

Lasst uns spielen und dabei auf Folgendes hinarbeiten:

Einheit Mitgefühl Organisation Kulturelle Synthese

Paulo Freire – Pädagoge, Denker und Autor der »Pädagogik der Unterdrückten« (1968) – hat uns bereits vor fast fünfzig Jahren geraten, dass dies mögliche Aktionen sind, die wir umsetzen können, wenn wir ein repressives System aushebeln und unsere eigene kritische Pädagogik schaffen wollen. Wir tun es bereits!

¹ Die Dokumentation ist in Zusammenarbeit von Nora Amin und Dagmar Domrös entstanden.

Hier sind weitere Begriffe, über die es sich in diesem Zusammenhang lohnt nachzudenken:

Tabus
Berechtigung
Kritische Pädagogik
Normen infrage stellen
Berufliche Positionen hinterfragen
Meine Rollen
Persönliche Kämpfe
Kategorien
Ganzheitlich
Fragmentiertes Selbst
Aussagen über Möglichkeiten
Anerkennen → Validieren
Autoritätstheater
Hierarchie
Offenheit, Fluidität, Pluralität
Von der Zukunft träumen
Vielfalt → Gleichberechtigung
Vielfalt/Pluralität → Zugang in der Praxis
Vielfalt/Diversität → Etikett?
Legitimität → Kreatives Selbst
Autorität der Nicht-Autorität

Landung an den Schnittpunkten

Shelley Etkin

Was fällt dir spontan ein, wenn du an »Land« denkst? In welcher Beziehung zu »Land« stehst du jetzt gerade? Genau jetzt und dort, wo du gerade bist, während du diesen Text liest. Beantworte diese Frage völlig frei und lass dabei alle Assoziationen zu: *In welcher Beziehung stehe ich zu »Land«?*

»Landing« ist eine Praxis, die ich über mehrere Jahre hinweg und an verschiedenen Orten entwickelt habe. Hierbei werden die Teilnehmenden auf eine Reise geführt, auf der sie ihre jeweiligen Wahrnehmungen und Perspektiven mittels Spüren und Sprechen durchblättern. Jede:r Teilnehmende kann im Prinzip das Land betreten, in/auf dem wir uns gerade befinden, sich an das Land erinnern, aus dem sie:er kommt, durch das sie:er gereist ist, beeinflusst wurde, oder sich mythische, noch unbekannte Orte vorstellen (oft eine Mischung aus diesen Elementen). Die Informationen erreichen uns über Bilder, Berührungen, Gefühle und Sprache.

Jede »Landing Session« beginnt mit der Frage nach der eigenen Beziehung zu Land. Und jede Reise entfaltet sich als Antwort auf das persönliche Archiv der Orte, die einen geprägt haben. Solch grundlegende Fragestellungen mögen banal erscheinen, aber sie befördern beständig neue Komplexitäten. Wenn *du* dieser Frage jetzt nachgehst, könnte dich die Reise an überraschende Orte führen. Vielleicht erinnerst du dich an etwas: vergessene Geschichten, Bilder, Sinneseindrücke, Erlebnisse, oder es kommen noch mehr Fragen auf. Ich möchte dich dazu einladen, dir diese Komplexität beim Lesen dieses Textes im Bewusstsein zu halten. Achte auf das, was zutage tritt, während deine Augen dem Geflecht der Worte auf der Seite folgen und erlaube deinem Körper und deinem Geist, sich an deine eigenen Berührungspunkte mit Land und all ihre Überschneidungen zu erinnern.

Betrachten wir einmal Wahrnehmungsfilter wie *race, class, gender* oder Sexualität: Bei ihnen geht es zugleich um konkrete zwischenmenschliche Interaktionen als auch um überlieferte bzw. ererbte sozio-historische Dynamiken, die sich über lange Zeit herausgebildet haben und uns nach wie vor prägen und von uns geprägt werden. Da wir mit Tanz, Theater und Performance bereits Orte zur Neuverhandlung dieser Modi des Zusammenseins haben: Wie können wir dabei unsere Beziehungen zu Land und Boden einbeziehen? Können wir die Spalten freigraben, in denen wir uns auf andere Arten der Beziehung einlassen oder vielleicht, zumindest zeitweise, andere Welten und ihre einzigartigen Sprachen wahrnehmen können?

Es war mir eine Freude, in den letzten Jahren auf verschiedene Art und Weise mit dem Theater o.N. zusammenzuarbeiten. Im Jahr 2019 habe ich gemeinsam mit Mitgliedern des Ensembles und interdisziplinären Künstler:innen das FRATZ Atelier »Nesting« entwickelt. 2018 war ich Teil einer Gruppe, die sich in einem Forschungslabor mit der Materie und Bedeutung des Bodens beschäftigte. In beiden Fällen ging es uns darum, verkörperte Arten der Beziehung zur eigenen Umwelt zu erforschen – und zwar mit Kindern in einem Entwicklungsalter, in dem sie noch nicht unbedingt zwischen sich und der äußeren Umwelt unterscheiden. Da sie diese strengen Grenzen noch nicht gezogen haben, können wir sie als Expert:innen einer gewissen Durchlässigkeit zwischen dem, was »sie« sind, und dem, was jenseits davon liegt, begreifen. Insofern wir sie als Form von Intelligenz betrachteten, wollten wir von dieser Wahrnehmungsweise und den Weltanschauungen, die sich daraus ergeben können, lernen.

Wenn wir uns jedoch ausschließlich auf die Beziehung von Menschen zu anderen Menschen konzentrieren, beleuchten wir in gewisser Weise nur einen Aspekt des »Sozialen« oder der »Gesellschaft«. Ein »Wir« existiert nicht außerhalb eines Kontexts, und den grundlegenden Kontext bildet das Land. Es existiert in der Tat nichts ohne Land. Wenn ich von »Land« rede, dann meine ich damit eine gesamte Sphäre einschließlich aller Lebewesen in ihr. Es geht buchstäblich um die Substanz Land, das Fundament unter dir, genau jetzt. Wo auch immer du dich gerade befindest – jener Ort durchdringt dein Dasein, dein Wesen auf eine unterschwellig greifbare Art und Weise. Das Land umfasst all jene, die darin und darauf in wechselseitiger Abhängigkeit leben: die Gewässer, die Geschöpfe, Flora und Fauna, die Unsichtbaren. Es ist aber nicht lediglich eine Kulisse oder Szenerie für »uns«. Erst wenn wir das Land wertschätzen, können wir auch das Wort »Wissen« begreifen. Denn das Land ist ein Feld von Erkenntnissen, ein Feld der Weisheit. Das Land ist ein Feld der Beziehungen, das lebendig ist und im Lauf der Zeit aus immer mehr Schichten von Erinnerungen, Geschichten, Dynamiken und Veränderungen besteht. Man kann die menschlichen Aktivitäten und die Aktivitäten des Landes also nicht getrennt voneinander betrachten.

Mit diesem Bewusstsein können wir Rassismus nicht von Kolonialismus trennen, von einer Bewegung über Land hinweg, um Zugang zu sogenannten »natürlichen Ressourcen« zu erhalten, und können auch nicht ignorieren, dass ihre Extraktion zur Ent-

stehung von Reichtum und Eigentumskonzepten geführt hat. Die Wurzel dieser Brüche liegt in den Rissen zwischen den Menschen und ihrem ortsbasierten Wissen. Wir können das Patriarchat nicht losgelöst von der Unterdrückung vorrangig matriarchaler, erdverbundener Praktiken und Kulturen denken. Und wir können das Land nicht mehr von all den Wegen befreien, auf denen nationalistische Bewegungen es mit Idealen von Reinheit und Normativität aufgeladen haben, um den Ausschluss bestimmter Körper von der »Zugehörigkeit« zu rechtfertigen.

Seit wir auf dieser Erde existieren, sind wir Menschen über Land gewandert, haben Land bewohnt, uns an Land angepasst und uns mit ihm verändert, uns um Land gekümmert und uns mit ihm auf vielerlei Art und Weise beschäftigt – trotz all der Störungen unserer Ortswahrnehmung. Wir alle stehen in vielfältigen Beziehungen zum Land, selbst wenn diese nicht ständig in unserem Bewusstsein verankert sind und auch wenn sie mitunter unangenehm sind. Unsere Beziehungen zum Land sind zutiefst persönlich und bilden sich sehr früh aus; sie sind von den Geschichten der Beziehungen unserer Urahnen zum Land geprägt. Wie wir einander behandeln, ist eng damit verbunden, wie wir das Land behandeln und wie das Land uns im Gegenzug behandeln wird.

Das Konzept der Intersektionalität weist darauf hin, dass soziale Dynamiken aus vielen Strömungen bestehen, die sich kreuzen, vermischen, aneinander vorbeiziehen, gleichzeitig nebeneinander herlaufen und ineinanderfließen – ein lebendiges, unentwirrbares Netz. Wenn ich an das Wort »unentwirrbar« denke, stelle ich mir ein geknüpftes Gewebe vor, bei dem man keinen einzelnen Faden sauber auftrennen kann. Dieses Gewebe ist vielmehr verwoben, verworren, verdreht und verstrickt. Wurzeln bilden keine geraden Linien, sie führen zu anderen Wurzeln, verflechten sich mit all den mikroskopisch kleinen Lebewesen in der Erde und tauschen sich mit anderen Wurzelsystemen aus. Je stärker wir unsere Realität miteinander verbinden, umso komplexer erscheint uns das Flechtwerk, aber auch umso vollständiger.

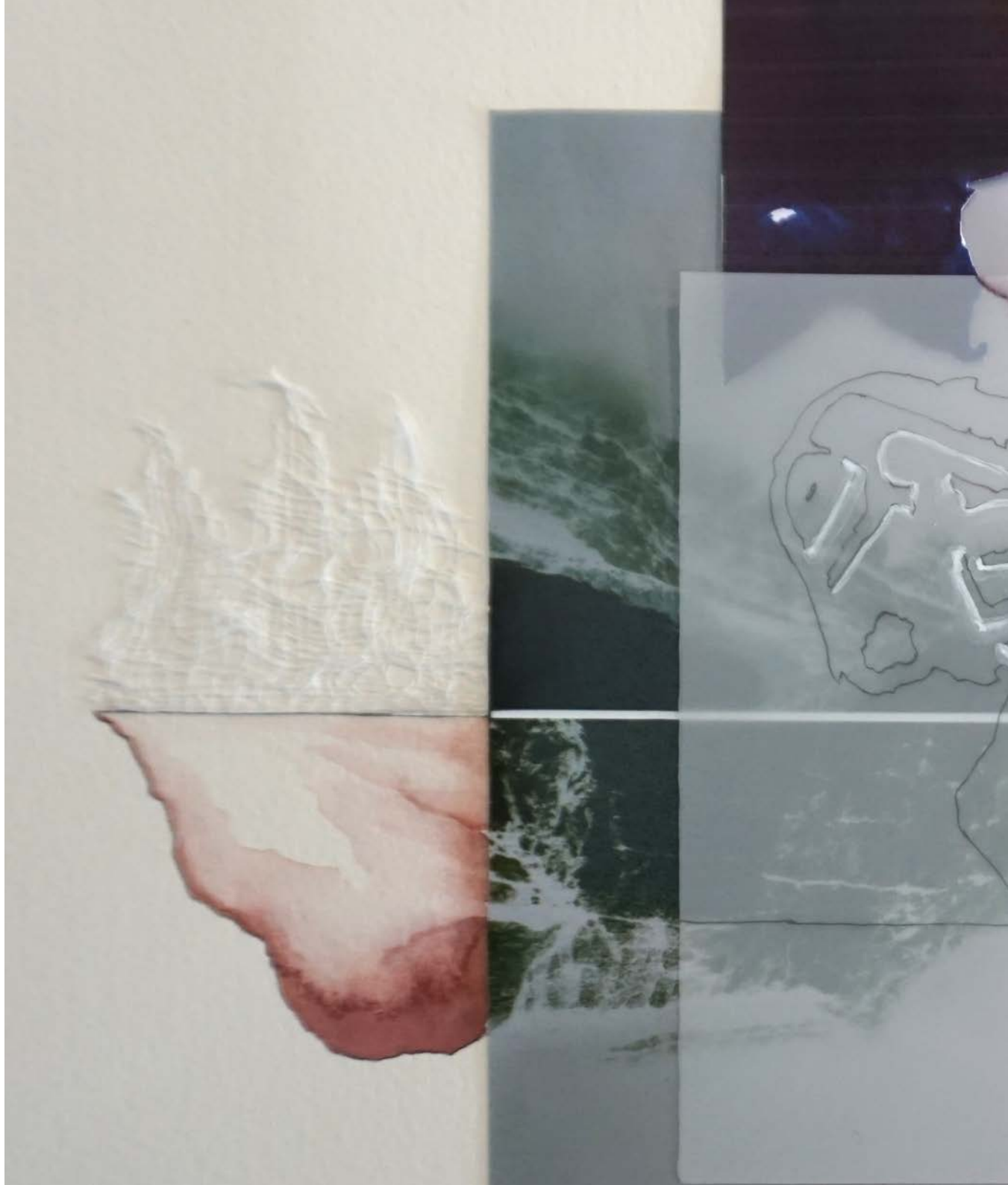
Es ist also alles schon da; aber über diese Begrifflichkeiten hinaus, ist es auch wichtig, dem Körper und der Vorstellungskraft Raum zu geben, sich so auszudrücken, dass sie jeder Person, jedem Ort und jedem Moment gerecht werden. »Landing« behauptet, dass wir nicht nur körperlich oder geografisch reisen können, sondern auch mithilfe unserer Wahrnehmung. Die Teilnehmenden der »Landing Sessions« sind dazu eingeladen, sich auf einen traumartigen Zustand einzulassen, um dieses Thema von einem anderen Ort aus anzugehen. Die Praktik des »Landings« als geführte Reise birgt die Chance, unterschiedliche Perspektiven einzunehmen, so dass sich Bilder und ihre Bedeutungen ungewöhnlich dynamisch entfalten können und nie erstarren. Den Einen erlaubt der Wind es, sich einer enormen Elastizität zu ergeben – wenn sie aufhören, ihm zu widerstehen. Die anderen erleben im Wind ein Gefühl von Zuhause sein – wenn sie darauf vertrauen, getragen zu werden, ohne ankommen zu müssen, und schließlich durch Erde, Wasser

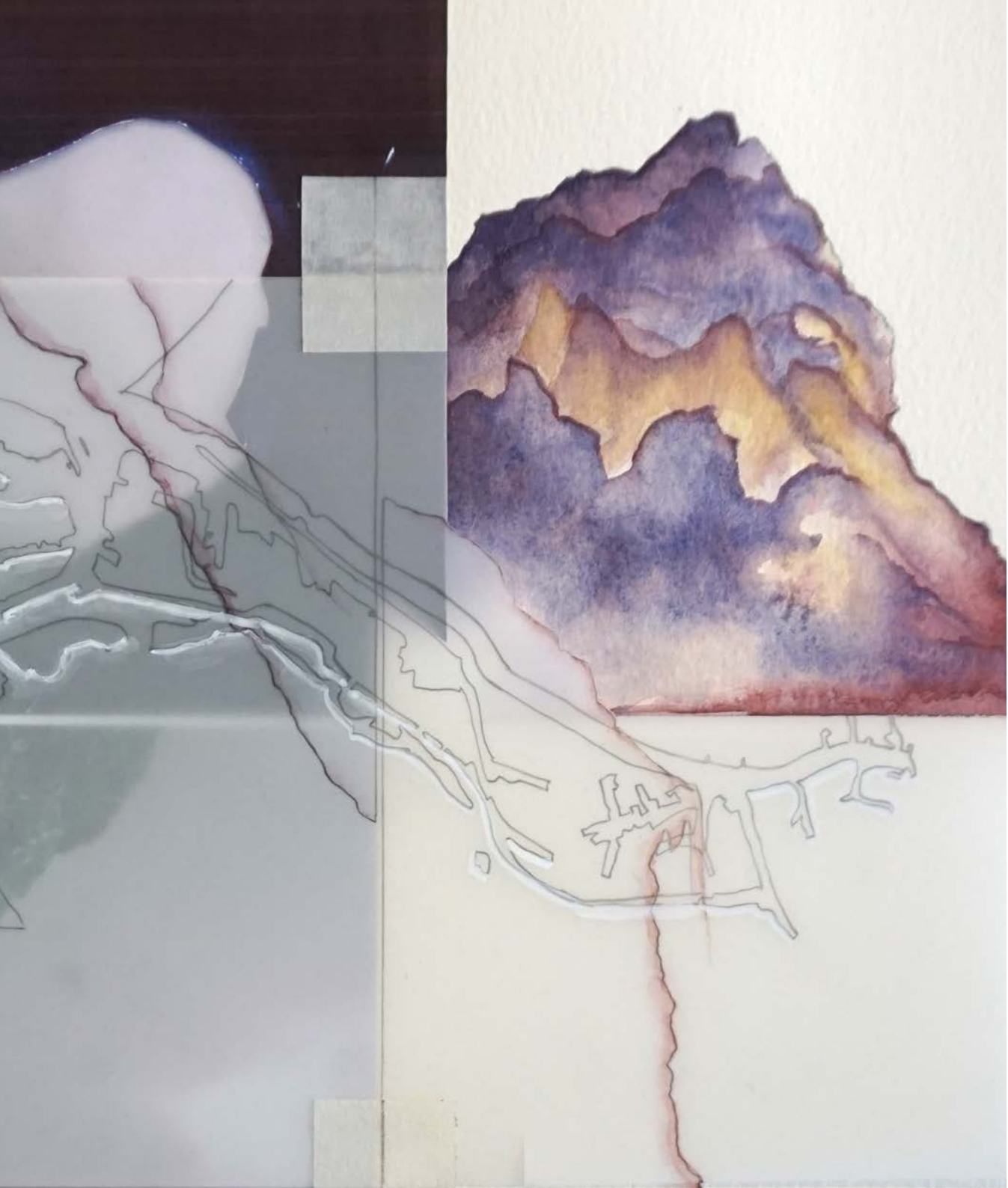
und lockere, weiche, nachgebende Kieselsteine fallen. Wieder andere mögen vom Wind in eine zähflüssige Substanz übergehen und durch einen Spalt im Material in eine ganz andere Qualität fallen.

Meiner Erfahrung nach führt das Öffnen von Räumen für Fragen dazu, dass andere Fragen auftauchen. Während dieses Symposiums hatte ich die Ehre, sowohl persönliche Sessions in Berlin als auch Online-Sessions (aufgrund der Lockdown-Beschränkungen) zu geben. Egal, ob wir uns einen physischen oder nur einen virtuellen Raum teilten, jede:r Teilnehmende stellte eine spezifische Frage, die für seine:ihre Reise relevant war, und bezog sich dabei auf Land, so wie sie:er es verstand. Es gibt dabei oft ein Überraschungsmoment, wenn etwas Zentrales für den eigenen Prozess deutlich wird. Ein Blick wird zum Begleiter oder zum Portal in eine andere Sichtweise; etwas Unbekanntes wird vertraut; etwas Unmögliches wird möglich. Etwas landet für sie und dadurch wird Bewegung möglich.

Beim »Landing« geht es nicht darum, dass da draußen »Land« ist. Etwas, auf das man zeigen oder das man besitzen oder erobern kann. Es ist nicht einmal ein Ort, an dem man am Ende »landet«. Vielmehr verstehe ich »Landing« als einen fortlaufenden Prozess des Ankommens, des Begegnens und des Aufbruchs. Ich behaupte, dass wir alle die ganze Zeit landen und zugleich ist das Land andauernd in einem Prozess des Landens. Die »Landing Sessions« bieten die Möglichkeit zu sehen, was an diesem Ort der Empfänglichkeit für das Unbekannte entstehen kann, und zu bezeugen, was ausgegraben wird und welche Perspektiven sich daraus ergeben. Die Frage »In welcher Beziehung zu »Land« stehst du jetzt gerade?« zu navigieren, ist eine Reise in den Moment – offen und fließend – um einige dieser Fragen direkt an diese Sphäre zu stellen. »Landing« ist eine Einladung in einen kreativen Raum, in dem Verstehen und Austausch durch die Arbeit mit inneren Bildern möglich wird, um die Vorstellungskraft als Intelligenz und Kommunikationsraum wertzuschätzen, die unseren Umgang mit dem Land und miteinander verändern kann.

Stell dir nun eine Zusammenkunft von Menschen vor, als ein sich versammelndes Ensemble aus Bergen, Flüssen, Betonstraßen, feuchter Luft, fruchtbarer Erde. Was wäre, wenn all diese Orte aktiv aufeinander zugehen, um den Ort zu bilden, der uns vorläufig beherbergt? Stell dir die emotionale Topografie vor, die man an diesen Orten im Lauf der Zeit spürt; die Momente der Angst, der Erleichterung, der Furcht, des Trosts und der Inspiration. Stell dir außerdem vor, dass wir unserer Aufmerksamkeit erlauben, sich zu weiten, um uns all diesen sich versammelnden Kräften als unentwirrbare Teile unserer kollektiven, gegenseitigen Befreiung zu widmen: Berg, Beton, Mensch, Luft, Kreatur und Erde gleichermaßen. In diesem sich beständig erweiternden Sinnesexperiment könnte unsere Zusammenkunft den dynamischen Komplexitäten zwischen uns – mit allen Unterschieden und Ähnlichkeiten – Raum geben. Stell dir vor, wir könnten uns aufeinander zugleich als





Personen und als lebendige Archive vielfältiger Orte einlassen. Wären wir dann besser dazu in der Lage, das Land und unsere Beziehungen einzubeziehen in die ineinandergreifenden Matrizen von Macht, Unterdrückung, Erbe, Verfall und Transformation?

Und falls ja, was würdest du das Land gerne fragen?

Visualisierungen: Marina Hulzenga

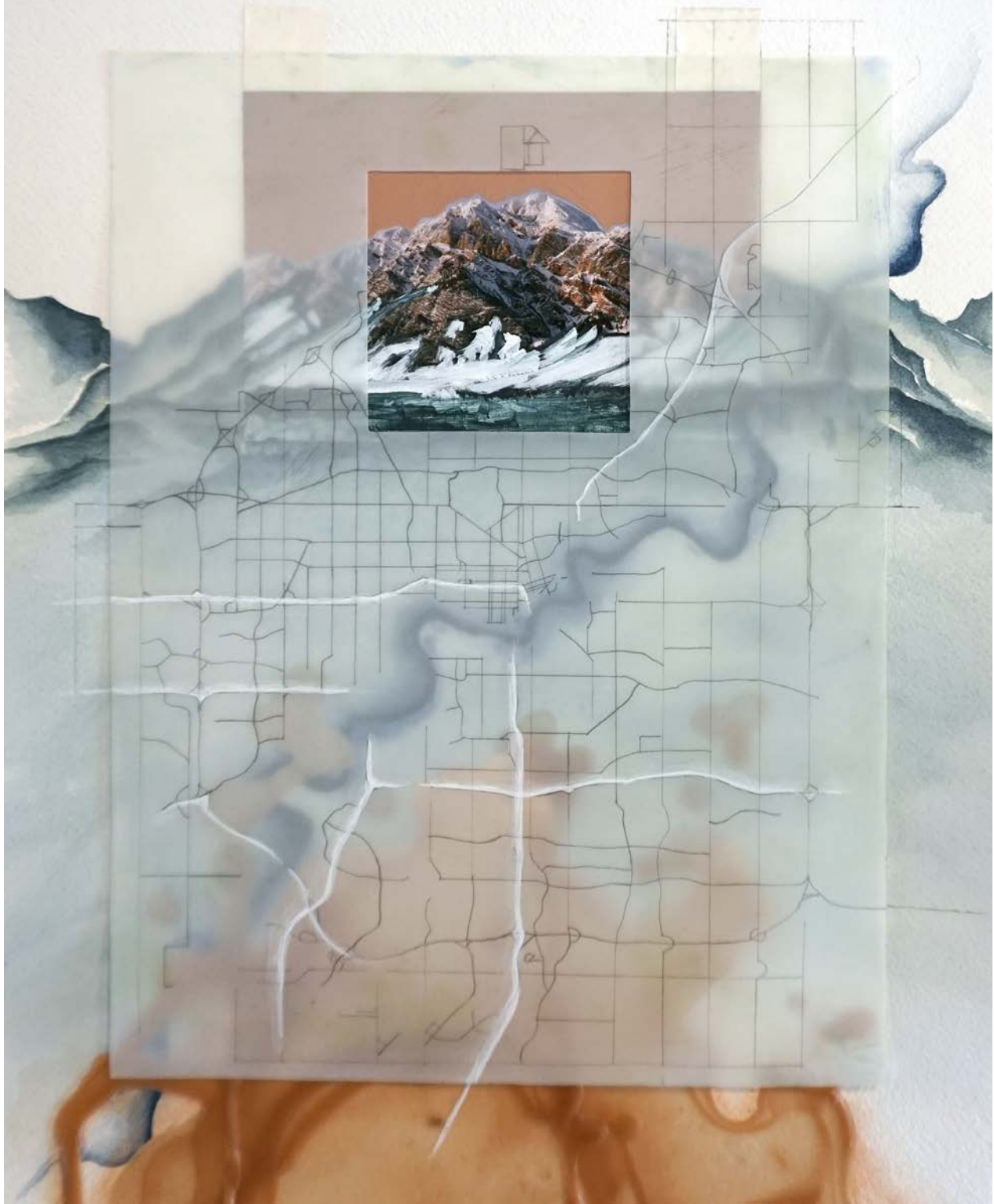
Marina Hulzenga wohnt derzeit in Amiskwacîwâskahikan, auch bekannt als Edmonton (Alberta, Kanada) auf dem Territorium von Treaty 6, und arbeitet als Raumgestalterin und Künstlerin.

Die Orte zu benennen, aus denen wir kommen und die wir bewohnen, war eine wichtige Praxis während der Erstellung dieser Bilder für die »Landing Sessions« und Shelleys Text. Diese Orte anzuerkennen bedeutet, all die Verbindungen anzuerkennen, die uns ins Hier und Jetzt gebracht haben. Die Länder unserer Vorfahren: Israel, Palästina, Polen, die Ukraine, Tschechien, die Niederlande, Frankreich; Bewegungen über das Wasser zu einer neuen Heimat in Nordamerika. Ein Treffen der Schönheit in Rajasthan, Indien. Die Orte, an denen diese Landungen, die »Landing Sessions«, stattfanden: Berlin und Helsinki. Die Orte, die die Entstehung dieser Bilder unterstützt haben: Amiskwacîwâskahikan (Edmonton) und die wilden Orte in dessen Umgebung.

Diese Visualisierungen entstanden in einem regen Austausch zwischen Shelley und mir. Wir sprachen über unsere eigenen Beziehungen zu »Land«, während wir einzelne »Landing Sessions« reflektierten, die während des diesjährigen FRATZ Symposiums stattfanden. Hierbei wurde einmal mehr deutlich, dass die »Landing Sessions« die Möglichkeit bieten, intersektionale Zusammenhänge aufzudecken. Als ich während einer »Landing Session« in das Land meiner Fantasie reiste, war ich hingerissen von den Landschaften, die ich durchwanderte, und begann, ihre Formen, Farben und Bewegungen zu materialisieren.

Durch einen Prozess des kreativen Experimentierens und des Hörens auf das Wissen meiner Vorstellungskraft entstanden diese Visualisierungen. Schichten von Geschichte und Erinnerungen eines Ortes, die verschmelzen, um uns genau dort zu treffen, wo wir sind. Diese Überschneidungen von Begegnungen können Weisheit offenbaren und Räume für Reflexion und Wiederherstellung schaffen. In Anlehnung an die Erfahrung einer »Landing Session« werden die Visualisierungen durch Kompositionen von Richtung und Loslassen geschaffen; die Bilder von Landkarten mit ihren starren Linien stehen im Gegensatz zur Verwendung von Wachs, das nach eigenem Willen fließt und sickert. Die Bilder sind ein Versuch, die vielfältigen Landschaften und das Durchqueren derselben zu kartieren, aus denen unsere Begegnung hier entspringt.

Wenn man das Wasser als Bindeglied und Transportmittel zwischen den Orten betrachtet, gibt es viele Wege und Kanäle in den Bildern, die das Auge leiten können. Vielleicht können sie deine Vorstellungskraft zu den Informationen lenken, die deine eigene Beziehung zu »Land« ausmachen.



Die Utopie berühren

Theater als Raum für Transformation

Nasheeka Nedsreal

»Die Fantasie wird uns oft in Welten befördern, die es nie gab. Doch ohne sie würden wir nirgendwohin gelangen.« Carl Sagan

Das Schöne an der Fantasie ist für mich ihre Endlosigkeit, ihre Unendlichkeit. Sie führt uns immer weiter, nimmt dabei unterschiedliche Formen an, versetzt Landschaften und schafft so neue Wege. Daher ist die Fantasie auch der Ausgangspunkt für Visionen des Wandels. Sie ist ein wichtiges Werkzeug, um über die Beschränkungen der Gegenwart nachzudenken und eine neue Zukunft sichtbar werden zu lassen, und im Kontext von Kunst und Theater ist Vorstellungskraft essenziell. Auf ähnliche Weise motivieren und lenken auch Utopien Veränderungen. Sie liefern Gegenzählungen und Gründe dafür, die Realität mit ihren Grenzen infrage zu stellen. Wie auch die Fantasie sind Utopien transformativ und jede Transformation beruht auf dem Wunsch nach und dem Glauben an eine erreichbare Zukunft. Jennifer Wagner-Lawlor sagt: »Die Suche nach der Utopie bedeutet nicht das Streben nach unmöglichen Wünschen. Sie bedeutete das Streben nach Wegen, durch die das Wünschen möglich bleibt.« Utopien streben nach mehr, nach Besserem. Deshalb ist es wichtig, sie auch als erreichbar und absehbar aufzufassen.

Kunst war in der gesamten Evolution des Menschen immer ein Ausdrucksmittel. So unterschiedlich die Methoden und Praktiken auch sein mögen, Kunst diene und dient der Erforschung, Artikulation und Kommunikation von Ideen und Gefühlen. Sie ist untrennbar mit unserer Gesellschaft verwoben und fungiert im richtigen Kontext als Vehikel für wesentliche Veränderungen und utopische Vorstellungen. Was ich am Theater besonders liebe und vermisse, ist das Miteinander, denn es erinnert mich an unser kollektives Bedürfnis nach gesellschaftlichem Diskurs und nach Kultur. Es erinnert mich auch an unser kollektives Bedürfnis nach Gemeinschaft und Verbundenheit. Dieses Miteinander birgt enorm viel Potenzial. Es erweitert unsere Fähigkeiten, unser Verständnis und unsere Perspektiven und erlaubt es uns, Risiken einzugehen und den Freiraum zu wahren, der für Transformationen notwendig ist. Es ist ein anregender Ort, der sowohl sozialen als auch politischen Wandel vorantreibt.

Je mehr ich begreife, dass die Sprache die Gesellschaft nicht beschreibt, sondern sie formt, umso mehr erkenne ich auch die Fähigkeit von Theater und Kunst, unsere Perspektiven zu formen, umzugestalten und zu transformieren. Sie bieten Räume, in denen wir den Status quo hinterfragen und uns neue Möglichkeiten, die

alle Menschen befähigen, bildlich vorstellen können. Die dringlichen und schwierigen Gespräche, die wir darüber führen müssen, beschleunigen das Aufdecken von Vorurteilen und Ungerechtigkeiten. Vor diesem Hintergrund bin ich davon überzeugt, dass Kunst- und Theaterräume auch Räume sein sollten, in denen das Konzept der ausgleichenden, transformativen Gerechtigkeit verstanden und in die Tat umgesetzt wird. Während sich das Theater weiterentwickelt und wir in eine inklusive und barrierefreie Zukunft fortschreiten, muss sich auch die Art und Weise weiterentwickeln, wie wir das Theater als Vehikel für Veränderungen nutzen. Ich wünsche mir daher, dass die Theater- und die Kunstwelt allgemein die Fähigkeit entwickeln, Werte rund um Inklusivität, Gleichberechtigung und Dekolonisierung in die Praxis umzusetzen und sie zu verkörpern. Die notwendigen schwierigen Gespräche bergen allerlei Komplexität und Trauma. Dennoch glaube ich, dass wir mit viel Arbeit – durch Verlernen, Selbstreflexion, Mitgefühl und Tapferkeit – auf eine freundlichere, sicherere, mutigere und gerechtere Zukunft hoffen können. Bertolt Brecht sagte einst: »Kunst ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer mit dem man sie gestaltet.« Ich finde diese Überzeugung sowohl treffend als auch notwendig.

Ich bin überzeugt, dass das Theater ein sicherer Raum (»safe space«) sein sollte. Doch je mehr ich über den Begriff »safe space« nachdenke, desto weiter entferne ich mich von der gebräuchlichen Verwendung dieser »flexiblen Wendung«. Sichere Räume verwechseln Sicherheit mit Komfort und mitunter haftet ihnen eine Tendenz zur Abwertung und Ablenkung an. In letzter Zeit verwende ich daher lieber den Begriff »brave space«. »Der Begriff ›mutiger Raum‹ wird dem wohlthuenden und transformativen Dialog im Rahmen schwieriger Gespräche besser gerecht.« sagt Alejandro Marquez. Er unterstreicht das Engagement und den Einsatz – im Gegensatz zu gewollter oder ungewollter Zurückhaltung bzw. Vermeidung. Der Prozess mutige Räume zu öffnen, durchbricht etablierte Muster und Daseinsweisen und stellt nicht lediglich eine Aktion dar, sondern ist eine Verpflichtung zu einem kontinuierlichen Prozess. Das Theater sollte also ein solcher mutiger Raum sein. Die Autorin Lily Zheng schreibt: »Jeder einzelne Raum, in dem wir als Transmenschen, indigene Menschen, als Schwarze und Menschen of Colour, als Menschen mit Behinderung, Frauen und Femmes, queere Menschen und/oder Menschen aus der Arbeiterklasse existieren, ist ein ›brave space.« Wir müssen uns also unbedingt bewusst machen, dass mutige Räume kei-

ne Räume sind, die marginalisierte Menschen in ausbeuterische, erzieherische und emotional anstrengende Positionen zwingen. Ich glaube auch nicht, dass sichere oder mutige Räume sozusagen der letzte Schritt sind. Prozesse innerhalb von Sprache, Fantasie und Utopie entwickeln sich ständig weiter. Wenn wir sie jedoch in den Mittelpunkt unseres alltäglichen Daseins stellen, können wir über umfassendere und inklusivere Welten nachdenken und diese auch schaffen. Auf diese Weise laufen die Fantasie und die Utopie der Macht zuwider und können zur Destabilisierung von unterdrückten Systemen beitragen. Auf diese Weise ergänzt auch das Theater die Prozesse der Utopie.

Während ich dies hier schreibe, habe ich auch über die Vorstellungen von Utopie nachgedacht und wie sie sich auf die Dekolonisierung beziehen. »Die Dekolonisierung ist der Prozess der Dekonstruktion kolonialer Ideologien von der Überlegenheit und dem Privileg westlichen Denkens und westlicher Lösungsansätze.« (Ian Cull) Sie beinhaltet den Abbau von Strukturen, die den Status quo aufrechterhalten, und die Auseinandersetzung mit Hierarchien und unausgeglichene Machtdynamiken. Es geht dabei um die Wertschätzung und Wiederbelebung des Wissens und der Lösungsansätze der Unterdrückten. Dieser Prozess darf sich nicht auf Institutionen beschränken, sondern muss auch vom eigenen sozialen und individuellen Standpunkt aus betrachtet werden. Die Dekolonisierung erschöpft sich nicht in der Repräsentation, sondern muss tiefer vordringen. Auch eine Utopie dringt tiefer vor als bis zur reinen Repräsentation. Beide sind komplex. Dies bedeutet auch, dass wir, wenn wir uns mit den Möglichkeiten verschiedener Utopien auseinandersetzen, auch bereit sein müssen, die Annahmen, auf denen utopische Vorstellungen konventionellerweise beruhen, zu dekolonisieren. Außerdem sind die Utopien der Entrechteten, Unterdrückten und Marginalisierten gültig und müssen anerkannt werden. Bill Ashcroft sagt: »Die Utopie ist der Kern des dekolonialen Kampfes.« Wir dürfen die Ideen der Dekolonisierung oder der Utopie nicht zu einer Metapher werden lassen.

Für mich ist das Theater ein Ort, an dem wir die Erforschung der Zukunft zum Normalzustand machen können, und zwar realitätsnah und immer wieder. Es ist ein Ort, an dem wir den gelebten Realitäten und ihren Grenzen etwas entgegensetzen können. Es ist ein Ort, an dem wir ständig Grenzen verschieben. Es ist ein Ort, an dem dekoloniales Denken in Aktion tritt. Je mehr ich schreibe, desto mehr Überschneidungen und Parallelen zwischen den Ideen im Theater, der Utopie und der Dekolonisierung erkenne ich. Die Magie des Theaters liegt in seiner Fähigkeit, uns an andere Orte zu versetzen und so eine Vielzahl von Sichtweisen auf die Welt erlebbar zu machen. Gekoppelt mit der Utopie und der Dekolonisierung kann das Theater ein Ort sein, an dem Ideologien widersprochen und eine kollektive Zukunft imaginiert wird. Ich glaube, dass die Kunst und das Theater als öffentliche Plattformen in der Verantwortung stehen, uns mit unbequemen, zeitgenössischen Realitäten zu konfrontieren, inhärente Systeme der Unterdrückung

infrage zu stellen und zu demontieren und eine Zukunft zu schreiben und zu imaginieren, die die gesamte Menschheit ermächtigt und ihr Auftrieb verleiht.

Manchmal fühlt sich das wie ein Traum an, aber auch ein Traum ist schon der erste Schritt in Richtung einer neuen Zukunft. Oscar Wilde schreibt: »Eine Weltkarte, in der Utopia nicht verzeichnet ist, ist keines Blickes wert, denn sie unterschlägt die Küste, an der die Menschheit ewig landen wird. Und wenn die Menschheit da angelangt ist, hält sie Umschau nach einem besseren Land und richtet ihre Segel dahin. Fortschritt ist die Verwirklichung von Utopien.«



Die Choreografin und Tänzerin Nasheeka Nedsreal nahm teil an der Podiumsdiskussion »Die Utopie berühren – Neue Beziehungen lernen und lehren« bei FRATZ 2020. Sie berichtete dort über ihre Erfahrungen mit der Gründung des Netzwerks »Soul Sisters Berlin« und tauschte sich aus über gerechtere Praktiken in der Pädagogik und den darstellenden Künsten. Mit ihr diskutierten Mikros Dounias (Bildungsprojekt auf der griechischen Insel Lesbos mit Flüchtlingskindern und einheimischen Kindern), Tebogo Nimindé-Dundadengar (Gründerin der Onlineplattform »tebalou«, die Spielzeug sowie Kinder- und Jugendliteratur mit dem Schwerpunkt Vielfalt vertreibt) und Anne Sophie Winkelmann (interkulturelle Pädagogin mit Schwerpunkt Intersektionalität und Adulthood, Autorin von »Machtgeschichten«). In diesem Beitrag vertieft Nasheeka Nedsreal einen auf dem Podium begonnenen Diskurs zum Theater als Raum für Transformation.

Gleichheit braucht ein weiches Herz

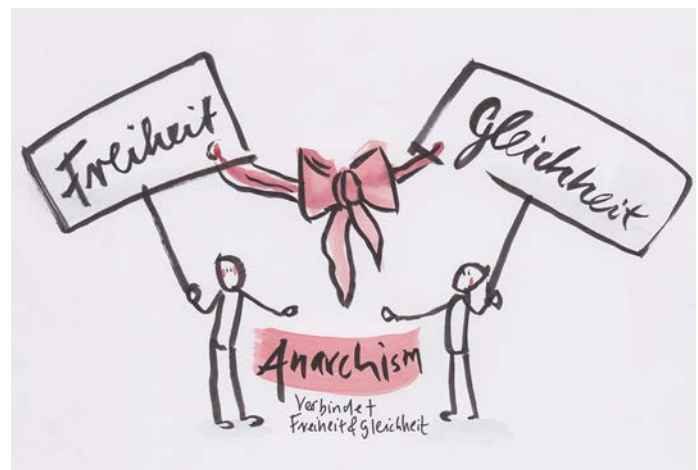
Über den Versuch, einen Zustand zu erforschen –
mehrgenerational und digital

Cindy Ehrlichmann

Wenn ich versuche, ein genaues oder passendes Bild von Gleichheit aus meiner Kindheit zu fassen, dann sehe ich meine Urgroßmutter und mich – ich war ungefähr sechs Jahre alt – in der alten Bauernküche stehen. Sie öffnet eine Kaffeebohndose und kichert in sich hinein. Sie meint, dass sie so gern Kaffeebohnen nascht und fragt mich, ob ich probieren will. Ich darf eine haben, obwohl das eigentlich nichts für Kinder ist. Wir stehen vor der Dose und erspüren das Aroma der Bohne und zerkauen sie gemeinsam genüsslich. Eine gemeinsame Erfahrung. In diesem Moment gibt es nicht Groß und Klein, sondern nur uns und die Dose, den Moment und das Zerbröseln einer aromatischen Bohne zwischen unseren Zähnen. Das hat mich sehr glücklich gemacht. Und wahrscheinlich ist es ein Gefühl von Gleichwürdigkeit. Wir dürfen in dem Moment das Gleiche tun, obwohl wir unterschiedlich alt sind.

Das Symposium ist der Teil des Festivals FRATZ International, in dem fachliche und gesellschaftliche Diskurse in Verbindung mit den darstellenden Künsten intensiver geführt und erfahrbar gemacht werden. Es ist auch ein Raum, in dem Inszenierungs- und Repräsentationsfragen an das Theater, seine Zielgruppe und das Publikum in Ateliers und Forschungslaboren exploriert werden können. Während es in den Ateliers der vergangenen Jahre gut möglich war, mit Kindern zu arbeiten, blieben diesmal große Teile des Symposiums Veranstaltungen, in denen die Fachwelt über Kinder redete anstatt mit ihnen. So sehr diese Form des Austausches wichtig und gewinnbringend war und ist, blieb doch eine thematische Auseinandersetzung unter Beteiligung von Kindern und Jugendlichen eine Leerstelle in den letzten Festival-Ausgaben, die es unsererseits dringend zu schließen galt. Da unsere Zielgruppe originär Kinder ab einem Alter von zwei Jahren oder sogar jünger sind, schien es praktisch unmöglich, sie am Diskurs zu beteiligen. In dieser Tatsache wollten wir jedoch immer weniger ein Argument sehen, warum es deshalb ausgeschlossen sein sollte, ältere Kinder und deren Erfahrungsspektrum ins Symposium einzubinden. Als ein Theater, das seit Jahren aktiv Kinder und Jugendliche in partizipativen Projekten auf und hinter die Bühne holt und viel Erfahrung in der gemeinsamen Recherchearbeit mit Kindern und Jugendlichen vorweisen kann, begannen wir mit der Suche nach Möglichkeiten, Teile des Symposiums für jüngere Menschen zu öffnen. Dabei interessierte uns – analog zur künstlerischen Arbeit

mit Kindern und Jugendlichen – das gemeinsame Erkunden von Fragen, der Austausch, der Dialog, bereichert durch die altersbedingt unterschiedlichen Perspektiven. Der von uns zu diesem Zweck auszugestaltete Workshop hatte demnach zwei wesentliche strukturelle Rahmenbedingungen zu erfüllen: mehrgenerational sollte er sein und coronabedingt digital.



Mit »Anarchie ≠ Chaos – Un:gleichheit« sollte im Rahmen des Symposiums ein kreativer Workshop entwickelt und durchgeführt werden, in dem die Teilnehmenden Geschichten von Gleichheit und Ungleichheit austauschen und darüber reflektieren.

Habt ihr euch schon einmal »gleich« mit jemanden gefühlt? Was ist Gleichheit? Was ist Gleichberechtigung? Wie fühlt sie sich an, habt ihr sie schon erlebt? Wann? Können wir Ungleichheit besser verstehen oder gar gegen sie kämpfen, wenn wir wissen, wie sich eine Situation anfühlen könnte, in der wir »gleich« oder »gleichberechtigt« sind? Geht das überhaupt? (Auszug aus dem Einladungsschreiben an junge Teilnehmende)

Der Workshop, den die Dramaturgin und Autorin Marie Yan und ich¹ konzipierten, zielte darauf ab, dass Jung und Alt zusammen versuchen, einen temporären Raum zu schaffen, um generationenübergreifend zu teilen, was Gleichheit oder Gleichberechtigung für uns bedeuten kann und wie sich unsere Perspektiven gegenseitig bereichern können. »Anarchie ≠ Chaos« war ursprünglich eine Veranstaltungsreihe von Johanna Hawighorst und Marie Yan am Theater o.N., in der 2018/2019 an vier Abenden in unterschiedlichen Formaten Konzepte und Vorstellungen von Anarchie und Anarchismus gemeinsam mit den Teilnehmenden künstlerisch untersucht wurden.

In diesem ersten – und mit dem digitalen Setting herausfordernden – Entwurf eines generationsübergreifenden Austausches setzten wir auf eine Gruppe von Menschen ab einem Alter von acht Jahren. Dabei begegneten uns altbekannte Fragen, die uns vertraut schienen aus der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den Berliner Außenbezirken: Wie und wo erreichen wir die Kinder und Jugendlichen, um sie einzuladen? Wie sprechen wir sie an? Wie erleichtern wir ihnen den Zugang zum Diskurs? Wie schaffen wir Räume, in denen sie sich mitteilen möchten? Was könnte gewinnbringend für sie sein? Welchen Erlebnisraum jenseits der Sprache können wir in diesem Format schaffen? Als Antwort darauf installierten wir im Workshop die Methode des Graphic Recording durch Nora Haakh, einer Theatermacherin und Live-Illustratorin: eine Ebene der Bildersprache, die neben dem verbalen Diskurs eine sinnliche Ebene des Ausdrucks etablieren sollte. Wie stellen wir Augenhöhe zwischen den Teilnehmenden, ein gemeinsames Suchen her? Welche Anzahl von Teilnehmer:innen scheint geeignet zu sein? Wie mischen wir die Gruppen? Wollen die Jugendlichen gern unter sich bleiben? Trauen sich zwei 8-Jährige in einem Setting mit vielen Erwachsenen etwas zu sagen? Für die von uns schwer zu findende »passende« Zusammensetzung der Kleingruppen wendeten wir viel Zeit auf. Wir versuchten, uns hineinzufühlen in einen potenziell wohlig-intimen digitalen Raum, in dem man sich als junger Mensch gern austauschen möchte, anzudocken an unser eigenes bedürftiges inneres Kind – es schien uns schier unmöglich, darauf eine Antwort zu finden. Familienmitglieder mit jüngeren Kindern versuchten wir beisammen zu

lassen – in der Hoffnung, dass es den Jüngeren unter ihnen mehr Sicherheit geben würde. Jugendlichen stellten wir wenigstens noch eine:n Peer zur Seite und Erwachsene waren ohnehin meist in der Mehrzahl. Das passende »Mischungsverhältnis« so herzustellen, dass es nicht zugunsten oder zulasten einer Altersgruppe kippt, war eine große Herausforderung.

Für diese mehrgenerationale Erstausgabe sprachen wir Pädagog:innen und Lehrer:innen an Schulen, mit denen wir bereits zusammenarbeiteten, an, ferner befreundete Menschen, Familien und (Gast-)Künstler:innen des Theaters sowie Festivalbesucher:innen, und versandten digitale Einladungsschreiben. Der Einladung folgten am 6. November von 17:00 bis 20:00 Uhr 22 Menschen, darunter auch Väter und Mütter gemeinsam mit ihren Kindern.

Herzlich willkommen und schön, dass ihr da seid! Könnt ihr eure Bildschirmnachbar:innen mit den Händen berühren? Können wir uns so verbinden? Wie sieht es mit den Teilnehmenden, die am Bildschirm über und unter mir zu sehen sind, aus?

Der Ablauf setzte stark auf ein gemeinsames Anwärmen zu Beginn der Sitzung. Im besten Falle sollte jede:r schon einmal etwas gesagt haben, bevor es in einen intensiveren Austausch ginge.

Wer hat auch – so wie ich – die letzten drei Tage zu wenig geschlafen? Könnt ihr bitte die Hand heben? Wer hat auch – so wie ich – Geschwister? Wer hat auch – so wie ich – manchmal Socken im Bett an? Möchte jemand anders etwas in Erfahrung bringen? Bitte, ihr habt den Raum...

Dieser Möglichkeit des direkten »Miteinander-in-Kontakt-Kommens« folgten die Teilnehmenden anfangs nur sehr zögerlich, später jedochmunter, mutiger und lebendiger. Tatsächlich entstand eine Art unbefangene »Ping-Pong«-Session, in der Jüngere wie Ältere sich das Wort nahmen und ihre anfängliche Scheu zu verlieren schienen. Abwarten, aushalten, Zeit und Raum geben. Als Moderatorin solcher digitaler Kommunikationsprozesse blieb mir die fühlbare energetische Präsenz der Menschen im Raum als Übersetzungscode für aktuelle Stimmungen verschlossen. Ein bisschen fühlte ich mich orientierungslos schwimmend auf einem offenen Meer. Das kostete viel Energie und Aufmerksamkeit. Den richtigen Moment zu finden für Aktivierung, Anregung und Entschleunigung schien mir herausfordernder zu sein als in Live-Settings.

In digitalen Break-out-Rooms wurde die thematische Auseinandersetzung in altersgemischten Kleingruppen vertieft und fortgesetzt.

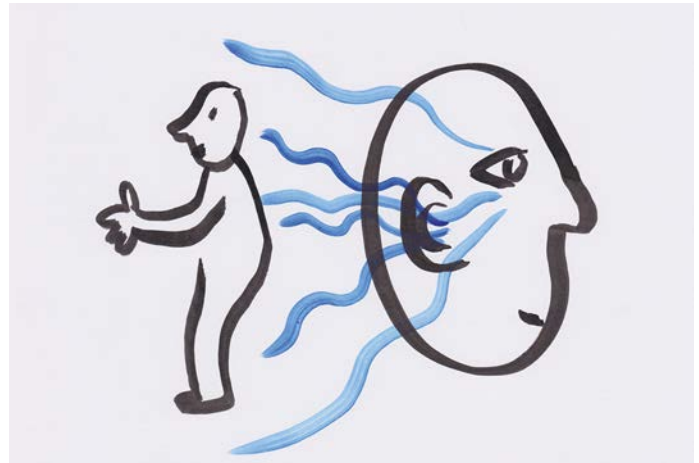
Wähle ein Bild aus der Vorlage aus, welches du mit Gleichheit in Verbindung bringst. Warum hast du es ausgewählt?

Erinnert euch an eine Situation, in der ihr euch gleich mit jemanden gefühlt habt, in der ihr ein Gleichheits- oder Gleichbe-

rechtigungsgefühl gespürt habt! Wo war es? Mit wem? Wann? Kannst du dazu etwas zeichnen? Vielleicht findest du auch einen Gegenstand in deiner Wohnung, der etwas mit dieser Geschichte zu tun hat? Du hast circa zehn Minuten Zeit dafür. Stellt eure Skizze/Zeichnung oder euren Gegenstand der Kleingruppe vor. Wie habt ihr euch gefühlt in dem Moment, als ihr »Gleichheit« erfahren habt? Warum stellt der beschriebene Moment für euch Gleichberechtigung dar?

Nachfolgend wurde in den Kleingruppen zusammengetragen, welche Gefühle solche Situationen auslösen und welche Bedingungen ein Gefühl von Gleichheit/Gleichberechtigung ermöglichen.

»Gleichberechtigt sein heißt, sich stolz zu fühlen und verbunden. Es ist das Gefühl, ›gehört‹ zu werden, integriert und beruhigt zu sein. Eine Voraussetzung/Bedingung für Gleichheit ist: fair behandelt zu werden, ein respektvoller Umgang, Offenheit. Gleichheit ist voraussetzungslos. Spielregeln müssen eingehalten werden.« (Zusammenfassung aus dem Gruppenchat einer Kleingruppe)



Diese erste Runde des digitalen Workshops schien auch für jüngere Teilnehmer:innen gut zu funktionieren: Offenbar war sie mit dem spielerischen Beginn, der »Bilderschau«, dem Erinnern an eine eigene Geschichte und dem Suchen eines Gegenstandes bzw. dem Zeichnen recht abwechslungsreich. Es schien jedoch auch, als wäre für die jüngsten Menschen das Konzentrations- und Spannungslevel an dieser Stelle – nach circa einer Stunde – ausgereizt. Im Anschluss daran trafen sich alle Workshopteilnehmer:innen in der Großgruppe digital wieder und fassten ihren Austausch zusammen. Hierbei entstand ein sinnlicher Akt dadurch, dass eine Gruppe ihre Ergebnisse unkommentiert vortrug – häufig auch mit wechselnden Wortbeiträgen der unterschiedlichen Generationen –, während alle anderen mit geschlossenen Augen lauschten. In Abwechslung zum Sprechakt folgte darauf und abschließend eine Auseinandersetzung per Chat zu der Frage:

Was brauchst du von der Gesellschaft, der Politik oder ganz konkret von Menschen, die dir begegnen, um dich gleichberechtigt zu fühlen oder um einen Moment von Gleichheit zu erfahren?

»Sich zuhören. Seine Bedürfnisse äußern. Kommunikation, Offenheit, Neugierde. Entspannung. Ein weiches Herz. Ruhe und Zeit, um die eigenen Gefühle und Wünsche zu spüren. Sprechen, teilen, helfen. Zusammen sein. Anderen vertrauen. Sich öffnen. Sich verletzlich machen. Sich trauen, ein Problem anzusprechen. Toleriert zu werden für das, was man ist. Sich zeigen. Ehrlichkeit.«
(Auszüge aus dem Gruppenchat der Großgruppe)

Vielleicht sehen zukünftige Theater-Workshops so aus: Wir sitzen in Kohorten vor unseren Rechnern und erzählen uns etwas. Zeigen Erinnerungsrelikte in die Kamera, stellen einander Fragen, heben die Hand, um Verbundenheit zu signalisieren und schließen als kollektiven Akt die Augen, wenn wir tiefen Gedanken oder Gefühlen nachspüren. Wer kann das schon wissen. Wir sind im Jahr 2 der Pandemie und vieles ist anders. Begegnungen finden neue Formate. Eine gesamte Gesellschaft muss heraus aus ihrer Komfortzone. Die Erwachsenen unter uns haben dafür keine Blaupause, keinen Erfahrungsvorsprung für dieses bisher nie da gewesene Szenario. Das ist nicht die schlechteste Bedingung, sich gemeinsam und forschend auf den Weg zu machen. Vielleicht wird es ein gutes generationsübergreifendes Übungsfeld für weitere Projektformate.



Nora Haakh ist Kulturwissenschaftlerin, Theatermacherin und Graphic Recorderin. Sie studierte Islamwissenschaft, Politikwissenschaft und Geschichte und promovierte zu Fragen von Übersetzung und Transfer im Theater. Als Dramaturgin arbeitete sie am postmigrantischen Theater Ballhaus Naunynstraße und realisiert eigene Regiearbeiten. Seit 2016 arbeitet sie als Graphic Recorderin mit Live-Visualisierungen und Graphic Clips und experimentiert mit der Zusammenführung von Live-Zeichnung als Performance und Storytelling auf der Bühne. www.nora-haakh.de



Foto: Jacob Stage

Nora Amin *Performerin, Choreografin, Autorin, Theaterregisseurin und Wissenschaftlerin*
Stipendiatin des Zentrums für das Theater der Unterdrückten (Centro do Teatro do Oprimido, Brasilien 2003), Alumni des Kunstmanagement-Programms am John F. Kennedy Center for the Performing Arts (USA 2004), Samuel-Fischer-Gastprofessur für Literatur (FU Berlin 2004 – 2005), Gastdozentin/Ford Associate am Mount Holyoke College (USA 2005), Gründerin des landesweiten ägyptischen Projekts für das Theater der Unterdrückten (The Egyptian National Project for Theatre of the Oppressed) und von dessen arabischem Netzwerk (Libanon, Sudan und Marokko), Fellow der Akademie der Künste der Welt (Köln 2015), Fellow des Internationalen Forschungszentrums »Interweaving Performance Cultures« (FU Berlin 2015 – 2016), Valeska-Gert-Gastprofessur für Tanz und Performance (FU Berlin 2018), Gastdozentin im Fachbereich Kulturpolitik (Universität Hildesheim 2018), Gastdozentin am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz (Köln 2020), Workshopleiterin »UnlOcking« (Tanzfabrik Berlin 2019 – 2020), Mentorin im Performing Arts Program (LAFT Berlin) und im Bundesnetzwerk flausen+.



Foto: Ilya Noe

Shelley Etkin *Transdisziplinäre Künstlerin, Pädagogin und Gärtnerin*
Shelley Etkin verbindet in ihrer Arbeit Tanz, Ökologie, Pädagogik und Kuration. Sie arbeitet sowohl als Einzelkünstlerin als auch kollaborativ in verschiedenen Umgebungen und Zusammenhängen, in denen sie Praktiken zur Verkörperung (practices of embodiment) und zur Beziehung zu Land anbietet, darunter in »Ponderosa« – einer ländlichen Künstlerresidenz in Brandenburg, wo sie die »Garden as Studio«-Plattform organisiert. Derzeit ist sie Gastdozentin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie arbeitet unter anderem mit Laura Burns als »LARK: Living Archive of Remembered Knowledges« sowie mit Anna Nowicka, Angela Schubot und Aune Kallinen zusammen. Shelley Etkin hat einen M. A. in Ökologie und Zeitgenössischer Performance (Finnland), einen B. A. in Gender Studies (USA), ein Zertifikat für Permakultur-Design und ist Studierende der Homöopathie.



Foto: David Becroft

Cindy Ehrlichmann *Regisseurin, Theaterpädagogin und Leiterin der partizipativen Projekte des Theater o.N.*
Seit ihrem Masterstudium der Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin realisiert Cindy Ehrlichmann Theaterprojekte, Performances und Stückentwicklungen mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. Seit 2011 untersucht sie in verschiedenen Formaten unter anderem in Berlin-Marzahn-Hellersdorf, wie Kinder und Jugendliche aus »anregungsarmen« Umgebungen für das Theaterspielen begeistert werden können. 2013 war ihre Inszenierung »hell erzählen« zum Bundeswettbewerb »Theatertreffen der Jugend« eingeladen. Derzeit leitet sie neben den FRATZ Begegnungen die Künstlerischen Kollektive, ein Projekt, bei dem Künstler:innen gemeinsam mit Jugendlichen eine Performance erarbeiten und aufführen. Vor ihrem Masterstudium studierte sie Soziale Arbeit; sie arbeitet heute parallel als Familientherapeutin in Berlin-Neukölln.



Foto: Alicia Grant

Inky Lee *Autorin, Musikerin und Performancekünstlerin*

Inky Lee lebt in Berlin. Ihre Texte erschienen unter anderem bei tanzschreiber, tanzraumberlin, COVEN Berlin, Choom:in, Time Out NY und FLAUNT Magazine. Von September 2020 bis Februar 2021 war sie – zusammen mit den von ihr eingeladenen Gastautor:innen – Künstlerische Leiterin und Autorin für ihr eigenes Projekt »Right Now«, gegründet in Zusammenarbeit mit dem Tanzbüro Berlin: Die experimentelle Schreibplattform setzte den Fokus auf im Körper eingeschriebene Erfahrungen marginalisierter Individuen in der Berliner Performance-Szene. | Inky arbeitet derzeit als Mentorin für das Workshop-Programm von tanzschreiber, das Tanzjournalist:innen fördert. Außerdem ist sie Mitglied des Schreibkollektivs »Stream«, das an der Tanzfabrik Berlin angesiedelt ist. Inky hat mit verschiedenen Künstler:innen in Berlin Musik gemacht und als Performerin und Choreografin in Berlin und New York City gearbeitet.



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: Yatri Niehaus

Nasheeka Nedsreal *Tänzerin und Choreografin*

Geboren in Baton Rouge, Louisiana, lebt Nasheeka Nedsreal heute in Berlin und arbeitet in den Bereichen Bewegung, Musik und visuelle Kunst. Sie beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Identität, Ritualen, Futurismus und Improvisation. Sie ist national und international aufgetreten und hat mit verschiedenen Künstler:innen als Tänzerin, Lehrerin, Model und bildende Künstlerin zusammengearbeitet. Sie ist Mitbegründerin von »Soul Sisters Berlin«, einem Kollektiv, das sich der Vernetzung von Schwarzen Frauen in ganz Deutschland widmet, sowie von »Black and Brown Bodies in Motion« und »The Blackism Collective« und Mitglied von »Santo Schwarz«. Seit 2017 arbeitet sie mit der Kompanie »Grupo Oito« zusammen und hatte ihre Premiere in der Performance »Unrestricted Contact«. Kürzlich untersuchte sie die Politik der schwarzen Haare in einer multimedialen Solo-Performance mit dem Titel »New Growth«, die im Ballhaus Naunynstraße in Berlin uraufgeführt wurde (2020). 2018 begann Nedsreal mit dem Choreografen Trajal Harrell zu arbeiten und ist derzeit Gasttänzerin am Schauspielhaus Zürich. Seit 2019 spielt sie in der Theater o.N.-Produktion »Future Beats«, einer Performance für die Jüngsten ab 6 Monate bis 2 Jahre.

Die **FRATZ Reflexionen 2020** dokumentieren Forschungsergebnisse, künstlerische Positionen und Inszenierungen des Festivals und des Symposiums **FRATZ International 2020**.

FRATZ International 2020

23.–26. Oktober und 6.–9. November 2020 in Berlin
www.fratz-festival.de

Veranstalter

Theater o.N.



Förderer

FRATZ International wurde gefördert von der Senatsverwaltung für Kultur und Europa des Landes Berlin im Rahmen der Förderung von stadtpolitisch relevanten Festivals 2020 bis 2023.



Das Symposium in Koproduktion mit der Offensive Tanz für junges Publikum Berlin wurde zusätzlich gefördert von TANZPAKT Stadt-Land-Bund aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie kofinanziert aus Mitteln des Landes Berlin – Senatsverwaltung für Kultur und Europa.



Das Gastspiel »Les Sols« wurde unterstützt vom Institut français und dem französischen Ministerium für Kultur/DGCA im Rahmen von Objets & Marionnettes, Fokus 2020.



In Kooperation mit

GRIPS Theater Berlin und Kulturprojekte Berlin



Mit freundlicher Unterstützung von

Familienzentrum Adalbertstraße (Kreuzberg),
Tanzhalle Wiesenburg (Wedding) und blu:boks (Lichtenberg)

Medienpartner

tip Berlin



Offensive Tanz für junges Publikum

Die Offensive Tanz für junges Publikum Berlin entwickelt innovative Tanzformate für junges Publikum zwischen 0 und 18 Jahren und setzt dabei vorrangig auf Produktion, Vernetzung, Vermittlung und künstlerische Forschung. Bei dem 2019 gestarteten Projekt handelt es sich um einen Zusammenschluss von vier lokal, national und international agierenden Partnern der zeitgenössischen Tanz- und Theaterszene für Kinder und Jugendliche: PURPLE – Internationales Tanzfestival für junges Publikum, TANZKOMPLIZEN, Theater STRAHL und Theater o.N.

Über den Projektzeitraum **2019 bis 2021** hinweg wurden insgesamt sechs Inszenierungen mit jeweils eigenen Themenschwerpunkten entwickelt. Ein zentrales Element des Projektes ist die professionelle Vernetzung mit relevanten Institutionen, Ausbildungsstätten, Schulen, Szenen und Festivals. Symposien zu jeweils unterschiedlichen Themen fungieren in diesem Zusammenhang als Plattform für einen lebendigen Austausch zwischen Künstler:innen, Fachpublikum und jungen Zuschauer:innen. Diverse Workshops bieten Lehrer:innen, Eltern und Erzieher:innen darüber hinaus die Möglichkeit, sich zum Thema Tanzkunst weiterzubilden. Weiterhin werden mit unterschiedlichen Formaten wie zum Beispiel einem Fachtag zum Thema Tanz und Rassismus sowie künstlerischen Begegnungsprojekten die Möglichkeiten eines inklusiven Ansatzes erkundet.

Im Herbst 2021 startete die »Offensive Kulturbus«, die Kita- und Schulkinder kostenfrei zu Vorstellungen von über 40 Berliner Spielorten bringt. **2022** beginnt eine zweite Projektphase: Die Aktivitäten der Offensive Tanz werden weitergeführt, neue Initiativen wie RAUSGEHEN erprobt und eine dezidiert diskriminierungskritische Perspektive erarbeitet und umgesetzt.

Die Offensive Tanz für junges Publikum Berlin hat es sich zur Aufgabe gemacht, Barrieren abzubauen, neue Zugänge zu schaffen, den Tanz als Kunstform positiv zu konnotieren und somit für Kinder und Jugendliche als Theaterangebot und wertvolle ästhetische Erfahrung zu etablieren – jenseits von Sprachbarrieren und unabhängig vom Bildungshintergrund.

www.offensive-tanz.de



PRESENTED BY
THEATER O.N.



**FRATZ
INTERNATIONAL**

**BEGEGNUNGEN ENCOUNTERS
SYMPOSIUM SYMPOSIUM
FESTIVAL FESTIVAL**

13. - 19. MAI 2022 IN BERLIN

