

FRATZ Reflexionen

Theater o.N. |

Verbindungen schaffen, die halten



Impressum

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

Mit Beiträgen von Dagmar Domrös, Coila-Leah Enderstein
und Sumalgy Nuro, Andrej Mirčev, Djibril Sall, Isabelle Schad,
Marie Yan
Übersetzungen der englischen Originalbeiträge ins Deutsche:
Texte von Coila-Leah Enderstein und Sumalgy Nuro sowie
von Marie Yan übersetzt von Mira Lina Simon, Text von
Djibril Sall übersetzt von Theresa Rüger

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

Fotos:

Seite 1–7, 8–15, 29–32, 44: David Beecroft
Seite 17: Zé de Paiva und Kathleen Kunath
Seite 19/20: Lindsay Appolis
Seite 23: Isabelle Schad
Seite 24–26: Dieter Hartwig
Seite 27: Dieter Hartwig, Martin Koos, Lindsay Appolis,
Anu Sangokunle
Seite 33/34: Martin Koos
Seite 35: Lisa Fütterer

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**.

Verbindungen schaffen, die halten (2022; 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)
- **FRATZ Reflexionen. Intersektionale Perspektiven im Tanz
für die Jüngsten** (2020; in deutscher und englischer Sprache)
- **Die Grenzen verwischen. Auf der Suche nach
intergenerationellen Formen im Tanz** (2023; in deutscher
Sprache)





Inhalt

Dagmar Domrös Einführung	5
Marie Yan Habt ihr an die Kinder gedacht? Verbindungen schaffen, die halten	9
Djibril Sall Die Kraft der Transformation Eindrücke vom Aufführungsbesuch »Flip-Flop«	16
Coila-Leah Enderstein und Sumalgy Nuro Unseren gemeinsamen Boden finden Gespräche und Reflexionen über Dekolonisierung im Anschluss an »TAH DAM!«	18
Isabelle Schad Sinnliches Spielmaterial Gedanken zum Kurationsprozess von »HARVEST«	22
Andrej Mirčev Choreografische Himmelsachsen Betrachtungen zu »HARVEST«	25
Dagmar Domrös FRATZ Begegnungen – im Austausch mit den Kindern Ein Gespräch mit den Theaterpädagoginnen Cindy Ehrlichmann, Julia Gotzmann und Kathleen Rappolt	27
Daniella Strasfogel »Bubbles«: geschlürft, gekaut, gespritzt, geklungen Ein Aufführungsbesuch	33
Die Kinder vom INA.KINDER.GARTEN Preußstraße »Da hab' ich ein Schwein gesehen ...« Eindrücke von Kindern zur Vorstellung von »Bubbles«	36
Die Autor*innen	40



Einführung

Dagmar Domrös

Liebe Leser*innen,

im vorliegenden Heft halten wir Gedanken und Beobachtungen zum FRATZ Festival 2022 fest und freuen uns, diese mit allen Interessierten zu teilen. Es ist sowohl nachbereitende Reflexion für diejenigen, die das Festival und das Symposium besucht haben, als auch ein Einblick in das Programm und die Diskurse für alle, die nicht dabei waren.

Rückblickend betrachtet drehte sich bei FRATZ 2022 vieles um Beziehungen, und so lässt sich auch diese Sammlung von Essays, Inszenierungsbeschreibungen und Konversationen als Annäherung an die verschiedenen Ebenen von Beziehungsarbeit lesen, die das Theater ausmachen.

Die Ausgestaltung fairer Arbeitsbeziehungen und die besondere Verbindung zwischen den Performer*innen und dem sehr jungen Publikum im Moment der Aufführung waren ebenso Thema wie post- und dekoloniale Beziehungen.¹

Nachhaltige Beziehungen

Eine Besonderheit und große Freude in dieser FRATZ-Ausgabe war, dass wir die Künstler*innen der beiden internationalen Forschungslabore von FRATZ 2020 mit ihren Inszenierungen, die nachfolgend aus den Laboren entstanden sind, in diesem Jahr zum Festival einladen konnten. Die Gruppe KiNiNso Concepts aus Nigeria zeigte **»KOLOFU«** und das Team von MusicDance Cape Town **»TAH DAM!«**. Die Intensität und Offenheit der Forschungsarbeit, die im Dezember 2019 begann und im November 2020 im digitalen FRATZ Symposium einen ersten Höhepunkt fand, mündete im Mai 2022 schließlich im schmerzlich vermissten persönlichen Kontakt, dem gegenseitigen Ansehen der Arbeiten und gemeinsamen Diskussionen darüber. Für uns als Festivalmacher*innen und für die beteiligten Künstler*innen war dieser lange Atem in der Zusammenarbeit wohltuend und produktiv. Vertrauen konnte wachsen und ein geschützter Raum für den Austausch entstehen. Beide Inszenierungen fanden weitere Präsentationsorte in ihren Heimatländern, aber auch in Deutschland und Europa.²

Auch mit Nasheeka Nedsreal, die ihre im Auftrag des Theater o.N. entstandene Tanzperformance **»Flip-Flop«** beim FRATZ Festival präsentierte, ist die Zusammenarbeit über einen längeren

Zeitraum gewachsen. Zunächst als Tänzerin in der o.N.-Baby-performance **»Future Beats«** engagiert, wirkte sie im Symposium 2020 mit und schrieb einen Text über das Theater als utopischen Raum für die FRATZ Reflexionen 2020.

Im Rahmen ihrer Gesprächsreihe **»Hast du an die Kinder gedacht?«** sprach die Autorin und Dramaturgin Marie Yan mit den Künstler*innen von **»Flip-Flop«**, **»KOLOFU«** und **»TAH DAM!«** über die Bedeutung langfristiger und integerer Arbeitsbeziehungen, über die verschiedenen Phasen des Kurationsprozesses und über die emotionale Arbeit, die Schwarze Künstler*innen im Theater leisten. Ihre Zusammenfassung dieses Gesprächs ist unter dem Titel **»Verbindungen schaffen, die halten«** in dieser Ausgabe der FRATZ Reflexionen zu lesen. Autor* und Performer* Djibril Sall hat sich die Performance **»Flip-Flop«** angeschaut. Seinen Inszenierungsbesuch beschreibt er unter dem Titel **»Die Kraft der Transformation«**.

Dekoloniale Begegnungen

Eine Frage, mit der wir uns in einer postkolonial ausgerichteten Theaterarbeit immer stärker beschäftigen, ist, wie der Umgang mit dem Material einer bestimmten Kultur und Tradition wertschätzend und bereichernd gelingen kann. An welchem Punkt kann die Wahl künstlerischer Mittel zur sogenannten kulturellen Aneignung werden, einer Praxis, die sich unrechtmäßig des kulturellen Erbes kolonisierter Kulturen bedient und daraus Erfolg oder Profit schlägt? Coila-Leah Enderstein und Sumalgy Nuro reflektieren dieses Thema in ihrem Beitrag **»Unseren gemeinsamen Boden finden«**. Da **»TAH DAM!«** sowohl auf westliche als auch auf traditionelle mosambikanische Musik und Tänze, wie den Xigubo oder den Mapiko-Maskentanz aus dem Norden des Landes, zurückgreift, setzen die beiden Künstler*innen Gedanken und Fragen, die im Inszenierungsprozess von **»TAH DAM!«** und während der Gastspielreise nach Amsterdam und Berlin aufkamen, in Beziehung zu ihrer künstlerischen Praxis.

Wie kann es gelingen, die starren ästhetischen Kanons in den darstellenden Künsten, in der Musik, im zeitgenössischen Tanz aufzubrechen, den eurozentrischen Blick auf die Kunst zu weiten – ohne die Anmaßung der Aneignung?

Dieser Fragen gingen im diesjährigen **Forschungslabor »Schatten – Licht – Körper«** auch Florian Bilbao, Wibke Storkan und Chihoco Yanagi nach und erkundeten Möglichkeiten der Übertragung der Mittel des japanischen Kamishibai-, Kabuki- und Schatten-theaters auf Tanz und Körperarbeit. Entstanden ist daraus unter anderem eine spannende Diskussion zu den simmernden Fragen.

Unsere Gespräche bei FRATZ waren nur ein Anfang in der notwendigen Auseinandersetzung mit diesen Themen. Der Schlüssel scheint aber auch hier darin zu liegen, genau hinzusehen, wie Machtpositionen und Ressourcen verteilt sind, nach Möglichkeit Ungleichgewichte zu korrigieren und darüber hinaus dem Gegenüber mit Interesse und Respekt zu begegnen.

Verbindung schaffen durch Bewegung und Atem

Um die Verbindung zwischen Individuum und Gruppe sowie um die Beziehung zwischen Performer*innen und einem Material geht es in den Arbeiten von Isabelle Schäd. In ihrem Tanzstück **»HARVEST«**, das 2021 im Rahmen der Offensive Tanz für junges Publikum entstand, untersucht sie die Beziehung zwischen Mensch und Natur. Die Grenzen zwischen den Körpern der drei Tänzer*innen und den verschiedenen großen Weidenstöcken auf der Bühne lösen sich auf, wenn sie in immer neuen Formationen miteinander und mit dem Material Bewegungsskulpturen erschaffen. Die Beziehung zu ihrem Publikum schaffen die Performer*innen weniger im direkten Kontakt, sondern durch die unbedingte Konzentration aufeinander und auf das Material. So entsteht ein gemeinsamer Atem mit den Zuschauer*innen. In ihrem Essay **»Sinnliches Spielmaterial«** berichtet Isabelle Schäd über den Entstehungsprozess von »HARVEST«. Andrej Mirčev reflektiert die Inszenierung in seiner Rezension **»Choreografische Himmelsachsen«**.

Beziehungsdreieck: Kind – Künstler*in – Eltern/Pädagog*in

Um die Beziehung im Dreieck zwischen Künstler*innen, Kindern und erwachsenen Begleitpersonen geht es in den **FRATZ Begegnungen**. Das Workshop-Programm mit Kita-Kindern in vier Berliner Bezirken schafft erste Kontakte mit den darstellenden Künstlern für die Kinder und ihre Eltern. In Kooperation mit engagierten Kitas und Erzieher*innen kreieren unsere Theaterpädagoginnen Begegnungen mit den internationalen Künstler*innen des Festivals, begleiten die Kinder zu einem Gastspiel ins Theater und laden die Eltern zu einem gemeinsamen Theaterspielnachmittag ein. Die Theaterarbeit mit sehr jungen Kindern besteht zu einem großen Teil aus Beziehungsarbeit. Denn nur in einer sicheren, vertrauensvollen Atmosphäre kann sich ein freier Ausdruck entfalten. Im Gespräch mit Cindy Ehrlichmann, Julia Gotzmann und Kathleen Rappolt haben wir uns darüber ausgetauscht, was es braucht, um mit den Kindern in einen künstlerischen Austausch zu kommen.

Eine der Inszenierungen, die von einer FRATZ-Begegnungskita besucht wurde, war »Bubbles« im Theater o.N. Die Musiker*in und Performer*in Daniella Strasfogel hat sie besucht und schildert ihre Eindrücke in ihrem Aufführungsbericht **»Bubbles: geschlüpft, gekaut, gespritzt, geklungen«**. Die Kinder vom INA.KINDER.GARTEN Preußstraße teilen ihre Erlebnisse bei »Bubbles« in Bildern, die sie nach dem Theaterbesuch in der Kita gemalt und mit ihren Erzieher*innen besprochen haben. Wir haben eine Auswahl in dem Beitrag **»Da hab' ich ein Schwein gesehen ...«** zusammengestellt.

Wir danken allen Kindern, Künstler*innen, Symposiumsteilnehmer*innen und Autor*innen für ihre Beiträge, für das gegenseitige Zuhören und für das Wagnis, sich schwierigen Themen in Inszenierungen, Gesprächen und den hier abgedruckten Texten zu widmen. Dieser Mut und die Offenheit tragen dazu bei, dass FRATZ wichtige gesellschaftliche Veränderungsprozesse in den darstellenden Künsten mitvollziehen und vielleicht sogar ein Stück weit vorantreiben kann.

-
- 1 Bei unserem Festival- und Kurator*innenteam handelt es sich um ein mehrheitlich weiß positioniertes und mehrfachprivilegiertes Team. Es ist uns wichtig, Dekolonisierungsprozesse zu thematisieren und das Programm so zu gestalten, dass bisher marginalisierte Perspektiven auf den Bühnen des Festivals sichtbar werden. Auf diesen Weg haben wir uns im Verlauf der letzten drei Ausgaben von FRATZ International gemacht. Gleichzeitig planen wir, das Team selbst und das Kuratorium in Zukunft diverser aufzustellen und die Gestaltung von Teilen des Programms und Symposiums zu delegieren. Die Notwendigkeit, die Differenz zwischen Veranstalter*innen und Programm weiter zu schließen, wurde uns beispielsweise bewusst, als wir in Presseinterviews zum Festivalschwerpunkt Dekolonialität sprechen sollten und deutlich wurde, dass unsere Perspektive begrenzt ist.
 - 2 Die Prozesse der drei Forschungslabore 2020 zu »Race – class – gender: Intersektionale Perspektiven in Tanz und Theater für die Jüngsten« sind in den FRATZ Reflexionen 2020 detailliert beschrieben. Auch das dritte Forschungslabor 2020 mit den Künstler*innen Caroline Alves, Mareike Jung und Iury S. Trojaborg war 2022 vertreten: FRATZ zeigte die Premiere der Kurzfilm-Serie »Hinterhofgeschichten«, die von der Arbeit im Labor »Die Superkräfte der bisher nicht-gefeierten Superheld*innen« und der Frage, wie im Theater für die Jüngsten queere Körper repräsentiert werden können, inspiriert war.





Habt ihr an die Kinder gedacht?

Verbindungen schaffen, die halten

Marie Yan

Das erste Panel von »Habt ihr an die Kinder gedacht?«, das 2019 stattfand und das ich mitkuratieren und moderieren durfte, hat gezeigt, wie wichtig es ist, die vorherrschenden Ungleichheiten zwischen Kindern zu berücksichtigen, und sich nicht davor zu scheuen, sie aufzudecken und zu benennen. Nach diesem ersten Panel hat sich »Habt ihr an die Kinder gedacht?« zu einem Bildungsraum für Erwachsene¹ entwickelt, in dem wir über Adultismus lernen und versuchen, diese Vorurteile mit den anderen uns beeinflussenden strukturellen Unterdrückungen in Verbindung zu bringen – zu unserem eigenen Wohl, aber auch zum Wohle unseres Publikums.

2022 präsentierte »Habt ihr an die Kinder gedacht?« erneut Künstler*innen aus den zum Festival eingeladenen Produktionen: die Choreografinnen und Tänzerinnen Cíntia Rangel und Nasheeka Nedsreal (»Flip-Flop«), Regisseur Joshua Alabi (»KOLOFU«), den Musiker und Tänzer Sumalgy Nuro sowie die Tänzerin Thalia Laric (»TAH DAM!«). Diesmal lautete das Thema: Verbindungen schaffen, die halten.

Mit diesem Panel wollte ich einen Teil der unsichtbaren Arbeit sichtbar machen und zum Ausdruck bringen, was es bedeutet, Arbeitsbeziehungen in den darstellenden Künsten zu dekolonisieren. Insbesondere, was es braucht, um sich einer dekolonialen Praxis nach dem Konzept der Tiefen Zeit² zu verschreiben. Das heißt, nach Frantz Fanon und wie er von Achille Mbembe³ wiedergegeben wird: sich daran erinnern, dass Dekolonisierung für die Kolonisierten relational ist, dass es um Eigenverantwortung geht. Wie können wir uns, innerhalb unserer Beziehungen in den darstellenden Künsten, bewusst machen, dass »menschlich handeln nicht einfach nur ›im Laufe‹ der Zeit geschieht, sondern fast nur aufgrund, dank und durch die Zeit«?

Um unseren Austausch zu strukturieren, habe ich die Zusammenarbeit von Institutionen und Künstler*innen in vier Phasen eingeteilt: **Kontaktaufnahme, Zusammenarbeit, Aufführung und Fürsorge**. Anhand dieser Phasen ging es in dem Gespräch darum, sich unsere Beziehungen ganz genau anzusehen, vor allem bei einer Zusammenarbeit mit BIPOC-Künstler*innen in überwiegend weißen Institutionen. Aus dieser Paneldiskussion und den anschließenden Diskussionen in kleineren Gruppen gingen einige Empfehlungen hervor, die allesamt auf ihre Anwendung warten. Ich schreibe sie hier aus dem Gedächtnis und anhand eines Mitschnitts, der an dem Tag gemacht wurde, so gut ich kann nieder.⁴

1. Kontaktaufnahme

Eine Institution möchte mit Künstler*innen oder einer Gruppe zusammenarbeiten

Präzise und ehrliche Kommunikation

In den Gruppendiskussionen wurde geäußert, wie frustrierend Auditions sein können, bei denen nicht präzise kommuniziert wurde, dass Künstler*innen mit bestimmten demografischen Merkmalen gesucht sind. Eine Teilnehmerin hatte für eine Audition alles organisiert, nur um dann vor Ort festzustellen, dass der Produzent ausschließlich nach *weißen* Tänzer*innen suchte, obwohl das nicht in der Ausschreibung stand. Wir alle wissen, dass die Vorbereitung einer Audition oder eines Treffens einen gewissen organisatorischen, finanziellen und mentalen Aufwand mit sich bringt, der berücksichtigt werden muss. Sich diese Zeit zu nehmen ist für BIPOC-Personen, die höchstwahrscheinlich bereits über weniger Ressourcen verfügen, oft noch schwieriger und finanziell belastender. Eine präzise Kommunikation ist nicht nur eine Frage der Organisation. Wenn eine dekoloniale Praxis, und das in überwiegend *weißen* Institutionen, erreicht werden soll, geht es auch darum, keine Kultur der *weißen* Vorherrschaft zu reproduzieren, in der angenommen wird, dass Zeit und Arbeit von BIPOC-Personen eine reichlich vorhandene und leicht verfügbare Ressource sind.

Sichtbarkeit kuratorischer Interessen und Bedingungen des Erstkontakts

Künstler*innen wollen oft auf Institutionen zugehen, wissen aber nicht, wie. Eine Website, auf der kurz erklärt wird, wie eine Institution Projekte auswählt und ob zu einem bestimmten Zeitpunkt ein besonderes Interesse besteht, würde helfen, die Ungleichheit zu verringern, die aufgrund eines Systems besteht, das über persönliche Kontakte und Empfehlungen funktioniert. Vera Strobel, eine der künstlerischen Leiterinnen des Theater o.N., bemerkte, dass so etwas durchaus machbar ist, jedoch muss dabei die Größenordnung der eigenen Institution berücksichtigt werden. Nicht alle Institutionen verfügen über ausreichend Mittel, um neue Stücke zu produzieren und auszuschreiben, doch eine öffentliche Stellungnahme oder die Vorgabe eines Zeitraums für Gruppen zum Einsenden von Material, das für das Programm in Frage kommt, kann Zugänglichkeit fördern und Transparenz schaffen.

Sichtbarkeit der Bestrebungen zugunsten einer Kultur der Gerechtigkeit⁵

In den Diskussionen wurde deutlich, dass es für BIPOC-Künstler*innen entmutigend sein kann, nicht zu wissen, was eine Institution bereits unternommen hat, um ihre eigene Praxis in Frage zu stellen, denn letztendlich können sich die Künstler*innen nur auf Vermutungen und Mundpropaganda stützen. Obwohl es unmöglich ist, strukturellen Rassismus »wegzutrainieren« oder Institutionen zu dekolonisieren, deren Dasein tief mit (neo-)kolonialen Beziehungen verwoben ist, kann es hilfreich sein, anzugeben, welche Sensibilisierungsworkshops das Personal absolviert hat, ob die Einrichtung die Antirassismus- und Antidiskriminierungsklausel⁶ in ihre Verträge aufgenommen hat, ob solche Themen überhaupt diskutiert werden und ob die Honorarpolitik der Institution auf alle Freelancer*innen angewandt wird. Dies könnte zum Beispiel in einem einfachen Dokument, das man auf der Website der Institution herunterladen kann, angegeben werden. Die Sichtbarkeit dieser Bestrebungen sollte allerdings kein reines *showing* sein und sachlich bleiben.⁷

Bewusstsein für unterschiedliche politische Kontexte, Bevorzugung des direkten Kontakts

In einer Diskussion berichtete ein Künstler davon, wie sich staatliche Überwachung, in seinem Fall in Mosambik, auf die eigene Online-Präsenz auswirken kann. Ob eine Künstler*in von Regierungsbehörden Arbeit bekommt oder nicht, kann von den politischen Ansichten abhängen, die eine Künstler*in öffentlich postet; zusätzlich sollte man beachten, dass Social-Media-Profile überwacht werden können. Dekolonisieren bedeutet hier, Zeit in die Recherche des Hintergrunds einer Künstler*in zu investieren. Das bedeutet nicht, Annahmen zu treffen, sondern ein bestimmtes Wissen zu erlangen, mit dem eine Institution empathisch handeln und sich anpassen kann. In diesem Fall scheint die beste Antwort zum Kennenlernen der direkte Kontakt mit Künstler*innen zu sein.

2. Zusammenarbeit

Zusammenarbeit von Künstler*innen und Institutionen

Tiefe Zeit

Sumalgy Nuro, Tänzer und Musiker in »TAH DAM!«: »Ich mache traditionellen Tanz aus Mosambik. [...] Mein Bewegungsmaterial vereint unter anderem zwei verschiedene Tanztraditionen. Eine davon ist ein „geheimer“ Maskentanz, bei dem man nicht wissen soll, wer hinter der Maske steckt. Der Tanz stammt von einem matrilinearen Volk und wird nur von Männern getanzt, in gewisser Weise drücken Männer mit ihm ihre Macht aus. Die andere Tradition ist der Kriegertanz *Xigubo* aus dem Süden Mosambiks, der aber auch in Südafrika sowie in Swasiland⁸ vorkommt. Um alles in Mosambik zusammenbringen zu können, mussten wir einen

Prozess durchlaufen. Mit dem Maskentanz sah das zum Beispiel so aus: Vor fünfzehn Jahren durften wir ihn noch nicht einmal auf der Bühne zeigen. Damit die Maske auf die Bühne durfte, haben wir Sand ausgestreut. Irgendwann durften wir dann ohne Sand auftreten und jetzt können wir sogar außerhalb Mosambiks auftreten. Aber wir mussten diesen Transformationsprozess durchlaufen, damit die Leute los- und es zulassen konnten.«



Im Rahmen einer dekolonialen Praxis ist es wichtig, sich daran zu erinnern, dass Dekolonisierung keine Metapher⁹ ist, sondern von Gemeinschaften und Einzelpersonen abverlangt, wieder stark und souverän mit ihrem Land, ihrer Kultur und mit sich selbst umzugehen, damit Lebenswege und Kunst, die blockiert wurden, wieder möglich werden. Institutionen, die mit BIPOC-Künstler*innen zusammenarbeiten, profitieren von diesem Umgang nach dem Tiefe-Zeit-Konzept, der sich ohne sie und oftmals ihnen zum Trotz vollzog. Was verlangt es *weiß* dominierten Institutionen ab, ein Tanzstück nicht unter kuratorischen Aspekten oder hinsichtlich einer Programmierung von Einzelpersonen oder Künstler*innenkollektiven zu betrachten, sondern sich stattdessen auf einen historischen Prozess einzulassen, der auf einer tiefen Zeit beruht, und den die Künstler*innen und Kollektive in sich tragen?

Ein Raum ohne Bedingungen

In einer der Diskussionen betonte Nasheeka Nedsreal, wie wichtig es ist, dass Institutionen BIPOC-Künstler*innen keine Diskurselemente aufzwingen und sie so frei wie möglich ihre eigene Arbeit entwickeln lassen. Als Beispiel nannte sie die erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Kampnagel Festival bei ihrem Film »Memories of Reincarnated Imaginings«.

Für mich gehört Freiraum im Arbeitsprozess definitiv zu einer dekolonialen künstlerischen Praxis. Einen Raum ohne Bedingungen

anzubieten, ist eine Möglichkeit, auf die Erfahrungen von BIPOC-Künstler*innen zu antworten, deren Zugang zu vielen Räumen im Kunstbereich stark an Bedingungen geknüpft ist, sogar bei Institutionen mit progressiver Politik. Ich kenne Künstler*innen, die mehrfach aufgefordert wurden, es wurde sogar von ihnen erwartet, eine bestimmte Identität zu performen, um Zugang zu bestimmten Orten zu bekommen. Zwar erkennt diese Forderung die Notwendigkeit einer Präsenz an, aber um die Präsenz zu legitimieren, koppelt sie diese an die Präsentation der eigenen Identität.¹⁰

Zusammenarbeit von Künstler*innen untereinander

Ein großzügiger Raum

Aufgrund der Multikulturalität des Teams und wegen des südafrikanischen Produktionskontextes war ich sehr neugierig, ob die Künstler*innen von »TAH DAM!« bestimmte Vorsichtsmaßnahmen bei der Verwendung des choreografischen und musikalischen Materials verabredet hatten, und ob irgendein Material besonders behutsam behandelt werden musste, um nicht Opfer einer Aneignung zu werden. So kam die obige Antwort von Sumalgy Nuro zustande. Zu den Beziehungen der Künstler*innen untereinander sagte die Choreografin Thalia Laric während des Panels und in einem späteren Austausch, dass das Team »kollaborativ zusammen gearbeitet hat und Entscheidungen gemeinsam getroffen wurden und dass das choreografische Material von den einzelnen Performer*innen kam, aus ihrer jeweiligen Kultur«. Dies habe sich »richtig und gut angefühlt«. Einfach miteinander in einem großzügigen Raum zu sein, war genau die Art und Weise, wie wir es angehen mussten, und wir haben dem Material erlaubt, sich zu verändern.« Ihre Antwort unterstreicht für mich, wie wichtig es ist, dass sich jede Künstler*in der Verantwortung bewusst ist, beim Arbeiten die eigene Geschichte nicht außen vor zu lassen; sie wies auf die zu oft unsichtbare emotionale Arbeit hin, wenn es darum geht, sich großzügig und verantwortungsbewusst zu verhalten.

Dekonstruktion als Dekolonisierung

Cíntia Rangel: »[...] wir haben viel darüber gesprochen, wie wir [auch] unsere Arbeitsweise dekolonisieren können. Ich habe zum Beispiel einen sechsjährigen Sohn und dachte: ›Sorry, Sheeka, aber nächste Woche muss ich meinen Sohn mitbringen, ich kriege es einfach nicht anders hin...‹ Und dann dachte ich: Warum entschuldige ich mich? [...] Ich mache ein Stück für Kinder und mein Kind ist nicht willkommen? Dabei hatte mir das niemand verboten, es war einfach in meinem Kopf. Die Vergangenheit, die ich aufgrund meines Hintergrunds mit mir trage, hat dazu geführt, dass ich mich schuldig fühlte [...]. Sobald unsere Beziehung [mit den Institutionen] stabil ist, können wir anfangen, ein bisschen ausführlicher darüber nachzudenken, wie wir jeden Tag etwas dekonstruieren können, das nicht offensichtlich ist, aber das da ist.«

3. Aufführung

Der Moment, in dem ein Stück aufgeführt wird, die Aufführung, ist ein Moment der Repräsentation. Die Präsenz eines Körpers auf der Bühne ist gleichzeitig die Repräsentation anderer Körper durch diesen Körper. Zur Frage der Repräsentation und Diversität auf der Bühne existieren liberale Diskurse, welche jedoch bei weitem nicht ausreichen, wenn Künstler*innen nicht souverän Entscheidungen treffen oder nur die Diversitätsagenda von Institutionen erfüllen. Wir sind einige ethische Aspekte der Beziehung durchgegangen, die die Aufführung eines Stückes mit BIPOC-Künstler*innen impliziert, wie man Tokenismus vermeidet und warum das, was auf der Bühne zu sehen ist, nicht davon zu trennen ist, wie es auf die Bühne gekommen ist. Repräsentation hat hier, wie in der Gesellschaft, eine doppelte Bedeutung: Sie ist eine Frage der Sichtbarkeit, und eine Frage der (Selbst-)Bestimmung. BIPOC-Künstler*innen müssen die alleinige Entscheidungsbefugnis über den Inhalt ihrer Stücke haben. Andernfalls kann die darstellende Kunst nicht behaupten, im Umgang mit Künstler*innen liberal zu sein.



Freude und Vertrauen

Nasheeka Nedsreal: »Ich komme aus einem sehr Schwarzen Ort in New Orleans, Louisiana, und wusste daher nicht, wie es ist, nicht von einer großen und starken Gemeinschaft umgeben zu sein. Kürzlich habe ich darüber nachgedacht, wie ich an diesen Ort, an dem ich nicht sofort an Identität und ans Schwarzsein denke, nicht daran denke, wie es ist, eine Schwarze Frau zu sein, wie es ist, queer zu sein, zurückkehren könnte. [...] Nachdem ich Adrienne Maree Browns »Pleasure Activism«¹¹ gelesen hatte, habe ich gedacht: ›Wie kann mir das, was ich mache, Freude bereiten?‹ Also haben wir uns bei »Flip-Flop« die Fragen gestellt: Was haben wir? Was haben die Kinder? Was haben wir zu Hause? Und mit den

Kindern haben wir dann angefangen zu spielen. [...] Jetzt, wo das Stück fertig ist, wird mir erst so richtig bewusst, dass es darum geht, einen Ort zu finden, an dem ein Lächeln nicht einfach nur eine höfliche Geste ist – »Hallo, hier bin ich, ich lebe« – sondern etwas, das echt und fröhlich, das spielerisch ist. Doch in Anbetracht unserer Erfahrungen als Schwarze Frauen müssen wir uns fragen: Wie können wir damit spielen? Worin besteht dieser Wunsch nach Transformation und Freiheit, nach dem wir uns in unserem täglichen Leben sehnten?»

Cíntia Rangel: »Ich erinnere mich, dass wir zu allererst tanzen wollten: »Lasst uns tanzen und uns darüber freuen«, diese Freude an der Bewegung, am Tanzen, aber mit einem Verantwortungsbeusstsein. Darüber, was man macht und für wen man es macht. Auch wenn die Verantwortung nicht im Fokus stand, war sie immer präsent. Ja, so wie auch unsere Hautfarbe, unser Geschlecht, unser Hintergrund, unsere Kultur, wie wir in unserer »Heimat«¹² aufwachsen, unser Land ständig in unserem Kopf ist.«

Ich sehe in dem, was sowohl Nasheeka Nedsreal als auch Cíntia Rangel über Freude und Verantwortung sagen, weitere Argumente dafür, wie wichtig es ist, dem Schaffen einen Raum ohne Bedingungen zu bieten. Künstler*innen machen ihre Arbeit, wenn ihnen Raum zur Verfügung gestellt wird, und egal um welches Thema es sich handelt, sie schöpfen aus ihren innersten Erfahrungen.

Raum für Transformation

Dekolonisierung bedeutet Transformation. Darstellende Kunst, insbesondere wenn es um darstellende Kunst für die Jüngsten geht, muss ein Ort der Transformation für alle Beteiligten sein, wobei die Transformation nicht sichtbar sein muss. Die Transformation kann geheim oder intim sein, kann unausgesprochen bleiben oder nicht geteilt werden. In der Kunstwelt wird von Arbeitsbeziehungen oft mehr verlangt als reine Arbeitsbeziehungen zu sein. Implizit wird eine emotionale Arbeit gefordert, um zu zeigen, wie sehr man als Künstler*in den Raum schätzt, der einem gegeben wurde, wie viel man dabei gelernt hat. Im Fall von BIPOC-Künstler*innen, die in *weißen* Institutionen arbeiten, finde ich es besonders wichtig, dass so etwas nicht gefordert wird. Dass nicht angenommen wird, dass die Aufführung einer Arbeit – einer fertigen Arbeit, einer fragilen, einer Arbeit, die von uns immer zumindest ein Stück weit verlangt, verletzlich zu sein – selbst die Transformation ist, selbst der Prozess zur Wiederherstellung eines Vertrauens ist. In den anschließenden Gruppendiskussionen hatte Dagmar Domrös, eine der künstlerischen Leiterinnen des Theater o.N., einen ähnlichen Gedanken: dass Festivalmacher*innen Künstler*innen nicht dazu zwingen wollen, ihre eigene Arbeit zu interpretieren, und dass es daher schwierig sein könne, über die Themen eines Festivals oder eines Stückes zu kommunizieren. Auch hier sei es für Festivalmacher*innen wichtig, den Künstler*innen die Freiheit zu lassen, die inneren Mechanismen und Ursprünge eines Stückes für sich zu behalten.

4. Kontaktpflege und gegenseitige Fürsorge

In diesem Text wurde bereits der Ausdruck »Dekolonisierung ist keine Metapher« verwendet, der vor zehn Jahren von den Wissenschaftler*innen Eve Tuck und K. Wayne Yang geprägt wurde. Er verdeutlicht, dass Dekolonisierung, solange Land besetzt ist, solange Menschen nicht selbstbestimmt handeln können, solange es eine neokoloniale Ausbeutung von Land und Menschen gibt, nicht endet. Daher muss man, wenn eine dekoloniale Praxis erreicht werden soll, notwendigerweise auch die Beziehungen pflegen, die eine Tiefe Zeit unter uns ermöglichen, zwischen den Kindern und uns Erwachsenen, zwischen Kindern, die beieinander oder voneinander entfernt aufwachsen, Kindern, die von einer Seite der Erde Ungleichbehandlung und Rassismus aufgrund ihrer Herkunft erfahren. Einige Aspekte zur Fürsorge und Kontaktpflege haben wir sehr konkret benannt.

Arbeiten trotz Bürokratie

Joshua Alabi sprach über die wirtschaftlichen, politischen und emotionalen Auswirkungen von Bürokratie. Er beschrieb, was passierte, als das Stück »Sandscapes« 2017 zu FRATZ eingeladen wurde: »Wir hatten viel in Lagos gearbeitet, um dort Präsenz zu zeigen. Als uns die Einladung erreichte und uns alles voll finanziert wurde, haben wir die Visa beantragt, allerdings wurden sie nicht bewilligt. Alle Anträge wurden abgelehnt, da wir uns zum ersten Mal als Gruppe beworben hatten.¹³ [...] Tickets und Ausgaben mussten zurückerstattet werden, das Festival muss ziemlich viel Geld verloren haben. [...] Es war ein schwieriger Prozess, denn die Studierenden unter uns mussten sich zu dem Zeitpunkt entscheiden, ob sie weiter Theater studieren sollten oder nicht. »Wo liegt die Zukunft?« Unsere Antwort darauf war: noch mehr Kunst, mehr Kunst machen, die ihnen die Herzen, die Augen öffnet. Wir haben



sie regelrecht mit unserer Kunst bombardiert. Wir mussten gesehen und gehört werden. Im darauffolgenden Jahr bekamen wir erneut Einladungen, waren bei Starke Stücke und bei FRATZ.«

In einem späteren Austausch sagte Alabi: »Meine Teammitglieder waren alle am Boden zerstört, da unser Schicksal von Richtlinien bestimmt wurde, denen es an Fairness und Ausgewogenheit fehlte. Es war so ein schreckliches Gefühl zu wissen, dass die Behörde, die die Visa verweigerte, und die Behörde, die uns die Finanzierung gewährt hatte, beide unter derselben Regierung arbeiten, für dasselbe Land, mit öffentlichen Geldern, denen unsere Arbeit und das Neue, das sie ihnen gebracht hätte, verweigert wurde.«

Die Beteiligten des Panels teilten ihre Erfahrungen mit Visa, und es stellte sich heraus, dass nur die Wiederholung, das heißt, wie Sumalgy Nuro es ausdrückte, dass nur mehrere Stempel im Pass den Prozess, zu Gastspielen reisen zu dürfen, beschleunigen können. Dies spiegelt die Erfahrungen von Joshua Alabi und KiNiNso Konzepts wider. Nachdem dem gesamten Team das Visum 2017 verweigert worden war, konnte Joshua Alabi 2019 als Festivalbeobachter zu FRATZ reisen, erst 2022 folgte dann das Gastspiel. Sich über mehrere Jahre für Künstler*innen, die keinen Pass mit Reisefreiheit besitzen – wie es bei den meisten Künstler*innen aus postkolonialen Ländern der Fall ist – einzusetzen, ist von entscheidender Bedeutung, damit sie der bürokratischen Diskriminierung entgegentreten können.¹⁴ Zu lernen, wie der bürokratische Aufwand für Künstler*innen verringert werden kann, ist ein wichtiger Bereich der Kontaktpflege. Bürokratie gehört zu neokolonialen Beziehungen dazu und ist ein Kontrollinstrument, das Beziehungen reproduziert, die Zeit und Aufwand von BIPOC-Personen als dehnbar ansehen. Die Bürokratie selbst kann nicht dekolonisiert werden, aber ihre diskriminierende Praxis anzuerkennen und zu bekämpfen kann als wesentlicher Beweis für den Einsatz für dekoloniale Produktionsweisen in den darstellenden Künsten gelten.

Wie man Unabhängigkeit fördert

Anhand mehrerer Beispiele machte Joshua Alabi deutlich, wie das Finanzierungssystem neokoloniale Beziehungen aufrechterhält¹⁵: »Was die Dekolonisierung der Beziehungen betrifft: [...] In den letzten sechs Jahren haben wir versucht, zum Goethe-Institut und zur EU eine langanhaltende Beziehung aufzubauen. Doch plötzlich geht diese Beziehung in die Brüche, weil es einen neuen Leiter gibt, der sich weder für Theater noch für Tanz oder ganz allgemein für darstellende Kunst interessiert, und wir müssen erneut herausfinden, was diese Person beeindruckt. [Da wir in einem Land leben, das keine Mittel für Kunst hat, müssen wir entweder andere Jobs machen, um Geld zu verdienen und unsere Aufführungen zu finanzieren, oder wir müssen das machen, was den internationalen Organisationen, die über die finanziellen Mittel für Kunst verfügen, gefällt, was immer das auch sein mag.] Aber während wir nach all diesen Organisationen suchen, [verlieren wir den Kern

unserer Arbeit, da wir unsere Arbeit ständig anpassen müssen. Unsere künstlerische Freiheit gerät dadurch in Gefahr]. Wie dekolonisieren wir uns davon, dass wir unsere Arbeit in erster Linie über das machen müssen, worüber die internationalen Organisationen sprechen wollen? [...] Wie können wir uns als Künstler*innen davon befreien? Wie können wir diese Beziehungen aufrechterhalten, die gewünschten und benötigten Ressourcen erhalten, aber dann mit unserer eigenen Stimme unsere eigene Kunst machen, die besonderen und krassen Probleme von zu Hause angehen, und gleichzeitig das thematisieren, was die Gesellschaft und die Weltbevölkerung braucht?«



Die transformative Kraft lang anhaltender Beziehungen

Sumalgy Nuro: »Ich habe mit dem Tanzen angefangen [...], weil einige Leute aus meiner Townshipsiedlung¹⁶ Kunst gemacht haben, um sichere Räume für Kinder zu schaffen. Und zwar bereits für sehr junge Kinder: für gefährdete und verwaiste, für Kinder mit HIV, für Kinder ohne Schulzugang. Mit dem Tanzen haben wir es geschafft, die Kinder in die Schulen zu bringen, aber wir hatten dadurch noch viele weitere Vorteile: Es gab auch NGOs, die unsere Siedlung unterstützen wollten [und] deren Unterstützung richtete sich nicht nur an meine Gruppe, sondern an die ganze Gemeinde. Wenn mich jetzt jemand fragt, was meine Gemeinde verändert hat, warum jetzt jeder um drei Uhr morgens zu mir nach Hause kommen kann, aber vor zehn Jahren noch nicht. Vor zehn Jahren ist man nicht mal über die Straße gegangen, nicht mal ich. [...] Ich weiß noch, wie mich in der Schule mal ein Lehrer gefragt hat [...]: ›Was willst du werden, wenn du älter bist?‹ Meine Antwort: ›Ich will einfach nur diese Klasse beenden und Gangster werden.‹ [...] Wir wären die nächste Generation Gangster gewesen, aber durch Musik, Tanz und Theater haben wir angefangen, die Dinge anders zu sehen. In unserer Umgebung boten sich neue Möglichkeiten.

[...] Alle, die mit mir angefangen haben zu tanzen, tanzen nicht mehr, aber machen zumindest irgendwas, haben andere Jobs, sind andere Wege gegangen, um voranzukommen, sind nicht das geworden, was unsere Umgebung uns anbot.«

Die Gruppendiskussionen haben das, was Sumalgy Nuro während des Panels erzählt hat, bestärkt. Die darstellende Künstlerin Mareike Jung sprach zum Beispiel darüber, wie die Pandemie mit ihrer anderen Zeitlichkeit eine Art »langsame Kunst« hervorge-rufen hat, die es ermöglicht, tiefer in die Arbeit einzutauchen. Die Forschungslabore des FRATZ mit den öffentlichen Präsentationen, aus denen sich dann Performances entwickeln können, die gezeigt werden können, ließen ebenfalls eine längere Beziehung zu und wurden deshalb sehr geschätzt. Schlussendlich fragte Aniefiok Inyang, Performer in »KOLOFU«: »Wie können wir die Zusammen-arbeit bei einem Stück über dieses hinaus aufrechterhalten? Wenn das Stück nicht mehr gespielt wird, wie schaffen wir mehr Nach-haltigkeit? [...] Wie stellen wir sicher, dass es weitergeht, dass das Stück tourt, dass es eine Wirkung auf die Beteiligten hat?«

Bis zum nächsten Gespräch

Ich würde eine dekoloniale Praxis in den darstellenden Künsten für die Jüngsten als eine Möglichkeit betrachten, lokale Produk-tionsweisen von Kunst mit einer Veränderung des Systems zu verbinden. Eine dekoloniale Praxis ist ein Laboratorium für faire Beziehungen, deren Schlüsse wir aus einem größeren Kontext herausziehen und weiterentwickeln müssen. Eine dekoloniale Praxis ist ein Ort, an dem wir uns mit einer Tiefen Zeit der Neu-erfindung von Beziehungen widmen, beständige Beziehungen, die zum Handeln verpflichten. An dieser Stelle möchte ich mich noch einmal bei allen Podiumsteilnehmer*innen, dem Publikum, den Teilnehmer*innen der Gruppendiskussionen und dem FRATZ Festival für diesen Austausch bedanken. Mit ihm haben wir einen Raum geschaffen, der sich offen und großzügig angefühlt hat, und der gleichzeitig geografische und geopolitische Ungleich-heiten sowie Ungleichheiten bezüglich Herkunft und Klasse benannt hat, sodass wir weiterhin gemeinsame Räume öffnen und betreten können, in denen wir Kunst für jüngere Generatio-nen schaffen.

- 1 Bei der ersten Veranstaltung kam die Frage auf, warum auf dem Podium keine Kinder anwesend waren. Kinder sollten nicht damit beauftragt werden, uns über unser Verhalten zu unterrichten. Aber vielleicht kommt bald der Zeitpunkt und das richtige Format für ihren direkten Beitrag, vielleicht ist das der nächste logische Schritt.
- 2 Diesen von Historikern der Annales-Schule geprägten Ausdruck, der das Studieren von Zeiträumen, die sich über Jahrtausende ziehen, möglich macht und Zyklen entstehen lässt, verwende ich hier experimentell.
- 3 Achille Mbembe, »Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive«, Vortrag am Wits Institute for Social and Economic Research (WISER), University of the Witwatersrand, Johannesburg, 2015
- 4 In den folgenden Text habe ich Zitate aus den Gesprächen eingespeist. Sie dienen als Erinnerung an den Austausch. Meine Gedanken, die aus dem Aus-tausch stammen, habe ich weiterentwickelt und entsprechen nicht unbedingt den Ansichten der zitierten Künstler*innen.
- 5 Diese Bestrebungen werden anderswo als »Inklusionsbemühungen« bezeichnet. Den Begriff »Inklusion« verwende ich bewusst nicht, da er dadurch entstanden ist, dass staatlich geförderte Kunst die Aufgabe erhielt, »Ausgeschlossene einzuschließen«. Der Begriff verfestigt die Schuld der »Ausgeschlossenen« an ihrer eigenen Ausgeschlossenheit, anstatt die ganze Gesellschaft dazu zu bewegen, systematische Ausgrenzungsmechanismen zu hinterfragen.
- 6 Siehe: <https://www.antirassismusklausel.de/>
- 7 Einmal habe ich zum Beispiel mit einem Theater zusammengearbeitet, das an seiner Tür die Erklärung von »Die Vielen« hingehängt und diese Erklärung auch unterschrieben hatte. »Die Vielen« ist ein in Deutschland entstandenes Netzwerk von Institutionen und Aktivist*innen im Bereich Kunst und Kultur. Es hat sich 2018 zusammengeschlossen und mehrere Erklärungen verfasst, die sich klar »gegen gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit, Rechtsextremismus und Angriffe auf die Kunstfreiheit« positionieren. Obwohl die Schnittmenge von Rechtsextremismus und Rassismus offensichtlich ist, hatte das Theater noch nie über eine dekoloniale Praxis nachgedacht. Auf meine Forderung nach der Antirassismusklausel antworteten die Mitarbeiter*innen mit Ausreden, die verdeutlichten, dass sie nicht informiert waren.
- 8 Seit 2018 heißt Swasiland offiziell Königreich Eswatini.
- 9 Dankend entliehen von: Tuck, E./Yang, K. Wayne: Decolonization is not a metaphor. In: Decolonization: Indigeneity, Education & Society, 1(1) 2012, Seite 1–40
- 10 Ein Beispiel hierfür findet sich in: »Queer. Ein Interview mit Iury Salustiano Trojaborg«, FRATZ Reflexionen, 2020, Seite 12 – 15
- 11 Adrienne Maree Brown: Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good, AK Press, 2019
- 12 Cintia Rangel hat an dieser Stelle nach dem äquivalenten Begriff in Englisch gefragt.
- 13 Joshua Alabi beschrieb, dass bei der Ablehnung folgende Kriterien eine Rolle gespielt haben: Alter (alle waren jung), Nationalität (alle waren Nigerianer*innen), Ressourcen (keine*r hatte viele Rücklagen), Ehestand (niemand war verheiratet) und Beschäftigungsverhältnis (niemand war angestellt in einem Vollzeitjob).
- 14 Aber auch hier ist es wichtig, im Hinterkopf zu haben, dass einfacheres Reisen nicht per se einfach sein muss, denn bei der Grenzkontrolle kann es immer zu Diskriminierung kommen, mit oder ohne gültigem Visum. Die bekannte Schwarze südafrikanische Choreografin Mamela Nyamza postete in den sozialen Medien am 20. Oktober 2022, als sie für einen Auftritt in Zürich nach Europa reiste: »Reisebericht, Einreise Europa. / Diese Fragen machen uns Angst... / 1. Was hast du hier vor? / 2. Kannst du beweisen, dass du Künstlerin bist? / 3. Was für Kunst machst du? / 4. Hast du ein Video, in dem man dich tanzen, choreografieren sieht? / Ich habe ihnen meine Wikipedia-Seite gezeigt, sie haben sie rumgereicht und waren sprachlos, als hätte ich sie angelogen.« Quelle: <https://bit.ly/3uEy9dD> (letzter Aufruf: 12.12.2022)
- 15 Im folgenden Zitat wurden die Sätze zwischen den eckigen Klammern nach der Lektüre des Textes vom Sprecher ergänzt.
- 16 Maxaquene »A« in Maputo, Hauptstadt von Mosambik. Quelle: <https://sumalgyjafar.wixsite.com/suma/bio>



Die Kraft der Transformation

Eindrücke vom Aufführungsbesuch »Flip-Flop«

Djibril Sall

Als ich mir im Theater o.N. einen Platz suchte, um Nasheeka Neds-reals »Flip-Flop« anzuschauen, wusste ich nicht recht, was ich zu erwarten hatte. Ich hatte quasi seit meiner Kindheit keine Theateraufführung für Kinder mehr gesehen, und im Vorfeld hatte ich ein besonders ernstes Genre experimenteller Berlin-Performances über mich ergehen lassen müssen, also hoffte ich auf etwas Unbeschwerteres – darauf, der Realität zu entkommen. Da war ich also, um 10 Uhr morgens, mit einer riesigen Gruppe ausgelassener Kinder, die sich freuten, den Kindergarten und ihren üblichen Tagesablauf hinter sich zu lassen. Die Aufregung kam mir sehr vertraut vor – von all den Malen, die ich selbst bei spannenden Schulausflügen war, weit weg von mathematischen Formeln, Diktaten und streng beaufsichtigten, muffigen Klassenräumen. Die Neuartigkeit dieser Erfahrungen öffnete mein Herz für jene Erlebnisse, die Teil unserer Ausflüge waren – ob wir die Schönheit der Oper bestaunten, uns in einem Zoo-Abenteuer verloren (natürlich mit der kindlichen Unschuld, die Gefangenschaft der Tiere fern von zu Hause nicht infrage zu stellen), die Kameradschaft und Euphorie des Wettkampfsports bei einem professionellen Hockeyspiel erfuhren oder uns ganz und gar auf die Eigenarten und das Spektakel einer Bühnenaufführung einließen. Als Kind waren das für mich bereichernde Momente, die viel zu meinen Interessen beigetragen und mich zu einem kritischeren, empathischeren und einfühlsameren Menschen gemacht haben.

Was mir an »Flip-Flop« besonders gefiel, war die Absurdität der Performance, und wie diese Absurdität genutzt wurde, um eine relativ simple Geschichte über Spiel und Kreativität zu erzählen. Die Performer*innen spielen überschwänglich und lassen ihren Eigenarten freien Lauf, sie geben sich ganz und gar den von ihnen kreierten Figuren hin. Diese Figuren tragen sie von Szene zu Szene und sie ermuntern das Publikum dazu, mit der Handlung ganz und gar mitzugehen. Vom Sprechen in Kauderwelsch (vermischt mit etwas Portugiesisch, Englisch und Deutsch) bis hin zur Aufführung komödiantischer, grotesker Tänze, ist die große Botschaft, unserer Fantasie freien Lauf zu lassen. Die tänzerische Arbeit selbst ist unglaublich anspruchsvoll und fordernd, aber zu keinem Zeitpunkt sieht es so aus, als würde den Performer*innen die Arbeit keinen Spaß machen; ihre Energie und ihr Lächeln überspielen die Anstrengung, der sie ihre Körper aussetzen. Und ich glaube, besonders für die Erwachsenen lautet die zugrundeliegende Botschaft, ihren kritischen Blick abzulegen und sich auf

das Hier und Jetzt einzulassen. Die Kreativität erstreckt sich auch auf die verwendeten Objekte – es handelt sich um relativ gewöhnliche Gegenstände, aber die Performer*innen nutzen diese auf eine Art und Weise, die eine Form von Körperhorror wie auch die Verwandlung in verschiedene Kreaturen mit übertriebenen, aber glaubhaften Körperfunktionen impliziert (auf kinderfreundliche Weise). Die Darsteller*innen werden von Plastiksäcken verschluckt und verwandeln sich dann in abgetrennte Köpfe, diese Köpfe wiederum dehnen sich zu wurmartigen Röhrenmonstern aus, sie verbinden sich und werden zu einem Tunnel – während der gesamten Performance war diese Energie der Verwandlung spürbar. Von den langen verbundenen Strümpfen am Anfang hin zur Einbeziehung rhythmischer Handspiele, war die Idee hinter dem Stück das rasche Tempo von Veränderung und Kreativität, das mit kindlichem Spiel einhergeht. Für mich machte das sehr deutlich, wie gerne wir Zeichentrickfilme und Spiele verwenden, um Kindern Themen zu erklären, bei denen wir uns selbst ein bisschen unwohl fühlen.

Ich fand es auch toll, wie die Kinder mit der Aufführung interagierten. Es war unschwer zu erkennen, wie sehr ihnen die Darstellung gefiel, und dass sie in ihnen eine Art kreativen Antrieb beflügelte. Sie interagierten enthusiastisch mit den Performer*innen, wann immer Fragen gestellt wurden, und schienen sich der Performance völlig hinzugeben. Ich fühlte mich an die Sendungen erinnert, die ich selbst als Kind gesehen habe, wie zum Beispiel »Dora the Explorer«, »Blues Clues« und »Little Bill«. Und genau wie diese Sendungen damals mit ihrer Magie auf mich wirkten, fühlten sich die Kinder komplett in den Bann und die Energie der Aufführung gezogen. Einfach gesagt handelte es sich um ein Call-and-Response-Spiel – ein gemeinschaftsbildendes Instrument, das in vielen afrikanisch geprägten Kulturen bei Feierlichkeiten, in der Kirche oder auch bei Sportveranstaltungen eingesetzt wird, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu sichern. Außerdem hatte ich die Gelegenheit, die Aufführung mit einer Gruppe afro-deutscher Kinder zu sehen, und auch das hatte seinen ganz eigenen Zauber. Das Wesen von Diskriminierung, ethnischer Trennung und Rassismus nimmt Kindern of Color früh ihre Unschuld. Für mich sind das kostbare Momente, in denen Kinder Kinder sein können, und wir Erwachsenen sie genau dort treffen können.



Unseren gemeinsamen Boden finden

Gespräche und Reflexionen über Dekolonisierung im Anschluss an »TAH DAM!«

Coila-Leah Enderstein und Sumalgy Nuro

»Zuhören als Kritik« ist weder die Kunstfertigkeit einer Kritik, die urteilt und eine Utopie vorschreibt, noch die Überheblichkeit einer Kritik, die Hoffnung leugnet; sondern eine Kritik, die öffnet und bescheiden ist, eine Kritik, die beim und durch Zuhören Verständnis schafft.

Rolando Vázquez¹

(eine Partitur für dekoloniales Zuhören)

Mach dir klar, wo du bist,
Vergiss nicht, woher du kommst.

Reise in die Vergangenheit und hör zu,
Hör zu und überwinde Unterschiede.

Mach dich frei von dem, was du weißt,
Und sei offen für Widersprüche.

Lass dich beeinflussen.

Triff die Seele deines Instruments,
Begrüß Interaktion.

Spiel vom Boden in die Zukunft.

Nimm andere mit.

»TAH DAM!«, 2020. Kapstadt.

Ein Team aus Musiker*innen und Tänzer*innen arbeitet am Erd-Lied (The Earth Song), ein Teil aus dem Kinderstück »TAH DAM!«. Die Stimmung ist sanft – wir befinden uns mitten im anstrengenden Covid-Lockdown, haben aber eine Lücke in den Vorschriften gefunden, sodass wir unsere Arbeit als Künstler*innen fortsetzen können.

Das Erd-Lied handelt von der Beziehung des Körpers zur Erde: Ein Runtergehen kann nicht ohne sein Gegenteil – das Hochgehen geschehen. Was aus der Abfolge von Bewegungen entsteht, die den Körper auf die Erde und von ihr wegbringen, ist *Rhythmus*, unser Ausgangsmaterial in diesem Teil des Stückes. Während wir

den Inhalt entwickeln, schlägt Vintani auf der Djembe-Trommel einen Rhythmus vor, der aus dem traditionellen mosambikanischen Tanz *Xigubo* stammt. Suma nimmt ihn schnell auf und beginnt, die traditionell mit dem Rhythmus gepaarten Bewegungen zu erforschen. Vintani schlägt daraufhin einen anderen Rhythmus vor – den des Mapiko-Maskentanzes² aus dem Norden Mosambiks.

Coilas im Westen geschulte Ohren haben Mühe, den »Grundschlag«³ in beiden Sequenzen zu finden. Vielleicht weil der Schwung der Musik und der Bewegung von unten nach oben geht und nicht umgekehrt, wie es in der westlichen Musik der Fall ist. Wie sieht Coilas Beziehung zu diesem Material aus und was kann sie mit dem Klavier Sinnvolles beitragen? Als sie beim Ausprobieren durcheinandergerät, behalten sich Suma und Vintani jegliche Kritik vor, und lassen ihr einfach die Zeit, die sie braucht, um den Sound zu verinnerlichen.

Eine Kritik, die öffnet

Coila: Wo ist dir der Begriff »Dekolonisierung« zum ersten Mal begegnet?

Suma: Ich nehme mal an in der Grundschule. Im Zusammenhang mit der Unabhängigkeit Mosambiks, also es ging um politische und strukturelle Veränderungen.

Coila: Wie hat sich deine Idee von diesem Wort im Laufe deines Lebens und in verschiedenen Kontexten verändert?

Suma: Als Tänzer und Musiker in Afrika muss man in gewisser Weise sein Denken dekolonisieren. Weil es eine Vorstellung davon gibt, wie man Sachen macht, und weil Kunst oder Musik und Tanz nicht eingeordnet werden können. Zumindest wurden sie in meinem eigenen Zuhause nicht als etwas angesehen, das man machen kann. Deshalb musste ich in gewisser Weise die Denkweise der Kolonisatoren durchbrechen. Nach ihnen muss eine Person zur Schule und zur Universität gehen und etwas »Normales« studieren wie Buchhaltung oder Medizin. So hab ich mich schon in jungen Jahren wegen meiner Leidenschaft für die Kunst von diesem Schubladendenken verabschiedet.

Wann hast du zum ersten Mal von Dekolonisierung gehört?

Coila: Wann mir das Wort Dekolonisierung zum ersten Mal begegnete, weiß ich nicht mehr, aber das Gebäude meiner Grundschule stammte aus der Kolonialzeit, und in der Schulhymne kam der »alte Garten des Kap-Gouverneurs« vor.

»In den Calla-Feldern, vor einem azurblauen Meer, im Schein der goldenen Sonne, lernt man eins ist zwei einmal mehr.«

Ich ging dort zur Schule nur ein paar Jahre nach dem Ende der Apartheid, es war in dieser komischen Zeit des »Regenbogen-Nationalismus«⁴ – dieser naiven Art, Diversität zu feiern, während in gewisser Weise immer noch Kolonialismus gefeiert wurde.

Erst mit den Studentenprotesten in Südafrika, die 2016 begannen – »RhodesMustFall« und »FeesMustFall« –, hörte ich zum ersten Mal von Dekolonisierung als etwas anderes als einen Prozess



»Together At Home, Dance And Music (TAH DAM!)« ist ein Projekt, das 2020 im Rahmen der FRATZ Forschungslabore in Zusammenarbeit mit ASSITEJ South Africa entstanden ist und live beim FRATZ Festival 2022 aufgeführt wurde. Das Projekt wurde von den Performer*innen Manuela Lucia Tessi, Thalia Laric, Vintani Nafassi, Sumalgy Nuro und Coila-Leah Enderstein zusammen mit der Dramaturgin Nicola Elliot entwickelt, die Recherchearbeit stammt von Faye Kabali-Kagwa, Video von Lindsey Appolis. TAH DAM hat sich aus den Erfahrungen der Performer*innen in interdisziplinärer Improvisation entwickelt: Im Rahmen des Projekts »Music-Dance« haben die Performer*innen aus unterschiedlichen Kunstsparten seit 2019 gemeinsame Wege des Zuhörens und kreativen Schaffens ausgelotet.

der Unabhängigkeit von einer Kolonialmacht. Es ging darum, das Curriculum zu dekolonisieren, und all die anderen sozialen Bereiche, Dinge, die ich als weiße Südafrikanerin für selbstverständlich hielt. Das war der Beginn eines Prozesses, in dem ich über meine eigene »Kolonialität« nachdachte, über meine Rolle als jemand, der das Erbe von Siedlungskolonien fortsetzte. Und dieses Nachdenken wurde später zu einem wesentlichen Teil meiner künstlerischen Praxis und Ausdrucksweise.

Also so richtig habe ich mit politischer Kunst erst später begonnen. Aber wie war es für dich, als du angefangen hast, Kunst zu machen, hast du da schon eine dekoloniale Herangehensweise mit dem Künstlerdasein assoziiert?

Suma: Zu der Zeit würde ich noch nicht von Dekolonisierung sprechen, ich würde eher sagen, es war eine Rebellion. Und weil ich ein Rebell war, habe ich viele Sachen ausprobiert und mein Denken hat sich auf eine andere Art geformt. Und weil ich Künstler bin, gab es weniger Grenzen, vor allem als zeitgenössischer Tänzer.

Traditioneller Tanz gehört zu meiner Kultur. Doch während der Kolonisation wurde ihm ein Stempel aufgedrückt. Dieser Prozess vollzog sich über Generationen und Generationen, und auf unserer Seite gab es eine Art Abkommen, dass man Dinge nur auf eine bestimmte Weise machen konnte, sonst gehörte man nicht dazu. Das war schon sehr konservativ.

Als ich dann mit zeitgenössischem Tanz anfang, fühlte es sich wie eine Befreiung an. Meiner Meinung nach kann man die Form und den Ursprung eines bestimmten Materials anerkennen, aber von dort aus weitergehen und es weiterentwickeln. Ich konnte das nur verstehen, indem ich die Dinge von außen betrachtete, und der zeitgenössische Tanz war tatsächlich das, was mir diese Fähigkeit verlieh. Der zeitgenössische Tanz hat mir geholfen, mich zu befreien und Dinge zu entdecken, mich von dem, was draußen ist, beeinflussen zu lassen.

»TAH DAM!«, 2022. Amsterdam.

Als wir »TAH DAM!« nach Europa holen, haben wir die Spannungen kolonialer Strukturen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Produktionskontextes sehr stark erfahren. Schon die Reise nach Europa ist für die Teammitglieder aus Mosambik mit verschiedenen Hürden verbunden. Und als die Sicherheitsbeamten am Flughafen dann die Instrumente von Suma und Vintani sehen, fragen sie skeptisch: »Was ist das?« Machtverhältnisse und kulturelle Unterschiede führen im Team zu Reibungen unterschiedlicher Größenordnungen.

Für eine Aufführung in Belgien haben wir das Erd-Lied zusammen mit den anderen Liedern an Kristjan, einen Ersatzpianisten, übergeben. Wie Coilas ist auch Krystians musikalische Ausbildung westlich. *Ka – karah – Ka, ka ka ka – Ka – karah – Ka, ka ka ka*. So hat Suma den Rhythmus der Mapiko-Sequenz transkribiert. Coila zählt

den »Grundschat« in einem westlichen 2/4-Takt, während Suma und Vintani nach den Tanzbewegungen zählen. Der vokalisierte Rhythmus des *Xigubu* – *GadING, gadingy ding, gadingy dingy – GadING, gadingy ding, gadingy dingy* – wird zwischen uns zu einer Art Running Gag.

Indem wir die Partitur des Stückes laut aussprechen und mündlich weitergeben, erfahren wir mehr über unsere jeweiligen Bezugsrahmen. Noch einmal laden wir Kristjan dazu ein, nach Belieben auf die ungefähre Wiedergabe des traditionellen Materials zu reagieren, es aufzunehmen und zu transformieren.



Eine Kritik, die Verständnis durch Zuhören schafft

Coila: Kulturelle Aneignung ist unethisch oder verwerflich, wenn eine Person Elemente einer anderen Kultur für die eigene Entwicklung nutzt und dadurch mehr profitiert als die Kultur, aus der die Person die Elemente nimmt. Weiße Komponisten, die Elemente traditioneller afrikanischer Musik verwenden, wurden entweder berühmt, weil ihre Musik im Westen als neuartig und interessant angesehen wurde, oder sie wurden dafür kritisiert, diese Elemente zu verwenden, ohne das auf eine bestimmte Art zu thematisieren. Was dich anbelangt, du tanzst den Mapiko und kommst zwar auch aus Mosambik, aber der Tanz stammt nicht wirklich aus deiner Kultur, weshalb sich einige Leute, so wie du meinstest, angegriffen fühlen könnten. Was macht für dich eine ethische Beziehung zum Material aus?

Suma: Ich glaube, dass die Absicht, mit der man sich einem Material nähert, und wie sehr das Material von der Art und Weise, wie man es verwendet, profitiert, das Wichtigste ist. Überall, wo ich Mapiko tanze, erfahren die Leute, warum Mapiko existiert und was er für die Menschen, die ihn tanzen, bedeutet. Bei Instrumen-

ten achte ich nicht nur darauf, dass andere Menschen sie sehen und kennenlernen, sondern ich bin auch offen dafür, dass die Instrumente mich als Individuum und jeden, der mit ihnen in Kontakt kommt, beeinflussen.

Ich habe nicht die Absicht, berühmt zu werden. Ich fühle mich gut mit dem, was ich mache, weil es meine Vision ist, eher dem Kontinent, der Gemeinschaft und den zukünftigen Generationen einen Nutzen zu verschaffen als mir selbst. Ich mag es, von all diesen unterschiedlichen Traditionen umgeben zu sein. Für mich sind die Instrumente Seelen, die mich umgeben, lebendige Seelen, die ich mit mir trage, wohin ich auch gehe. Die Mapiko-Maske nehme ich nicht als etwas Statisches wahr, setze ich sie auf, bin ich nicht mehr ich selbst. Ich gebe dem Material, das ich erforsche, etwas von mir, aber sehe das Ergebnis dieser Verbindung nicht als mein Eigentum an.

Coila: Bei einer Aneignung gibt es in der Auseinandersetzung mit dem Material keinen wirklichen Austausch, so wie du ihn beschreibst, sondern ein gewisses extrahierendes Element. Und genau das ist Kolonialismus.

Suma: Ja, es geht um die Prinzipien, wie du was machst und für wen du es machst.

»TAH DAM!«, 2022. Berlin.

Als in einem Neuköllner Theater das Erd-Lied von den Performer*innen angestimmt wird, verändert sich die Energie und Aufmerksamkeit des gesamten Raums. Ein abwechselndes Vorwärtsgen und Stampfen führt zu einem stetigen Pulsieren der Musiker*innen und transformiert schlussendlich das *Ka* – *karah* – *Ka, ka ka ka*. Suma spürt, wie sich die Energie des Raums ausrichtet, wenn er diesen explosiven Teil mit kraftvollen Sprüngen (oder Landungen) versieht, synchron zur rhythmischen Intensität von Djembe und Klavier.

Was passiert, wenn Kinder und Erwachsene unterschiedlicher Herkunft in einem Raum sitzen und diesen Moment miterleben? Bedeutet es ihnen etwas, ein Stück zu sehen, in dem verschiedene Traditionen und Ethnien zusammenkommen? Oder wirkt die Diversität oberflächlich? Bestärkt der Verweis auf traditionelle afrikanische Formen die Vorstellung von afrikanischer Kultur als etwas Historisches, Statisches und sehr Exotisches, oder lässt sich erkennen, dass diese Formen sich aufgrund einer Begegnung angepasst und transformiert haben? Wie viel davon kann ein Kind wahrnehmen?

Nach der Aufführung nähern sich die Kinder überaus neugierig den Instrumenten. Lehrer*innen und Eltern eilen zu den Performer*innen und bitten um Fotos mit Vintani und Suma.

Eine Kritik, die bescheiden ist

Suma: Wie gehst du in deiner Arbeit mit Dekolonisierung um?

Coila: Mein Ziel ist es, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie Kolonialität⁵ in der Gegenwart fortbesteht und sie prägt. In den letzten Jahren habe ich sowohl mit dem Klavier als auch mit Orten gearbeitet und versucht, die europäische Kultur und Epistemologie zu de-universalisieren. Und die Konzentration auf das Zuhören und die Wahrnehmung zu lenken. Aber kann ich behaupten, dass ich dekolonisiere? Ich bin keine richtige Aktivistin, ich verfolge eine innere Arbeit, schaffe Bewusstsein, rufe eine Reflexion hervor. Es gibt verschiedene Bereiche, in denen Kolonialität operiert, und deshalb ist Dekolonisierung auch nicht nur eine Sache, und es gibt für verschiedene Menschen auch unterschiedliche Dinge zu tun. Wissenschaftler*innen, die sich mit Dekolonisierung beschäftigen, betonen, dass Dekolonisierung auf Praxis, Gerechtigkeit und Wiederherstellung beruhen sollte. Das versuche ich zumindest in meinen eigenen Produktionen zu beachten, wo ich mehr Einfluss auf die Finanzen habe.

Das Wort „Dekolonisierung“ ist immer mehr zum Mainstream geworden und daher undurchsichtiger und manchmal auch nicht differenziert genug. Ich denke, dass die Begriffe und die Kritik kontextabhängig sind und sich ständig weiterentwickeln müssen. Koloniale Kritik muss öffnen statt schließen. Ich habe festgestellt, dass ich mich an bestimmte Regeln und Ideen klammere, und dass diese Ideen in einem westlichen oder oft US-zentrierten Kontext stecken bleiben können. Klasse und Ort, die Persönlichkeit ... all das beeinflusst Beziehungen. Ich habe gelernt, dass es ein Gleichgewicht gibt zwischen der Anerkennung der Strukturen, die unsere Erfahrungen und Identitäten formen, und aufmerksam zu sein für das, was vor einem passiert, ohne dabei überheblich zu werden oder sich aufzuregen.

Suma: Offener zu sein, von anderen beeinflusst zu werden.

Coila: Ganz genau. Was bedeutet dekoloniale Arbeit gerade für dich?

Suma: Andere Wege finden wollen, nicht glauben, dass eins plus eins nur zwei sein kann. Mich interessiert die Transformation »traditioneller« Formen. Ich spiele alle möglichen Instrumente, und spiele sie anders als sie dort, wo sie herkommen, gespielt werden. Manche Leute würden das als Beleidigung empfinden. Der Mapiko-Tanz wurde fast ausgelöscht, weil man nicht wollte, dass er die Dörfer verlässt. Die Leute, die den Tanz tanzten, konnten mit ihm nichts verdienen. Deshalb gab es viele Versuche, ihn auf die Bühne zu bringen und bekannt zu machen. Auch ich möchte Menschen über Instrumente informieren, Material aus der Vergangenheit sichtbar machen und Menschen in der Gegenwart inspirieren.

Ich habe die letzten fünf Jahre Musik studiert, nicht indem ich die Schulbank drückte, sondern durch ausführliche Recherchen und aufmerksames Zuhören, indem ich gelernt habe, wie man Instrumente herstellt und wie man sie repariert. Und ich habe nach Instrumenten gesucht, von denen die Leute nicht einmal mehr wissen, dass sie existieren. Jetzt möchte ich gerne sagen: »Jeder kann zu mir nach Hause kommen und spielen. Diese Instrumente sind nicht nur für mich da.«

Nimm andere mit.

Spiel vom Boden in die Zukunft.

Begrüß Interaktion,
Triff die Seele deines Instruments.

Lass dich beeinflussen.

Sei offen für Widersprüche,
Und mach dich frei von dem, was du weißt.

Hör zu und überwinde Unterschiede,
Reise in die Vergangenheit und hör zu.

Vergiss nicht, woher du kommst.
Mach dir klar, wo du bist.

(eine Partitur für dekoloniales Zuhören)

- 1 Rolando Vazquez: Towards a Decolonial Critique of Modernity Buen Vivir, Relationality and the Task of Listening. In: Raúl Fomet-Betancourt (Ed.): Raúl Fomet-Betancourt (Hrsg.): Kapital, Armut, Entwicklung. Capital, Poverty, Development. Capital, Pobreza, Desarrollo. Dokumentation des XV. Internationalen Seminars des Dialogprogramms Nord-Süd, Denktraditionen im Dialog: Studien zur Befreiung und Interkulturalität, Band 33, Mainz 2012
- 2 Mapiko ist ein Maskentanz des Makonde-Volkes, der die traditionellen Werte des Stammes vermittelt und die Seelen der Ahnen leitet.
- 3 Der betonte Grundsatz, in der Regel der erste in einer Abfolge regelmäßiger Takte.
- 4 »Regenbogen-Nationalismus« fasst eine Reihe von Narrativen zusammen, die von der südafrikanischen Regierung verwendet wurden, um die Einheit über Herkunfts- und Wirtschaftsgrenzen hinweg nach 1994 zu fördern. Der Ausdruck wird mit einer oberflächlichen Feier des Polykulturalismus assoziiert, und lenkt von dem Mangel an Gerechtigkeit für die Verbrechen der Apartheid und des Kolonialismus ab.
- 5 »Kolonialität«, ein Begriff, der dem peruanischen Wissenschaftler Anibal Quijano zugeschrieben wird, bezeichnet das Weltsystem, das mit dem europäischen Kolonialismus ab dem 16. Jahrhundert geschaffen wurde mit all seinen fortlaufenden Ausprägungen auf die Gegenwart. In dieser Denkweise besteht Kolonialität fort und basiert auf der Auslöschung anderer Welten und Wissenssysteme und wird durch den Diskurs der Moderne über Entwicklung und Fortschritt angeheizt.

Sinnliches Spielmaterial

Gedanken zum Kurationsprozess von »HARVEST«

Isabelle Schad

Als die Einladung vom Theater o.N. kam, ein Stück für das ganz junge Publikum, für Kinder ab 3 Jahren, zu machen, dachte ich zuerst daran, nach einem passenden Material zu suchen, mit dem wir spielen, uns beschäftigen und bewegen können. Ziemlich schnell kam mir die Idee, die eigene Ernte aus dem Garten der Wiesenburg, wo wir unseren Arbeitsort, die Tanzhalle, aufgebaut haben, zu untersuchen. Die erste Erprobung des »vorhandenen« Materials fand dann schon weit im Vorfeld, ein halbes Jahr vor Beginn des eigentlichen Probenprozesses, statt. Denn nur, wenn das Verhältnis zwischen Material und uns selbst, unseren Bewegungen und Sinnen, spannend erscheint, denke ich, dass es sich lohnt, damit ein Stück oder auch mehrere Stücke zu machen.

Präzision und starke Energie

Schon vom ersten Tag an war klar, dass die geernteten Weidenzweige und -gerten, die großen wie die kleinen oder mittleren, ein ganz wunderbares und überraschendes Eigenleben mit sich bringen.

Die großen Äste sind so lang, dass sie gerade eben der Breite nach in unsere Halle passen, wenn sie auf einer Hand balanciert werden und die Person den eigenen Schwerpunkt hinter die Hand bringt, sodass eine kreisförmige Bewegung entsteht. Tänzer*innen müssen also extrem präzise sein, um nicht an den Wänden anzustoßen. Zugleich entsteht dadurch eine verblüffende, riesige »Maschine« im Raum und eine extrem starke Energie. Wie wenig es an Muskelkraft braucht, um die langen Stangen in Bewegung zu versetzen, und wie viel an Geschicklichkeit, Spürsinn und Verständnis für Gewichtsverlagerung, für innere und äußere Kräfte, um sie zum Schweben, zum Drehen, in Bewegung, in die Vertikale oder Horizontale zu bringen!

Hierfür hat das Training mit Stock und Schwert im Park, das ich seit dem zweiten Lockdown im Humboldthain initiiert hatte, viel beigetragen. Die offenen Trainings sind übrigens ebenfalls in dem Spirit entstanden, mit dem umzugehen, was da ist – also auf eine Situation antworten zu müssen, in der Nähe und Training in geschlossenen Räumen unmöglich sind. Und zugleich haben wir im Training mit dem Stock auch viel Platz um jeden herum benötigt – da war der Park genau richtig. Selbst bei Wind und Wetter, auch im Schnee, haben wir uns getroffen. Ganz wichtig beim Aikido mit der Waffe ist, dass man nicht versucht, den Stock oder

das Schwert zu bewegen, sondern dass man immer zuallererst sich selbst bewegt. Hierdurch ist das Grundverständnis für den Umgang mit dem Material ungemein gewachsen – ohne gleich auf die »Kreation« hinarbeiten zu müssen.

Achtung der Natur gegenüber

Ich denke, dass das tägliche Training, das sich aus Elementen des Aikido und somatischen Praktiken nährt, eine wunderbare Grundlage für jegliches »Stück-Entwickeln« darstellt. Der Bezug von Selbst und Andere/Welt sowie das Verständnis für Bewegung und Schwerkraft, für Fluss und Energie, wird abseits des choreografischen Schaffens geschult. Alles auf einmal erreichen zu wollen, geht oftmals schief oder wird ein *fake*. Worum geht es überhaupt? Immer wieder neue Stücke zu kreieren, das kann es sicher nicht sein, denke ich immer wieder, wenn sich – gerade in schwierigen Zeiten – die Sinnfragen in den Vordergrund drängeln.

Aber zurück zur Ernte. Mir hat die Idee gefallen, dass unsere Ernte recycelt, weiterverwendet und genutzt werden kann. Damit werden relevante Themen unserer Zeit ganz nebenbei und spielerisch ins Zentrum gerückt: Es geht um die Aufmerksamkeit, um Respekt und Achtung der Natur gegenüber, die wir erbringen müssen, um unser Ökosystem und – am Ende des Tages – unseren Planeten nicht zu zerstören.

Im Prozess ist es eben diese Aufmerksamkeit gegenüber den Zweigen, Bündeln und feinen Ästchen, die eine wirkliche Relation entstehen lässt: genau wie ich es früher als Kind bei der Ernte erfahren habe, wenn wir bei den Bauern, bei denen unsere Pferde standen, helfen durften.

Reisigbündel mit Eigenleben

Gemeinsam mit den Tänzer*innen haben wir daher viel Zeit damit verbracht, die Weidenenernte nach Größe, Länge und Stärke der Äste zu sortieren, sie zu organisieren und sie schließlich in der Bewegung kennenzulernen. Wie biegsam sind sie und wie stark? Was können sie tragen? Wie verhalten sich die großen Zweige, wie die ganz dünnen und feinen? Wann wird das Ganze so chaotisch im Raum, dass die Gerten besser zu Sträuchern gebündelt werden, um damit spielen zu können und um dem Reisigbündel ein Eigenleben zu geben? Oder um es zu einem schamanischen Kostüm

werden zu lassen, zu feuerähnlichen Gebilden, die sich von allein zu bewegen zu scheinen, die so knistern, als würden sie selbst gerade brennen?

In einem Moment habe ich gedacht: Die Geräusche der unterschiedlichen Zweige sind so präsent, so lebendig und spannend! Wenn wir das ganze Stück nun ausschließlich nach musikalischen Aspekten, nach Rhythmen und Resonanzen formen würden, als würden wir an einem Musikstück oder einem Musical für die Kleinsten arbeiten, dann wäre das bestimmt perfekt.

Am Ende ist es natürlich nie nur das eine oder das andere, sondern viele Schichten formen nach und nach ein komplexes Ganzes, das dann wiederum ständig in Bewegung, in Veränderung ist...

Spannend zu bemerken finde ich, dass ich diese Arbeit, die auch ein ganz junges Publikum erreichen soll, eigentlich wie immer angehe: Die Aspekte von energetisch-kraftvollen Bewegungen, die aus dem täglichen gemeinsamen Training heraus wachsen, die visuellen und auditiven Aspekte, das Verhältnis von Selbst und Welt bleiben im Fokus. Und zugleich arbeite ich mit dem Bewusstsein, dass das Stück auch für die ganz Kleinen funktionieren soll. Also: dass die gelenkte Aufmerksamkeit, dass Kommunikation, Dauer und Rhythmus einfach stimmig sein müssen. Denn es gibt kein kritischeres Publikum diesbezüglich als Kinder, gerade wenn sie noch ganz jung sind. Es ist ja eigentlich das schönste Geschenk, das wir uns und anderen machen können, wenn man nach den sinnlichen, haptischen Erfahrungen sucht, die abseits von Verstand und Konzept wahrgenommen werden und zugleich kleine Wunder im eigenen Erfahren auslösen können.

Dauer und Aufmerksamkeit werden für das junge Publikum anders beleuchtet. Aber im Grunde genommen ist ein Stück wirklich toll, wenn es für alle funktioniert, unabhängig vom Alter, von Hintergrundwissen, Erfahrung oder Herkunft. Das war eigentlich schon immer mein Anliegen: mit meiner Arbeit Grenzen jeglicher Art überwinden zu können. In unserer heutigen Zeit, in Zeiten der Pandemie, in denen die Grenzen immer enger werden, empfinde ich diesen Aspekt als relevanter denn je.

Erstveröffentlichung in *trb Magazin – TanzRaumBerlin*, Ausgabe Mai/Juni 2021





Choreografische Himmelsachsen

Betrachtungen zu »HARVEST«

Andrej Mirčev

Im Rahmen der »Offensive für junges Publikum Berlin« und als Produktion des Theater o.N. entstand 2021 das Tanzstück »HARVEST« von Isabelle Schad. In einer fantasiereichen Inszenierung spielen die Choreografin, drei Tänzer*innen und ein Musiker mit wechselnden Landschaften, die sich aus der Interaktion mit Stöcken und Zweigen entfalten.

Als »ein Tanzstück von Isabelle Schad für Menschen jeden Alters«, wie der Untertitel von »HARVEST« lautet, lädt die Inszenierung in einen ästhetisch-sinnlichen Raum ein, in dem man sich wieder erinnern kann, wie man als Kind über die Welt staunte. Drei Tänzer*innen (Aya Toraiwa, Jan Lorys, Manuel Lindner) teilen die Bühne mit Zweigen und Ästen unterschiedlicher Größe und Länge, die gleichzeitig als Körperv verlängerung, Szenografie und Marionetten figurieren. Ihre Bewegungen und Interaktionen mit diesen Materialien ist achtsam und konzentriert, wodurch man den Eindruck bekommt, die Pflanzen wären der*die vierte Tänzer*in und hätten ein autonomes, wenn auch fragiles Dasein. Immer wieder ereignen sich performative Konstellationen, in denen die Stöcke die Körper erweitern oder zu einem Versteck werden, hinter dem sich die Tänzer*innen kurzfristig verbergen können. Dass die Stöcke, Äste und Zweige bewusst unterschiedliche Funktionen haben und diverse Bedeutungen hervorbringen, wird im Programmheft deutlich artikuliert: »Wie klingt ein Weidenstock? Wie liegt er in der Hand? Wie unterscheiden sich die großen von den kleinen Stäben? Die braunen von den grünen? Die alten von den jungen? Und wie werden sie zu einer Marionette, einem Walfischbauch oder einem Wald, wie zu einem Monster oder zu einem Schiff?« Aufgrund dieses Spiels mit unterschiedlichen narrativen Möglichkeiten und Interpretationen erscheint das Stück geeignet für Kinder ab 3 Jahren. Jede*r ist eingeladen, den eigenen Bedeutungskosmos zu formulieren.

Das choreografische Vokabular wird durch wiederholte systematische Kreisbewegungen generiert, die einerseits die Äste und Zweige aktivieren und andererseits die Körper in Schwung versetzen und quer über die Bühne leiten. Im Hinblick auf den Titel »HARVEST«, den man mit dem Begriff der Ernte übersetzen kann, lässt sich die zyklische Bewegungsstruktur mit dem periodischen Zeitrhythmus der Natur in Verbindung bringen. Außerdem bringt das Drehen der Tänzer*innen um die eigene Achse Assoziationen zum kosmologischen Tanz der Derwische hervor. In Situationen, in denen die langen Stöcke wie Stifte animiert werden, entsteht

der Eindruck, die Bewegungen wären ein genuiner Schreibakt: ein Schreiben der Bewegung und eine Bewegung der Schrift. Neben jenen Stöcken, die etwas dicker und länger sind, gibt es noch zwei weitere Sorten, die mittelgroßen und die kleinen. Diese sind gebündelt und suggerieren ebenfalls eine Bedeutungsvielfalt: Besen, Wälder, Peitschen, Büsche, Zelte. Und mehr noch: die kleinen Zweige werden zum Schluss auf der gesamten Bühne verstreut, womit sie auf Spuren verweisen, die die Choreografie hinterlassen hat. Dabei ist der rote Faden die überraschende skulpturhaft-visuelle Qualität der Objekte, die durch das Lichtdesign (Emma Juliard) verstärkt und in ihrer Sinnlichkeit dargestellt wird. Wichtige Elemente in der Strukturierung der Aufführung sind das Sounddesign und die live manipulierte Geräuschkulisse (Damir Šimunović), die zum Aufbau der Atmosphäre beitragen und die akustische Resonanz des Tanzes bestimmen.



Als raffiniertes ästhetisches Ereignis entfaltet »HARVEST« ein Dickicht möglicher Geschichten und szenischer Bilder, die gleichzeitig affektiv und spekulativ aufgeladen sind bzw. zum Fühlen sowie zum Nachdenken anregen. Zunächst konzentrierte ich mich auf den respektvollen Umgang der Tänzer*innen mit dem Material, was ich als eine ökologische Geste wahrgenommen habe. Durch sie kommt die derzeit schwer belastete Beziehung zwi-



schen Mensch und Natur zum Ausdruck. Die Größenanordnung bzw. der Unterschied zwischen einzelnen Stöcken und kleineren Ästen lenkte meine Aufmerksamkeit weiter auf die Frage nach der ebenfalls degenerierten Wechselwirkung und dem verlorenem Gleichgewicht zwischen Individuen und Kollektivität. Diese zwei Perspektiven führten mich letztlich zu jener Assoziation, die sich durch den Vorgang des vertikalen Aufstellens großer Äste offenbarte. Der Religionswissenschaftler Mircea Eliade formulierte in seinem Buch »Das Heilige und das Profane« den Begriff der *axis mundi* (Himmelsachse), der in zahlreichen schamanischen und mythologischen Vorstellungen die sakrale Verbindung zwischen Himmel und Erde bezeichnet. In den meisten Fällen ist damit ein heiliger Baum (oder ein Berg) gemeint, der den Schamanen ermöglicht, sich auf unterschiedlichen Ebenen der Realität zu bewegen, um die Gemeinschaft zu heilen oder vor bösen Geistern zu schützen. Die Choreografie von Schad ermöglicht eine ähnliche Reise. Es ist die Kartografie einer geistigen Substanz, die wie das Ökosystem und die Wälder immer rasanter bedroht wird und vor unseren Augen verschwindet.

Erstveröffentlichung »Choreografische Himmelsachsen« von Andrej Mirčev auf tanzschreiber.de am 17.09.2021

tanzschreiber ist ein Modul von »Perspektive Tanz«, einem Projekt des Tanzbüro Berlin, getragen vom Verein Zeitgenössischer Tanz Berlin e. V. Das Projekt wird von 2021 bis 2023 gefördert durch den Europäischen Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) und die Senatsverwaltung für Kultur und Europa.



FRATZ Begegnungen – im Austausch mit den Kindern

Ein Gespräch mit den Theaterpädagoginnen Cindy Ehrlichmann, Julia Gotzmann und Kathleen Rappolt
Dagmar Domrös

Seit der zweiten FRATZ-Ausgabe im Jahr 2015 finden vor, während und nach dem Festival die sogenannten FRATZ Begegnungen statt. Hierfür gehen wir Kooperationen mit Kitas in vier bis sechs Berliner Bezirken ein und organisieren theaterpädagogische Workshops und mobile Performances in den Kitas sowie Theaterbesuche beim Festival. In einem Zeitraum von etwa drei Monaten haben die Kinder sechs unterschiedliche Berührungen mit den darstellenden Künsten. Auch für viele der beteiligten Eltern sind

es die ersten Tanz- und Theatererfahrungen mit ihren Kindern. Begleitend finden mit den beteiligten Erzieher*innen Fortbildungen und Reflexionen mit den Theaterpädagog*innen über das Programm statt. Der Austausch ermöglicht beiden Seiten, ihre Praxis anzureichern und weiterzuentwickeln. Getragen wird das Programm von der Idee, Räume zu schaffen, in dem sich alle am Programm Beteiligten – Kinder und Erwachsenen – gleichwütig begegnen können¹ (siehe Textbox Seite 26).



Spielorte und kooperierende Kitas 2022

Die Pandemiejahre haben die partizipative Arbeit mit Kindern und die Kooperation mit Kitas erheblich erschwert. Während das Programm zu FRATZ 2020 ganz entfallen musste, konnten wir 2022 neue Bande knüpfen – allerdings immer noch zaghaft und mit vielen Unsicherheiten behaftet. Noch stärker als sonst litten die Kitas unter Personalmangel und den nach wie vor wechselnden Vorgaben bezüglich der Rückkehr zu normalen Besuchs- und Ausflugsregeln. Dennoch fanden sich vier engagierte Kitas, die 2022 eine Partnerschaft mit uns eingingen.

Gemeinsam mit den Theaterpädagog*innen Cindy Ehrlichmann, Julia Gotzmann und Kathleen Rappolt haben wir über die performative Arbeit mit sehr jungen Kindern, über die Wichtigkeit der Einbindung der Eltern und das Feedback der begleitenden Erzieher*innen gesprochen.

Dagmar: Eine Besonderheit des FRATZ Begegnungsprogramms ist, dass »Theater schauen« und »Theater machen« hier zusammen gedacht werden, das heißt, die Kinder schauen einerseits

Theaterstücke von professionellen, häufig sogar internationalen, Künstler*innen und können dann selber ausprobieren, sich künstlerisch und theatral auszudrücken. Oder sie werden von euch bzw. den Künstler*innen zunächst mit Ausdrucksformen und Materialien vertraut gemacht und schauen dann das Stück. Wie funktioniert diese Wechselwirkung?

Cindy: Ich möchte zur Beantwortung der Frage zweierlei Aspekte hervorheben. Zum einen realisieren Kinder beim »Theater schauen«, was Theater alles sein kann und wie es funktioniert. Dass es eine wie auch immer geartete Form gibt mit einem Anfang und einem Ende sowie Verabredungen oder definierte Bereiche wie zum Beispiel Bühnen- und Zuschauer*innenraum. Das ist, wenn man so will, ein Aspekt von Bildung, Aufklärung aber auch Vermittlung unserer Theaterphilosophie, die von einem breiten, spartenübergreifenden Theaterbegriff ausgeht. Mit der Initiierung des Programms war uns wichtig, Kindern von Beginn an zu zeigen, dass Theater vielfältig ist und nicht bedeuten muss, einen auswendig gelernten Text im Baumkostüm zu rezitieren. Im

Die Module der FRATZ Begegnungen

Einführungsveranstaltung für Erzieher*innen

Vorstellungsbesuch eines Stückes für die Jüngsten aus dem Repertoire des Theater o.N. Anschließend Kennenlernen und Vorstellung des FRATZ Festivals und Begegnungsprogramms sowie die Möglichkeit, Fragen zu stellen und Organisatorisches zu klären. | Ort: Theater o.N.

Kennenlern-Workshop 1 und 2 für Kinder und Erzieher*innen

Die Theaterpädagoginnen besuchen die Kinder in der Kita. Diese Termine gelten dem Kennenlernen und ersten Erkundungen, was Theater alles sein kann. Rituale des gemeinsamen Beginns und Endes der Theaterstunden werden eingeführt. | Ort: Kita

Künstler*innen-Begegnung für Kinder und Erzieher*innen

Die Kinder lernen (internationale) Künstler*innen kennen, deren Inszenierung sie im Rahmen des FRATZ Festivals anschauen werden. Die Künstler*innen besuchen die Kinder in ihrer Kita und geben einen interaktiven Workshop mit Materialien und künstlerischen Mitteln aus dem bevorstehenden Vorstellungsbesuch. | Ort: Kita

FRATZ Festival: Gastspielbesuch für Kinder und Erzieher*innen
Besuch einer Inszenierung im Rahmen des FRATZ Festivals

und anschließende Theaterbegegnung mit der Gruppe. Nach Möglichkeit wird das Gesehene im Anschluss an die Einführung spielerisch vertieft und verarbeitet. | Ort: Spielort in räumlicher Nähe zur Kita oder Busfahrt zu einem Theater

Eltern-Kind-Workshop

Die Eltern der teilnehmenden Kinder kommen in die Kita und bezugnehmend auf das Stück wird von den Theaterpädagog*innen ein Eltern-Kind-Theaterspielnachmittag veranstaltet, an dem auch die Erzieher*innen teilnehmen. | Ort: Kita

Mobile Performance in der Kita für Kinder, Eltern und Erzieher*innen

Eine mobile Performance des Theater o.N. für Kinder ab 2 Jahren wird in der Kita gezeigt (zwei Vorstellungen: eine am Nachmittag zusammen mit Eltern der teilnehmenden Kinder, eine am Vormittag für andere Kitakinder) und mündet in einen partizipatorischen Teil mit den Künstler*innen und der Theaterpädagogin. | Ort: Kita

Abschlussworkshop für Erzieher*innen

Gemeinsame Reflexion des Programms und mehrstündiger Workshop für die teilnehmenden Erzieher*innen: »Methoden im Theater mit den Jüngsten« (Teilnahmebescheinigung)

Grunde genommen ist das eine Einladung an die Kinder, alles zum Theater machen zu können, was sie umgibt – mit Ausdrucksmitteln, auf die sie Lust haben und die ihnen zur Verfügung stehen. Der zweite Effekt von der Wechselwirkung »Theater schauen« und »Theater machen« funktioniert wunderbar selbstgesteuert. Wir wissen, dass Kinder durch Nachahmung nacharbeiten, verarbeiten und reflektieren. Aus diesem Grund nehmen sie das auf der Bühne Gesehene unweigerlich in ihren unmittelbar folgenden Spielalltag hinein, zeichnen das Erlebte oder stellen es nach, sofern ihnen die entsprechenden Materialien dafür bereitgestellt werden. Hier probieren sie aus, was sie gesehen haben, verfeinern es, wandeln um und proben selbst, intrinsisch motiviert. Letzteres ist deswegen so toll, weil es nicht viel (pädagogisches) Zutun braucht, um diese Art von Spiel anzuregen oder zu motivieren, es ist quasi ein Selbstläufer, wenn die Rahmenbedingungen (Raum, Zeit, Materialien sowie zugewandte, offene und experimentierfreudige Erwachsene) stimmen.



Julia: Ein Beispiel: In unserer Kooperation (Kita »Freche Früchte« im Wedding und »HARVEST« in der Tanzhalle Wiesenburg) besuchten wir mit den Kindern die internationalen Künstler*innen zwei Tage vor der Aufführung am Spielort für den gemeinsamen Workshop. In der Performance ging es um Achtsamkeit, das Verhältnis von Mensch und Natur, dargestellt durch den Tanz und das Spiel mit ganz unterschiedlich großen Weidenstöcken. Im Workshop führten die Künstler*innen Material- und Raumerforschungen mit den Kindern durch, die sie zwei Tage später auch in der Aufführung wieder entdecken konnten. Zum Beispiel Slalom-Laufen durch und um die zum Teil riesigen Weidenstöcke, die im Raum verteilt standen. Oder das rhythmische Klopfen mit den Weiden und das gemeinsame Tragen der größten Weiden von einem Ort zum anderen, was große Achtsamkeit und ein gutes Raumgefühl

erforderte. Im Lachen und in den Blicken der Kinder spiegelte sich der Wiedererkennungseffekt während der Aufführung wider – vor allem bei den Übungen, die ihnen selbst während des Workshops besonders Freude bereitet hatten. Für die Kinder, die eher schnelle und abwechslungsreiche Tempi in der Rezeption anderer Medien gewöhnt sind, war die Performance eine Herausforderung. Doch den Kindern hatten die Materialstudien mit den Künstler*innen große Freude bereitet. Und dies schuf eine Brücke zu der Performance, die für ihre Sehgewohnheiten so ungewöhnlich still und auch langsam war. Auf die sonst eher zurückgezogenen Kinder wirkte die Einfachheit und gleichzeitig ruhige Poesie der Spiele mit den Weiden ermächtigend. So eroberte sich im Workshop ein eher stilles Mädchen gegen Ende ganz selbstbewusst den Raum und trug als erste gemeinsam mit den Künstler*innen einen riesigen Weidenstab von Ort zu Ort. Die Erzieherinnen hat dies sehr überrascht und beeindruckt.

Dagmar: Im Ablauf der Begegnungen sieht man, dass an mehreren Stellen im Programm die Eltern der Kinder eingebunden werden. Warum ist das so wichtig? Es ist ja eigentlich eine Aktivität im Rahmen der Kita.

Cindy: Diese Entscheidung beruht auf Vorerfahrungen unserer partizipativen Arbeit. Wir beobachteten, dass Kinder eine Freude daran haben, ihre künstlerisch gemachten Erfahrungen zu teilen, diese auch zu Hause weiter voranzutreiben. Das kann man daran erkennen, dass sie oft beim Abholen aus der Kita ihren Eltern zeigen wollen, was sie kreiert haben, oder berichten wollen, was sie erlebt haben. Sie scheinen dann noch in ihrer Zauberwelt zu sein, in einem kreativen Modus, angeregt durch uns, zu fantasieren, sich zu verwandeln, sich zu trauen, eine andere Perspektive einzunehmen. Wir haben oft erlebt, dass dieser kreative Modus unterbrochen oder abgebrochen wurde durch inadäquates Reagieren der Eltern wie zum Beispiel »Was erzählst du denn wieder für einen Quatsch« oder »Wasser muss doch blau aussehen«, »Es gibt keine sprechenden Pferde« usw. Wir erkannten, dass eigentlich auch die Eltern eine Vermittlung in künstlerischer Praxis oder zumindest eine Chance der Anteilnahme am Prozess der Kinder haben sollten. Einerseits wollen wir Eltern mit den gemeinsamen Workshops für die bei und mit den Kindern stattfindenden künstlerischen Prozesse sensibilisieren. Andererseits wollen wir sie in einen gemeinsamen künstlerischen Modus bringen, von dem beide profitieren, weil sie sich im besten Falle in der Kunst annähernd auf Augenhöhe begegnen können, da es für beide Neuland ist und in der künstlerischen Forschung nicht zwingend der ältere Erwachsene einen Wissensvorsprung hat vor dem Kind. Diesen Modus schätzen die Teilnehmenden sehr, weil, so wird es uns immer wieder gespiegelt, die klar definierten Rollen von Erwachsene*r/Kind für einen Moment lang aufgehoben scheinen im gemeinsamen Prozess des Probierens, Suchens und Findens.



Kathleen: Ich würde noch ergänzen, dass es sogar vom Gesetz so vorgesehen ist, die Eltern als erste Bindungspersonen einzubeziehen. Die Kindertagesstätten sind zur Bildungs- und Erziehungspartnerschaft mit den Eltern verpflichtet (Berliner Bildungsprogramm für Kitas und Kindertagespflege), was auch im Berliner Kindertagesförderungsgesetz gesetzlich verankert ist. Wir gehen also in eine Bildungseinrichtung, in der die Zusammenarbeit von Pädagog*innen und Eltern für die Entwicklung der Kinder unerlässlich ist. Wenn Pädagog*innen, wie beispielsweise in der Kita »Wunderwelt« in Marzahn, mit der ich während der FRATZ Begegnungen kooperieren durfte, die Workshops, die Theaterbesuche etc. fotografisch dokumentieren, Aussagen der Kinder dazu aufschreiben und auch ihre eigenen Eindrücke notieren, und dies im Eingangsbereich der Kita sichtbar für alle und ästhetisch ansprechend präsentieren, kann schon vor dem Eltern-Kind-Theaterworkshop und dem Theaterbesuch ein Dialog zwischen Kindern und Eltern stattfinden. Kinder zeigen stolz auf die Bilder, auf denen sie zu sehen sind, und erzählen noch einmal, was geschehen ist. Eltern können durch die Augen der Kinder etwas über FRATZ erfahren. Bei den Eltern kann Neugier geweckt werden, vor allem aber können sie die Erzählungen der Kinder einordnen. Aber dann wissen die Eltern immer noch nicht, was sie eigentlich bei diesem Eltern-Kind-Workshop erwartet.

Dagmar: Kannst du mal schildern, wie so ein Eltern-Kind-Workshop bei FRATZ abläuft?

Kathleen: Am Anfang sitzen die Eltern verteilt an den Wänden, mit dem Rücken dort Halt suchend vor dem Unbekannten. Die Kinder wiederum munter auf dem Schoß der Eltern, oder daneben, stolz sagend: »Das ist meine Mama!«, »Das ist mein Papa!« Und dann geht es los, mit gemeinsam spielen, tanzen, malen, thematisch abhängig vom besuchten Theaterstück. Das Eis bricht, die

Eltern lassen sich ein, tanzen für ihre Kinder, gehen im Entengang, malen Striche und Kreise, auch wenn das scheinbar keinen Sinn macht. Hier geht es nicht um das sinnhafte Präsentieren von Können, sondern, wie Cindy sagt, um ein gemeinsames kreatives Schaffen. Die Offenheit der Eltern in der Kita »Wunderwelt« hat mich beeindruckt. Eine Erzieherin meldete zurück: »Auch Eltern, die sonst zurückhaltender sind, sind aufgetaut und haben mitgemacht.«

Aber es ist ein schmaler Grat, der kippen kann, es können Reglementierungen von Eltern kommen, wie ich bei einigen zurückliegenden Eltern-Kind-Workshops hin und wieder erfahren musste. Präsent sein in jeder Sekunde und von Anfang an darauf hinwirken, dass es an diesem Nachmittag kein Richtig und Falsch gibt. Dass auch die Eltern in dieser Begegnung etwas loslassen können, auch mal wieder Kind sein können, kreativ-forschend. Vor allem aber, dass sich Kinder und Erwachsene anders begegnen können als im Alltag. Wenn es gelingt, so einen Raum zu schaffen, dann ist das sehr beglückend für alle Teilnehmenden und das, was wir mit den FRATZ Begegnungen schaffen wollen.



Dagmar: Ich würde gerne darüber sprechen, was für einem Theaterverständnis FRATZ folgt. Als Festivalkuratorin weiß ich, dass die eingeladenen Stücke oft keine Geschichten erzählen, manchmal gibt es auch keine Trennung von Zuschauerraum und Bühne, sie sind sehr assoziativ und richten sich an alle Sinne. Das alles macht sie sehr deutungs offen. Welche Erfahrungen macht ihr mit den Kita-Kindern und Eltern, wenn ihr mit ihnen diese Stücke anseht?

Kathleen: Ein Beispiel: In der Kita Wunderwelt besuchten circa 57 Zuschauer*innen die musikalische Performance »u ... sci fi«. Auch wenn den Besucher*innen vor dem Eintreten mitgeteilt wurde, dass sie kein klassisches Stück mit Text und Handlung sehen



werden, sondern eine musikalische Reise, schienen Irritationen aufzukommen. Bestenfalls bewirken diese ein positives Hinterfragen, wie zum Beispiel »aha, interessant«, »noch nie gesehen«, »auch das kann Theater sein«, »spannend« – oder eben das Gegenteil, wie die Aussage eines Vaters am Ende der Aufführung zeigt: »Hab ich jetzt gemacht, mach ich für mein Kind, muss ich jetzt nicht nochmal machen.« Wir ermöglichen Eltern mit den Theaterbesuchen, mit Stücken in Berührung zu kommen, die sie von sich aus wahrscheinlich nicht aussuchen würden. Vielleicht fällt es auf fruchtbaren Boden und macht Lust auf weitere Besuche. Gleichzeitig können auch skeptische Eltern erleben, dass ihre Kinder den ungewohnten Erlebnissen offen gegenüber sind. Ihre Vorstellung von Theater ist noch nicht fest geprägt. Ein Mädchen ging beispielsweise beim Nachspiel der mobilen Performance von Person zu Person, wanderte neugierig und offen durch das musikalische Happening. Die Eltern meldeten zurück, dass sie ihr Kind so gar nicht kannten, so aufgeschlossen.

Hier können wir zukünftig weiter forschen und überlegen, wie wir die Eltern noch mehr für das Theater für die Jüngsten öffnen können, denn die Beobachtungen der Erzieher*innen waren auch, dass viele gar nicht wissen, wie man sich als Zuschauer*in im Theater verhalten darf. Manche Eltern verknipten sich ihre emotionalen Reaktionen, weil sie nicht wussten, wie das ankommt. »Sie fanden vieles witzig und haben sich nicht getraut zu lachen, und die Zurückhaltung hat sich dann auch auf die Kinder übertragen«, sagte eine Erzieherin von der Kita »Wunderwelt«.

Dagmar: Die meisten Aktivitäten in den Kitas, die Ausflüge oder Workshops involvieren, richten sich eher an die älteren Kinder im Vorschulalter. Wie reagieren die Erzieher*innen auf das Angebot mit den Jüngsten, also mit Kindern ab 2 Jahren zu arbeiten? Und wie sind eure Erfahrungen mit dieser sehr jungen Zielgruppe?

Cindy: Erzieher*innen erleben es selten, dass Angebote für eine so junge Zielgruppe unterbreitet werden. Aus diesem Grund wird das Angebot dankbar angenommen. Die Stunden mit so jungen Kindern können nicht so lang sein und sie funktionieren auch nicht so »frontal«, da die Aufmerksamkeitsspanne, zum Beispiel im Sitzkreis, nur kurz gehalten werden kann. Der Rhythmus einer Stunde ist etwas achtsamer, vielleicht langsamer, sehr spielerisch. Viel wird über den Körper gezeigt und initiiert, weniger über Worte. Spiele und Regeln benötigen ein paar Runden und Durchläufe, bis sie etabliert und verstanden sind. Ich arbeite lieber in kleinen Inseln – das heißt drei bis vier Kinder probieren je etwas aus – als in der Großgruppe Dauerkonzentration abzuverlangen. Hier ist große Flexibilität verlangt, da man mit der jeweiligen Dynamik der Gruppe mitgehen muss und weniger über Regeln und Ansprache lenken kann.

Dagmar: Ich nehme an, dass die Erzieher*innen in den Kitas wichtige Partner*innen für euch sind. Könnt ihr etwas zur Art der Zusammenarbeit sagen? Und welche Rückmeldungen die Erzieher*innen euch zu ihren Erfahrungen mit den FRATZ Begegnungen gegeben haben?



Julia: In unserer Kooperation agierten die Erzieherinnen während der Workshops wie Beobachter*innen. Sie waren präsent dabei, unterstützten den Workshop durch ihre befürwortende Art, halfen immer wieder eine konzentrierte Atmosphäre herzustellen, mischten sich aber nicht in die Abläufe ein. Diese Haltung empfand ich als sehr unterstützend. Durch diese »passiv-aktive« Haltung können die Erzieher*innen die Kinder wirklich beobachten und manchmal ganz neu kennen lernen. Die Erzieher*innen in meiner Kooperation haben dies als große Bereicherung erfahren. Es gab Rückmeldungen wie »So habe ich dieses Kind noch nie erlebt« oder »Ich konnte die Kinder wirklich einfach nur beobachten, ohne

auf etwas reagieren zu müssen; diese Gelegenheit haben wir Erzieher*innen viel zu selten«. Für mich waren die Beobachtungen der Erzieher*innen, die sie mir anschließend immer rückmelde-ten, auch ein großes Geschenk. Denn Entwicklungen der Kinder kann ich aufgrund der Projektkürze kaum wahrnehmen, dafür kenne ich die Kinder nicht gut genug. Die Erzieher*innen dagegen sehen sofort, wenn ein Kind sich hier besonders entspannt oder selbstbewusster als gewohnt verhält. Im Grunde besteht die Art der Zusammenarbeit also darin, dass die Erzieher*innen den Raum für die Künstler*innen und uns bereiten, sich während der Workshops in die beobachtende Position begeben, aber trotzdem auf ihre Art präsent bleiben. Anschließend sprechen wir mit den Erzieher*innen über unsere jeweiligen Beobachtungen. Außerdem bieten wir den Erzieher*innen auch neuen Input für Spiele und Übungen, die sie in den Kita-Alltag integrieren können. Mein Anfangsritual haben die Erzieher*innen seitdem in ihren Morgenkreis eingebaut. Die Zusammenarbeit ist also von großem Wert.



Kathleen: Die FRATZ Begegnungen können nur gelingen, wenn die beteiligten Erzieher*innen voll und ganz hinter dem Projekt stehen. Sind die Pädagog*innen Feuer und Flamme, überträgt sich das sowohl auf die Kinder als auch auf mich. Wird mir und meiner Arbeit Vertrauen entgegen gebracht, kann ich frei arbeiten, und dies spüren auch die Kinder, die für emotionale Schwingungen sehr empfindsam sind. Auch in meinen Kooperationen war es so, dass die Erzieher*innen aktiv teilnahmen, als Beobachter*innen agieren durften, aber auch da waren, wenn ein Kind Unterstützung brauchte.

Letztlich lernen wir von- und miteinander ganz viel. Die Beobachtungen und Rückmeldungen der Erzieher*innen sind für mich persönlich, aber auch für uns als Theater, im Hinblick auf die Weiterentwicklung der FRATZ Begegnungen essenziell. Was machen wir gut? Wo können wir unseren Blick schärfen und gegebenen-

falls inhaltlich nachjustieren? In der Abschlussreflexion mit den teilnehmenden Pädagog*innen tauschen wir uns zu solchen Fragen aus. Da kamen zu der Aussage: »Ich fand toll ...« die folgenden Rückmeldungen aus der Kita »Wunderwelt«:

»Ich fand es toll, den jüngeren Kindern die Möglichkeit zu geben, in den Theaterbereich zu schnuppern.«

»Ich fand es toll, andere Sprachen vor Ort in der Kita zu hören, durch die internationalen Künstler.«

»Ich fand toll, dass die Kinder sofort eingestiegen sind.«

»Ich fand das Theaterstück, dass wir gesehen haben, toll.«

»Ich fand es toll, dabei zu sein aus anderer Perspektive, und Kathleens Kreativität und Ausdauer.«

»Ich fand toll, den Kindern die Möglichkeit zu geben, zu erfahren, dass die Schauspieler einfach Menschen sind – weil sie in die Kita kamen und mit den Kids interagiert haben.«

»Ich fand toll, zu sehen, wie die kleinen Kinder reagiert haben, zum Beispiel: ein kleiner Wusel, der ganz ruhig und konzentriert wurde, oder Kinder, die so mitfühlten und sogar vor Rührung weinten.«

-
- 1 In den FRATZ Reflexionen 2015 »Das kleine Kind als Gegenüber« wird in den Beiträgen von Juliane Steinmann und Dagmar Domrös über die Idee und die künstlerische Umsetzung der FRATZ Begegnungen ausführlich berichtet. Der Beitrag von Prof. Anne Wihstutz beschreibt unterschiedliche Konstruktionen von Kindheit, die der Arbeit mit Kindern häufig unreflektiert zugrunde gelegt werden.

Bubbles: geschlürft, gekaut, gespritzt, geklungen

Ein Aufführungsbesuch

Daniella Strasfogel

„Hört ihr was?“

Unten, im Foyer des Theater o.N. hat sich eine Kitagruppe versammelt. Drei Erzieher*innen kümmern sich ums Ausziehen, da alle gegen Wind, Regen und Winter gut eingepackt sind. Schuhe aus, Schneeanzug aus, Schuhe wieder an, dann dürfen sich die Kinder erstmal hinsetzen und auf die anderen warten. Viele unterhalten sich laut, einige versuchen wild durch den kleinen Raum zu rennen. Wie so oft ist es hier: Eine Handvoll ist sehr energisch unterwegs, die anderen beobachten oder klammern sich an die Erwachsenen. Insgesamt herrscht Unruhe. Ich frage mich, wie diese Kinder das eher meditative, ruhige Stück »Bubbles« aufnehmen werden?

Als alle ausgezogen sind, wird die Gruppe begrüßt und versammelt. Eine Frau fragt die wartenden Kinder, ob sie schon mal im Theater waren und viele Hände fliegen hoch. Bei der nächsten Frage – wie verhält man sich im Theater? – zieht sich mein Bauch ein wenig zusammen. Auch wenn ich schon mal aus Verzweiflung die gleiche Frage mitten in einer Vorstellung ans Publikum gestellt habe, mag ich sie nicht. Das heißt natürlich nicht, dass die Frage falsch oder schlecht ist. Sondern sie deutet auf etwas, mit dem ich in meiner Arbeit ständig zu kämpfen habe: dass wir Erwachsenen doch immer wieder versuchen, die Art des Rezipierens beim jungen Publikum zu kontrollieren. Sie sollen unserer Arbeit möglichst so begegnen, wie wir es gerne hätten. Man kann natürlich auch sagen, dass die Fragestellung es den Kindern ermöglicht, sich der Arbeit besser nähern zu können, dass sie sich mit dieser Frage im Kopf nicht den Weg mit unnötigem Gequatsche versperren. Ob Kontrollversuch oder Aufmerksamkeitserreger, die Frage hat eine sofortige Wirkung: Die Gruppe weiß diese Antwort auch. Man verhält sich still und leise im Theater.

Die nächste Frage leitet zum Stück über: „Hört ihr was?“ Und ja, wenn wir leise und still sind, hören wir etwas. Gongähnliche Töne erklingen sanft, in unterschiedlichen Anordnungen immer wieder, ein ruhiger und repetitiver, sich immer verändernder Klang. Mit gespitzten Ohren geht die Gruppe die Treppe zum Saal hoch und ist sehr, sehr aufmerksam.

„Das Lied ist echt schön“

Das Publikum setzt sich hin und schaut auf eine Landschaft mit Glasschüsseln auf kleinen Podesten. Kupferrohre ragen wie Schilf aus dem Boden, tragen kleine glitzernde Bommeln und sind mit

Lichterketten verziert. Die Schüsseln sind mit Wasser in unterschiedlichen Mengen gefüllt, es tropft aus versteckten Pipetten in drei Schüsseln hinein. Sehr bald verstehe ich, dass das Tropfen die Töne erzeugt: Diese drei Schüsseln sind verstärkt! Allein ein einziger Tropfen macht so einen schönen Klang – ich freue mich sehr über die Einfachheit der Klangproduktion. Neben den Glasschüsseln ist ein kleines Keyboard im Bühnenbild integriert, sogar eine echte Klarinette wird mitten im Stück hervorgeholt.



»Wann passiert denn was?«

Die Gruppe droht schon nach einer kurzen Wartezeit im Saal ihre Konzentration zu verlieren – nur so lange kann das meditative Pingpong das Publikum ruhig halten. Glücklicherweise tauchen genau im richtigen Moment drei Spieler*innen hinter den Schüsseln auf, ihre Gesichter werden durch die Kurve des Glases verzerrt und vergrößert. Es folgt ein Spiel mit Wasser und Klang: Die Spieler*innen halten ihre Hände unter dem tropfenden Wasser, der Klang hört auf. Hände weg, die Töne erklingen wieder. Ein kleines Spielchen zwischen den Spielenden entsteht, sie geraten in einen Konflikt über die gewünschten Klänge und lösen den Konflikt durch das Entdecken von neuen Klängen auf.

Alles ist offensichtlich durchkomponiert. Die Glasschüsseln werden mit Schlegeln gespielt, sie geben volle, runde Töne von

sich. Ein spielerischer Tanz um die Schüsseln herum entwickelt sich zu einer Choreografie und ergibt eine harmonisch unterstützte Melodie aus den immergleichen Tönen – Anspielungen auf Minimal Music und John Cage (besonders das *String Quartet in Four Parts*, bei dem jede Stimme nur eine bestimmte Anzahl an Tönen zur Verfügung hat, die aber immer wieder neu zusammengesetzt werden) wechseln sich mit klezmerähnlichen Melodien und geräuschhaften Klangversuchen ab. Nach einer Weile in dieser ruhigen, harmonischen Welt wünsche ich mir noch mehr Geräuschhaftes, mehr Kratzen, mehr Energie, mehr Metallenes oder vermeintlich „störende“ Klänge. Aber mein Gehör ist offensichtlich kein Stellvertreter für das Gehör der anderen: Als aus dem Geräusch doch wieder eine Melodie entsteht, murmelt ein Kind verträumt vor sich hin „das Lied ist echt schön“.



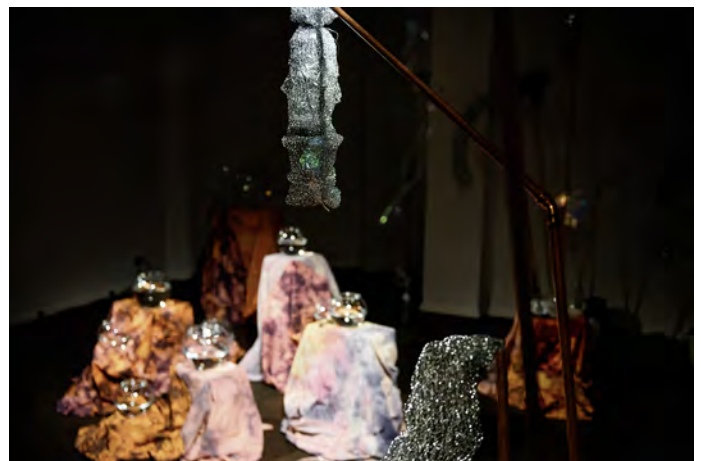
Und schön ist es alles, allerdings. Alles in dieser Produktion wird sorgfältig und behutsam gemacht. Auch wenn die Musik bewegter wird, wenn es lustig wird, bleibt die Atmosphäre zart, horchend, sanft. Das liegt teilweise an dem sehr ruhigen, aufmerksamen Publikum, aber auch an der Art und Weise, wie die Spielenden mit den Zuhörenden interagieren. Zwei der Performer*innen scheinen sich eher als Musiker*innen zu verstehen. Sie spielen manchmal mit Gesten oder Gesichtsausdrücken, aber kümmern sich hauptsächlich um den Klang. Die dritte Spielerin nimmt den Kontakt zum Publikum aktiv auf. Sie schaut die Kinder direkt an, spricht sie mit ihrem Gesichtsausdruck an, spielt ihre Gefühle und Ideen vor, ohne Text. Sie ist es, die im Stück immer wieder Kontra gibt, manchmal Widerstand gegen das Harmonische der beiden anderen leistet, immer mal wieder einfach egoistisch – wie ein Kleinkind – ist.

»Seifenblasen!«

Klänge werden in allen Richtungen ausprobiert. Die Spieler*innen platschen mit den Händen in den Schüsseln, bespritzen sich selber und die verstärkten Schüsseln (und drohen dem Publikum damit, tun es aber am Ende doch nicht wirklich), sie blubbern mit den Kupferrohren. Als eine kleine Tüte mit Mini-Eiswürfeln gefunden wird, beginnt ein lustiges Geschlürfe und Gekau, das sich aufs Publikum überträgt – alle werden mit Eiswürfeln beschenkt, alle schlürfen und kauen. Echte Seifenblasen blubbern irgendwann aus den Schüsseln und sogar aus einem Kupferrohr empor – ein kleines, aber feines visuelles Wunder. Der Blubberklang taucht wieder im Keyboard auf, die Klarinette wird immer wieder mit dem Trichter ins Wasser getunkt oder als Verstärkung für Schlürferäusche benutzt. Zum Schluss werden die Gesichter der Spielenden singend ins Wasser getunkt.

»Bubbles« ist spielerisch, liebevoll gemacht, und erfordert doch zeitweise eine enorme Konzentration vom Publikum. Das Textlose kommt den kleinsten Besucher*innen zugute, auch wenn die etwas Älteren (4 oder 5 Jahre) eventuell Text, mehr Tempo oder ein komplettes Aufbrechen der behüteten Atmosphäre begrüßen würden. Wie wir wissen: Es gibt 2-Jährige und 2-Jährige, 4-Jährige und 4-Jährige. Es ist nicht immer das Alter, sondern meist die Persönlichkeit der einzelnen Menschen im Publikum, die entscheidet, ob sie mitkommen oder nicht.

Nach ungefähr 35 Minuten ist es vorbei – die Mehrheit des Publikums hätte offensichtlich gerne länger zugeguckt. Unten im Foyer werden weitere Schüsseln mit Seifenblasenwasser und Strohhalme bereitgestellt und die Kinder blubbern mit voller Kraft los. Andere knabbern an neuen Mini-Eiswürfeln, oder werden doch angezogen. Ein schöner Ausklang für das wässrige Stück!





»Da hab' ich ein Schwein gesehen ...«

Eindrücke von Kindern zur Vorstellung von »Bubbles«

Die Kinder vom INA.KINDER.GARTEN Preußstraße

Am 17. Mai 2022 besuchten die Kinder der FRATZ-Begegnungskita INA.KINDER.GARTEN Preußstraße eine Vorstellung von »Bubbles« im Theater o.N. Nach drei Terminen in der Kita war dies die vierte FRATZ-Begegnung für die Kinder.¹ Eine Woche vor dem Theaterbesuch kamen zwei Künstlerinnen der Inszenierung, Minouche Petrusch (Spielerin) und Alba Gentili-Tedeschi (Musikerin), zu einem Begegnungsworkshop in die Kita und experimentierten mit den Kindern mit Gläsern, Wasser und

Klängen. Der Theaterbesuch konnte so spielerisch vorbereitet und auf diese Weise vertieft werden.

Im Anschluss an die Vorstellung konnten die Kinder im Theatercafé in großen Glasschüsseln selbst Blubberblasen erzeugen, indem sie mit Strohhalmen in Seifenwasser pusteten. Am gleichen Tag malten sie in der Kita Bilder zum Theatererlebnis und sprachen darüber mit ihren Erzieher*innen. Einige der Bilder und Kommentare sind im Folgenden abgedruckt.

¹ Zum genauen Ablauf der FRATZ Begegnungen siehe Textbox auf Seite 26 in diesem Heft



merlin

»Mir hat alles gefallen! Ich habe die Leitern gemalt, aber die waren alle an der Decke. Und das ist Sabine [die Erzieherin]. Das war im Theater. Da musste man nur sitzen und die Großen ... und da haben wir gelacht. Da hab ich ein Schwein gesehen hinter einem Glas und dann hab ich noch eine Trompete im Wasser gesehen. Sie haben sich versteckt, na die Großen [gemeint sind die Schauspieler], die da vorher schon oben waren. Ich hab mich hinter Sabine versteckt.

Wir durften nur sitzen, wirklich. Das war die Bühne, und ich hab hier die Bühne gemalt, und da war sogar noch ein Wasserkocher. Der Wasserkocher konnte seine Farbe ändern. Alle Farben, bunt, hatte er und am Ende weiß.«



Leo

»Das ist der Wasserkocher.«

Edda

»In der Mitte steht der Wasserkocher. Das sind die Gläser, wo Wasser drin war. Oben sind die Scheinwerfer, die bringen Licht über die Bühne. An der Seite stehen die kleinen Eiskwürfel. Ganz unten stehen die Bänke! Die silbernen Blätter, die ich auf der Bühne gesehen habe.«





SAGA

»Das Herz habe ich gemalt. Weil ich das Theater so toll fand. Das ist eine Schauspieler*in, die bereitet noch etwas vor. Der Wasserkocher steht auf dem Tisch. An der Seite sind die Theaterlampen.«



MADS

»Das ist das Glas mit dem Strohalm. Und das Orangene ist der Vorhang. Und das Schwarze ist die Bühne.«

PAULA

Paula: »Das ist die Schüssel, wo die Blubberblasen drin sind.«

Eli: »Gab es nur eine Schüssel?«

Paula: »Nee, mehrere.«

Eli: »Hast du das auch ausprobiert?«

Paula: »Ja, es war toll.«



KAMILLA

»Ich habe die Lichter gemalt. Fenster und den braunen Vorhang. Das Kleine sind die Eiswürfel, die wir gegessen haben, das war kalt.«



Foto: David Beecroft

Marie Yan *Autorin und Dramaturgin*

Marie Yan ist eine mehrsprachige Autorin und Dramaturgin, die sich mit der Zukunft beschäftigt, oft anhand von spekulativer Fiktion. Ihr jüngstes Stück handelt von einer Stadt, die langsam von einer übernatürlichen Flut zerstört wird – »A Tidal Home« wurde 2021 in Hong Kong aufgeführt, mit Unterstützung des New Earth Theatre und des HK Arts Development Council. Ihr Stück für junges Publikum (6+) mit dem Titel »I need to cross« stellt die Begegnung eines Soldaten und eines Mälers an einer Grenze dar und wurde 2019 in das Repertoire des Stadttheaters von Eskişehir (Türkei) aufgenommen. Es wurde zum Starke Stücke Festival (Deutschland) eingeladen und für den Kamari-Preis in Frankreich nominiert. Seit 2017 arbeitet Marie mit FRATZ International zusammen, für das sie unter anderem ein Online-Glossar schreibt und verschiedene Panels mitkuratiert. Derzeit lebt sie in Paris. Ihr nächstes Theaterprojekt »Minotaurus or the child in the labyrinth«, basierend auf einer Fabel von Friedrich Dürrenmatt, untersucht die Inhaftierung von Minderjährigen im französischen Justizsystem.



Foto: David Beecroft

Coila-Leah Enderstein *Pianistin und Künstlerin*

Coila-Leah Enderstein ist eine südafrikanische Pianistin und Künstlerin, die in Berlin lebt. Sie wurde in westlich-klassischem Klavier ausgebildet. Ihre experimentelle Praxis umfasst diverse Disziplinen. Seit 2018 untersucht Coila verschiedene Vorstellungen vom Zuhören in Bezug auf Geschichte und Machtstrukturen. Sie bringt diese Forschung in ihre enge Zusammenarbeit mit Nicola van Straaten ein, in Projekte, die Kolonialität über verschiedene Zeit- und Raumskalen hinweg hinterfragen. Seit 2020 präsentieren Coila und Nicola Performances im öffentlichen Raum in Berlin; besonders hervorzuheben sind die Performances »Crossing the Pale River« aus dem Herbstprogramm der Tanzfabrik 2021 und »geistzeit« aus dem Jahr 2022. Coila hat von Kurzem einen Master of Arts in Sound Studies an der Universität der Künste Berlin abgeschlossen.



Foto: David Beecroft

Sumalgy Nuro *Tänzer und Musiker*

Sumalgy Nuro wurde in Maputo (Mosambik) geboren und studiert derzeit in einem Postgraduiertenprogramm für afrikanische Musikinstrumente und Performance an der Universität Kapstadt. Seit 2005 entwickelte Sumalgy seine eigene Herangehensweise an Musik und Tanz: durch verschiedene Ausbildungen im traditionellen wie im zeitgenössischen Bereich und durch seine Teilnahme an zahlreichen Projekten, Performances und Schauspielstücken als Tänzer, Musiker, Lehrer und Choreograf in mehreren Ländern. Diese Gelegenheiten gaben ihm Raum zum Lernen und zum Austausch mit verschiedenen Künstler*innen und Zuschauer*innen gegeben. Sumalgy ist es ein Herzensanliegen, sich persönlich für die Förderung von benachteiligten jungen Menschen und Künstler*innen einzusetzen. Er ist überzeugt, dass Musik und Tanz Ausdrucksformen sind, die die kulturelle Identität fördern und Veränderungen in der Welt bewirken.



Foto: Dan Caetano

Daniella Strasfogel *Musikerin,
Konzepterin und Performerin*

Daniella Strasfogel ist Geigerin, Geigenlehrerin und Mitbegründerin des Solist*innenensembles Kaleidoskop in Berlin. Von 2010 bis 2015 war sie dessen künstlerische Leiterin. Dabei arbeitete sie mit diversen künstlerischen Partner*innen (unter anderem FC Bergman, Sabrina Hölzer, Ludger Engels, Sasha Waltz, Ladislav Zajac, Milla Koistinen, Mouse on Mars, Martin Eder) zusammen. Bei Festivals (Sommerliche Musiktage Hitzacker, Thüringer Bachwochen, Sydney Festival) und an Aufführungsorten (Radialsystem V Berlin, Villa Elizabeth Berlin, Kampnagel Hamburg, HELLERAU Dresden) führte sie Publikumsgespräche und entwickelte szenische Konzertprojekte. Als Pädagogin beschäftigt sich Daniella seit vielen Jahren mit der körperlichen, künstlerischen und musikalischen Entwicklung von jungen und erwachsenen Geiger*innen. 2018 hat sie LOUDsoft gegründet. Es schafft Formate für Kinder, Jugendlichen und Familien, die Zugang zur Welt der Freien Szene und eine neue Perspektive auf die Schnittstellen zwischen Musik, Kunst und Performance bieten. 2021 wurde LOUDsoft mit dem Junge Ohren Preis ausgezeichnet.



Foto: Djibril Sall

Djibril Sall *Choreograf**

Djibril Sall hat einen B.A. in Tanz von der Wesleyan University (USA) und lebt als Choreograf* in Berlin. Sein jüngstes Werk *evening.haiku* wurde im Rahmen der 31. Tanztage in den SOPHIENSÆLEN uraufgeführt und für die Young Choreographers' Series 2022 [8:tension] des ImPulsTanz Vienna International Dance Festival ausgewählt. Er hat seine Arbeiten im Ballhaus Ost und im Radialsystem in Berlin präsentiert und ist bei verschiedenen Festivals und Institutionen aufgetreten, darunter im Stedelijk Amsterdam, beim Dark Mofo Festival in Australien und im Centre Georges-Pompidou Paris. Djibril wurde eingeladen, unter anderem im mumok Wien, in den SOPHIENSÆLEN und im Flutgraben Berlin sowie im Dansens Hus Stockholm über seine Arbeit zu queerem und rassistischem Trauma zu sprechen. Derzeit recherchiert er für sein nächstes Soloprojekt.



Foto: David Becroft

Dagmar Domrös *Dramaturgin*

Dagmar Domrös studierte Germanistik, Amerikanistik und Politische Wissenschaft in Hamburg und Massachusetts. Sie arbeitete als Assistentin des künstlerischen Leiters am American Place Theatre NYC und als Dramaturgin am Stadttheater Heidelberg (2001–2005), wo sie zwei Jahre den Heidelberger Stückemarkt dramaturgisch verantwortete. In Berlin war sie als Produzentin und Dramaturgin für das GTA German Theater Abroad (2005–2008) und die spree-agenten Berlin tätig. 2010 gestaltete sie den Neustart des Theater o.N. und die Implementierung der Schwerpunkte »Theater für die Jüngsten« und »Über den Kiezrand hinaus« mit. Seit 2012 gehört sie zum Leitungsteam des Theaters und konzipierte seitdem viele der Fachveranstaltungen und FRATZ Symposien, die aktuelle Themen und Diskurse reflektieren und zu den Produktionsprozessen im Kinder- und Jugendtheater in Beziehung setzen.

Die **FRATZ Reflexionen 2022** dokumentieren Forschungsergebnisse, künstlerische Positionen und Inszenierungen des Festivals und des Symposiums FRATZ International 2022.

FRATZ International 2022

13. – 19. Mai 2022 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.



In Kooperation mit

Kulturprojekte Berlin, FELD Theater für junges Publikum, GRIPS Theater Berlin, TANZKOMPLIZEN, Wiesen55 e.V. und Offensive Tanz für junges Publikum



Mit freundlicher Unterstützung von

blu:boks (Lichtenberg) und oyoun.KulturNeuDenken (Neukölln)

Medienpartner

taz, die tageszeitung



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.

In der ersten Projektphase von 2019 bis 2021 wurden insgesamt sechs Inszenierungen entwickelt, von denen mehrere erfolgreich touren und ausgezeichnet wurden. Ein zentrales Element des Projektes ist die Vernetzung mit Institutionen, Ausbildungsstätten, Schulen, Szenen und Festivals. Symposien und Fachtage zu unterschiedlichen Themen fungieren als Plattform für einen lebendigen Austausch zwischen Künstler*innen, Fachpublikum und jungen Zuschauer*innen. Workshops bieten Lehrer*innen und Erzieher*innen die Möglichkeit, sich weiterzubilden. Im Herbst 2021 startete die »Offensive Kulturbus«. Seither konnten mehr als 24.000 Kita- und Schulkinder kostenfrei zu Vorstellungen an über 40 kooperierenden Spielorten in Berlin gebracht werden. 2022 begann die zweite Projektphase der Offensive Tanz, in der neue Formate wie RAUSGEHEN in Kooperation mit der Berlin Mondiale erprobt werden. Es entstehen vier kurze mobile Arbeiten für den öffentlichen Raum, die dort gezeigt werden, wo es sonst nur wenige kulturelle Angebote für Kinder und Jugendliche gibt. Eine neue Projektleitung mit dem Fokus Equity wurde eingesetzt und wird die Arbeit nach innen und außen aus einer dezidiert diskriminierungskritischen Perspektive heraus gestalten.

Die Offensive Tanz für junges Publikum Berlin hat es sich zur Aufgabe gemacht, Barrieren abzubauen, neue Zugänge zu schaffen, den Tanz als Kunstform für Kinder und Jugendliche als 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**

11. - 17. OKTOBER 2024 IN BERLIN

