



Input zur Werkstatt B1 „Da misch' ich mit“

Stellungnahme zur Partizipation im Kontext eines Stadttheaters

von Ivo Kuyll

1. PARTIZIPATION

Die Stadt ist mehr und mehr ein desorientierendes, aber hoch interessantes Umfeld, in dem die kulturelle und politische Realität unter Einfluss von Asylanten, Nomaden und Migranten immer vielfältiger, differenzierter, hybrider und komplexer geworden ist. Ein Theater, das sich in den städtischen Raum einschreibt, muss deswegen permanent über seine Position reflektieren. Besonders, was die Frage nach der „Partizipation“ betrifft. Wie kann man dafür sorgen, dass so viele Menschen verschiedenster Herkunft wie möglich, also auch Menschen aus Gruppen mit anderem kulturellen Hintergrund, an den Prozessen der Kulturschöpfung beteiligt werden können? Welche Bedingungen müssen in einem Theaterhaus vorhanden sein, um maximale Partizipation zu ermöglichen?

Die hier vertretene Grundthese lautet, dass Partizipation nicht nur Sache der Abteilung Presse und Öffentlichkeitsarbeit eines Theaterhauses ist, sondern das ganze Haus und seine Beziehungen zur Welt und Umwelt betrifft. Die Frage nach der Partizipation soll auf allen Ebenen, von dem individuellen Künstler, dem Ensemble und der Kunstproduktion bis zur Rezeption einer Vorstellung durch das Publikum gestellt werden.

Partizipation setzt m.E. zwei Aspekte voraus: es gibt den repräsentativen und den präsentativen Aspekt. Im ersten Fall geht es um die Frage: aus welchen Gruppen sind Künstler, Materialien, Formen, Inhalte und Zuschauer am künstlerischen Prozess beteiligt oder nicht beteiligt; im zweiten Fall geht es um die Frage: wie müssen diese repräsentativen Elemente transformiert werden, damit man von einer gelungenen Partizipation reden kann?

Partizipation setzt also Repräsentation voraus, um Präsentation zu ermöglichen. Hiermit ist gemeint: das Erzeugen von Bedeutungen und Sinnzusammenhängen die vor dem Akt der Kommunikation noch nicht vorhanden waren und eine bessere Antwort geben auf die Frage, wie wir uns selbst und die Welt verstehen und erfahren müssen. Partizipation ist also nur sinnvoll, wenn sie zu einem (interkulturellen) Dialog führt, der Anlass ist für die Erzeugung von ganz neuen Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen. Es geht darum, den verschiedenen Kultur- und Bedeutungshorizonten der Partizipanten Elemente zu entleihen, mit denen man einen neuen, gemeinsamen Bedeutungskontext, mit gemeinsamen Bewertungsmaßstäben erzeugt. Repräsentation bezieht sich also auf die Menschen, die mitreden dürfen und auf die Themen und Materialien die involviert werden; Präsentation bezieht sich auf die Ergebnisse des Dialogs: es geht nicht um die Vertretung von schon vorhandenen Perspektiven, sondern um das Auftreten von neuen Perspektiven.

Zuerst rede ich über die Repräsentation, dann über die Präsentation. Repräsentation kennt mehrere Ebenen: 1) des Ensembles oder des Kollektivs; 2) des Repertoires; 3) der Programmation und 4) der Interaktion mit dem Publikum.

2. REPRÄSENTATION

1. Das Ensemble oder das Kollektiv. Partizipation von Künstlern aus Minderheiten/mit anderen kulturellen Hintergründen ist nötig, damit das Theater die Gesellschaft wiedergibt und nicht nur die Sache einer weißen, männlichen und auf die Mittelklasse orientierten Kunst bleibt. Indem Künstler aus Minderheiten oder nicht anerkannten Gruppen der Gesellschaft Materialien und Themen aus dem eigenen Umfeld und Kulturkreis generieren und sich auf die Bühne stellen, kreieren sie ein Klima, wodurch Mitglieder dieser Kreise sich in dieser Bühnenkunst erkennen können und deswegen motiviert sind, ins Theater zu gehen. Wer z.B. eine Produktion über Problematiken von Jugendlichen in den Migrantenvierteln machen will, tut gut daran, solche Jugendliche auch auf die Bühne zu bringen.

2. Repertoire. Die meisten Stücke, die im klassischen Repertoiretheater dargeboten werden, sind Stücke von weißen Mittelschicht-Autoren. Sieht man sich obendrein die Programmationen vieler europäischen Theater an, bemerkt man, dass die gleichen Stücke immer wieder zurückkehren. Diese Tendenz zur Uniformierung ist sorgenerregend, weil sie darauf hinweist, wie sehr das Theater sich von der Gesellschaft abschließt und sich scheinbar nur mit den Problemen der weißen, hochgebildeten Mittelschicht beschäftigt.

Was haben z.B. Texte von Shakespeare oder Tschechow mit den Problemen von arbeitslosen Menschen aus den Vorstädten zu tun? Oder mit der Problematik von Flüchtlingen oder Asylanten? Die sogenannte Universalität dieser Stücke verbirgt, dass sie oft nicht geeignet sind als Rahmen für die Behandlung von einer großen Diversität von gegenwärtigen Problemen. Will man sie für die Deutung der multi- und interkulturellen, hybriden Realität verwenden, dann müssen sie meistens umgeschrieben werden.

3. Programmplanung. Eine Programmierung, die eine maximale Partizipation anstrebt, soll sich heute mit drei Elementen beschäftigen:

- 1) Sie soll einer starken Sehnsucht nach Diversität und Pluriformität Ausdruck geben;
- 2) sich richten auf die Dokumentation und die ästhetische Verfremdung von Materialien aus kulturellen und anderen Minderheiten;
- 3) sich weniger zufrieden geben mit der Aufführung schon vorhandener Texte, sondern den Akzent auf die Kreation von neuen Texten legen. Denn wenn das Theater auch Minderheitengruppen eine Stimme geben will, muss es genehmigen, dass Repräsentanten aus anderen Bevölkerungsschichten das Wort ergreifen. In dem Fall müssen die Mitglieder der Mittelschicht mit der „Andersheit“ dieser Vorstellungen ein produktives Verhältnis entwickeln, dass zur Produktion von neuen Bedeutungen führen kann.

4. Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Eine auf Partizipation gerichtete Öffentlichkeitsarbeit soll sich so viel wie möglich um das Abbauen von mentalen, physischen und finanziellen Beschränkungen bemühen (z.B. durch niedrige Eintrittspreise, Rabatte, Einführungen, Nachbesprechungen, Behindertentoiletten usw.).

Weiter soll sie auf das Erreichen einer höchstmöglichen Hybridität des Publikums orientiert sein. Es soll eine Interaktion zwischen Mitgliedern von möglichst vielen und unterschiedlichsten Publikumsgruppen zu Stande kommen. Besonders wichtig scheint mir die wechselseitige Bereicherung von Stadt und Haus zu sein.

Eine wichtige Frage soll in dieser Hinsicht immer wieder gestellt werden: Wie kann die Programmplanung eine Chance darstellen, um Kontakte mit gewissen minoritären Gruppen in der Gesellschaft herzustellen (z.B. ein Projekt über Armut führt zu Kontakten mit Armuts-Organisationen) – oder umgekehrt: wie können die für die Öffentlichkeitsarbeit zuständigen Leute dafür sorgen, dass die Kontakte, die sie zu gewissen Gruppen haben, auch in die Programmierung eingeschleust werden können, z.B. Kontakte mit Armuts-Organisationen, die zu einer Produktion über Armut führen?

3. PRÄSENTATION

Bei der präsentativen Ebene unterscheide ich acht Aspekte: 1) der interkulturelle Dialog; 2) nicht reden über, sondern arbeiten mit Menschen; 3) Innovation ; 4) Immanenz; 5) Kollektivismus; 6) Internationalismus und Koproduktionen; 7) Universalität; 8) der aktive Zuschauer.

1. Der interkulturelle Dialog (also Koproduktion von Differenzen) ist für mich Modell für alle Bereiche der Stadttheater-Wirkung, sowohl auf der Ebene des Ensembles oder des Kollektivs, des Kunstschaffens, der Beziehung zwischen den verschiedenen Abteilungen im eigenen Haus, als auch auf der Ebene der städtischen Plattform und der lokalen, nationalen und internationalen Beziehungen. Man soll aber vermeiden, dass der Dialog zu stark von Mechanismen eingeschränkt wird, wodurch er unschädlich gemacht wird und letztendlich nur zur Reproduktion des „Status Quo“ führt. Das bedeutet, dass die Visionen, die Frucht des interkulturellen Dialogs sind, sich nähren lassen müssen aus dem Bereich des Unmöglichen, aus utopischen Elementen und heterotopischen Experimenten. Nicht nur Voluntarismus und Zusammenarbeit sind wichtig, sondern auch Widerstand, Opposition und Kritik; nicht die einseitige Akzentuierung des institutionellen Bereiches, sondern eine spannungsgeladene Dialektik zwischen dem Institutionellen und dem nicht-institutionellen Bereich.

2. Nicht reden über Menschen, sondern arbeiten mit Menschen. Das Prinzip des interkulturellen Dialogs bedeutet, dass man zusammen mit dem Dialogpartner eine neue Vision entwickelt, eine gemeinsame Welt, die beide Instanzen verteidigen können und müssen. Tatsächlich sind mindestens zwei Attitüden den Ausgeschlossenen gegenüber möglich. Man kann im Namen des Anderen reden, der sich „woanders“ befindet, das heißt, in großer Entfernung von der eigenen Position und in großer Distanz zur eigenen Lebenswelt. Oder man kann sich dafür entscheiden, nicht über den Anderen zu reden, sondern mit ihm zu arbeiten und gemeinsam eine neue Perspektive zu entwickeln, so dass man die gleichen Interessen verteidigt. Für mich ist nur ein Stadttheater, dass diese zweite Entscheidung trifft und alle Konsequenzen einer solchen Wahl auf sich nimmt, wirklich politisch.

3. Innovation. Partizipatives Theater ist also von einer radikalen Involviertheit der Mitglieder bestimmt, die an den Dialog teilnehmen. Es führt zur Dekonstruktion von Begriffen und Konventionen, die dem Kapitalismus und der liberalen Demokratie angehören und versucht neue Sinnzusammenhänge zu konstruieren, die neue Gesellschaftsstrukturen ermöglichen. Es geht nicht darum, dass die Partizipierenden sich der Gesellschaft anzupassen haben, sondern umgekehrt darum, dass die Gesellschaft sich den Bedürfnissen der Partizipierenden anzupassen hat.

4. Immanenz. Innovation ist nicht möglich ohne Immanenz. Kunst ist in diesem Kontext nicht die Reproduktion, sondern die Transformation einer vorgegebenen Erfahrung. Dann sind die Kriterien der verschiedenen Phasen des künstlerischen Prozesses und die Qualitätsnormen prozessimmanent, d.h. sie werden dem Prozess selber entliehen und niemand weiß von vornherein, was daraus hervorgeht. Ich weiß, dass das utopisch klingt, denn allerhand Instanzen wie die Politik, der Markt, das Gesetz, die Verwaltung usw. verlangen von den Stadttheatern, dass sie nach externen Kriterien wie z.B. Erfolg, Publikumszahlen, Kunsttraditionen, Ästhetiken usw. arbeiten. Mindestens soll die Kunst sich hier im Rahmen eines Spannungsverhältnisses zwischen externen und internen Kriterien entwickeln.

5. Kollektivismus. Kreativität als prozessimmanente Logik erfordert, dass die aufgebaute künstlerische Erfahrung im Haus bleibt und ein Sediment bildet, das mit Erfahrungen von außen bereichert werden kann und so Grundlage wird für andere, neue Erfahrungen. Das bedeutet, dass man am Besten arbeitet mit einem Kollektiv von fest angestellten Leuten, die punktuell, auf Grund von organisch gewachsenen Bedürfnissen, mit anderen Künstlern - auch international - außerhalb des eigenen Hauses zusammen arbeiten. Wie aber muss dieses Kollektiv organisiert werden? Soll es den Charakter eines klassischen Ensembles mit einem Intendanten oder künstlerischen Leiter oder eines Kollektivs mit gleichberechtigten Mitgliedern haben? Ich tendiere eher zur letzten Lösung, weil eine allzu starke Hierarchisierung den Dialog ausschließt. In einer Zeit der Globalisierung, in der Menschen ihre Identität der Position entleihen, die sie innerhalb mehrerer Netzwerke innehaben, ist es wichtig, die Kunst und die Leitung eines Theaterinstituts zu entpersonalisieren.

Nicht das einzelne Individuum, sondern das Kollektiv ist Autor, Vermittler und Rezipient der Gesellschaftsbilder, die es produziert. Künstler, Kunstwerke und Personen, die die Genialität, Autorschaft und Originalität ihrer Vision allzu sehr betonen, vertuschen nicht nur ihre wesentliche Abhängigkeit von der Produktivität der Anderen, sondern sind auch dem neoliberalen Ethos der Selbstprofilierung anheimgefallen. Die Mitglieder des Hauses sollen sich also als Teil eines Produktionsteams fühlen, an erster Stelle kommunizierend, was für das Team wichtig ist.

6. Internationalismus und Koproduktionen. Städte sind heute nicht nur mit den Nationalstaaten, sondern auch mit Europa und der Welt über den Weg der transnationalen städtischen Netzwerke verbunden. Deswegen bleibt Internationalisierung eine vorrangige Option. Es ist wichtig zu zeigen, wie die Weltlage tief beeinflusst wird von den Menschen, Konflikten und Problemen, die sich auf der anderen Seite des Globus hervortun. Auch das ist Partizipation: Arbeiten mit nicht-europäischen Künstlern, nicht nur aus dem eigenen Umfeld, sondern z.B. aus den ehemaligen Kolonialgebieten, um zu zeigen, wie die Ausschließung dieser Völker sowohl für Probleme „dort“ wie auch bei uns, verantwortlich ist. Internationalisierung ist also kein Zweck an sich, sondern muss wesentlich zum besseren Verständnis der eigenen städtischen Umwelt, der eigenen Geschichte und der eigenen Kunst beitragen.

Meine Kritik am heutigen Internationalismus in den Bühnenkünsten ist seine häufige Beliebigkeit. Wahrhaftiger Internationalismus bedeutet, dass man mit wahlverwandtschaftlichen Orten, Institutionen, Szenen, Künstlern von „dort“ arbeitet die eine Relevanz für die Orte, Institutionen, Szenen und Künstler von „hier“ haben. Es geht darum, neue Horizontverschmelzungen entstehen zu lassen, wodurch Mischformen, hybride Strukturen und gemeinsame Welten entstehen können, die die Welt und die ausgewählten Problemgebiete sowohl „hier“ wie „dort“ besser beschreiben, als dies möglich wäre wenn man nur mit Künstlern von „hier“ arbeiten würde.

Das Gleiche gilt für Koproduktionen: Nur wenn sie zu neuen, geteilten Sinnzusammenhängen führen, die uns die Welt besser verstehen lassen oder einen wichtigen Schritt in der Entwicklung eines Künstlers oder Künstlerkollektivs bedeuten, sind sie interessant. Alles andere gleitet leicht ab in die Sphäre des Opportunismus, des Produktionszwangs, und der Prestige-Projekte.

7. Universalität. Die Vision, die ich in einem Stadttheater heute gern verteidigen will, strebt Universalität und Allgemeinheit an, ein Weltbild, das von allen Menschen, welcher Klasse oder Kultur sie auch angehören, erkennbar ist. Es geht um ein Weltbild, in dem die Ideen Gleichheit und Freiheit und die Idee einer radikalen Demokratie (auch im wirtschaftlichen Sinne) zentral stehen. Natürlich ist jede Kunstproduktion lokal und in partikulare Verhältnisse verwickelt. Aber darüber hinaus gibt es die ständige Herausforderung des Publikums, die Vorstellung als Material in der Koproduktion von gemeinsamen Welten zu verarbeiten, die diese Idee der radikalen Demokratie besser verkörpern. An letzter Stelle bedeutet Partizipation also: Partizipation von Menschen aus allen Zeiten und von allen Orten.

8. Der aktive Zuschauer. Wirkliche Partizipation setzt voraus, dass man nicht nur die Ausschließungsmechanismen wegnimmt, die verhindern, dass gewisse Teile des Publikums nicht teilnehmen können, sondern auch, dass man die Grenzen zwischen dem aktiven Künstler und dem passiven Zuschauer so weit wie möglich abbaut. Die Zuschauer sollen nicht behandelt werden wie passive Konsumenten von vorgegebenen Bedeutungen, sondern ihre Reaktionen sollen selbst richtunggebend sein für die Verwirklichung des Kunstwerks. Das setzt den Gebrauch von gewissen künstlerischen Techniken, wie Kollage und Montage voraus. Oder man baut z.B. Phasen im Prozess ein, in dem ein sorgfältig selektiertes Publikum auf den Stand des künstlerischen Prozesses gebracht wird und seine Bemerkungen in den weiteren Verlauf des kreativen Prozesses mitgenommen werden. Auch kann man Materialien verschiedener Gruppen der Gesellschaft entleihen, um sie dann verfremdet durch Ästhetisierung diesem Publikum zurückzugeben. Oder Kunstwerke kreieren, die die aktive Beteiligung der Zuschauer als Voraussetzung haben. Schließlich kann der Austausch als Anstoß für das Publikum dienen, selbst Kunst zu schaffen.