

Björn Bicker

Die Kunst der Teilhabe – Stadttheater als politische Praxis

Wenn das Theater anfängt, sich für seinen städtischen Kontext zu interessieren, dann ändert sich zwangsläufig auch die Arbeit der Dramaturginnen und Dramaturgen. Manchmal geht es sogar so weit, dass sie sich selbst abschaffen. So war das in meinem Fall. Aber am besten von vorne: Im Sommer des Jahres 2001 trat ich an den Münchner Kammerspielen mein erstes Engagement als Dramaturg an einem Stadttheater an. Nach Studium und zwei Jahren Assistenz in Wien, hatte mich Frank Baumbauer eingeladen, in seinem Münchner Team mitzuarbeiten. Jetzt war ich also jener Jungdramaturg, von dem man möglichst juvenile Impulse für den Spielplan erwartete, ein Auge und ein Händchen für aufstrebende Regietalente und möglichst viel hipbes und engagiertes Begleitprogramm. Ich war gewillt, das alles zu bieten.

In ihrem Logo tragen die Kammerspiele einen Untertitel: *Das Theater der Stadt*. Diese Beschreibung sollte die Richtung unserer Arbeit sein. Wie schafft man den Spagat zwischen einer überregional bedeutenden Schauspielbühne und dem Anspruch, Theater für eine konkrete Stadt und ihre leibhaftigen Einwohner zu machen? Zunächst aber mussten wir München kennenlernen. Es offenbarte sich mir das erste Problem: wie lernt man eigentlich eine Stadt kennen, wenn man sich sieben Tage die Woche von morgens bis nachts auf irgendwelchen dunklen Probebühnen oder in stickigen Sitzungszimmern aufhält? Zugleich spürte ich ein immer stärker werdendes Unbehagen dem gewohnten Tun gegenüber: Können wir dieser rasant komplexer werdenden Welt mit der Interpretation der immer gleichen literarischen Texte überhaupt noch gerecht werden? Ergehen wir uns nicht längst in einem sich selbst genügenden Ritual, bei dem es Abend für Abend vor allem darum geht, sich selbst und den anderen zu bestätigen, wie kritisch, aufgeklärt und wissend wir sind? Ist es nicht so, dass gerade das zeitgenössische Regietheater in seiner elaborierten Form der gesellschaftlichen Trennung verschiedener sozialer und ethnischer Gruppen extrem Vorschub leistet, indem es genau diese Differenzen durch seine bildungshuberischen Barrieren kunstvoll zementiert? Sei es noch so dekonstruktiv, popkulturell oder sonst wie orientiert: letztlich steht es für die affirmative Selbstvergewisserung einer überschaubaren Gruppe von gebildeten, wohlhabenden

und meistens deutschstämmigen Menschen, für die das Theater zum Naherholungsgebiet unverfänglichen Unter-Sich-Seins geworden ist.

Im Nachhinein kann ich sagen: die Zeitgeschichte funktionierte plötzlich als aufrüttelnder Deus ex machina. Genau in unseren Neubeginn an den Münchner Kammerspielen hagelte der 11. September als kollektives Schockerlebnis. Plötzlich war die Welt da draußen mitten im Theater. Mit einem Schlag war auch dem letzten klar: alles was wir tun, wird ab sofort vor dieser Folie gelesen werden müssen. Von einem Tag auf den anderen fand Theater in einer veränderten Welt statt. In der Rückschau kann man sagen, der bundesrepublikanische Wattebausch, der sogar die Wiedervereinigung einigermaßen unbeschadet überlebt hatte - man fühlte sich ja als Gewinner am Ende der Geschichte - fing an sich aufzulösen. Das Gefühl dafür, dass Handlungen Konsequenzen haben, kehrte zurück. Deshalb waren plötzlich alle so aufgeschreckt. Nervös. Aber auch etwas gelöster. Das Politische war urplötzlich wieder da. Auf Theaterproben. In Sitzungen. In Publikumsgesprächen. Auch wenn es sich zunächst nur als Bedrohung zeigte. Als Bedrohung für das Erreichte. Für den Status Quo. Wir luden uns Islamexperten ins Theater ein, wir diskutierten über Globalisierung und Gerechtigkeit anstatt, um es plakativ auszudrücken, über Kantinenpreise, Probenzeiten oder Werktreue zu lamentieren. Und um so dringender wurde die Suche danach, wo sich die Brandherde, die Krisen, die Verwandlungen, die Umbrüche der Welt auch in unserem lokalen Umfeld wiederfinden ließen. Und manchmal hat man Glück und es begegnen einem zum richtigen Zeitpunkt die richtigen Menschen, die richtigen Geschichten. Und verändern alles.

Der Staat BUNNYHILL – Theater als Dritter Ort

Nach einer Weile in München wird einem schnell klar, dass man um zwei Themen nicht herumkommt. Es geht um das Verhältnis von Arm und Reich und um die Auswirkungen von Migration auf das Leben der Menschen. Da unterscheidet sich die bayerische Landeshauptstadt wahrscheinlich kaum von anderen Metropolen in Europa. München ist nicht nur die wohlhabendste Stadt in Deutschland, München ist mittlerweile auch die Stadt mit den meisten Einwanderern. Beides hängt natürlich miteinander zusammen. Und so war es kein Zufall, dass wir bald auf die Geschichte

jenes türkischstämmigen Jungen gestoßen sind, der im Jahr 1998 gerade mal 14jährig mit seinen über 60 Straftaten die ganze Stadt in Atem gehalten und eine politische Posse um Abschiebung und Wiederkehr provoziert hatte. Der Junge wurde von den Medien *Mehmet* genannt. Und von der Politik für einen einwandererfeindlichen Wahlkampf missbraucht. Gleichzeitig lernte ich über ein anderes Projekt, das sich mit dem Thema Armut in München befasste, eine Gruppe Jugendlicher aus dem Stadtteil Hasenberg kennen, einem sogenannten Problemviertel am nördlichsten Rand Münchens. Das Leben dort ist geprägt vom Zusammentreffen vieler Kulturen. Einheimische und Migranten, Kriegsflüchtlinge und sozial gefährdete Menschen teilen sich die Gegend. Am Rande der Stadt werden also die Probleme des Zusammenlebens ausgetragen, die unsere globalisierte Wirklichkeit bestimmen. Die Jugendlichen von dort wachsen unter den gleichen Bedingungen auf, unter denen auch jener *Mehmet* aufgewachsen war. Es war bald klar, dass wir seine Geschichte nicht in gewohnter Weise erzählen können. Wir vom Theater hatten viel zu wenig Ahnung vom Leben am Stadtrand. Von der Wirklichkeit der zweiten und dritten Einwanderergeneration. So war es eine zwangsläufige Konsequenz, dass wir diese Geschichte gemeinsam mit den Jugendlichen erzählen mussten. Wir mussten unser Expertentum als Dramaturgen, Regisseure, Autoren und Bühnenbildner, mit den Lebenserfahrungen der Menschen dort verbinden. Wir haben das Theater verlassen und sind an den Stadtrand zu den Jugendlichen gefahren. Haben dort mit ihnen geredet, haben uns mit ihnen gelangweilt, haben viel Zeit mit ihnen verbracht. Das gegenseitige Beschnuppern und [aufeinander Zugehen](#) hat lange gedauert. Die Bewohner des Stadtrands haben die ganze Sache anfangs mit sehr viel Skepsis und Zurückhaltung betrachtet. Mit Recht. Sie hatten Angst, wieder mal vorgeführt zu werden. Und wir hatten Angst, ihnen nicht gerecht zu werden. Wir wollten unbedingt gemeinsam mit Schauspielern und Jugendlichen ein Stück entwickeln, denn dann sei es möglich, dachten wir, genau von dem Konflikt zu erzählen, der uns der Kern der ganzen Mehmet-Geschichte zu sein schien: einander völlig fremde Welten treffen aufeinander und erleben, welche Probleme dabei entstehen. Wie kann man diese Problemlage managen? Wie können wir die Kluft von Peripherie und Zentrum überbrücken? Von heute aus betrachtet, sind das zentrale Fragen unserer Einwanderungsgesellschaft. Diese Beschäftigung hatte für mich ernst zu nehmende Folgen: Mein Selbstverständnis als Dramaturg eines Stadttheaters war

radikal in Frage gestellt. Meine Arbeit bestand nun nicht mehr ausschließlich darin, mich mit kulturell und sozial nahe stehenden Regisseuren, Autoren, Schauspielern zu treffen, Texte zu lesen, auf Proben rumzusitzen, sondern ich war unterwegs zwischen Stadtrand und Stadtzentrum, ich führte Interviews, ich brachte Schauspieler und Jugendliche zusammen, ich traf mich mit Sozialarbeitern, Eltern und versuchte nebenher, darüber nachzudenken, wie man all diese Erfahrungen theatral umsetzen könne. Lange bevor wir mit den eigentlichen Proben begonnen hatten, war uns klar, dass es nicht bei der Inszenierung eines einzelnen Theaterabends bleiben konnte. Wir wollten die Begegnung von Peripherie und Zentrum in einem größeren Rahmen inszenieren. Wir gründeten den Staat BUNNYHILL. Wir machten uns auf die Suche nach Menschen in der Stadt, die Lust hatten, sich mit dem Thema *Zentrum und Peripherie* zu beschäftigen. Wir boten ihnen den Raum und unsere Unterstützung dazu an. Menschen, die soziale und politische Arbeit leisten, Journalisten, Schriftsteller, Künstler, Musiker und andere Bürger sind nach BUNNYHILL gekommen, um dort ihre Vision von urbaner Wirklichkeit auszudrücken, zu leben, zu entwerfen. Oft waren die Ergebnisse wunderbare Gratwanderungen. Ist das jetzt Sozialarbeit? Entertainment? Therapie? Theater? Party? Diskurs? Politik? Kunst? Es kristallisierte sich eine zentrale Frage heraus: Wie können wir langfristig den abgesteckten Bezirk sich selbst bespiegelnder Kunst verlassen und Grenzen auflösen zwischen sozialer, politischer und künstlerischer Praxis, um somit eine andere, neue Relevanz unseres eigenen Tuns zu erfahren? Dieser etwas spontihafte Anfang namens BUNNYHILL hat in mir damals einen neuen Erfahrungs- und Denkraum geöffnet. Das Erlebnis, dass die Kunst der Inszenierung, sich auch auf soziale und politische Zusammenhänge übertragen lässt, hat in mir die Sehnsucht nach der Relevanz meines eigenen Tuns enorm vergrößert. Es formte sich eine Ahnung davon, was das *Theater der Stadt* sein könnte. Das Öffnen der Institution nach außen. Die Suche nach neuen Formen der Theatralität. Die Kunst der Teilhabe.

ILLEGAL – die neue Notwendigkeit der Repräsentation

Derart infiziert setzte sich meine Arbeit an den Kammerspielen fort. Etliche Projekte, die sich ähnlich aufbauten, folgten diesem ersten groß angelegten Experiment. Laien eroberten die Bühne, das Theater eroberte öffentliche Orte. Ein immer wichtiger

werdender Teil meiner Arbeit als Dramaturg wurde das Organisieren von Kommunikation, von Begegnung, von Dialog. Dieses Zusammenbringen von Menschen mündete dann in Aufführungen, Diskussionen, Demonstrationen und machte das Theater zeitweise zu einem Dritten Ort, an dem tatsächlich die Belange der Stadtgesellschaft verhandelt wurden. Inhaltlich führte in München alles immer wieder auf das eine große Thema Migration und ihre Auswirkungen auf die Lebensrealität und Identitäten der Menschen hin. Die Vielfalt unserer Stadtgesellschaft zeigt uns täglich, was es heißt in einem Einwanderungsland zu leben. Doch im Theater bleibt das mulmige Gefühl, Teil einer bildungsbürgerlichen Parallelgesellschaft geworden zu sein. Diese bedenkliche Segregation spaltet das Theater selbst. Während in den technischen Abteilungen durchaus Einwanderer zu finden sind, stellen sie im künstlerischen Personal eher die Ausnahme dar. Auf der einen Seite versucht man also, das Theater mit Projekten wie BUNNYHILL zu öffnen, auf der anderen Seite findet der tägliche Vollzug der Trennung qua Aufführungsbetrieb statt. Das hat bei mir zu einem tiefgreifenden Misstrauen der hergebrachten Theaterpraxis gegenüber geführt. Während ich die Weltabgewandtheit der normalen Theaterarbeit kaum noch ertragen habe, wurde ich plötzlich mit einem Phänomen konfrontiert, das die klassische Repräsentationsstruktur des Theaters für eine Weile rehabilitierte. Wir wollten als Beitrag zum 850igsten Geburtstag der Stadt München ein Projekt über illegale Einwanderer machen. Diese Menschen können nicht selbst öffentlich von sich sprechen, weil die Gefahr, dass sie dann entdeckt und abgeschoben würden, viel zu groß ist. Also war es die Aufgabe, eine dramaturgische und dramatische Form zu finden, wie diese Leute in einem der kulturellen Zentren unserer Stadt, nämlich den Kammerspielen, Gehör finden können, ohne dass man sich kolonialistisch ihrer bemächtigt. Dass man an dieser Aufgabe immer auch scheitern muss, war klar. Und dennoch: Dramaturg und Autor in mir waren plötzlich gleichermaßen gefordert. Eine intensive, zeitlich aufwendige Recherche mündete darin, dass ich einen Text schrieb, in dem ich versuchte den Menschen ohne Papiere eine Stimme zu verleihen und gleichzeitig, meine eigene Perspektive, nämlich die des Beobachters, zu thematisieren. Dass dort Menschen waren, die eine Stimme brauchten, legitimierte am Ende das Auftreten von Schauspielerinnen und Schauspielern. Plötzlich wurde das Darstellen wieder zu einem extrem politischen Akt. Einer spricht für einen anderen. Der Verbotene, der Tabuisierte braucht

Stellvertretung. So kann das Verdrängte einer Gesellschaft zur Sprache kommen. Und ich verstand, dass Theater nur dann Sinn macht, wenn man jedes Mal von neuem nach der Relevanz und Notwendigkeit der hergebrachten Repräsentation fragt. Um die Dringlichkeit und die Ernsthaftigkeit eines solchen Projekts umzusetzen, bedarf es eines guten und vertrauensvollen Netzwerkes innerhalb der Stadt. Der Kontakt zu Betroffenen, Sozialarbeitern, Politikern, Rechtsanwälten muss stetig gepflegt und aufgebaut werden. Die Recherche selbst wird zum untrennbaren Teil der künstlerischen Arbeit. Nur so kann es gelingen, am Ende das Theatererlebnis zu einem virulenten Bestandteil politischer Wirklichkeit einer Stadt werden zu lassen. Meistens lässt der Theaterbetrieb nicht die Zeit, diese Erfahrungen einer teilnehmenden Beobachtung zu machen. So ist auch zu erklären, warum viele solcher Projekte im Nirwana der Bedeutungslosigkeit verpuffen.

HAUPTSCHULE DER FREIHEIT - das Theater emigriert

So sollte das letzte sogenannte Stadtprojekt unter der Intendanz Frank Baumbauers an den Münchner Kammerspielen für mich ein folgerichtiger Schritt hinaus aus dem Theater sein. Also machten wir uns auf die Suche nach einer leer stehenden Immobilie im Stadtgebiet. Es gab bis dahin weder Thema noch Personal. Mit Hilfe der städtischen Verwaltung wurden wir fündig. Ein leer stehendes Schulgebäude in der Nähe eines neu entstanden Wohngebiets wurde uns angeboten. Nach kurzer Recherche war klar, das ist unser Ort. In dieses Gebäude sollten in absehbarer Zeit zwei Hauptschulen umgesiedelt werden, um zu einer großen Hauptschule zusammengefasst zu werden. Wir, das heißt die künstlerische Leitung des geplanten Projekts, stiefelten sofort zu den betroffenen Schulen und klopfen an. Wir wollten wissen, wer diese Menschen sind, die jetzt, ähnlich wie wir, umziehen sollten. Und was wir vorfanden, war ein für uns bis dahin fast gänzlich unbekannter Kosmos. Die Normalität einer bayerischen Hauptschule mitten im Münchner Stadtteil Schwabing. Fast 80 Prozent Schüler mit sogenanntem Migrationshintergrund. Engagierte, aber überlastete Lehrer. Und eine extrem warmherzige und für ihre Schüler eingennommene Rektorin. Wir mussten zunächst Überzeugungsarbeit leisten, sich mit uns gemeinsam auf das Abenteuer eines theatralen Projektes einzulassen. Wir schlugen der Schule vor, die HAUPTSCHULE DER FREIHEIT zu gründen und das leer

stehende Schulgebäude schon vor dem geplanten Umzug zu besetzen. Wir besuchten wochenlang den Unterricht, wir lernten Schüler, Lehrer und Eltern kennen. Und vor allem: wir entwickelten gemeinsam mit den Leuten ein Gespür für die relevanten Themen. Und so entstand langsam ein Bild davon, was diese HAUPTSCHULE DER FREIHEIT sein könnte. Es sollte eine Schule sein, die die brach liegenden Potenziale der Schüler sichtbar machen sollte, eine Schule, die allen vor Augen führt, welche Kraft, welche Geschichten, welche Fähigkeiten die Gesellschaft vergeudet, wenn sie sich weiterhin nicht oder nur sehr schlampig um diese Jugendlichen kümmert. Wir entwickelten mit den Akteuren der Schule einen theatralen Stundenplan. Die Schüler wurden Lehrer, indem sie gemeinsam mit Schauspielern, Regisseuren, Musikern und anderen aus ihrer Lebenswelt berichteten. Wir luden Architekten, Schneider, Filmemacher und andere Leute ein, gemeinsam mit den Schülern, die HAUPTSCHULE DER FREIHEIT zu beleben. Was sich mit der Zeit entwickelte, war ein Traum von Ganztagschule, in der die Grenzen zwischen Schülern, Lehrern, Theaterleuten und anderen Künstlern aufgelöst wurden. Da war wieder dieser Zauber der Begegnung. Menschen, die sich normalerweise niemals auf so aktive Weise treffen würden, arbeiteten plötzlich zusammen, lernten sich kennen, entwickelten Respekt füreinander. Die zweiwöchige Aufführungsphase, die am Ende der Arbeit stand, holte dann auch noch die Münchner Öffentlichkeit mit hinein in dieses Experiment. Das gemeinsame Inszenieren, das Erfinden der HAUPTSCHULE DER FREIHEIT hat Selbstbewusstsein geschaffen, hat dazu beigetragen, dass der Schulalltag enthierarchisiert wurde, man traut sich mehr zu, man will mehr vom gesellschaftlichen Kuchen. Neben dem theatralen Ergebnis, das sich durchaus sehen lassen konnte, hat **das** Theater auch in diesem Projekt seinen Kunst- und Wirkungsraum erweitert. Das monatelange Verweben der beiden Institutionen, Theater und Hauptschule, hat zu einem gegenseitigen Kennenlernen geführt, das ohne diese Inszenierung, ohne die Dramaturgie der Teilhabe, niemals möglich gewesen wäre. Das Künstlerische an dieser Arbeit, wie an allen anderen beschriebenen Versuchen auch, geht über ins Soziale, ins Politische und ist davon nicht mehr zu trennen. Man kann das Ganze aber nicht als Pädagogik abtun. Vielmehr muss man die Frage nach der Definition von Kunst und damit auch die Frage nach dem Theater neu stellen. Wenn man also mit Mitteln und Ressourcen des Theaters, politische Intervention und soziale Teilhabe organisiert, dann kann man

das ganz selbstbewusst als theatrale Kunst bezeichnen. Selbst wenn sich Theater, wie an anderer Stelle geschehen, komplett in eine politische Kampagne auflöst (www.save-me-muenchen.de). Die Aufführungen, die dabei entstehen, spielen sich allerdings auf ganz verschiedenen Bühnen ab, auf sichtbaren und unsichtbaren: In den Lebensläufen der Beteiligten, im öffentlichen Diskurs, in politischen Entscheidungswegen, auf Theaterbühnen. Der Konzeptkünstler Jochen Gertz hat die Wirkung dieser Art Kunst mit dem Auflösen einer Aspirin im Wasserglas verglichen. Man sieht die Materialität des Kunstwerks nicht mehr, aber sie ist noch da. Und hat Wirkung. Das knüpft an Konzepte der Bildenden Kunst an, die von den Situationisten über Joseph Beuys und seiner Lehre von der Sozialen Plastik, bis hin zu diversen *activist artists* der letzten Jahrzehnte reicht. In dieser Tradition sollte man die Dramaturgie der Teilhabe begreifen. In der Folge dieser Praxis verändern sich zwangsläufig die Begriffe von dem, was wir gemeinhin unter Theater verstehen. Die Beurteilung einer Aufführung kann sicher nicht mehr mit den üblichen Schablonen des Feuilletons bemessen werden, die Arbeit des Autors und der Begriff seiner Arbeit definieren sich komplett neu, sie speisen sich ganz anders ein in den Entstehungsprozess solcher Projekte, Regisseure werden zu Moderatoren, zu Ermöglicern, ebenso Schauspieler, deren eingeübte Virtuosität des Darstellens ist plötzlich gar nicht mehr gefragt, sondern wird abgelöst von der Fähigkeit zur Kontaktaufnahme und Performance jenseits der geschützten Repräsentation. Dass all dies im eingespielten Stadttheaterbetrieb nur sehr schwer umzusetzen und durchzuhalten ist, kann man sich vorstellen. Gleichzeitig ist es das Stadttheater, das mittels seiner Ressourcen und Infrastruktur, genau die Kraft und Verlässlichkeit bieten kann, um solche Projekte zu forcieren. Das Theater kann es in diesem Sinne schaffen, als utopischer, dritter Ort zu funktionieren, Begegnungen zu stiften, die an keinem anderen Ort auf diese Weise stattfinden würden. Es kann als Bühne für soziales und politisches Handeln fungieren und kann umgekehrt, den sozialen und politischen Raum zur Bühne erklären. In beiden Fällen entstehen Handlungsräume, die neue Freiheiten ermöglichen. Mich persönlich hat die jahrelange Arbeit an solchen Projekten **dem** klassischen Theaterbetrieb entfremdet. Mein Selbstverständnis als Dramaturg hat sich derart gewandelt, dass ich mich eigentlich gar nicht mehr als solcher bezeichnen möchte. Auf der Suche nach der

gesellschaftlichen Relevanz des eigenen Tuns habe ich mich selbst abgeschafft und zugleich neu erfunden.