

Theater o.N. |

DIE GRENZEN VERWISCHEN

Auf der Suche nach intergenerationellen Formen im Tanz



Impressum

Fach Austausch von Theater o.N. und tanzhaus nrw
in Kooperation mit der Offensive Tanz für junges Publikum

Gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der
Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien
im Rahmen von NEUSTART KULTUR, in Kooperation mit
der Offensive Tanz für junges Publikum, gefördert vom
TANZPAKT Stadt-Land-Bund aus Mitteln der Beauftragten
der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie von
der Senatsverwaltung für Kultur und Europa Berlin

Herausgeber: Theater o. N.
Redaktion: Lena Scheitz
Layout: Sabine Klopffleisch, d17

Mit Beiträgen von Dominika Cohn, Dagmar Domrös,
Janne Gregor, Lena Scheitz, Nicola van Straaten,
Celine Rose und Marie Yan
Übersetzung der Texte von Nicola van Straaten und
Marie Yan aus dem Englischen: Mira Lina Simon und
Elisabeth Leopold

Diese Publikation ist verfügbar unter: www.theater-on.de

Fotos:
Seite 1, 8–10: Bernhard Musil, www.be-musil.com
Seite 12: David Beecroft, www.davidbeecroft.de
Seite 18: Cathrin Dewitz, <https://cathrin-beck.de/>
Seite 22: Theater o.N.

Graphic Recording:
Seite 4–7, 24: Nora Haakh, www.gedankenstriche.net

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

© 2023 Theater o.N.

INHALT

DAGMAR DOMRÖS

Vorwort

Intergenerationelle Formen im Tanz gemeinsam
entdecken

3

LENA SCHEITZ

Altersangaben – notwendig oder überflüssig?

4

NICOLA VAN STRAATEN

Atmen und Theater für alle Altersgruppen

8

MARIE YAN

Die Grenzen verwischen

Ein Gespräch zum Choreografieren *for all ages*

11

CELINE ROSE

Zwei Tage unter Profis

15

DOMINIKA COHN

Choreografie als geöffnete Ordnung

Zur Rezeptionssituation partizipativer Choreografie

17

JANNE GREGOR

Krumpomania

Partizipativ choreografieren

21

Die Autor*innen

23

VORWORT

Intergenerationelle Formen im Tanz gemeinsam entdecken

Dagmar Domrös

»Die Grenzen verwischen – Auf der Suche nach intergenerationalen Formen im Tanz« – der Titel des Fachaustauschs, zu dem das Theater o.N. und das tanzhaus nrw 2023 in Berlin und Düsseldorf einluden, deutet schon an, dass wir das »Grenzen verwischen« reizvoll finden und dass wir darin ein Potenzial nicht nur für den zeitgenössischen Tanz, sondern auch für die Gesellschaft vermuten.

Am Anfang stand die Beobachtung, dass das kulturelle Leben in Deutschland viel stärker als in anderen Kulturen oder Ländern in zwei Sphären unterteilt wird. Auf der einen Seite haben wir die Lebenswelt der Kinder. Dazu gehören Kitas und Schulen, Sportvereine und auch speziell auf die Altersgruppen zugeschnittene Kulturangebote. Auf der anderen Seite liegt die Welt der Erwachsenen mit Arbeit und Politik sowie Theatern und Opernhäusern, die mehr oder weniger exklusiv für eine überwiegend gebildete Mittelschicht zugänglich sind.

Schaut man sich die Verteilung von Ressourcen an, ist eine starke Hierarchisierung der beiden Welten zu konstatieren. Der Ausschluss von Kindern aus vielen Bereichen spiegelt auch den Ausschluss anderer Gruppen wider.

Sicherlich ist die Trennung in eine Kinder- und eine Erwachsenenwelt auch eine Errungenschaft und ein Zeichen des Wohlstands. Die Kinderrechte sind hierzulande vergleichsweise gut implementiert, und auch wenn es an vielen Ecken hapert, strebt die Gesellschaft danach, jungen Menschen eine unbeschwertere Kindheit zu ermöglichen. Dazu gehört, sie vor Inhalten zu schützen, die sie möglicherweise verstören, vor Kummer und Harm, vor Kinderarbeit. Dieser Schutzgedanke bringt jedoch auch eine Form der Entmündigung mit sich, und es liegt oftmals eine naive Vorstellung von einer universellen (schönen) Kindheitserfahrung zugrunde, die es so nicht gibt.

Aus der geschilderten Situation lassen sich Fragen für unsere Arbeit ableiten, die wir mit Kolleg*innen der Tanzszene sowie der Kinder- und Jugendtheaterszene diskutieren wollten.

Von der Kunst her gedacht: Täte eine spielerische Auflösung der Grenzen zwischen erwachsenem und jungem Publikum der Kunstform Tanz vielleicht gut? Oder andersherum gefragt: Beschneidet man die künstlerische Arbeit vieler zeitgenössischer Choreograf*innen, wenn man sie auf ein bestimmtes Alter in der Zielgruppe festlegen will?

Von den Zielen her gedacht: Können intergenerationale Formate uns helfen, Tanz und Theater mehr zu öffnen, den häufig elitären, exklusiven Charakter der darstellenden Künste zu überwinden, aktiv am Kulturwandel mitzuwirken und bisher ausgegrenzte Gruppen zu erreichen?

In zwei Veranstaltungsblocken – im März in Berlin und im Mai in Düsseldorf – haben wir uns diesen Fragen aus verschiedenen Richtungen genähert. In Berlin tauschten wir uns darüber aus, was das Auflösen von Altersgrenzen für die Kommunikation mit unserem Publikum bedeutet. Wie kündigen wir die Stücke an? Was sagen wir Erzieher*innen und Lehrer*innen? Wie gehen wir mit Erwartungen um?

Und wir sprachen mit Choreograf*innen über ihre Erfahrungen mit sogenannten All-ages-Inszenierungen. Wir wollten wissen, ob ein frisches und aktives Nachdenken über das Gegenüber, das »Du«, ihnen künstlerisch neue Räume eröffnet hat.

In Düsseldorf erkundeten wir, welche Rolle partizipative choreografische Formate in der Überwindung von Generationengrenzen in der Kunstrezeption spielen könnten. Dort, wo die Hierarchien zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum teilweise aufgelöst werden, könnte auch ein Potenzial liegen, den Wissens- und Erfahrungsvorsprung erwachsener Zuschauer*innen gegenüber einem jungen Publikum zu nivellieren. In solchen Formaten bringen Vorkenntnisse keinen Vorteil, das distanzierte Zuschauen wird zugunsten einer sinnlichen, gemeinschaftlichen Erfahrung eher verunmöglicht und schafft so gleiche Voraussetzungen für alle Generationen.

Die Beiträge in dieser Broschüre geben einen Einblick in den Austausch und die Diskussionen zu den oben genannten Fragen. Bestenfalls wecken sie bei weiteren Choreograf*innen und Theaterschaffenden Neugier und Inspiration, sich sowohl einem jungen als auch einem altersgemischten Publikum zuzuwenden, und spornen uns an, weiter an den Zugängen und der Öffnung unserer Kunst für immer mehr Menschen zu arbeiten.

ALTERSANGABEN - NOTWENDIG ODER ÜBERFLÜSSIG?

Lena Scheitz

Beim Fachaustausch »Die Grenzen verwischen: Auf der Suche nach intergenerationellen Formen im Tanz« finden sich Anfang März 2023 Vertreter*innen aus Kunst, Vermittlung, Pädagogik, Journalismus und Wissenschaft zusammen und diskutieren die Notwendigkeit von Altersangaben im Theater für junges Publikum: Wozu dienen sie, in welchen Fällen hindern sie – und wie könnten Alternativen aussehen?

Die erste Bestandsaufnahme zeigt, wie heterogen mit diesen Fragen umgegangen wird. Während das tanzhaus nrw sich von konkreten Altersangaben gelöst hat und Stücke nur noch in jene für Kinder und solche für Jugendliche einteilt, weist das Fundus Theater auf seiner Website darauf hin, dass ihre Stücke »maßgeschneidert« für eine bestimmte Altersgruppe seien. Vera Strobel skizziert den Entwicklungsprozess im Umgang mit Altersangaben im Theater o.N.: Um den Ansatz des Theaters für

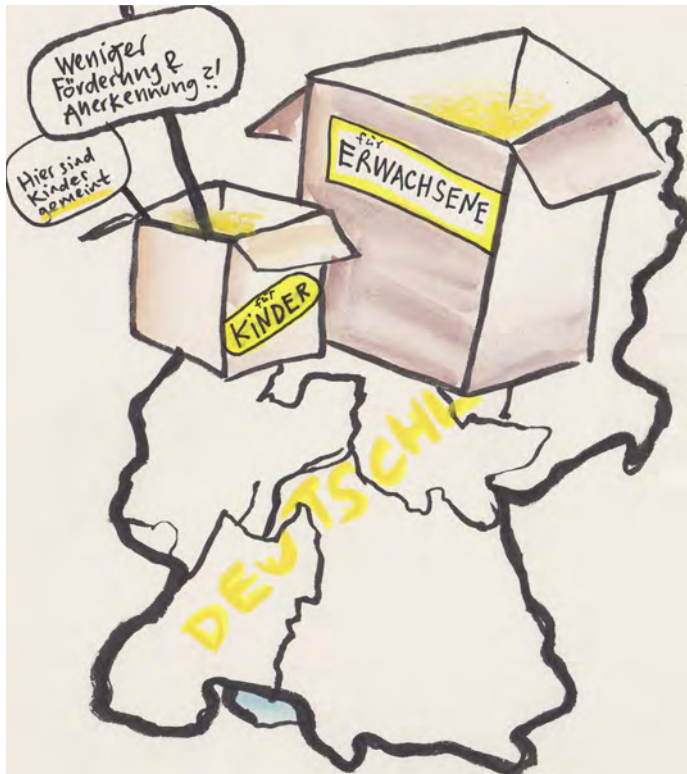
die Jüngsten zu etablieren, wurde hier zunächst mit deutlichen Angaben gearbeitet. So wurden Stücke jenseits klassischer Narrative mit dem Marker »ab 2 Jahre« beworben. Da Eltern und Erzieher*innen aus dieser Angabe aber oftmals schlossen, dass die betreffenden Stücke für ältere Kinder uninteressant seien, reagierte das Theater o.N. mit konkreteren Angaben zu Altersspannen. Auch wenn sich dies vergleichsweise bewährt hat, sind damit noch längst nicht alle Probleme gebannt: So machten viele Theater beispielsweise auch die Erfahrung, dass Begleitpersonen Mindestaltersangaben nicht ernst nehmen. Während das Fundus-Theater seine ohnehin deutlichen Angaben noch ergänzt – »Babys sind auch Kinder und für all unsere Vorstellungen zu jung« –, setzen andere Theater die Altersangaben sozusagen prophylaktisch ein wenig zu hoch, da diese sowieso um ein bis zwei Jahre unterlaufen würden.



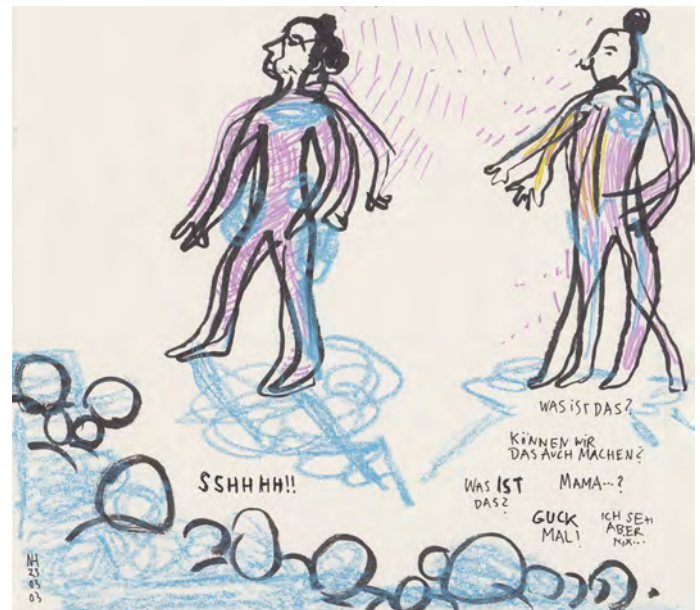
Was steckt eigentlich hinter der Idee von Altersangaben? Zunächst einmal haben sie eine Schutzfunktion: Manche Themen und Ästhetiken sprechen Kinder nicht an oder können sie überfordern und ihnen schlimmstenfalls schaden. Florian Bilbao weist auf die besondere Verantwortung hin, die Theaterschaffende hier haben. Denn für Kinder sind es oftmals die ersten Erfahrungen mit dem Theater: Wenn diese »Kostprobe« nicht gelingt, besteht die Gefahr, dass es auch die letzte bleibt. Stella Konstantinou vom HAU Hebbel am Ufer merkt an, dass von Alters-

angaben nicht nur die Kinder, sondern auch das Kunstwerk und die Künstler*innen profitieren können. Das Ausweisen von Altersangaben signalisiert, dass sich die Performer*innen auf die spezifischen Interaktionen mit einem jungen Publikum vorbereiten und diese in Spielweise und Dramaturgie integrieren. Im Rahmen dieses Fachaustauschs, bei dem die intergenerationalen Formen im Tanz im Fokus stehen, schließt sich hier die Frage an, wie es gelingen kann, Stücke zu schaffen, bei denen es die Schutzfunktion von Altersangaben gar nicht braucht, weil sie verschiedene Altersklassen gleichermaßen ansprechen.

So wurde im Gespräch immer wieder das Label für *all ages* thematisiert. Viele Teilnehmer*innen des Fachaustauschs besuchten am Morgen die Aufführung von »LUFT«, oder planten den Besuch für den folgenden Tag. Der Choreograf Nir de Volff, der normalerweise für ein ausschließlich erwachsenes Publikum arbeitet, entwickelte mit dem Tanzstück eine Inszenierung, die für Kinder ab 3 Jahren wie auch für Erwachsene funktionieren soll. Gelingen ist dies wohl auch deshalb, so vermuteten die Diskutierenden, weil Tanz im Vergleich zum Sprechtheater tendenziell interpretationsoffener ist und die Abwesenheit von Sprache den Unterschied zwischen kindlichem und erwachsenem Sprachniveau obsolet werden lässt.



Der Befürchtung mancher Kritiker*innen, anspruchsvolle Themen würden in All-ages-Produktionen verflacht und für das junge Publikum banalisiert, kann mit solchen Beispielen begegnet werden. Vielschichtig gestaltete Choreografien können Anknüpfungspunkte für Menschen unterschiedlichen Alters bieten und Kinder und Erwachsene jeweils vor ihrem eigenen Erfahrungs- und Wissenshorizont abholen. Was für die freie Kinder- und Jugendtheater- und -tanzszene selbstverständlich ist, wird durch All-ages-Produktionen sichtbar gemacht: Tanz und Theater für junges Publikum darf sich trauen, Kinder als Rezipient*innen einer Kunstform ernstzunehmen und muss sich keinesfalls ihren antizipierten Bedürfnissen anbiehern.



Darüber hinaus sind sich die Teilnehmenden einig: Das Theater für *all ages* kann den Austausch zwischen verschiedenen Generationen fördern, das gemeinsame Erleben von Kunst und Kultur baut Brücken und schafft intergenerationelles Verständnis. Das Theater o.N. berichtet beispielsweise von gelungenen Vorstellungen mit Kita-Kindern und Bewohner*innen von Pflegeheimen. Insbesondere vor dem Hintergrund der deutschen Gesellschaft, die Kinder- und Erwachsenenwelten deutlich voneinander trennt, können All-ages-Produktionen bestehende Grenzen aufweichen. Zitiert werden verschiedene Beispiele aus anderen Ländern wie Spanien, in denen die Durchlässigkeit zwischen den Generationen nicht nur privat, sondern zum Beispiel bei Theaterfestivals gelebt wird, oder aus der Demokratischen Republik Kongo, wo die meisten Inszenierungen ohnehin im öffentlichen Raum gezeigt und Kinder deshalb als Publikum stets mitgedacht werden.¹

Mit dem Theater für alle Altersklassen verbindet sich auch eine Hoffnung der Szene: die Neuverteilung von Geld und Aufmerksamkeit. Denn eine der Schattenseiten der strikten Trennung zwischen Kinder- und Erwachsenenkultur in Deutschland ist auch die ungleiche Verteilung der Ressourcen zuungunsten der Kinder. Eine Öffnung des Kinder- und Jugendtheaters für erwachsenes Publikum würde auch den Zugang zu weiteren Förderprogrammen ermöglichen.

Doch genau hier sehen die Teilnehmenden auch eine Gefahr. Denn Grundlage für die Unterfinanzierung der Kinder- und Jugendtheater sei eine generelle adultistische Struktur der (deutschen) Gesellschaft: Erwachsene haben mehr soziale und ökonomische Macht als Kinder und jüngere Menschen werden auf dieser Grundlage von älteren Menschen diskriminiert. Entsprechend abgewertet wird Kultur für Kinder im Vergleich zu Kultur, die sich an ein erwachsenes Publikum richtet. In dieser hierarchischen Grundkonstellation können auf Kinderbedürfnisse ausgerichtete Räume *safe spaces* sein, deren konzeptionelle Öffnung für ein erwachsenes Publikum die Gefahr birgt, dass adultistische Strukturen sich hier wiederholen.

Umgekehrt befürchten die seit den 1970er Jahren etablierten Kinder- und Jugendtheater mit ihrer gewachsenen Expertise finanzielle Mittel zu verlieren, wenn zukünftig immer mehr Institutionen, die vornehmlich für Erwachsene produzieren, sich jungem Publikum zuwenden und auf die ohnehin knappen Fördermittel zugreifen.



Ein bewusster Umgang mit dem Thema bietet aber gleichermaßen die Chance, ebene Hierarchien zu hinterfragen und zu dekonstruieren, sodass das Theater ein empowernder Ort für junge Menschen bleibt. Der Wissenstransfer vom Kinder- zum Erwachsenentheater kann auch auf anderen Ebenen fruchtbar sein. So ist das Kinder- und Jugendtheater mit Schul- und Kitapublikum konfrontiert, in dem gesellschaftliche Milieus vergleichsweise durchmischt sind. Während etablierte Stadttheater das Problem haben, dass sie immer nur vom gleichen bildungsbürgerlichen Publikum besucht werden, darf sich das Kinder- und Jugendtheater eines sehr diversen Publikums erfreuen. Damit einhergehend widmet sich das Kinder- und Jugendtheater der Frage nach der inhaltlichen und ästhetischen Zugänglichkeit der Stücke für Kinder mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen. Von diesen Diskursen kann auch das Theater für Erwachsene profitieren.



An dieser Stelle laufen die unterschiedlichen thematischen Fäden der Diskussion zusammen, denn die Frage nach Altersangaben scheint sich einzubetten in größere Fragen nach Zielgruppe, Ansprache und Vermittlungstechniken. Altersangaben sollen Orientierung bieten und Kindern mit ihren Begleitpersonen einen gelungenen Theaterbesuch ermöglichen, wobei Länge, Mittel

und Themen eines Stückes hierbei als Kriterien dienen. Doch wie Livia Patrizi von den Tanzkomplizen anmerkt, sind natürlich nicht alle Reaktionen auf ein Stück innerhalb einer Kita- oder Schulgruppe gleich. Auch kann ein Stück, das zwar grundlegend für eine Bandbreite an Altersklassen funktioniert, darunter leiden, wenn das junge Publikum gemischt wird. Beispielsweise kann die Kombination von Kitakindern und Schulgruppen als Publikum einer Vorstellung Hierarchien eröffnen und so dazu führen, dass die jüngeren Kinder sich eingeschüchtert fühlen. Die Frage nach dem Alter stellt sich also nicht nur für ein Stück, sondern auch für jede individuelle Vorstellung.

Bei allen Schwierigkeiten in der Festsetzung von Altersangaben wird deutlich: Über eine einfache Angabe zum Alter hinaus braucht es mehr Kommunikationsarbeit, zum Beispiel in Form von individueller Beratung, Veranstaltungshinweisen und Anmerkungen zur Barrierefreiheit. Auch der Pädagoge Benjamin Olzem betont die Wichtigkeit dieser Kommunikationsarbeit und plädiert dafür, Begleitpersonen möglichst gut auf den Theaterbesuch vorzubereiten. So könnten Regeln und Handlungsanweisungen (zum Beispiel »der Raum darf verlassen werden, wenn ein Kind Angst hat oder sich unwohl fühlt« oder »alle Reaktionen auf das Bühnengeschehen sind in Ordnung«) den Erwachsenen helfen,

sich selbst während des Theaterbesuchs zu entspannen. Einige Theater arbeiten auf ihrer Website mit ausklappbaren Zusatzinformationen, die manchmal »Barrierefreiheit« heißen, manchmal »Inhaltsbeschreibung«. Hier werden die Inszenierungen in Bezug auf die verwendeten Mittel oder die thematisierten Inhalte beschrieben, sodass Besucher*innen sich informieren können, ob das Stück für sie geeignet ist, ohne nachfragen zu müssen. Mit sogenannten Triggerwarnungen tun sich die meisten der Diskutierenden schwer, denn Theater brauche Überraschung, negative Emotionen und Herausforderungen und solle sich auch Tabus und Grenzen zuwenden dürfen. Auch hier muss also individuell diskutiert und abgewogen werden, sodass der Spagat zwischen Zugänglichkeit bzw. Barrierefreiheit und künstlerischem und theaterpädagogischem Anspruch gelingt.

Die Frage danach, ob und wann wir Altersangaben brauchen, ist – so viel hat sich während der Diskussion gezeigt – eng verzahnt mit Themen wie Barrierefreiheit, Klassismus und Repräsentation – auf der Bühne und im Zuschauerraum. Die Orientierung und der Schutz, die Altersangaben bieten können, scheinen wichtig zu sein – für Publikum und Künstler*innen gleichermaßen. Doch auch die Grenzen dieser Einteilung werden in der Praxis deutlich, insbesondere wenn man die Individualität und Heterogenität der Bedürfnisse von Kindern und auch von ihren Begleitpersonen in den Blick nimmt. An dieser Stelle zitiert Gabi dan Droste Christel Hofmanns Begriff der »Dramaturgie des Zuschauerraums«. Letztlich ist es wohl das, was das Theater leisten muss: das Publikum durch Kommunikations- und Vermittlungsarbeit mit den passenden Stücken und Vorstellungen zusammenzuführen, sich dabei immer wieder die Frage zu stellen, ob es Menschen gibt, die hierbei strukturell ausgeschlossen werden – und dem gegebenenfalls entgegenzuwirken.



1 So berichtet vom Künstler Freddy Tsimba auf dem FRATZ Symposium 2019 im ersten Austausch unter dem Titel »Hast du an die Kinder gedacht?«. Sehr gut dargestellt wird dies in »Système K«, einem Dokumentarfilm von Renaud Barret über die freie Kunstszene in der kongolesischen Hauptstadt Kinshasa.

ATMEN UND THEATER FÜR ALLE ALTERSGRUPPEN

Nicola van Straaten

Die Entwicklung von Theater- und Tanzstücken für alle Altersgruppen ist recht kompliziert, obwohl man meinen könnte, es sei ganz einfach. Als ich beim Schreiben dieses Textes über das Thema Theater für alle Altersgruppen nachdachte, kam ich immer wieder auf die Tatsache zurück, dass unsere gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturen nur sehr wenig Raum für das Zusammensein von Menschen unterschiedlicher Altersgruppen bieten. Versucht man als Künstler*in diese Norm zu durchbrechen, stößt man auf zahlreiche Herausforderungen. Zum Glück setzen sich dennoch einige Künstler*innen und Theater aktiv mit dem Thema auseinander und fragen, wie und warum Kinder einen so marginalen Platz in der Kulturlandschaft einnehmen und wie man hier Abhilfe schaffen kann.

Nir de Volffs Stück »LUFT«, das in Zusammenarbeit mit dem Theater o.N. entstand, war der erste Versuch des Choreografen, eine Tanzperformance nicht speziell für Kinder, sondern für ein altersgemischtes Publikum zu entwickeln. Die drei Performer* Medhat Aldaabal, Mouafak Aldoabl und Renan Manhães erforschten in »LUFT« verschiedene Aspekte des Atmens. Inspiriert von de Volffs langjähriger Praxis, die er »Breathing Bodies Movement« nennt, hatte ich das Gefühl, dass dieses einfache, aber umfassende Thema des Atmens und der Atmung eine sehr effektive Methode war, um Publikum jeden Alters anzusprechen, insbesondere durch Bewegung.

An dem Tag, an dem ich mir das Stück anschaute, bestand das Publikum überwiegend aus drei Kita-Gruppen, wodurch ich zuerst den Eindruck erhielt, das Stück richte sich an ein jüngeres Publikum. Im Verlauf des Stückes konnte ich die üblichen Merkmale eines »Kinderstücks«, wie etwa eine offenkundig moralische oder didaktische Botschaft, allerdings nicht erkennen, und so war es mir möglich, aus meiner eigenen Perspektive in das Stück einzusteigen. Dennoch herrscht immer, wenn sich Kinder in einem Theaterraum befinden, eine besondere Stimmung: Jedes Mal, wenn ich mir eine Aufführung für oder mit einem jüngeren Publikum ansehe, spüre ich eine ganz spezielle Geräuschkulisse und Energie. Das Geheimnisvolle und Magische am Theater wird durch ihre scharfen Augen, ihre unberechenbaren Ausrufe und ihr ausgeprägtes Spielgefühl noch verstärkt. Die Anwesenheit und Energie von Kindern verändert meine Aufführungserfahrung auf eine Weise, die ich als wertvoll empfinde, und

verdeutlicht einmal mehr die Notwendigkeit, mehr generationsübergreifendes Theater zu entwickeln.

Als wir den Hauptsaal des Dock II betraten, lag in der hinteren rechten Ecke der Bühne etwas traurig in sich Zusammengefallenes, das wie ein goldenes Zelt aussah. Drei Performer* traten von hinten mit einem freundlichen Lächeln auf und luden die Kinder ein, auf die Bühne zu kommen, mit ihnen zu spielen und den Raum zu erkunden. Zwar mussten die Kinder zuerst leicht angestoßen werden, aber als sie merkten, dass sie sich im ganzen Raum frei bewegen durften, spielten sie und es herrschte ein richtiges Chaos. Die Performer* waren mittendrin und tanzten mit den Kindern, die wiederum ihre Bewegungen nachahmten. Etwa zehn Minuten nahmen die Kinder und Performer* die Bühne ein, rannten, riefen, tanzten, und ich war gespannt, wie sich diese Spielplatzenergie in Theaterenergie umwandeln würde. Wie sich herausstellte, unterscheiden sich Theater und Spielplätze letztendlich vielleicht gar nicht so sehr voneinander, denn der Übergang verlief ziemlich reibungslos. Als die Performer* die Kinder zurück zu ihren Plätzen leiteten, verstummte die spielerische Musik, im Anschluss verschwanden die Performer* hinter der Bühne. Der Raum, der jetzt bis auf das schlaife, goldene Etwas leer war, verdunkelte sich und es wurde ruhig. Zuerst war ich überrascht, wie schnell es den Kindern gelang,



ihre spielerischen Schreie auf der Bühne in ein neugieriges und meist aufmerksames Zusehen zu verwandeln. Aber dann musste ich mich wiederum über meine eigene Verwunderung wundern, wie schnell Kinder in der Lage sind, ihr Verhalten zu ändern und sich an ihre Umgebung anzupassen.



Als das Stück offiziell begann, erfüllten Vogelstimmen den Saal und entführten uns in einen wilden, dschungelartigen Raum. Aldaabal, Aldoabl und Manhães betreten abwechselnd die Bühne mit jeweils einem Solo, das ihre eigene spezifische Bewegungsqualität und Persönlichkeit zum Ausdruck brachte. Alle drei trugen einen auf sie abgestimmten enganliegenden gefiederten Einteiler in leuchtenden aber dennoch gedeckten Farben. Was ihre Bewegungen anbelangte, so hatte jeder von ihnen eine sehr unterschiedliche Energie und einen eigenen Stil. Aldoabl machte den Anfang und führte einen Tanz mit ausschweifenden ruckartigen Bewegungen und eleganten Stürzen, Sturzflügen und Neigungen auf, eine akrobatisch daher kommende Choreografie, auf die die Kinder mit hastigem Einatmen und anerkennenden Kommentaren reagierten. Der Tanz eines Vogels im Flug, ein ununterbrochener Flow, Luft, die sich hörbar spaltet. Aldoabl verließ die Bühne, Aldaabal trat auf. Die Musik wechselte von zwitschernden Waldvögeln in einen jazzigen Sound. Beim Solo dieses Tänzers habe ich mir einen Vogel auf dem Boden vorgestellt. Mit erhobenen Armen und Händen auf den Schultern schenkte der Performer dem Publikum ein warmes und freundliches Lächeln und erinnerte mich an einen Vogel, der ein kleines Fiepen von sich gibt, oder an die winzigen Vögel, die auf zwei Beinen hin und her hüpfen. Nach diesem Solo betrat Manhães mit so viel Theatralität die Bühne, dass die Kinder sofort anfangen zu lachen. Ich hatte den Eindruck, der Tänzer* stellt einen frechen Vogel auf einem Baum dar, der zuschaut und

flirtet und einem das Mittagessen direkt aus der Hand stibitzt, wenn man nicht aufpasst.

Nachdem jeder Tänzer* vorgestellt worden war, folgte ein Trio, in dem die Tänzer* mal eine Einheit bildeten und mal auseinanderdrifteten. Die Choreografie war dynamisch: An manchen Stellen schien sie lose gewebt, wenn sich die Energie im Raum verteilte, an anderen Stellen schien sie enger gestrickt. Mir fiel auf, dass sich die Kinder, wenn sich die Tänzer* in einem bestimmten Rhythmus bewegten, der die Choreografie zusammenhielt, besser konzentrierten, ihre Aufmerksamkeit schien auf der Welle des Gleichklangs und der einheitlichen Choreografie zu reiten. Änderten die Tänzer ihre Bewegungsqualität, oder wechselten in ein Solo oder Duo, verlor sich ihr Fokus wieder.

Die Ökonomie der Aufmerksamkeit scheint, was Kinder anbelangt, eigenen Regeln zu folgen. Sie folgen dir die ganze Zeit aufmerksam, bis sie es nicht mehr tun. Wenn sie sich ablenken lassen und sich abwenden, bedeutet das nicht unbedingt, dass sie dir nicht wieder aufmerksam folgen können. Die geschenkte (und abgewendete) Aufmerksamkeit erlebe ich als erschreckend ehrlich, schnelllebig und authentisch – wie Quecksilber, das sowohl zerbrechlich als auch belastbar ist. Im weiteren Verlauf des Stückes erweckten manche Bewegungen bei den Kindern Bilder, in einer kurzen Handbewegung sahen sie zum Beispiel eine Spinne (»Spinne! Spinne!« riefen einige). Ein Tänzer* schlich sich an einen anderen Tänzer* heran und überraschte ihn – ein Spiel, das die Kinder sofort erkannten und über das sie lachen mussten. Einige Kinder imitierten einen Tänzer*, der seine Hände über dem Kopf hielt und sich in einen Fuchs oder vielleicht in ein Reh verwandelte. Die Kinder fingen diese Momente des gestischen Erzählens ein, schienen sich aber nicht an ihnen festzuklammern. Das gefiel mir an der Arbeit: Sie bot eine Bildsprache an, die unserer Fantasie freien Lauf ließ, bestand aber nicht auf einer bestimmten Erzählung. Von dem Atem geleitet, floss die Choreografie durch eine Reihe von Bildern, die Emotionen oder Assoziationen hervorriefen, fixierte sich aber nicht auf eine konkrete Botschaft oder bevormundete die Kinder durch strikte Überwachung oder durch Einforderung ihrer Aufmerksamkeit.

Die schnellen Aufmerksamkeitswechsel, die ich während »LUFT« spürte, schienen sich am choreografischen Rhythmus zu orientieren. Sie brachten mich immer wieder zu den Aspekten des »Atems« zurück – zur Luft als einer Strömung, die sich sammelt, bewegt, aufsteigt, abfällt und sich auflöst. Die einnehmende und mitreißende Musik sowie die Präsenz und Energie der Tänzer* ermöglichten viele verschiedene Erfahrungen und boten gleichzeitig einen Raum, in dem sich die Energie verteilen konnte. Das schnelle und abwechslungsreiche Tempo der Choreografie ließ nicht nur eine Vielzahl von Bewegungen zu, die die zahlreichen

Weisen zu Atmen widerspiegeln, sondern konkretisierte auch die Beziehung zwischen Atem und eigenen Emotionen. In der einzigen Szene mit gesprochenem Wort fragte ein Tänzer mehrmals: »Warum fühle ich mich manchmal...« und beendete den Satz dann mit verschiedenen Weisen zu Atmen: schnelles Atmen, langsames Atem, außer Atem sein, keinen Atem haben und Seufzen. Dieser kurze Moment hat mir verdeutlicht, wie wertvoll es ist, mit jungen Menschen, auf die eine zunehmend überwältigende Welt wartet, über die lebendige Rolle des Atems zu diskutieren und sie zu erforschen.



Allein die Tatsache, drei Tänzer* mit Bärten und langen Haaren auf der Bühne zu zeigen, die sich sanft, kraftvoll, verspielt und intim bewegen, war eine subtile und zugleich radikale Aussage. Wie die Geschlechtsidentität der Tänzer* auch aussehen mag, »LUFT« hat diesem jüngeren Publikum ein unglaublich wichtiges Bild von Männlichkeit vermittelt, da sich die Tänzer* durch verschiedene emotionale Zustände bewegten und atmeten. Im anschließenden Künstlergespräch äußerte sich de Volff dazu und bestätigte, dass es eine politische Entscheidung war, mit diesen Tänzern* und diesem Thema zu arbeiten.

Zum krönenden Abschluss wurde die Musik intensiver, als das »schlafende goldene Zelt« sich letztendlich bewegte. Dieses Etwas, das die ganze Zeit auf der Bühne gelegen hatte, füllte sich nun mit Luft, hob ab und verwandelte sich in einen gigantischen goldenen Vogel, eine aufgeblasene Überraschung, die die Bühne verschlang. Die Theatralität, mit der dieses gewaltige Wesen leichtfüßig auf die Bühne schwebte, bereitete mir wahrscheinlich mehr Freude als den Kindern. Ihre fortlaufenden Kommentare und ihre Offenheit während des gesamten Stückes erlaubten mir, vor Vergnügen zu jauchzen und in die Hände zu klatschen,

während ich die Ankunft des goldenen Vogels beobachtete und miterlebte, wie sich der Kreis des Stückes schloss, mit Vögeln, Flug, Bewegung, Luft und dem Potenzial zur Transformation.

Im anschließenden Künstler*innengespräch zählte de Volff einige Herausforderungen bei der Entwicklung des Stückes auf und begründete seine Entscheidung, anders als gewöhnlich zu arbeiten, beispielsweise den Text und das gesprochene Wort nicht so stark in den Mittelpunkt zu stellen. Mir kam der Gedanke, dass ein Theaterstück für alle Altersgruppen nicht nur die Theatererfahrung des Publikums bereichert, sondern auch neue Bedingungen und Parameter für die Arbeit von Kulturschaffenden bietet. Darin wiederum liegt das Potenzial, den künstlerischen Prozess sowohl zu erweitern als auch zu vertiefen und gleichzeitig die gesellschaftliche Norm in Frage zu stellen, das Publikum nach Alter zu gruppieren. Die Zusammenkunft dieser zwei Faktoren, der Entwicklung künstlerischer Fähigkeiten und die stufenweise kontinuierliche Transformation gesellschaftlicher Normen ist, zumindest für mich, einer der aufregendsten Aspekte bei der Arbeit von Tanz und Performance für alle Altersgruppen.



DIE GRENZEN VERWISCHEN

Ein Gespräch zum Choreografieren for all ages

Marie Yan

Am 3. März eine Diskussionsrunde über Altersbeschränkungen. Am darauffolgenden Tag ein generationsübergreifender Workshop. Um 16 Uhr dann die Aufführung der Performance »LUFT« von Nir de Volff. Das Licht geht aus, dann wieder an, das Publikum verlässt den Raum. Einmal draußen durchatmen, im geschützten Innenhof des DOCK11, direkt an der Kastanienallee – einem dieser für Berlin typischen ehemaligen Handwerksbetriebe aus rotem Backstein –, dann zurück in den Raum. Diejenigen, die eine Übersetzung ins Englische benötigen, setzen sich die dünnen Kopfhörer auf und lassen sich freundlich erklären, wie man den richtigen Kanal einstellt. Neben Nora Haakhs Zeichnungen aus den vorherigen Austauschformaten befindet sich eine Reihe von Stühlen. Das Künstler*innengespräch mit den Choreograf*innen Isabelle Schad, Nir de Volff und Alfredo Zinola, moderiert von Tessa Hart, beginnt.¹

Performances für alle Altersgruppen entwickeln: Gegebenheiten und Zufälligkeiten

Tessa Hart *Nir, bisher hast du nur Stücke für Erwachsene entwickelt – wolltest du damit kein Publikum außen vor lassen, hattest du das dabei von Anfang an im Hinterkopf? Wolltest du keine Altersgruppe ausschließen?*

Nir de Volff *Ehrlich gesagt hatte ich nie den Wunsch oder die Vision, ein Stück für ein so junges Publikum zu entwickeln, [das] kam durch Corona, auf einmal hatte ich viel Zeit zum Nachdenken, zum Beobachten ... Und dann habe ich mich gefragt, was macht das mit Kindern? Was sehen sie in der Welt? Plötzlich tragen alle Leute auf der Straße eine Maske. Welche Auswirkungen hat das auf ihr emotionales System?² Und dann dachte ich, ich würde gerne ein Projekt zum Thema Atmung entwickeln. Ich dachte, vielleicht könnte ein Tanzprojekt eine unterbewusste Freiheit eröffnen, ein Interesse am Körper des Tänzers oder der Tänzerin: Wie sieht die Atmung beim Tanzen aus? Und dann war ich mit Vera [Strobel] in Kontakt und jetzt sitze ich hier.*

Isabelle Schad *Es war ein Unfall – der bekanntlich nie wirklich einer ist – ich habe ein Stück für Erwachsene gemacht, »Der Bau« nach Kafka mit schwarzen Sitzsäcken. Und viele Zuschauer*innen haben ihre Kinder mitgebracht. [...] Der Produzent kam mit seinen beiden Kindern und während wir uns nach der Aufführung unter-*

hielten, spielten die Kinder das ganze Stück nach, jeden einzelnen Teil. [...]

Das hat mir sehr gefallen, [...] etwas zu zeigen, das autonom wird, das den Kindern genug Reize oder Impulse bietet, dass sie es selbst ausprobieren wollen, nicht weil sie es müssen, sondern aus reinem Interesse. [...] Für »Der Bau« haben wir unzählige Anträge gestellt, die alle abgelehnt wurden, und gleichzeitig kam dieser große Hype im Tanz auf, für Kinder zu arbeiten. [...] Ich würde sagen, in dieser Zeit fand ein Umbruch statt. [...] Ich dachte, [»Der Bau« ist] schon für Kinder. Ich muss an dem Stück nicht viel ändern. Wir können es einfach zeigen und im Anschluss kommen die Kinder auf die Bühne und machen, was sie wollen. Ich habe es dem Theater o.N. angeboten und dann nahm es seinen Lauf, [danach] kam die Einladung für »HARVEST«, ein Stück, das ich speziell für die Altersgruppe 3+ entwickelt habe.

Alfredo Zinola *Das ist eine lustige Frage: »Wann hast du angefangen, für ein gemischtes Publikum zu arbeiten?« Vielleicht sollte ich eher sagen: »Wann hast du akzeptiert, dass das Publikum aus gemischten Altersgruppen besteht?« [...] Denn die Idee des Tanzhauses³ war ja, »zu versuchen, nicht mit Altersbeschränkungen zu arbeiten«. [...] Und dann wird einem bewusst, dass das Publikum immer gemischt ist. Und wenn die Arbeit partizipativ ist, stellt sich die Frage, wie man das Partizipative allen zugänglich machen kann. Und mit allen meine ich alle. Damit sind nicht nur die Kleinen gemeint, sondern alle, die kommen. Und ... das ist spannend.*

Die Entwicklung: Präsenz und Wahrhaftigkeit

Weiter geht es mit Fragen zur Stückentwicklung. Was wick vom Üblichen ab beziehungsweise was musste beachtet werden?

Nir de Volff *Der Prozess begann mit sehr ernsten Fragen an die Tänzer*innen. »Was läuft in deinem Leben gerade nicht?« Oder: »Was hat sich in den letzten Jahren in deinem Leben chaotisch oder dramatisch angefühlt?« »Wie konntest du das wegatmen?« Von dort habe ich entwickelt; jede Tänzer*in hat, wenn man so will, eine eigene »atmende Persönlichkeit« bekommen. [...] Normalerweise arbeite ich viel mit Witzen, mit Humor, aber dieses Mal wollte ich das nicht, oder zumindest nicht so viel. Ich wollte den Kindern etwas anderes bieten, damit sie viel tiefer in sich reinhorchen, was in ihnen vorgeht und wie es sich anfühlt,*

sie sollten nicht nur Spaß haben. Wir haben alles sehr langsam entwickelt, und ehrlich gesagt war es ein sehr schwieriger Prozess. Aber dann war »LUFT« da. [...] Mit allen, mit Kindern, Teenagern, Schauspieler*innen, Nicht-Tänzer*innen, arbeite ich mit der Breathing-Bodies-Movement-Methode⁴.

Isabelle Schad beschreibt einen langwierigen Prozess der Materialfindung für »HARVEST« und dass die unterschiedlich großen Stücke, die das Bühnenbild und die Requisite bilden, dem Stück verhalten, sich zu entwickeln.

Isabelle Schad Bei »HARVEST« hatte ich irgendwann das Gefühl, dass meine Performer*innen eine Rolle spielten. Dass zu sehr die Absicht bestand, Kinder anzusprechen, dass eine Vorstellung davon existierte, was sie erwartet, welche Reaktionen sie erhalten würden. Und ich glaube, was bei jeder Performance wichtig ist, ist schlichtweg ein Da-Sein, ein In-sich-selbst-Sein, diese sinnliche Präsenz, sich wirklich dem Ganzen hinzugeben, und nicht etwas vorher Einstudiertes zu zeigen, zu repräsentieren. [...] In Kindergartengruppen gibt es oft eine Gruppendynamik, die Gruppe lacht gemeinsam oder ist kollektiv überrascht, auf beides kann man leicht reagieren, aber es gibt auch Unterbrechungsdynamiken. Wie geht man damit um? Wie gewinnt man die Aufmerksamkeit zurück? Fühlt man sich dann verloren? Deshalb ist es so toll, ein Stück oft aufzuführen.

Tessa Hart Das zu nehmen, was der Raum einem bietet, ist ein tolle Fähigkeit.

Nir de Volff Ich arbeite seit Jahren mit Wahrhaftigkeit; in Tanz und Theater kann es sehr schnell fake wirken oder zu einer Art »äußerer Energie« kommen – eine Konsequenz, wenn man nur mit viel Energie tanzt. Seit Jahren arbeite ich mit der Atmung, weil man mit der Atmung nicht lügen kann. Die Atmung ist ein Teil unseres Körpers, unserer Persönlichkeit und unseres Lebens, auf vielen verschiedenen Ebenen. Gehirn, Atmung, Emotionen. Wahrhaftigkeit entsteht in einem Prozess. Fragt man sich, wie man atmen soll, kommt die Wahrhaftigkeit von selbst. Diese Suche nach Wahrhaftigkeit wollte ich weiterführen. Schon ein- oder zweijährige Kinder können spüren, wann etwas wahrhaftig, offen und kommunikativ ist und wann nicht. Und ich denke, die Wahrhaftigkeit der Tänzer*innen auf der Bühne ist ein Kanal, den wir alle als Publikum spüren.

Isabelle Schads Worten entnehme ich, dass in der Aufmerksamkeit Präsenz liegt: sowohl in der Aufmerksamkeit der Performer*in als auch in der des Publikums. Präsenz bedeutet für mich eine Ganzheitlichkeit in der Art und Weise, wie der Körper den Raum einnimmt, in der Art und Weise, wie er sich auf jeden Moment bezieht, mit einer Kontinuität, die das Publikum fes-

selbst. Präsenz liegt in den künstlerischen Fähigkeiten, die den Performer*innen ein gewisses Maß an Kontrolle über die eigene Wirkung verleihen, liegt in einer Aufrichtigkeit und in der Rezeption des Publikums.

Wahrhaftigkeit hingegen liegt für mich zunächst einmal nah am eigenen Wunsch und Antrieb, umgesetzt in Bewegung. Wie Nir de Volff beschreibt, wird sie dann zu einem lebenswichtigen Prozess, der an die menschliche Atmung gekoppelt ist und anhand dem die Performer*innen das emotionale und physische Fundament eines Stückes finden. Ich frage mich, ob Wahrhaftigkeit auch am Anfang stehen könnte, sich im Proberaum zeigt und sich erst vor Publikum in einen Treibstoff für Präsenz verwandelt? Und unterscheidet dann ein Qualitätsunterschied oder ein Intensitätsunterschied Kinderstücke von Stücken für ein altersgemischtes Publikum? Vielleicht nicht nur das, vielleicht verhilft ein empirischer Ansatz jedem Stück einzigartig zu werden, wie Alfredo Zinola aus seiner langjährigen Arbeit für junges Publikum vorschlägt:



Alfredo Zinola Jemand hat vorhin gesagt, dass »etwas für Kinder ist«. Ich kann mir vorstellen, dass man ein Stück entwickelt und dann sagt: »Dieses Stück funktioniert für Kinder«, dieses Stück ganz besonders. Ich habe das Gefühl, dass oft aus einer bestimmten Erfahrung heraus abstrahiert wird, und dann gesagt wird, dieses Thema funktioniert für Kinder oder eben nicht. »Wir wissen, dass« bunte Kostüme bei Kindern gut funktionieren, oder »wir wissen, dass« Dunkelheit bei Kindern nicht funktioniert und so weiter. Aber oft gibt es, wenn man anfängt zu abstrahieren, ein Problem. Bleibt man hingegen bei etwas Konkretem, dann verstehe ich den Begriff »für Kinder« absolut. Aber wenn über Themen oder Details gesprochen wird, finde ich es schwierig.

Rückmeldung als ein Weg zur Emotion

Tessa Hart berichtet, dass das Theater o.N. in der Regel vor jeder Premiere eines Stückes Kindergartengruppen einlädt, und fragt, welchen Beitrag diese Arbeitsweise zum kreativen Prozess leistet. Isabelle Schad erinnert sich, dass bei der Überarbeitung von »Der Bau« für Kinder ein dreijähriges Kind im Testpublikum saß, das anfang zu weinen, als die Tänzer*innen, die sich hinter den schwarzen Sitzsäcken des Stückes versteckt hatten, die Säcke bewegten. »So haben wir gemerkt, dass das [...] für Drei- oder Vierjährige furchterregend sein kann, und kamen auf die Idee, dass die Performer*innen zuerst bei den Säcken sitzen und man im Anschluss sieht, wie sie sich verstecken. Und trotzdem ist da dieser Zauber, wenn sie verschwinden. Jede Rückmeldung zählt.«

Alle Choreograf*innen betonen die Wichtigkeit einer solchen Rückmeldung, die auch durch die Tourneefähigkeit von Kinderstücken ermöglicht wird, einer »wiederholten Begegnung«, wie Alfredo Zinola es ausdrückt. Auf diese Weise können auch Vorurteile von Erwachsenen darüber abgebaut werden, woran Kinder interessiert sein könnten oder nicht. Ein Lernprozess, in dem die Vermutungen der Erwachsenen korrigiert werden können – wie Isabelle Schad es beschrieben hat – und in dem dazugelernt werden kann: Alfredo Zinola zum Beispiel kam bei einem Rechercheprozess zu seinem Stück »PELLE«⁵ zu der Erkenntnis, dass der nackte Körper eines Erwachsenen für Kinder nicht so interessant ist, wohl aber die Möglichkeit, ihn berühren zu können. Was dann zum Ausgangspunkt wurde, um über Körperpositivität und Inklusion nachzudenken.

Isabelle Schad *Kinder sind aufgrund ihrer Reaktionen oder vielleicht auch ihrer Verwirrtheit ein Maßstab für die Kohärenz eines Stückes. [...] Wenn für Kinder ein Stück von A bis Z funktioniert, dann funktioniert es auf jeden Fall für alle. Deshalb hatte ich mit Dagmar und Vera⁶ besprochen, »ab drei Jahre und für alle« zu schreiben. Sonst arbeiten wir weiterhin mit Kategorien.*

Grenzen verwischen: Beziehungen ernstnehmen

Tessa Hart kommt erneut auf das ursprüngliche Thema zurück, auf Aufführungen für ein generationsübergreifendes Publikum. Werden die Künstler*innen ihre Arbeit in diese Richtung fortsetzen? Auf eine ihrer letzten Fragen bekommt sie von Alfredo Zinola eine sehr schöne Antwort – als Schlusswort dazu, was bei der Entwicklung von Kunst für ein generationsübergreifendes Publikum beachtet werden sollte.

Tessa Hart *(zu Alfredo Zinola) Du hast einen Workshop für Kinder, für deren Begleitpersonen und für Tanzprofis gegeben. Wie bist du dabei vorgegangen, was hast du mitgenommen?*

Alfredo Zinola *Es war etwas chaotisch. Das Interessanteste für mich war ... Ich sage »Konstellation« dazu, wenn eine Begleitperson mit einem Kind kommt. Dann geht es um eine Beziehung, nicht nur um den Erwachsenen und um das Kind, man kann sie nicht einfach teilen. Man muss die Beziehung mitdenken und das ist spannend. Da gibt es so viele Aspekte. Ich habe sehr einfache Übungen durchgeführt, eine mit Popmusik, in der der eine schaut und der andere tanzt. Und da war ein drei Jahre altes Kind, dessen Mutter mit geschlossenen Augen tanzte. Das war unglaublich schön. Und dann tanzte das Kind, öffnete die Augen und sagte: »Hast du mir zugesehen?« Das hatte etwas sehr Intimes, ich weiß nicht, ob man das in einem Stück wiedergeben kann. Aber wenn wir über diese Beziehung sprechen, diese Konstellation, finde ich das sehr bereichernd. Oft hören wir: »Die Eltern reden zu viel.« oder »Die Lehrer*innen machen ständig »Sch-sch-sch.«. Es ist gut, sich daran zu erinnern, dass es sich nicht nur um Eltern oder Lehrer*innen handelt, sondern um Beziehungen. Wenn man diese Mischung ernst nimmt, gewinnt [das Stück] dazu.*

- 1 Im folgenden Artikel gebe ich die einzelnen Beiträge nicht immer chronologisch wieder, sondern setze sie neu zusammen, um die gesamte Diskussion bestmöglich abzubilden.
- 2 Zu diesem wichtigen Thema zeigt eine Anfang 2022 in den USA veröffentlichte Studie, erschienen im Fachjournal »JAMA Pediatrics«, dass die während der Pandemie geborenen Babys in der grobmotorischen, feinmotorischen und sozial-emotionalen Entwicklung schlechter abschnitten als die Babys, die vor der Pandemie geboren wurden. Um die Entwicklung ihres Babys zu verfolgen, wurden Eltern gebeten, einen Fragebogen auszufüllen. In: Harvard Health Publishing, <https://cutt.ly/V72owyo0> (letzter Zugriff: 24.05.2023) Eine weitere in Dublin durchgeführte Studie, die Ende 2022 veröffentlicht wurde, kam zu einem ähnlichen Ergebnis: Auch hier wiesen Babys, die Anfang 2022 geboren wurden, verzögerte Kommunikationsfähigkeiten auf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, <https://cutt.ly/n72oFbY> (letzter Zugriff: 14.04.2023)
- 3 Mit dem tanzhaus nrw hat Alfredo Zinola unter anderem das Stück »PELLE« entwickelt.
- 4 Eine von Nir de Voff entwickelte Methode, die »nach einer (wahrhaftigen) Verbindung zwischen Nervensystem, Atmung und Geist« strebt. In: <http://totalbrutal.net/teaching> (letzter Zugriff: 18.04.2023)
- 5 »[...] eine interaktive Performance zu den Themen »Intimität, Nähe, Fürsorge und Respekt, die mit Berührung arbeitet.« In: <https://alfredozinola.com/productions/pelle/> (letzter Zugriff: 16.04.2023)
- 6 Dagmar Domrös und Vera Strobel, zusammen mit Doreen Markert die Künstlerische Leitung des Theater o.N., haben das Stück »HARVEST« im Rahmen der Offensive Tanz für junges Publikum in Auftrag gegeben und koproduziert.

Tessa Hart ist seit über 15 Jahren Kulturmacher*in, Kultur- und Strukturwand(l)er*in in Performing Arts, Film und soziokulturellen Bereichen. Sie ist Mitgründer*in und seit sieben Jahren Ko-Leiter*in des Bread & Roses Theatre in London, Gesamtleiter*in von AfroPolitan Berlin und Künstlerische Leiter*in des Produktionsunternehmens Goblin Baby Co. Sie ist Teil verschiedener Jurys, unter anderem beim IKARUS Kinder- und Jugendtheaterpreis. Als Autorin hat sie verschiedene Beiträge zu deutsch- und englischsprachigen Sammelbänden verfasst, unter anderem »Realitäten. 30 queere Stimmen« (etece buch) und »Schwarz wird großgeschrieben« (&Töchter).

Isabelle Schad studierte Klassischen Tanz in Stuttgart, arbeitete mit zahlreichen Choreograf*innen, bevor sie 1999 begann, eigene Arbeiten zu entwickeln. Ihre Recherche konzentriert sich auf die Beziehungen zwischen Selbst, Wahrnehmung und Erfahrung, Choreografie und (Re-)Präsentation. Ihre Projekte werden international in unterschiedlichen Kontexten auf Festivals, in Museen oder theatralen Räumen gezeigt. Sie unterrichtet weltweit, ist Shiatsu-, Reiki- und Aikido-Praktizierende und Ko-Organisatorin des Arbeitsortes Tanzhalle Wiesenburg in Berlin. Im Rahmen von Deutscher Tanzpreis 2019 erhielt Schad eine Ehrung für herausragende künstlerische Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz. Ihr Werk »HARVEST« (2021), eine Zusammenarbeit mit dem Theater o.N./Offensive Tanz für junges Publikum, wurde für den Ikarus-Preis 2022 nominiert.

Nir de Volf wuchs in Israel auf und absolvierte seine Tanzausbildung an der Bat-Dor-Hochschule in Tel Aviv. Im Sommer 2007 gründete er die Company TOTAL BRUTAL. Seitdem arbeitete er mit einer Vielzahl Berliner Künstler*innen und Spielstätten, so unter anderem mit She She Pop am HAU Berlin, Falk Richter an der Schaubühne am Lehniner Platz und Nurkan Erpulat am Maxim Gorki Theater. Nir de Volf wird regelmäßig von internationalen Theatern und Institutionen für zeitgenössischen Tanz dazu eingeladen, Workshops und Master Classes zu der von ihm entwickelten Bewegungsmethode BBM –Breathing Bodies Movement zu leiten.

Alfredo Zinola ist Choreograf und Performer. Er schloss sein Studium an der Universität Turin (Italien) mit einem Bachelor in Anthropologie ab und studierte Modern Dance an der Folkwang Universität der Künste in Essen sowie Kuratieren in den Szenischen Künsten an der Universität Salzburg (Österreich). Sein künstlerisches Hauptaugenmerk liegt auf der Produktion von zeitgenössischen Tanzstücken für junges Publikum. Dabei will er die Grenzen dessen erweitern, was eine Aufführung für Kinder sein kann, und er möchte hinterfragen, in welcher Beziehung Gesellschaft und Kindheit stehen. Zinola versucht in seiner Arbeit, eine konsistente und kompromisslose Erfahrung zwischen dem Publikum und den Interpreten zu erzeugen.

ZWEI TAGE UNTER PROFIS

Celine Rose

Zwei Tage voller neuer Eindrücke,
zwei Tage voller neuer Ideen,
zwei Tage voller neuer Lösungsansätze
und zwei Tage voller angeregtem Austausch.

Umgeben von Leuten aus ganz verschiedenen Branchen durfte ich in diese Welt eintauchen und mich einfach mit dem Fluss treiben lassen. Meinen Stift und Papier immer in der Hand, damit ich alles mitnotieren konnte. Eine kleine Reizüberflutung durch die ganzen unterschiedlichen Ansichten, aber dennoch eine sehr angenehme und entspannte Atmosphäre. Ich habe mich direkt willkommen gefühlt und durfte ein Teil der Gemeinschaft werden. Das Küken, wie man es gerne sagt, durfte ich sein. Eine junge Perspektive umgeben von Leuten, die schon mitten im Geschehen sind. Eine interessante Reise war das für mich. Am ersten Tag qualmten die Köpfe über verschiedenen Fragestellungen und am zweiten Tag durfte ich selbst körperlich entdecken, wie es sich anfühlt, wenn man versucht, die Grenze zwischen Kindern und Erwachsenen zu verwischen. Die Mischung war super.

Am ersten Tag waren Fragen im Raum, ob Künstler*innen die verschiedenen Altersangaben beim künstlerischen Prozess mit einbeziehen. Eine weitere Frage war: Wenn wir alles *for all ages* definieren, schaffen wir die Genres Theater und Tanz für junges Publikum ab, wofür wir solange »gekämpft« haben? Um Anerkennung, um Ressourcen etc.

Ich konnte sehen, wie sich alle Gedanken darüber gemacht hatten, und es war deutlich zu sehen, dass dieses Thema spartenübergreifend ist. So abgetrennt die Szenen wirken, desto mehr sind sie eigentlich verbunden. Die gleichen Fragen und die gleichen Probleme. Das Wort Verantwortung fiel ganz oft in dieser vierstündigen Tagung. Wer hat überhaupt die Verantwortung oder an wen geben wir die Verantwortung ab? Wie gestaltet man ein Stück, damit der erste Geschmack mündet und man Lust hat, weitere Bissen zu nehmen? Vertrauen in den Prozess und in die Arbeit schaffen, damit man mit dem Publikum auch ein Vertrauensverhältnis eingehen kann.

Drei Wörter, die es sehr gut zusammengefasst haben und die ich mir notiert habe, sind: Dramaturgie des Zuschauerraums¹. Ich glaube, das erklärt sich von selbst und war für mich perfekt formuliert.

Außerdem ist das Theater ein Ort der Begegnung. Wenn ich ins Theater gehe, dann möchte ich ein Erlebnis haben und auch emotional berührt werden. Kinder wollen auch ihre eigenen Erlebnisse und Erfahrungen sammeln, aber teilweise werden sie durch äußere Einflüsse darin gebremst. Ein Theater ist ein Raum der Entfaltung. Wir Erwachsenen nutzen ihn für uns. Warum geben wir den Kindern nicht auch die Chance? Wir versuchen sie zu beschützen oder wir wollen, dass ein Besuch perfekt verläuft. Aber nichts ist perfekt und das ist auch gut so. Ich beobachte das selbst, wenn ich in einer Vorstellung mit vielen Kindern sitze, dass sie ihre eigenen Interpretationen haben und manche Situation anders fühlen und erleben. Aber davon kann ich so viel schöpfen. Sie gehen nicht so verkopft in eine Vorstellung. Sie gehen komplett »leer« in die Performance, während wir vorher alles durchlesen wollen und alles am besten schon vorher wissen wollen. Warum orientieren wir uns nicht einfach mal an der Kindern?

Der Austausch war für mich sehr sehr spannend und aufschlussreich. Ich wurde sogar gefragt, ob es langweilig für mich war. Ich kann nur sagen, zu hundert Prozent nein. Ich konnte so viel mitnehmen und lernen. Über manche Punkte werde ich auch noch nachdenken und mir meine eigenen Gedanken machen. Ein stetiger Prozess.

Am zweiten Tag, dem Workshoptag², tanzten wir zusammen mit den Eltern und ihren Kindern oder eben als Erwachsene ohne Kinder. Wir durften aber »große Kinder« werden und waren eingeladen, mitzumachen und zu beobachten. Eine Übung dabei war, dass die Kinder die komplette Kontrolle über die Eltern haben durften. Für die Eltern keine leichte Aufgabe. Schließlich ist das eigene Kind das kleine Schäfchen, was man beschützen und behüten möchte. Interessant zu sehen, wie unterschiedlich die Kinder an die Aufgaben gingen. Am Anfang ruhige Zurückhaltung und am Ende reges Mitmachen und Mitdenken. Die Kinder haben gemerkt, dass sie in den Fokus gerückt sind und jetzt ihr Moment gekommen war, um zu leuchten.

Die einfachste Aufgabe, wie wir Erwachsenen sagen würden, bestand darin, mit einem Partner Hand in Hand durch den Raum zu laufen und Punkte zu finden, die interessant erscheinen, und diese zu erkunden. Während die meisten Erwachsenen nur die einfachen Dinge wie die Wände, die Lampen oder Punkte auf dem Boden erkundeten, gingen die Kinder spielerisch an die Aufgabe ran. So wurden normale Socken oder Flaschen und die Tribüne interessant. Eine spannende Erkenntnis für mich, die mich zum Nachdenken angeregt hat. Sehen wir Erwachsenen die kleine Dinge nicht mehr bewusst oder wollen wir sie nicht mehr sehen, weil sie so »normal« für uns sind? Haben wir das Spielerische verloren?

Nachdem wir den körperpraktischen Teil beendet hatten, gingen wir über in den Austausch. Dabei wurden differenzierte Sichtweisen erläutert und kleine Momente, die besonders waren, hervorgehoben. Auf kleine Zettel schrieben wir in kurzen Stichpunkten, was wir beobachtet hatten, und in den meisten Punkten waren wir uns alle einig. Die wesentlichsten Punkte für mich waren folgende:

Gegenseitiges Vertrauen wurde gestärkt Man konnte klar sehen, wie durch die Übungen mit geschlossenen Augen die Beziehung Eltern – Kind nochmal ganz anders dargestellt worden ist. Jede*r musste sich auf den anderen verlassen. Dies fällt mit einem anderen Erwachsenen leichter, weil man sich mehr austauschen kann, aber Kinder können dies genauso. Außerdem wurde die Bindung nochmal mehr gestärkt, weil man im realen Leben nicht in einem safe space ist und tanzt.

Unterschiedliche Sensitivität Spannend für mich zu sehen, wie ein Kind Berührungen ansetzt. Eher sanft oder doch eher etwas ruppig.

Bewusstsein für den Raum und die Mitmenschen Eine klare Entwicklung war zu erkennen. Am Anfang waren die Kids etwas verloren in diesem großen Studio, aber nach mehreren Erkundungen konnte man sehen, wie sie ihr Umfeld bewusst mitbekommen haben.

Die »Machtposition« des Erwachsenen wird abgelöst vom Kind Weil die Kinder die Verantwortung übernommen haben, mussten die Eltern versuchen, alles einmal fallen zu lassen und sich den Umständen anzupassen. Bewusst die Kontrolle abgeben und nicht nachdenken, was alles passieren kann.

Für mich waren es zwei sehr gelungene Tage, abgeschlossen mit dem Tanzstück »LUFT« und dem anschließenden Gespräch. Ich habe jetzt wieder neuen Input bekommen, über den es sich lohnt weiterzudenken.

1 Nach Christel Hoffmann

2 »Ich-du-du-Ich: künstlerisches Arbeiten auf Augenhöhe« von Alfredo Zinola: Der Workshop richtet sich an professionelle Tanzschaffende, Kinder ab 3 Jahren und Begleitpersonen. Die erste Stunde galt der Erkundung des eigenen Körpers und der performativen Begegnung zwischen Kindern und Erwachsenen. Wer hat Angst vor wem? Wie schafft man Vertrauen durch Bewegungen untereinander? Die beiden weiteren Stunden dienen der Reflexion der Erfahrung mit den Erwachsenen und älteren Kindern.

*Celine Rose ist angehende Profitänzerin und wird an der Tanz Akademie Balance 1 Berlin ausgebildet. Beim Fachaustausch war sie für die Tanzbotschafter*innen der Offensive Tanz für junges Publikum Berlin unterwegs. Das sind junge Menschen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, anderen jungen Menschen Tanz zu vermitteln. Beim Fachaustausch »Die Grenzen verwischen« konnte Celine neue Erfahrungen für ihre eigene Arbeit sammeln, aber gleichzeitig auch ihre junge Perspektive einbringen. Ihr Resümee hat sie im vorstehenden Text festgehalten.*



CHOREOGRAFIE ALS GEÖFFNETE ORDNUNG

Zur Rezeptionssituation partizipativer Choreografie

Dominika Cohn

Zum Einstieg möchte ich mit einem praktischen choreografischen Experiment beginnen. Die Übung ist angelehnt an die partizipative Choreografie »Fadenspiele« der YET Company aus dem Jahr 2022, an der ich als Dramaturgin mitgewirkt habe. Ich will damit exemplarisch eine choreografische Partizipationssituation erlebbar machen und dabei – hoffentlich – Fragen aufwerfen, die für meinen Vortrag und unsere anschließende Diskussion relevant sein werden.¹

*Die Anwesenden sitzen in einem Kreis. Die Vortragende nimmt nun ein leuchtend blaues Bündel hervor, das aus einem langen, aufgewickelten Band besteht. Sie öffnet das Bündel, fasst das Ende des Bandes und reicht es behutsam und auffordernd der nächsten Person im Kreis weiter. Auf diese Weise wird das Band langsam von Person zu Person vorwärts gereicht und schlängelt sich durch den Stuhlkreis, bis es wieder bei der Vortragenden ankommt. Sie knotet die beiden Enden zusammen. Ein Ring aus blauem Stretchband ist entstanden, gehalten von den Händen der Teilnehmer*innen. Musik setzt ein. Die Vortragende beginnt nun Bewegungen mit dem Band auszuführen: Es zwischen den Händen etwas zu dehnen, es hoch und runter zu bewegen. Die anderen beobachten aufmerksam, tun es ihr teils nach, finden teils eigene Varianten. Schließlich erhebt sich die Vortragende, noch immer das Seil haltend, langsam vom Platz. Die Gruppe folgt. Gemeinsam loten sie den nun viel größer gewordenen Bewegungsspielraum aus. Einzelne überkreuzen das Band, gehen zu Boden, lassen sich mitziehen oder bleiben beobachtend. Mit dem Verklingen der Musik ist die Übung beendet.*

Wie hast du dich gerade während dieses kurzen choreografischen Experiments gefühlt? Hat etwas daran dein Interesse geweckt, vielleicht die Textur des Bandes? Hattest du Lust, dich damit zu bewegen oder hast du dich vielmehr etwas unsicher gefühlt, vielleicht sogar peinlich berührt? Fühltest du dich verbunden mit den anderen oder eher von ihnen beobachtet? Mein Beitrag widmet sich heute genau dieser Situation: dem Akt der Teilhabe in einer partizipativen Choreografie – und den mit dieser Partizipation verbundenen Potenzialen, Ambivalenzen und Herausforderungen. Ich beziehe mich dabei nicht auf dezidierte Vermittlungsformate, sondern auf solche Choreografie, die im Moment der Aufführung ihr Publikum physisch einbezieht, das heißt insbesondere über Bewegung und Berührung. In meiner

Forschung bezeichne ich dies als korporal-sensuell partizipative Choreografie.² Solche Formate richten sich häufig (auch) an junges Publikum, funktionieren aber losgelöst von der Kategorie »Vermittlung«. Dabei kann aber durchaus beides zusammenfallen.

1. Partizipation und choreografische Ordnung

Zunächst will ich etwas spezifischer klären, was ich überhaupt mit partizipativer Choreografie meine.

1.1 Definition Choreografie

Eine für den hiesigen Kontext anschlussfähige Definition liefert Gabriele Klein, die Choreografie als »Ordnung von Bewegung in Raum und Zeit« bezeichnet (Klein 2019). Auch partizipative Choreografien ordnen durchaus Bewegungen in spezifischem Raum und der ihnen eigenen Zeit, was unsere beispielhafte Übung ansatzweise verdeutlicht hat. Die Besonderheit bei partizipativer Choreografie ist nun allerdings, dass diese Ordnung nicht auf der Bühne zum Zuschauen ausgeführt wird, sondern dass sie die Besucher*innen selbst umfasst. Daraus ergibt sich unabdingbar eine Öffnung der Rollen: Zuschauer*innen sind hier Teilnehmende.

2.1 Was meint hier Teilhabe?

Partizipation im Sinne von **Teilhabe** bzw. **Teilnehmen** bekommt hier eine konkrete, eine physische Dimension. Choreografie teilt hier mit den Anwesenden das, was, wenn man so will, die »Kernkompetenzen« des Tanzes sind: nämlich Bewegen, Berühren und dabei in einem relationalen Sinne aufeinander Bezug nehmen. Teilen bedeutet hier aber gleichzeitig auch ein choreografisches Ein-Teilen des Raumes und ein Zu-Teilen von Aktionsmöglichkeiten. In dieser Perspektive wird die Ambivalenz des Begriffs **Teilen** zwischen *divide* und *share* offenkundig: Als *dividing* im Sinne von Zu- und Einteilungen droht partizipative Choreografie zu einer potenziell bevormundenden Geste zu werden, wenn intendierte Partizipation keinen Raum mehr für Abweichungen und Dissenz lässt. Als *sharing* verstanden hingegen eröffnet partizipative Choreografie einen Spielraum für eigene Handlungen und Entscheidungen im Sinne eines Möglichkeitsraums (Matzke 2009): Gelingt dies, so funktionieren partizipative Choreografien dann nicht als strenge Vorgabe, sondern eröffnen die Möglichkeit, aktiv auf das choreografische

Geschehen einzuwirken, es zu gestalten oder zu verändern. Dies führt mich dazu, hier von einer **geöffneten choreografischen Ordnung** zu sprechen.

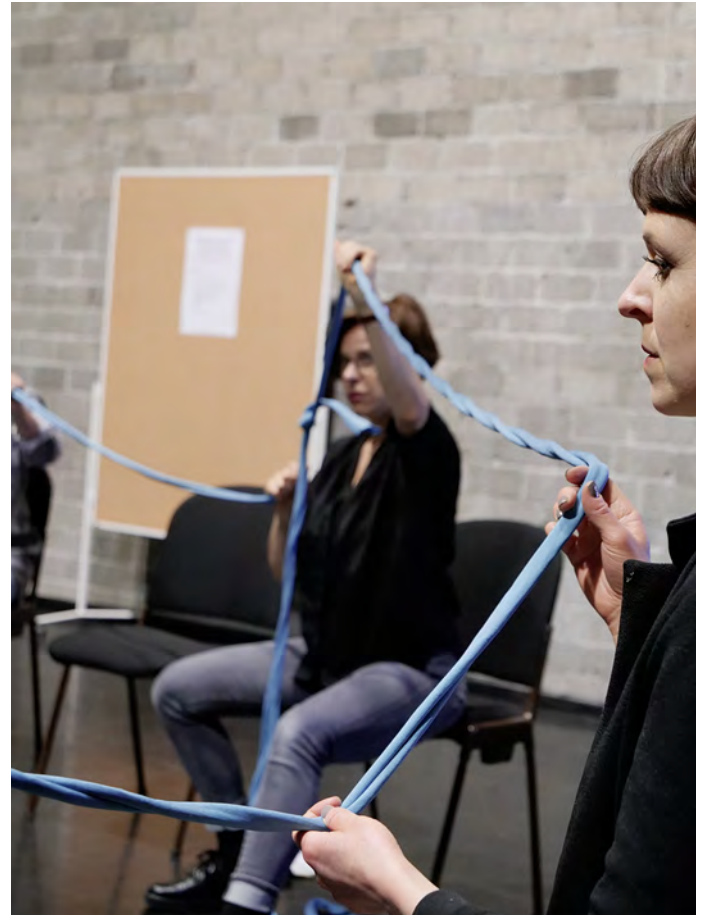
2. Erfahrungsräume jenseits distanzierter Draufsicht

Die Intervention vom Anfang hat verdeutlicht, dass das, was es in korporal-sensuell partizipativer Choreografie wahrzunehmen und zu erleben gibt, sich nur in ihrem konkreten, leiblichen Vollzug entfalten kann. Anders als im dunklen Zuschauer*innenraum einer klassischen Guckkastenbühne lässt sich in der Rezeptionssituation korporal-sensuell partizipativer Choreografie per se keine Außenperspektive einnehmen. Es gibt kein Bühnengeschehen, das sich bildhaft darstellt, das sich »objektivieren« ließe. Jenseits einer visuellen und distanzierter Draufsicht eröffnen sich dahingegen andere Erfahrungsräume, die ich in drei Dimensionen zusammenfasse, nämlich **taktile**, **kinästhetisch** und **relational**.



2.1 Taktile Erfahrungsräume

Im Rahmen einer partizipativen Choreografie berührt zu werden und womöglich Unbekanntes und Unbekannte selbst zu berühren, irritiert: Es ist ungewöhnlich und fremd. In unserem Beispiel vorhin ging es nur um Berührungen zwischen euch und dem blauen Band. Es gibt aber vielfältige zeitgenössische Choreografien, die explizit mit Körperberührung arbeiten. Die Teilnahme an solchen Choreografien schärft auf mannigfache Weise die taktile Wahrnehmung der Rezipierenden, spielt mit ihr, fordert sie heraus. Das Fühlen als solches wird zur **Sensation** – Sensation nicht als visuelles »Spektakel« verstanden, sondern im ursprünglichen Wortsinn: als **Empfinden**. Berührung erfordert dabei notwendigerweise physische Nähe. Dies begründet den immer auch prekären Charakter solcher Formate: Wo Intimität erzeugt wird, können auch Unsicherheit oder gar Unbehagen entstehen.



2.2 Kinästhetische Erfahrungsräume

Teilnehmende taktiler Choreografien werden auf vielfältige Weise in Bewegung versetzt – auch dies hat das Eingangsbeispiel hoffentlich in Ansätzen verdeutlicht. Im choreografischen Rahmen wird dabei gleichzeitig die Wahrnehmung für die eigenen Bewegungen geschärft. Die kinästhetische Wahrnehmung ist dabei noch schwerer greifbar, noch diffuser als die taktile Wahrnehmung, ereignet sie sich doch nicht an den Außenflächen des Körpers, sondern in seinem Innern, zum Beispiel als Bauchkitzeln. Traditionell wurde dem Bewegungssinn deshalb die Fähigkeit abgesprochen, überhaupt ein ästhetischer Sinn zu sein. Dementgegen stelle ich mit Mădălina Diaconu und Martin Seel heraus, dass sich Momente der Bewegungswahrnehmung in korporal-sensuell partizipativer Choreografie – parallel zur taktilen Rezeptionsdimension – als Formen **ästhetischer Wahrnehmung** kategorisieren lassen (Diaconu 2005, Seel 2000).

2.3 Relationale Erfahrungsräume

Doch was ist mit der gewissen Zurückhaltung, die sich häufig einstellt, wenn partizipative Choreografie auf den Plan tritt? Vielleicht hat sich vorhin während unserer Übung auch bei der ein oder anderen hier im Raum ein leichtes Unbehagen eingestellt, der Anflug von empfundener Peinlichkeit oder ein Hadern mit dem Mitmachen. Meine Analyse hat gezeigt, dass solche Empfindungen ein wesentlicher Bestandteil der Rezeption korporal-sensuell partizipativer Choreografie sind. Momente der Unsicherheit, des Haderns und inneren Auslotens fasse ich, angelehnt an Joseph Vogl, als Rezeptionshaltung des **Zauderns** (Vogl 2008). Hierin eröffnet sich eine dritte Rezeptionsdimension, in der vielfältige Beziehungnahmen ausgehandelt werden. Ich bezeichne dies als **relationalen** Erfahrungsraum. Relevant sind dabei insbesondere zwei Spielarten von Relationalität, nämlich der Umgang mit den eigenen **Handlungsspielräumen** und die sich einstellenden **Blickrelationen**. Anders als in konventionellen Bühnenformaten spüren Teilnehmende taktiler Choreografie die Auswirkungen dieser relationalen Aushandlungsprozesse dabei ganz buchstäblich **am eigenen Leib**.

3. Herausforderungen: besondere Bedeutung der Rahmung

Nachdem ich darauf eingegangen bin, welche Spezifika sich in der Rezeption korporal-sensuell partizipativer Choreografie entfalten können, komme ich nun auf die Rezeptionssituation selbst und ihre Herausforderungen zu sprechen. Die Aufführungssituation ist ja hier eigentlich eine etwas merkwürdige: Anders als in einem partizipativen Tanzprojekt mit abschließender Bühnenaufführung wurde hier nicht über mehrere Wochen etwas gemeinsam entwickelt, sondern teilnehmende Zuschauer*innen sind ad hoc und ohne weitere Vorbereitungen vor Ort. Im Gegensatz zu einem Workshopformat sind diese Teilnehmer*innen auch nicht

in Trainingskleidung gekommen, um etwas zu üben, sondern sie sind da, um eine choreografische Aufführung zu erleben. Für die Teilnehmenden stellt dies eine besondere Situation dar, nämlich irgendwie im Moment der Aufführung physisch an einer Choreografie beteiligt zu sein, ohne deren »Ordnung« vorher zu kennen. Die Herausforderung bei partizipativer Choreografie liegt meines Erachtens darin, diese besondere Rezeptionssituation so zu rahmen, dass eine Bereitschaft zu Akten des körperlichen Mit-Teilens entsteht, ohne dass dieses als aufgezwungen erlebt wird.

3.1 Performer*innen als Guides

Die Performer*innen übernehmen in dieser spezifischen Rezeptionssituation Aufgaben, die über ihre Rolle als Tänzer*innen weit hinausgehen. Obgleich, wie ich vorhin gesagt habe, Zuschauer*innen in partizipativen Formaten zu Teilnehmer*innen werden, ist es wichtig zu benennen, dass die Rollen **nicht** gänzlich verwischen: Performer*innen haben gegenüber den Teilnehmenden essenziell andere Voraussetzungen: Sie sind zumeist professionell ausgebildete Tänzer*innen, waren Teil des Entwicklungsprozesses und sind also im Gegensatz zu den Rezipient*innen mehrfach vorinformiert. Sie sind diejenigen, die die geltende choreografische Ordnung kennen, und agieren so als **Expert*innen** der jeweiligen Choreografie. In dieser Rolle sorgen sie dafür, dass die Ordnung so weit in Kraft tritt, dass sich das jeweilige taktil-kinästhetische und relationale Geschehen überhaupt aktualisieren kann. Somit lassen sich die Performer*innen als **Guides** verstehen, denen die Aufgabe zuteilwird, die choreografische Ordnung zu übermitteln, die Zuschauer*innen zu begleiten und auch, ganz konkret, für deren Wohlbefinden und Sicherheit zu sorgen.

3.2 Vorinformation und Erwartungshaltung

Neben dem Geleitetwerden durch die Performer*innen erscheint im Zusammenhang mit der Rezeptionssituation die Frage danach wichtig, wie eine korporal-sensuell partizipative Choreografie vorab angekündigt wird. Meine Auswertung vielfältiger Ankündigungstexte hat gezeigt, dass in allen Fällen deutlich auf die besondere Rezeptionssituation verwiesen wird, die Teilnehmende zu erwarten haben: Es wird darauf verwiesen, dass es zu Berührungen kommen kann, dass eigenes Bewegen möglich oder gefragt ist usw. Die Ankündigungstexte übermitteln damit relevante Grundprinzipien der jeweiligen geöffneten Ordnung an potenzielle Teilnehmende bereits im Vorfeld – und ermöglichen so eine Art grundsätzlicher Zustimmung zur Teilnahme. Umgekehrt hat aber diese Vorinformation einen Einfluss auf die **Erwartungshaltung** von Teilnehmer*innen.

3.3 Praktikabilitäten

In meiner Auswertung vielfältiger Ankündigungen zu partizipativen Choreografien zeigte sich außerdem, dass hier offenbar praktische Informationsübermittlung eine Rolle spielt: zum Beispiel Hinweise zum Verstauen von Jacken und Taschen, zum Verfahren mit Brillen oder Schuhen, zur Dauer der Performance, oder dazu, ob man, etwa bei installativen Arbeiten, frei ein- und ausgehen kann. Im Zusammenhang mit einer geöffneten choreografischen Ordnung erfüllen diese organisatorischen Details eine wichtige Funktion: Sie sorgen dafür, dass Teilnehmende ganz praktisch überhaupt in der Lage sind, sich auf das jeweilige Setting einzulassen – zum Beispiel indem sie keine Winterjacke unter den Arm geklemmt haben. Hierzu ist zu sagen, dass die Gestaltung der Rezeptionssituation partizipativer Choreografie (zumindest bislang), anders als im klassischen Guckkastentheater, nicht auf gängige Konventionen zurückgreifen kann. Die gezielte Übermittlung praktischer Informationen in verschiedenen Instanzen im Vorfeld einer solchen Aufführung ist als Versuch zu werten, eine ungewohnte und tatsächlich (noch) unkodierte Rezeptionssituation entsprechend zu rahmen.

Abschließend will ich den Vorschlag formulieren, partizipative Choreografie als **Einladung** zu verstehen. Choreograf*innen, Tänzer*innen, Dramaturg*innen, Produzierende usw. sind daran beteiligt, diese Einladung zur Teilhabe entsprechend zu gestalten und zu übermitteln. Ob und wie Besucher*innen diese Einladung dann annehmen, bleibt freilich unvorhersehbar: Partizipative Choreografie birgt immer auch das Risiko zu scheitern.

-
- 1 Der Text stellt die Verschriftlichung eines Vortrags dar, welcher im Rahmen des Fachaustauschs »Die Grenzen verwischen: Suche nach intergenerationellen Formen im Tanz« im Mai 2023 im tanzhaus nrw in Düsseldorf gehalten wurde.
 - 2 Im Rahmen meiner Dissertation »Choreografien des Taktiles: Zur Rezeption korporeal-sensuell partizipativer Choreografie als ästhetische Praxis« habe ich primär folgende sechs Arbeiten untersucht: »In Many Hands« (Kate McIntosh, 2016), »Invited« (Seppe Baeyens und Última Vez, 2018), »CO-TOUCH« (Vera Shelkina, Kristina Petrova und Katia Reshetnikova, 2020), »Tactile Quartett« (Vera Tussing, 2019) sowie »Fluid Grounds« (Benôit Lachambre, 2018).

Literatur

- Diaconu, Mădălina: Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne. Würzburg 2005
- Klein, Gabriele: Zeitgenössische Choreografie. In: Gabriele Klein (Hg.): Choreografischer Baukasten. Das Buch. Bielefeld 2019, S. 17–50
- Matzke, Annemarie: Der Ballsaal als Versuchsaufbau. Überlegungen zum Verhältnis von Zuschauer und Darsteller. In: Julian Klein (Hg.): PER.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen. Berlin 2009, S. 88–102
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. München/Wien 2000
- Vogl, Joseph: Über das Zaudern. Zürich 2008

Choreografische Arbeiten

- Baeyens, Seppe/Última Vez: Invited (2018), <https://ultimavez.com/productions/invited> (letzter Zugriff: 10.05.2023)
- Lachambre, Benoît: Fluid Grounds (2018), <https://www.kindl-berlin.com/tanz-im-august-2019> (letzter Zugriff: 10.05.2023)
- McIntosh, Kate: In Many Hands (2016), <https://www.spinspin.be/kate-mcintosh/in-many-hands/> (letzter Zugriff: 10.05.2023)
- Shelkina, Vera, Kristina Petrova/Katia Reshetnikova: CO-TOUCH (2020), <https://www.hellerau.org/de/event/co-touch/> (letzter Zugriff: 10.05.23)
- Tussing, Vera: Tactile Quartet(s) (2019), <https://www.veratussing.com/tactile-quartet> (letzter Zugriff: 10.05.23)
- YET Company/Fabian Cohn: Fadenspiele (2022), <https://yetcompany.com/fadenspiele/> (letzter Zugriff: 10.05.23)

KRUMPOMANIA

Partizipativ choreografieren

Janne Gregor

Du hast mit den beiden Krump-Tänzer*innen Yara Traore und Peter Haefs den Workshop »Krumpomania« entwickelt, den die Teilnehmenden des Fachaustauschs in Düsseldorf ausprobieren durften. Woher kam die Idee und wie verlief der Entwicklungsprozess?

Der Workshop basiert auf einer Stückidee, die ich seit längerem mit mir herumtrage, und zu der Yara Traore und Peter Haefs, zwei weitere Krump-Tänzer*innen, verschiedene Schulklassen und ich gemeinsam in einer Residenz am tanzhaus nrw recherchieren durften: ein partizipatives Krump-Tanzstück für junges Publikum, bei dem dieses durchgehend selbst in Bewegung ist und eigene Bewegungsvorschläge macht.

Früher habe ich regelmäßig mit Schulklassen Tanzstücke angeguckt. Oft kamen danach Bemerkungen wie »das habe ich nicht verstanden« oder »das ist was für Gymnasiasten«. Außerdem hatte ich zur selben Zeit interessehalber Krump-Events besucht und immer große Lust gehabt mitzutanzten; die Begeisterung und die Energie der Tänzer*innen wirkten ansteckend auf mich. Nach diesen beiden Erfahrungen kam mir die Idee, ein Stück zu entwickeln, bei dem die Energie der Tänzer*innen auf das Publikum überschwappt, es einlädt mitzumachen, und gleichzeitig das Gefühl, etwas »verstehen« zu sollen, gar nicht erst auftaucht. Dass man diese Distanz los wird, die im Theater entstehen kann.

Der Tanzstil Krump hat einen Hintergrund von Diskriminierung und Partizipation. Er ist in den 1990ern in Los Angeles entstanden, als Aufbegehren der Schwarzen Community gegen die soziale Unterdrückung und als Ventil für Emotionen. Es ist uns ein Anliegen, das selbstermächtigende Lebensgefühl von Krump in einen Theaterraum zu überführen und im partizipativen Prozess mit Schüler*innen dazu zu forschen.

Wie ist eure Erfahrung mit dem Workshop bei jungem Publikum?

Wir waren positiv überrascht, wie gut dieses Format während der Residenz von den Schulklassen angenommen wurde. Die Befürchtung, dass es die Kinder viel Überwindung kosten würde, sich selbst zu bewegen, löste sich innerhalb von Sekunden in Luft auf.

Die Tänzer*innen wirkten so vertrauenerregend und einladend, dass die Klassen direkt mitgemacht haben. Teilweise haben sie so an den Tänzer*innen geklebt, dass diese sich für manche Momente regelrecht Platz schaufeln mussten, um sich frei bewegen zu können. Im Nachgespräch kamen dann auch Themen auf, bei denen die Tänzer*innen von ihren persönlichen Lebenswegen und Hintergründen erzählt haben, wo ihnen das Krumpen geholfen hat. So wurde der Tanzstil kontextualisiert und das soeben erlebte Erlebnis der »Kraft der Gruppe« als Thematik des Stückes gefestigt.

Einem Workshop ist das Element der Partizipation inhärent. Ihr wollt den Workshop als Stück auf die Bühne bringen. Wie wird das funktionieren und wo liegen die Herausforderungen?

Im Prinzip ist der Unterschied zwischen dem Workshopformat während des Fachaustauschs und dem geplanten Bühnenstück nicht besonders groß. Bei aller Offenheit für Abweichungen, die für das Stück elementar sind, werden wir nun allerdings eine gesetzte Struktur entwickeln. Es gibt eine Dramaturgie, Aufteilungen im Raum, Aktionen in Kleingruppen, mit allen und von Einzelnen. Bei dieser Setzung unterstützen uns die Livemusik, das Licht und das Bühnenbild.

Wichtig ist mir, dass die Kinder und Jugendlichen einerseits durch gemeinsames Bewegen in der Gruppe ein Zusammengehörigkeitsgefühl erleben, aber vor allem auch, dass sie eigene Vorschläge machen können, die den Tänzer*innen und der gesamten Gruppe Impulse geben. Neben dem Teil des Mitmachens und dem des Vorschlagens wird es auch einen Teil des Zuschauens geben, bei dem die Krump-Tänzer*innen mit ihrem Tanz zur Geltung kommen und das Publikum einfach »nur« zugucken kann.

Wichtig ist auch die Zielsetzung, eine Tanzerfahrung zu vermitteln, die man im zeitgenössischen Tanzkontext nur selten erfährt: die unmittelbare Wirkmächtigkeit eigener Bewegungserfahrung und den direkten Einfluss des Publikums auf das Stück und seine Performer*innen. Im gemeinsamen Tun möchte ich einem jungen Publikum einen Zugang zu Tanz vermitteln und ihm die Möglichkeit geben, den Tanz mitzugestalten.

Es wird ein Stück mit der Öffnung der Bühne für alle. Vielleicht kann ein solches Stück eine andere Nähe zu der Institution

»Theater« schaffen. Deswegen möchte ich das Stück auch in erster Linie in Theatern statt in Jugendzentren oder Schulen stattfinden lassen.

Ist es denkbar, den Workshop oder auch das Stück intergenerationell, also mit Erwachsenen und Kindern als Publikum, durch- beziehungsweise aufzuführen?

Ja, das würde ich mir wünschen. Doch entweder sind die Stücke für Erwachsene und ein paar davon bringen vielleicht mal ihre Kinder mit. Oder ein Stück ist *family friendly*, dann traut sich aber niemand ohne Kind hinein. Leider gibt es an Theatern wenig Mischformen. Die Gesellschaft sieht aber anders aus. Ich stelle es mir allerdings ziemlich schön vor, wenn verschiedene Generationen dieses Stück gemeinsam durchlaufen.

Was würdest du sagen: Wann ist Partizipation gelungen? Erhöhen partizipative Elemente die Zugänglichkeit zu einem Stück oder können sie auch Barrieren schaffen?

Da bei mir selber »Mitmach-Theater« Angstschweiß auslöst, bin ich sehr darauf bedacht, Situationen, die ihn auslösen könnten, zu umgehen. Niemand soll sich unmutig oder gar entblößt fühlen. Vorwiegend ist in unserem Stück die gesamte Gruppe in Bewegung. Wenn Einzelne hervortreten, dann aus Eigeninitiative.

Da wir mit unserem Recherche- und Probenprozess noch in den Anfängen stecken, kann ich leider noch nicht behaupten, dass das Stück barrierefrei ist. Um das Stück inklusiv werden zu lassen und auch damit größere Gruppen von Menschen mit Behinde-

rung teilnehmen können, bräuchte ich mehr Zeit und vor allem gemeinsame Proben mit inklusiven Schulklassen. Ich hoffe, dass ich einen solchen Prozess anfügen kann.

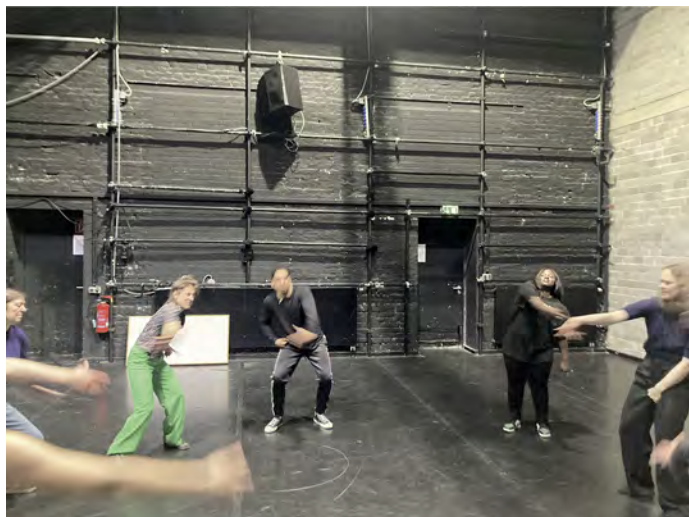
Beim Workshop wurde auch in Kleingruppen darüber diskutiert, wie man Teilnehmer*innen dazu motivieren kann, sich selbst aktiv am Gestaltungsprozess einer Inszenierung zu beteiligen und kreativ zu werden. Was könnten hier mögliche Ansätze sein, insbesondere bei jungem Publikum?

Es gibt verschiedene Ideen. Eine ist, das die Tänzer*innen die zufälligen Haltungen und Gesten, die jede*r Zuschauende mitbringt, zunächst »sammeln«, sie dann wiederholen und »vertanzen«. Eine Choreografie daraus bauen. Außerdem gibt es Momente, eigentlich Spiele, in denen die Gruppe gemeinsam eine gleiche Bewegung macht, angeführt von einem Guide, zunächst eine*r der Tänzer*innen. Dieser Guide wechselt dann und die Schüler*innen sind die Guides. Jede*r kann Guide sein, nur für ein paar Sekunden oder auch ganz lange.

Auch die Livemusik wird partizipativ sein, indem die Kinder und Jugendlichen Sounds »einspeisen« können.

Während des Probenprozesses haben wir sehr eng getaktete Besuche von Schulklassen, mit denen wir uns gemeinsam auf die Suche begeben, welche Ansätze geeignet sind.

Die Premiere des Stücks »Krumpomania« wird voraussichtlich zwischen dem 13. und 19. November 2023 bei den Tanzkomplizen im Podewil Berlin stattfinden.



AUTORINNEN

Dominika Cohn ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. Ihr Werdegang verbindet wissenschaftliche Tätigkeit mit professioneller choreografischer Praxis. So hat sie Bühnentanz am Laban Centre in London studiert und ist Co-Leiterin einer eigenen Tanzcompagnie. Ihren Master in Tanzwissenschaft hat sie an der Freien Universität Berlin absolviert. Sie war von 2019 bis 2022 Doktorandin im Graduiertenkolleg »Ästhetische Praxis«, wo sie ihre Dissertation mit dem Titel »Choreografien des Taktiles: Zur Rezeption korporal-sensuell partizipativer Choreografie als ästhetische Praxis« verfasst hat.

Dagmar Domrös ist freie Dramaturgin und gestaltete 2010 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 Theater o.N. und konzipiert seitdem viele der Fachveranstaltungen und FRATZ Symposien, die aktuelle Themen und Diskurse reflektieren und zu den Produktionsprozessen im Kinder- und Jugendtheater in Beziehung setzen.

Janne Gregor ist Choreografin und Performerin. Sie hat Physisches Theater studiert und 2017 ihren M.A. Choreografie am HZT Berlin abgeschlossen. Ihre intergenerativen und interdisziplinären Arbeiten wurden an verschiedenen Häusern gezeigt (zum Beispiel Nordic House Reykjavík, Radialsystem, TD Berlin, Donko Seko Bamako/Mali, Houseclub/HAU Berlin, LOFFT Leipzig, Junges Staatstheater Braunschweig, Junges DT, Fringe Festival/Ruhrfestspiele Recklinghausen, Theater o.N.). Derzeit plant sie ein partizipatives Krump-Tanzstück mit den Tanzkomplizen Berlin und dem tanzhaus nrw.

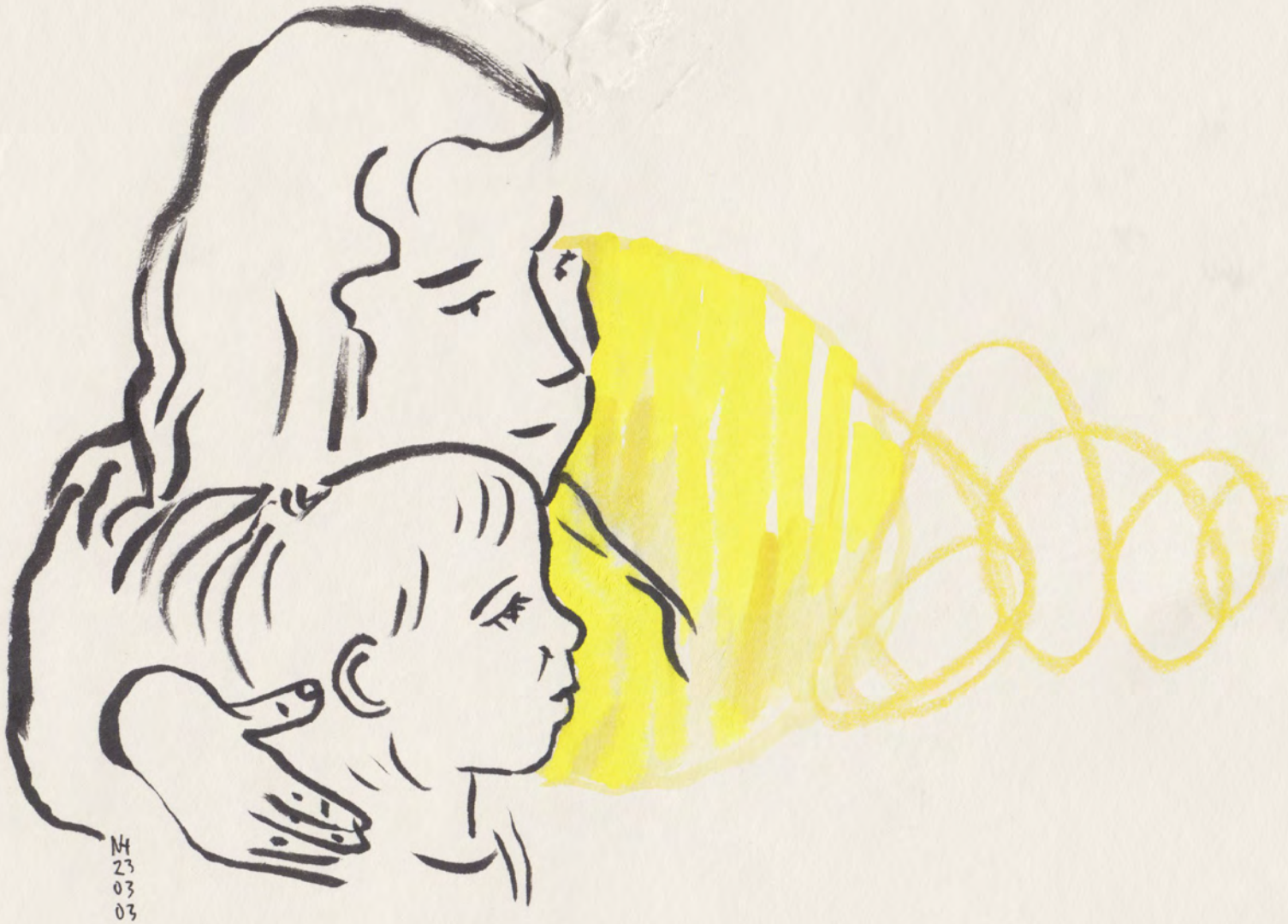
Nora Haakh ist Kulturwissenschaftlerin, Theatermacherin und Graphic Recorderin. Sie studierte Islamwissenschaft, Politikwissenschaft und Geschichte und promovierte zu Fragen von Übersetzung und Transfer im Theater. Als Dramaturgin arbeitete sie am postmigrantischen Theater Ballhaus Naunynstraße und realisiert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

Celine Rose ist angehende Profitänzerin und wird an der Tanz Akademie Balance 1 Berlin ausgebildet. Beim Fachaustausch war sie für die Tanzbotschafter*innen der Offensive Tanz unterwegs. Das sind junge Menschen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, anderen jungen Menschen Tanz zu vermitteln. Beim Fachaustausch »Die Grenzen verwischen« konnte Celine neue Erfahrungen für ihre eigene Arbeit sammeln, aber gleichzeitig auch ihre junge Perspektive einbringen. Ihr Resümee hat sie im vorstehenden Text festgehalten.

Lena Scheitz arbeitet seit ihrem Studium der Literaturwissenschaft im Bereich der Kulturellen Bildung für Kulturfestivals, Literaturhäuser und weitere Projekte der Freien Szene mit und für Kinder und Jugendliche. 2020 leitete sie das Kinder- und Jugendprogramm vom internationalen Literaturfestival berlin. Seit 2022 ist sie für das Theater o.N. als Produktionsleiterin tätig, unter anderem für die Festivals FRATZ International und das Berliner Schaufenster.

Nicola van Straaten ist eine Künstlerin, Tänzerin und Schriftstellerin, die in Durban geboren wurde und derzeit in Berlin lebt. Als Mitbegründerin von Any Body Zine in Kapstadt und Teil des Stream Live Art Writing Collective in Berlin schätzt Nicola archivarische Praktiken im Kontext der Gemeinschaftsbildung. Als weiße Südafrikanerin beschäftigt sich Nicola mit kolonialem Erbe und stellt den dekolonialen Diskurs in den Mittelpunkt ihrer kreativen Arbeit und Praxis.

Marie Yan ist eine mehrsprachige Autorin (französisch, englisch, deutsch) und Dramaturgin. Als Dramatikerin schrieb sie »A Tidal Home« (Hongkong, 2021), »La Théorie« (Paris, 2021) und »I need to cross« (Eskişehir, 2019), das zum Festival Starke Stücke eingeladen und für den Kamari-Preis nominiert wurde. Sie lebt in Paris. Ihr nächstes Theaterprojekt, »Minotaurus oder das Kind im Labyrinth«, basiert auf der Fabel von Friedrich Dürrenmatt und untersucht die Inhaftierung von Minderjährigen im französischen Justizsystem.



tanz
haus
nrw
düsseldorf

OFFENSIVE
TANZ
TANZPAKT STADT LAND BUND

