

Vortrag

Theater als Gefühlsarbeit

Kongress *KulturLandSchaft* zu Theater- und Kulturarbeit im ländlichen Raum

Schloss Bröllin, Mecklenburg-Vorpommern, 06/2017

Wir wollen heute über zwei Produktionen im ländlichen Raum berichten, die wir in den vergangenen Jahren realisiert haben. Zunächst **Ab nach Schwedt** (2012), ein Stück über die Stadt Schwedt/Oder und das ehemalige NVA-Gefängnis dort, mit Jugendlichen und Senioren. Als zweites Beispiel das Stück **Kriegskinder** (2013), ein Stück über die Erfahrungen der Kriegskindergeneration, im Austausch bzw. in Konfrontation mit Jugendlichen.

Beide Stücke arbeiteten intergenerational, bzw. transgenerational, und entstanden aus ausführlichen Recherchen und Interviews mit den Mitwirkenden. Sie vereinten die Teilnehmenden mit professionellen Schauspielern auf der Bühne. Wir sprechen zuerst über die Programmatik, dann zwei Punkte zu meinen Arbeitsprinzipien.

Götz Lehmann hat in der Vorbereitung dieses Workshops freundlicherweise einen Spruch überliefert, der wohl lange die spezifische **GESCHWINDIGKEIT** des ländlichen Raums im Osten beschrieben hat: "...in Mecklenburg Vorpommern passiert alles 50 Jahre später."

Wir glauben das so nicht mehr. Die wirtschaftlichen und politischen Prozesse, die sich derzeit im Osten abspielen, sind dieselben, die z.B. im ländlichen Raum der USA passieren. Die Wendezeit, der wirtschaftliche Abbau und Ausverkauf, Migrationsbewegungen aus und in die Provinz, gleichzeitig zugreifender Neoliberalismus und Globalisierung, politische Polarisierung, Rechtsruck – all das sind Dinge, die in der ostdeutschen Provinz beschleunigt geschehen. Der Osten ist Vorreiter im Motorentausch, der sich global vollzieht, die geringeren Reibungs- und Widerstandskräfte nach 89 ergaben ein kulturelles, wirtschaftliches und politisches Beschleunigungsmoment. Global gesehen hinken die westdeutsche Provinz und die sog. "gebrauchten" Bundesländer hinterher.

Mein Verständnis von Theater und Performance geht aber nicht von diesen verschiedenen Geschwindigkeiten, den Beschleunigungen und Stillständen aus, sondern interessiert sich für die Widerstände, die Reste dieser Prozesse. Es geht um die **Temperaturen**, die Hitze und Kälte, die bei den Geschwindigkeitswechseln entstehen. Es geht um das Totgesagte und Verschwiegene, das Ungesagte, was immer zurückkommt. Theater muss die emotionale Arbeit machen, die bei den grossen politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen übrig bleibt. Diese Temperaturen sind aufgehoben in Gefühlen, in Emotionen, in Affekten.

Theater muss ein Schallraum sein für die Gefühle, die nicht abgeholt wurden, die nicht artikuliert werden können in den offiziellen Floskeln, Diskursen, Statistiken und Verträgen. Für die Gefühle, die bleiben, wenn alle im Geschwindigkeitsrausch aufsteigen, absaufen, oder wegziehen. Es muss eine Anerkennung dieser Gefühle geben, um Identitätsarbeit machen zu können, um jemand zu sein, um eine Haltung zu haben. Eine Anerkennung und ein Durcharbeiten der **Dialektik von Gefühlen**.

Emotionen sind immer Zwischenräume von Zuständen. Sie stehen zwischen einem **"nicht mehr"** und **"noch nicht"**. Dort bildet sich Identität, oder das was wir lieber **Haltung** nennen. Die Menschen, mit denen wir gearbeitet haben, verkörpern diese Haltungen, dieses nicht mehr und noch nicht. Sie sind nicht mehr DDR-Bürger, aber noch nicht Deutsche, sondern eben Ostdeutsche Senioren. Sie sind nicht mehr Ossi, aber noch nicht die gesamtdeutsche Jugend, sondern eben Jugendliche in der ostdeutschen Provinz mit wenig Möglichkeiten. Sie sind nicht mehr am westdeutsch-bürgerlichen Konsens interessiert, und sind noch keine Rechten.

Ist man im Zwischenraum, im Niemandsland, will man weg, will man weiter, in den nächsten sicheren Zustand. Das hat in der ostdeutschen Provinz dazu geführt, dass die, die konnten, nach 89 die Flucht nach vorn in den Kapitalismus angetreten sind. Landflucht, Arbeitsmigration, biographisches Spekulantentum: diese Prozesse haben eine Generation im Osten in den letzten 25 Jahren wegbrechen lassen. Das ist die Generation der heutigen Eltern, die zu DDR-Zeiten noch zu jung waren, um im System angekommen zu sein, die also Halt suchten, wo alles **schwindelte**. Diese Generation ist in den Beschleunigungen seit 89 vielfach untergegangen, biographisch abgesoffen, oder aufgestiegen, dass heißt meistens kapitalistisch angekommen. Sie sind Wendegewinner, d.h. Anwalt in Berlin, Leipzig oder Hamburg; oder Wendeverlierer, d.h. Alkoholiker in Schwedt oder Gelegenheits-

bauarbeiter und -Musiker in Berlin. Sie sind auch oft Männer, auf Ankommen geachtet, und können mit emotionaler **Ambivalenz** und **Ortlosigkeit** schlecht umgehen.

Dieses Wegbrechen einer Generation, die sich nicht an der emotionalen Arbeit in der Region beteiligt, haben wir in diesen Theaterprojekten immer wieder beobachtet und thematisiert. Übrig bleiben die Senioren und die Jugendlichen als die **Hauptgefühlsarbeiter** in der Provinz. Die einen waren zu Wendezeiten Protagonistinnen und Entscheiderinnen, also Verantwortliche. Jetzt arbeiten sie zum Großteil nicht mehr, sind aber dennoch für fast alles Ansprechpartner und Verantwortliche, also präsent. Wer geht ins Theater, wer kennt die politischen Strukturen in ihrer Gewordenheit, wer hat die Übersicht? Die Senioren. Die Jugendlichen werden als Zukunft gehandelt, als demographische Zukunft und Zukunft der Demokratie, sind aber noch nicht in der Lage ihre **Zukünftigkeit** zu realisieren, also z.B. wegzuziehen oder mitzugestalten.

Senioren und Jugendliche sind im emotionalen Zwischenraum, zwischen "nicht mehr" und "noch nicht". Sie sind nicht mehr/noch nicht "wichtig", und können nicht mehr/noch nicht "weg". Daher teilen diese Generationen, so unterschiedlich sie sind, eine Gefühlslage, die explizit mit der Region und dem Ort verknüpft ist. Sie sind zugleich abgehängt und unbeweglich, das ist das Gefühl des **Eingeschlossen-Seins**. Das Projekt "Ab nach Schwedt" z.B. arbeitete deshalb äusserst produktiv mit der realen Metapher des Armeegefangnisses um die Situation dieser Gruppen in Schwedt zu beschreiben.

Für meine Theaterarbeit geht es darum, diese Gefühlslage produktiv zu machen, artikulierbar zu machen. Im Zwischenraum, im Transitraum zu sein, **TRANS** zu sein, ist für dieses Theater keine Schwäche, kein Fehler, nichts was man kulturpolitisch in eine nützliche und konforme Identität umformen muss. TRANS zu sein, im Zwischenraum zu sein, ist eine Stärke, ein privilegierter Zugang zur Reflektion, zum Traum, ein Kapital, gerade auch fürs Theater.

Senioren und Jugendliche haben in diesem Sinn eine **Allianz**, eine ähnliche Haltung und einen ähnlichen Trans-Status, für die es kaum Anerkennungsmechanismen gibt. Beide Gruppen sind äusserst kreativ, sich Räume für diese Gefühlslagen und Haltungen zu suchen. Ich will im Theater solche Räume für beide schaffen, wo die **Widerstände**, Zwischenräume, Emotionen und **Reste** auf die Bühne kommen und theatral durchgearbeitet, durchgeföhlt und konfrontiert werden können.

Wie geht das? Mit dieser Frage komme ich zu zwei Arbeitsprinzipien:

1. Kein Dialog

Es geht mir nicht darum, einen sogenannten "Dialog" zwischen verschiedenen Generationen herzustellen. Das ist der falsche Weg, der direkt in die Bürokratisierung von Emotionen führt. Gefühle, Haltungen, Reste, das Ungesagte und Unsagbare erschliessen sich nicht im rationalen Dialog, in der Artikulation von Argumenten, sondern im gemeinsamen **Durchfühlen** und in der **Konfrontation**. Das ist auch ein Grund für den Erfolg der Rechten, denn sie bieten Politisierung auf Gefühlsbasis, statt mit Argumenten, da kann man als Eingeschlossener besser andocken.

Dazu ein Beispiel: im "Kriegskinder"-Projekt ging es darum, die Kindheitserfahrungen jener, die um 1945 herum geboren sind, für die heute Jugendlichen verfügbar zu machen. Es gab Interviews mit Senioren, moderierte Gespräche zwischen Jugendlichen und Senioren, und schliesslich ein Theaterstück, indem Senioren und zwei Schauspieler die Kriegskinder bzw. Vertriebenen verkörperten. Die Jugendlichen traten als Wolfsrudel auf.

In der Recherche-Arbeit gab es von der Förderinstitution folgende Direktive: wenn die Jugendlichen die Senioren zur Kriegszeit befragen, dürfen sie nur Fragen stellen. Und sie dürfen nicht weinen, so traurig das Schicksal auch ist. Also keine Emotionalisierung, keine gefühlsmäßige Identifikation mit dieser Generation, sondern rationaler Dialog. Die Direktive kommt aus dem sogenannten Beutelsbacher Konsens der politischen Bildung in Westdeutschland, vereinbart 1976. Darin einigten sich westdeutsche Institutionen auf mehrere Prinzipien der politischen Bildung, u.a. das sogenannte Überwältigungsverbot. Der Schüler sollte vom Lehrer nicht mit Meinung und Geföhlen überwältigt werden, sondern durch transparente Informationen zum kritischen Analytiker des Themas, also mündig, werden.

Das Überwältigungsverbot ist direktes Ergebnis der verunglückten Faschismusbewältigung in Westdeutschland: die Generation der 68er schützten sich (und ihre Kinder) vor den Geföhlen, Lügen und der emotionalen Verklärung der Tätergeneration, also ihrer Eltern. Schaut man sich die Verleugnungsmechanismen in Westdeutschland nach 1945 an, macht diese Fetischisierung des geföhls-

freien Dialogs und das Verbot von Emotion teilweise Sinn, führte aber auch dazu, dass die Restgefühle an die Enkelgeneration weitergegeben wurden (Forschung Sabine Bode).

In direkter Fortsetzung dieser Westformel gab es im Projekt daher die Recherche- und Inszenierungs-Direktive: "**nicht weinen**". Das Emotionalisierungsverbot bekam in Stückkontext eine andere Bedeutung: 1. die befragten Senioren erzählten nicht nur von den Kriegstagen und ihren Erfahrungen als "Opfer" des Krieges, sondern auch von ihren Biographien in der DDR, größtenteils als Gegenentwurf zur Kriegszeit und geprägt von Nostalgie zur DDR. Den Jugendlichen wurden also emotionale Reaktionen auf die Kriegszeit **und** auf die DDR-Biographien verwehrt, und zu beidem eine rational-analytische Haltung abverlangt: nicht weinen. 2. Die Ambivalenz der Senioren, sowohl zur eigenen Kriegserfahrung, zum Faschismus, als auch zur DDR- und Wende-Erfahrung, äusserte sich in emotionalen Brüchen, einem Schwanken zwischen dem eigenen erfolgreichen Leben und den beiden (Unrechts)Systemen, die man überlebt hat und gelernt hat zu kritisieren. Nicht mitfühlen zu dürfen machte es den Jugendlichen unmöglich, eine emotionale Haltung zu dieser Ambivalenz einzunehmen, also selbst ambivalent zu sein. "Nicht weinen" wurde zur Emotionsabwehr gegen die DDR und die komplexen Biographien der Senioren.

Wir haben das mit den Jugendlichen und der Regie zusammen zum Angelpunkt des Textes und der Inszenierung gemacht: die Jugendlichen traten als Wolfsrudel auf, also als **unmenschliche Instanz**, die sich das Fühlen verboten hat und über die Erinnerungen der Kriegskinder kalt und knallhart urteilt: der Jugendliche ist des Senioren Wolf. "Nicht weinen" wurde zu ihrem Schlachtruf den Erwachsenen gegenüber, und beschrieb in seiner Härte auch das Dilemma, indem sich die junge Generation im Osten befindet: während die Älteren im Osten ambivalent zwischen nicht mehr und noch nicht funktionierenden Systemen und Biographien **gefühlschaotisch** schwanken, wird von den Jugendlichen eine unsentimental-kritische und gesamtdeutsche Rationalität erwartet. Der Wolf als Figur reflektiert diese unmenschliche Anforderung, und gab den Jugendlichen die Möglichkeit, die Ambivalenz dieser Anrufung konfrontativ zurückzuspielen.

Meine These zum Überwältigungsverbot und zur politischen Bildung in der Region ist also: mindestens die Wendezeit war für den Osten eine **überwältigende** Erfahrung (als Revolution), oder die Erfahrung gewaltsam überwältigt zu werden (als Invasion). Theaterarbeit und politische Bildung muss mit dieser Überwältigung, der **Fragmentierung**, und dem resultierenden Trans-Status, den alle Generationen teilen, umgehen und ihn auf die Bühne bringen. Da hilft kein Verbot von Überwältigung, von Emotion, und keine Verordnung eines kritischen, aufgeklärten Dialogs. Im Gegenteil, Theater muss mit und als Überwältigung, **Überforderung**, Emotion und Ambivalenz arbeiten, um diese Erfahrungen aufzufangen und Identität und Haltung zu stärken. Die Akteure müssen fühlen können, zusammen und gegeneinander.

[Die Gleichzeitigkeit von Ambivalenz und Überwältigung ist nah am Brechtschen Lehrstück]

Was braucht man dazu, wie kann man zusammen fühlen?

2. Selbst-Fiktionalisierung

So wie wir den rationalen Dialog als theatrales Mittel ablehnen, haben wir auch Vorbehalte gegen dokumentarische Theaterformen, gerade in der Arbeit mit Laien und Zeitzeugen. Um Emotions- und damit Identitätsarbeit zu machen, muss man den AkteurInnen die Möglichkeit geben, sich selbst zu fiktionalisieren, sich als Fiktion, als Möglichkeit zu thematisieren. Ambivalenz, Gefühl, Zwischenstatus – diese Dinge lassen sich nicht darstellen, wenn die Menschen als sogenannte "Experten des Alltags" auftreten, die gerade in Berlin modern sind. Dokumentartheater verpflichtet die Menschen in ihrem So-Sein, als Einheiten eines bestimmten Gesellschaftsausschnitts, den sie nicht selbst bestimmt haben. Wenn sie Gefühle thematisieren, werden sie repräsentativ. Wenn man Menschen sich selbst spielen lässt, nagelt man sie auf dem Sagbaren fest. Sie dürfen nicht träumen und nicht schwanken.

Um emotionale Effekte freizusetzen und spielbar zu machen, um mit Transitstadien und Schwankungszuständen arbeiten zu können, müssen die Akteure in der Lage sein von sich selbst zu distanzieren. Sie müssen **zusammen und gegeneinander träumen** können. Dazu braucht es Mittlerfiguren, die einen fiktionalen Rahmen aufrechterhalten und legitimieren. Sie stützen das fiktionale Gerüst ab und helfen dabei, Dinge durchzufühlen ohne sie selbst als Person verkörpern zu müssen. Das kann man erreichen, indem klassisch theatral inszeniert wird: es muss einen theatrale Text geben, eine Regie, und ebenso professionelle Schauspieler. Das Ergebnis ist sind Stücke, in dem die

Ambivalenzen, Emotionen und Spannungen theatral umgesetzt werden können, also sich einer Form unterordnen. Text, Dramaturgie und Regie verdichten und schichten um, bauen Bögen, Konfrontationen, Dialektik. Die Schauspieler bieten Folien, Antagonisten, und gewährleisten intern die Fiktionalität, Professionalität und damit die "Sicherheit" der Beteiligten. Je mehr Emotionen und Ambivalenzen in das Projekt eingehen, desto wichtiger sind diese Mittlerinstanzen, die eine Entblössung und damit **Denunziation** der Akteure verhindern. Theater muss seine Akteure schützen, damit sie etwas zeigen können. Fiktionalität, Traum, Metapher, Rolle sind Schutzmassnahmen, ohne die das Ungesagte nicht sagbar wird.

Selbstfiktionalisierung hat gerade in der ostdeutschen Provinz noch eine weitere Bedeutung. Die DDR war auch eine Fiktion, eine Utopie, ein **Märchen**, ähnlich wie die blühenden Landschaften, die folgen sollten. Darüberhinaus ist die DDR und in gewissem Sinne der ganze Osten seit 89 weiter fiktionalisiert worden, als Träumerei, als Albtraum, als nostalgischer Ort, als hoch symbolischer Raum. Das Märchen ist also in und nach der DDR ein politisches Genre. Das ist vielleicht am besten am hochentwickelten DEFA-Märchenfilm zu sehen, der bis heute als privilegierter Erinnerungsraum und als Zeitkapsel funktioniert. An den Uckermärkischen Bühnen Schwedt sind Märchenstücke immer die Prestigeinszenierungen der Saison, die ganze Region trifft sich und schaut "Der Teufel mit den drei goldenen Haaren".

Die eigene Gegenwart als Märchen, als Fiktion, als Metapher wahrnehmen zu können, ist etwas, was wir ins Theater hinüberretten wollen, nicht nur im Osten, auch im Westen. Märchen verhandeln Emotionen, **Begehren**, Träume, Ambivalenzen, und transportieren damit Unsagbares. Überträgt man den Märchenrahmen auf die Zustände der Gegenwart, werden die Gegebenheiten als Traumbilder und Gefühlsräume fühlbar und **begehbar**. Im ersten Schwedter Projekt haben wir diese Märchenlogik auf den Gegenstand übertragen: das sehr konkrete ehemalige NVA-Gefängnis Schwedt, heute grösstenteils abgerissen, diskursiv tabuisiert und in Restbeständen als Obdachlosenheim genutzt. In seiner Bedeutung und äusserst präsenten Nichtpräsenz im Gedächtnis der Stadt bot der Armeeknast eine Art **abjekten Mythos**, einen fiktionalen Raum, eine begehbbare und erfüllbare Metapher an.