

Universität Hamburg
Fachbereich Erziehungswissenschaften
Sommersemester 2015
41-62.163 Neuere Handlungskonzepte
und Methoden der SKJ
Dozent: Lutz Peters

Hausarbeit
Thema: Theaterpädagogik

Theaterpädagogik – eine Methode oder (nur) ein
Gegenstandsbereich der Sozialpädagogik?
Rekonstruktion eines Arbeitsfeldes aus der Praxis

Erarbeitet von Susanna Meyer
Vorgelegt am 25.03.2016

Matrikelnr.: 657 44 36
Erziehungs- und
Bildungswissenschaften
Fachsemester 5

Susanna Meyer
Eppendorfer Weg 227,
20251 Hamburg

susanna_m@hotmail.de
01522 464 8906

1. Einleitung.....	1
2. Einführung in die Materie.....	2
2.1 Methode.....	2
2.2 Theaterpädagogik.....	3
2.3 Augusto Boal und das Theater der Unterdrückten.....	5
2.4 Interkulturelles Theater.....	8
3. Rekonstruktion eines Arbeitsfeldes.....	10
3.1 Die academie crearTaT – Kunst interkulturell mit Jungen Menschen.....	10
3.2 Ein strukturierter Handlungsplan in der Interkulturellen Theaterarbeit - nach Irinell Ruf	11
3.3 Wir, das ist das, womit ich lebe - eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux.....	12
3.4 Veränderungen bei den Jugendlichen.....	14
3.5 Überprüfung der sieben Perspektiven einer Methode anhand des Wir-Projekts.....	15
4. Fazit	17
5. Literaturverzeichnis	20
6. Anhang Interview	22

1 Einleitung

Die Methoden der Sozialpädagogik haben sich in den letzten Jahrzehnten rapide weiterentwickelt. Wo früher nur von Beratung, Gemeinwesenarbeit und Einzelfallhilfe die Rede war, zieren heute Schlagwörter wie Case Management, Erlebnispädagogik und Streetwork das Inhaltsverzeichnis der Methodenhandbücher. Die Pädagogik hat ihre Fühler ausgestreckt, erforscht andere Bereiche und konzipiert neue Ansätze wie beispielsweise Bewegungs- oder Kunstpädagogik. Teilweise macht es den Anschein, man nehme sich ein beliebiges Wort, füge das Wort *Pädagogik* hinten an und habe so einen neuen Ansatz kreiert. Doch so einfach wie es klingt ist es nicht. Die Wissenschaftler der Sozialpädagogik stellen vielfältige Anforderungen an eine Methode und haben verschiedene Definitionen entwickelt. So auch Michael Galuske, der sich in seinem Werk *Methoden der Sozialen Arbeit*, ausgiebig mit der Methodenfrage beschäftigt hat und auf den ich während meiner Arbeit immer wieder zurückkommen werde.

Doch wie verhält es sich in diesem Fall mit der Theaterpädagogik? Ein weiterer Versuch eines zusammengesetzten Pädagogikwortes oder ein methodisch fundierter Ansatz? *Eine Methode, oder (nur) ein Gegenstandsbereich der Sozialpädagogik?* Die vorliegende Arbeit soll dieser Frage auf den Grund gehen.

Zunächst werden in Kapitel 2 eine Definition des Begriffs *Methode* vorgenommen und verschiedene theaterpädagogische Ansätze vorgestellt. Um die *Rekonstruktion eines Arbeitsfeldes* zu ermöglichen, wird in Kapitel 3 ein in Hamburg durchgeführtes interkulturelles Theaterprojekt vorgestellt, welches von Irinell Ruf konzipiert und initiiert wurde. Ruf ist studierte Soziologin und hat sich in den Bereichen der Körper-, Tanz- und Theaterarbeit intensiv weitergebildet. Im Rahmen der Hausarbeit habe ich mit Ruf ein dreißigminütiges Interview durchgeführt (siehe Anhang). Anhand ihrer Arbeit werde ich exemplarisch aufzeigen wie sich (interkulturelle) Theaterpädagogik in der Praxis verhält. In Kapitel 4 wird eine Verzahnung der zuvor behandelten Inhalte vorgenommen und ein persönliches Fazit gezogen.

2 Einführung in die Materie

In diesem Kapitel wird zunächst eine Einführung in die Begriffe *Methode*, *Theaterpädagogik*, *Theater der Unterdrückten* nach Augusto Boal sowie *Interkulturelles Theater* vorgenommen, da diese für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung sind.

2.1 Methode

Das Wort *Methode*, abgeleitet aus dem Griechischen *methodos*, bedeutet soviel wie *Weg nach*, *Weg zu*¹ oder auch *Nachgehen* bzw. *Verfolgen*². Im Fremdwörterduden finden sich zwei Definitionen des Begriffs:

„1. Auf ein Regelsystem aufbauendes Verfahren, das zur Erlangung von [wissenschaftlichen] Erkenntnissen od. praktischen Ergebnissen dient.

2. Art u. Weise eines Vorgehens.“³

Auch im Bereich der Sozialpädagogik findet sich eine ähnliche Interpretation des Begriffes. Es geht um ein richtungsweisendes Vorgehen, welches zu einem bestimmten Ziel oder zu einer Lösung des Problems führen soll.⁴ Die Theoretiker der Sozialpädagogik sprechen in diesem Fall von einem „theoretisch geklärten Handlungsplan“⁵. Während Franz Stimmer, Psychologe und Soziologe, methodisches Vorgehen als „planbare, geregelte und zielorientierte [...] ‚Wege‘ des Problemlösens“⁶ definiert, spricht Galuske von „Hilfsprozessen“⁷. Generell geht es aber beispielsweise um soziale Hindernisse, die überwunden werden sollen oder darum, Lernprozesse zu begleiten. Eine Methode in der Sozialpädagogik wird dann als solche anerkannt, wenn man von einem *unerwünschten Ist-*

¹ Vgl. Böhm 2005, S. 436.

² Vgl. Stimmer 2012, S. 25.

³ Bd. 5, Duden Fremdwörterbuch 1997, S. 515.

⁴ Vgl. Schilling 1993, S. 65f zit. In: in Galuske 2013, S. 29.

⁵ Hoffmann 1963, S. 81.

⁶ Stimmer 2012, S.25.

⁷ Galuske, 2013, S.35.

Zustand ausgeht, der durch die Anwendung der jeweiligen Methode einen *erwünschten Soll-Zustand* erreicht.⁸

Galuske hat in diesem Zuge eine Reflexion aufgestellt, die sieben Perspektiven einer Methode überprüfen soll:⁹

- **Sachorientierung** → Welche Probleme sollen mit der Methode bearbeitet werden? Wird die Methode den Problemen gerecht?
- **Zielorientierung** → Welche Ziele sollen mit der Methode erreicht werden? Lassen sich die Ziele mittels der Methode einlösen?
- **Personenorientierung** → Wird die Methode den betroffenen Personen gerecht?
- **Arbeitsfeld- und Institutionenorientierung** → Ist die Methode sinnvoll innerhalb der institutionellen Rahmenbedingungen anwendbar?
- **Situationsorientierung** → Ist die Methode unter den gegebenen situativen Rahmenbedingungen anwendbar?
- **Planungsorientierung** → Erlaubt die Methode die gezieltere Planbarkeit von Hilfeprozessen?
- **Überprüfbarkeit** → Lassen sich am Ende Aussagen darüber treffen, ob und wie die Methode gewirkt hat?

2.2 Theaterpädagogik

„Theaterpädagogik bewegt sich im Licht der Kunst und im Gegenlicht der Pädagogik.“¹⁰ Sie vereint beide Bereiche und schafft sich somit ein eigenes Arbeitsfeld, in dem sowohl künstlerische als auch pädagogische Ansätze ihren Raum finden.¹¹ Die Wurzeln der Theaterpädagogik reichen weit zurück. Erste Ansätze werden dem „Katharsismodell der Griechen“¹² aus der Antike zugeordnet. Katharsis, bekannt aus der aristotelischen

⁸ Vgl. Stimmer 2012, S. 23.

⁹ Vgl. Galuske 2013, S. 35.

¹⁰ Sting 1994. In: Kurzberger/Matzke 1994, S. 92.

¹¹ Vgl. Hensel 2007. In: Broich 2007, S. 66.

¹² Sting 1994. In: Kurzberger/Matzke 1994, S. 91.

Dramentheorie, bedeutet Reinigung. Das Theater wurde zunächst für erzieherische und lehrende Zwecke eingesetzt, beispielsweise zur Verbesserung von Sprechweisen.¹³ Weiter entwickelte sich das Theaterspiel zum politischen Theater, welches in den 1920er Jahren seinen Höhepunkt erreicht. Durch Vertreter wie Bertolt Brecht oder Walter Benjamin, wurde durch Theater auf politische und soziale Missstände aufmerksam gemacht - Theater im Dienste der (politischen) Aufklärung.¹⁴ Viele gesellschaftspolitische Organisationen machten sich dieses Medium in den 1920er Jahren zu eigen, so auch die Wanderjugendbewegung.¹⁵ Bis heute finden sich einige der damaligen Themen in der theaterpädagogischen Arbeit wieder, wie beispielsweise politische Aspekte.¹⁶ Heutzutage wird Theaterpädagogik in vielen Arbeitsbereichen eingesetzt. Man begegnet ihr an staatlichen Theatern aber auch in Institutionen wie Kindergärten und Schulen. Vor allem bewegt sich theaterpädagogische Arbeit jedoch im sozialen Bereich. Dazu zählen kirchliche und soziale Einrichtungen sowie Institutionen der Jugendhilfe.¹⁷ Des Weiteren kommt Theaterpädagogik auch als therapeutische Maßnahme zum Einsatz oder beispielsweise im Wirtschaftsbereich als Coaching Element für Mitarbeiter in Führungspositionen.¹⁸ Pädagogische Theaterarbeit im sozialen Bereich richtet sich insbesondere an Randgruppen der Gesellschaft.¹⁹ Kinder und Jugendliche, Menschen mit Migrationshintergrund, Straffällige, Drogensüchtige und andere Gruppierungen sollen durch das Spiel Barrieren überwinden und einen Integrationsprozess erfahren.²⁰ „Theaterpädagogik steht mit beiden Beinen in der Realität, macht sich dies zum Thema.“²¹ Es wird mit den eigenen Erfahrungen der Teilnehmer²² gearbeitet, mit der eigenen Person

¹³ Vgl. Sting 1994. In: Kurzberger/Matzke 1994, S. 91.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 91.

¹⁵ Vgl. Broich 2007, S. 8.

¹⁶ Vgl. Sting 1994. In: Kurzberger/Matzke 1994, S. 91.

¹⁷ Vgl. Rademacher 2003. In: Koch/Streisand 2003, S. 30.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 30.

¹⁹ Rellstab 2000, S. 31.

²⁰ Ebd., S. 31.

²¹ Ebd., S. 194.

²² In der vorliegenden Arbeit werden aus Gründen der Kürze, der sprachlichen

und ihrer Umwelt. Im Mittelpunkt stehen „die menschlichen Sinne [als] zentrales Handwerksmittel.“²³ Funktionen wie Wahrnehmen, Fühlen oder Kommunikation sollen durch die Theaterarbeit gefordert und gefördert werden.²⁴

Theaterpädagogik hat den Anspruch sowohl einen sozialen als auch einen künstlerischen Sinn zu erfüllen.²⁵ Pädagogische Theaterarbeit möchte ästhetisch wirken, soll aber auch klare Erfolge erzielen beispielsweise im Bereich sozialer Kompetenzen. Dabei soll Theater als Prozess der Selbsterfahrung dienen, wodurch wiederum Kommunikation, Selbstwahrnehmung und Selbstbewusstsein gefördert werden.²⁶ Besonders für Teilnehmer mit Randgruppenerfahrung möchte Theaterarbeit ein Zugehörigkeitsgefühl erzeugen.²⁷ Ziel ist es, sich „als Mitglied einer Gesellschaft zu erfahren.“²⁸ Theaterpädagogik wirkt integrationsfördernd, wobei Gruppendynamik, Kooperationsfähigkeiten und der „Prozess des sich gegenseitigen Öffnens“²⁹ zentrale Aspekte der Theaterarbeit darstellen.³⁰ Als Ziel oder Abschluss eines theaterpädagogischen Prozesses, so sind sich viele Theoretiker einig, sollte eine „Aufführung als greifbares Produkt“³¹ entstehen.

2.3 Augusto Boal und das Theater der Unterdrückten

Einer der bekanntesten theaterpädagogischen Ansätze geht auf den brasilianischen Theaterregisseur Augusto Boal und das von ihm konzipierte *Theater der Unterdrückten* (TdU) zurück. Bei der Arbeit von Boal geht es darum theatralisch Unterdrückungsmechanismen sichtbar zu

Textgestaltung und der besseren Lesbarkeit durch die Verwendung des generischen Maskulins beide Geschlechter gleichermaßen mit einbezogen.

²³ Broich 2007, S. 5.

²⁴ Vgl. Rellstab 2000, S.47.

²⁵ Vgl. ebd., S. 31.

²⁶ Vgl. Hensel 2007. In: Broich 2007, S. 66.

²⁷ Vgl. Rellstab 2000, S. 31.

²⁸ Ebd., S. 31.

²⁹ Ebd., S. 31.

³⁰ Vgl. Hensel 2007. In: Broich 2007, S. 66.

³¹ Broich 2007, S.11.

machen und die Betroffenen von diesen zu befreien. „Dieses Theater wird von den Unterdrückten über sie und für sie gemacht.“³²

Boal wurde 1931 in einem Arbeiterviertel in Rio de Janeiro geboren.³³ In den USA studierte er parallel Industriechemie, sowie Drama und Regie.³⁴ Als in den sechziger und siebziger Jahren die politische Situation Brasiliens immer prekärer wurde, suchte Boal nach einer Möglichkeit um auf die bestehenden Missstände aufmerksam zu machen. In diesem Zuge konzipierte er in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern das TdU. Durch die Exil Aufenthalte Boals in weiteren Ländern Südamerikas sowie Europas entwickelten und verbreiteten sich die Ansätze des TdU rapide und weltweit.³⁵ Das TdU stellt nicht nur eine wörtliche sondern auch eine inhaltliche Anlehnung an Paulo Freires *Pädagogik der Unterdrückten* dar. Sowohl Boal als auch Freire ging es um eine politische Aufklärung und die Unterstützung der sozial schwächeren Mitglieder einer Gesellschaft.³⁶ „Die Menschen sollen sich ihrer selbst und der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Situation in der sie sich befinden bewusst werden“³⁷, um diese dann zu verändern.

Das TdU beinhaltet eine Vielzahl von Theaterformen und Übungen, die alle darauf ausgelegt sind, Unterdrückungsmechanismen zunächst deutlich zu machen, um sie dann zu bekämpfen und schließlich eine Veränderung innerhalb der Gesellschaft zu erlangen.³⁸

Zwei der bekanntesten Formen des TdU sind das *Straßentheater* und das *Unsichtbare Theater*. Das Straßentheater nach Boal beispielsweise sind kleine inszenierte Szenen, die an öffentlichen Orten ausgetragen werden und immer einen Aktualitätsbezug zu politischen Geschehnissen aufweisen.³⁹ Das Unsichtbare Theater entwickelte Boal 1971 nach seinem Exil Aufenthalt in Argentinien. Da es auch an öffentlichen Orten gezeigt

³² Staffler 2009, S. 67.

³³ Vgl. ebd., S. 21.

³⁴ Vgl. Herzog 1997, S. S.17.

³⁵ Vgl. Staffler 2009, S. 18.

³⁶ Vgl. Iben 1997. In: Herzog 1997, S. 7.

³⁷ Staffler 2009, S. 32.

³⁸ Vgl. ebd., S. 67.

³⁹ Vgl. Herzog 1997, S. 17.

wird, weist es Parallelen zum Straßentheater auf. Wie durch den Namen dieser speziellen Theaterform bereits angedeutet wird, besteht die Besonderheit darin, dass das Theater als solches nicht zu erkennen sein soll.⁴⁰ Auch bei dieser Form ist das grundlegende Ziel auf politische und soziale Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen.⁴¹ Eine wichtige Voraussetzung hierfür ist es, dass die Passanten bzw. Zuschauer in die Thematik involviert sind, um sie in die politische Auseinandersetzung miteinbeziehen zu können.⁴²

Die meisten Übungen Boals funktionieren weitgehend ohne Sprache und nur durch körperliche Kommunikation. So auch die *Statuenarbeit* und die *Spiegelübung*, zwei zentrale Theaterübungen Boals, die im Folgenden vorgestellt werden.

In der Statuenarbeit geht es darum *statische* Bilder zu *dynamisieren*.⁴³ Die Statuen werden von den Protagonisten selbst entworfen und durch ihren eigenen Körper im *Freeze*⁴⁴ dargestellt. Boal erarbeitete Statuenübungen, bei denen die Teilnehmer zunächst ein *Realbild* und anschließend ein *Idealbild* gestalten sollen.⁴⁵ Die beiden Bilder dienen dann als Grundlage, um im weiteren Schritt ein *Übergangsbild* zu kreieren, welches darlegen soll, wie sich aus dem *Real-* ein *Idealbild* entwickeln lassen kann.⁴⁶ Im Anschluss an diese Übung sollen sich die Teilnehmer über das *Übergangsbild* austauschen: „Die Phase des Übergangs in Bildern zu diskutieren ist der wichtigste Teil dieser Theaterform.“⁴⁷ Die dabei entstehenden Erkenntnisse sollen den Beteiligten einen Anreiz für mögliche Veränderungen in der Wirklichkeit geben.

⁴⁰ Vgl. Herzog 1997, S. 19.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 19.

⁴² Vgl. ebd., S. 19.

⁴³ Vgl. Boal 1989, S. 241.

⁴⁴ In der Theaterarbeit bezeichnet das Wort *Freeze*, dass sich der Spielende in einer (Körper-) Position befindet und sich nicht mehr bewegt. Seine Bewegungen sind sozusagen eingefroren.

⁴⁵ Vgl. Boal 1989, S. 54.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 54.

⁴⁷ Ebd., S. 54.

Bei der *Spiegelübung* geht es darum, mit einer minutiösen Genauigkeit die Körperbewegungen und Mimik des Übungspartners nachzuahmen.⁴⁸ Boal bezeichnet diese Übung als einen „visuellen Dialog mit Gruppenpartnern“⁴⁹, der sich vor allem durch sein zeitlupenartiges Tempo auszeichnet. Diese Übung kann in verschiedenen Varianten durchgeführt werden, beispielsweise im Kreis oder in zwei sich gegenüberstehenden Reihen. Durch die genaue Spiegelung der Bewegung des Gegenübers soll im Verlauf der Übung die Grenze zwischen den beteiligten Personen verschwimmen, so dass im Endeffekt nicht mehr zwischen Vor- und Nachahmer unterschieden werden kann.⁵⁰ Ziele dieser Übung, so Boal, seien die Kultivierung der Beobachtungs- bzw. Wahrnehmungsfähigkeit der Teilnehmer und die Verwendung des Körpers als zentrales Ausdrucksmittel.⁵¹

Im Allgemeinen sind alle von Boal konzipierten Übungen darauf ausgelegt, eine „Aufhebung eingefahrener Bewegungsmuster und [eine] Bewusstwerdung unseres Körpers“⁵² zu erzielen. Boal geht davon aus, dass mit dem Älterwerden die Kreativität der Menschen sinke und dass man sich dadurch mit der Situation seines Lebens bzw. der Welt eher zufriedengeben würde und keinen Ansporn hätte, sie zu verändern.⁵³ Diese eingefahrenen Handlungsmuster möchte Boal durch seine Arbeit aufheben und verändern. Weitere Bestrebungen Boals sind Gruppenbildung und das Entdecken und Nutzen von persönlichen Potentialen.⁵⁴

2.4 Interkulturelles Theater

Der Arbeitsbereich des Interkulturellen Theaters ist der Theaterpädagogik zuzuschreiben und verbindet künstlerische, soziale sowie politische

⁴⁸ Vgl. Boal 1989, S. 209.

⁴⁹ Ebd., S. 209.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 209.

⁵¹ Vgl. ebd., S.209.

⁵² Staffler 2009, S. 68.

⁵³ Vgl. ebd., S. 68.

⁵⁴ Vgl. ebd., S.70.

Aspekte und trägt somit zur interkulturellen Bildungsarbeit bei.⁵⁵ Interkulturelles Theater setzt sich mit Verschiedenheiten von Kulturen auseinander und beleuchtet spielerisch, welche Unterschiede und Andersartigkeiten zu finden sind.⁵⁶ Die Auseinandersetzung mit einer fremden Kultur wird in der Interkulturellen Theaterarbeit mit dem Begriff *Exotismus* bezeichnet.⁵⁷

Durch die Auseinandersetzung mit kultureller Vielfalt versucht Interkulturelles Theater einen „Dialog der Kulturen“⁵⁸ zu schaffen. Ein Ansatz der Theaterpädagogik ist es, Bilder zu kreieren. Im Interkulturellen Theater sollen durch diese Bilder Unterschiede in den Kulturen gezeigt⁵⁹ und als weiterer Schritt „gesellschaftliche und insbesondere kulturelle Konflikte sichtbar“⁶⁰ gemacht werden. In diesem Zusammenhang muss zwischen den zwei zentralen Begriffen *Internationalität* und *Interkulturalität* differenziert werden. Während Internationalität ein bloßes Aufeinandertreffen von unterschiedlichen Kulturen charakterisiert, kann von Interkulturalität erst die Rede sein, wenn ein Austausch innerhalb der Kulturen zustande kommt.⁶¹ „Akzeptieren, Respektieren und Aushalten des Anderen“⁶², so formuliert Wolfgang Sting die Ziele der Interkulturellen Theaterarbeit. Wichtig ist es dabei, sich selbst und das Fremde kennenzulernen. Weitere elementare Aspekte der interkulturellen Theaterarbeit sind „Begegnung, Dialog, Toleranz [...] und Integration.“⁶³

⁵⁵ Vgl. Sting 1994. In: Kurzberger/Matzke 1994, S. 96f.

⁵⁶ Vgl. Sting 2008. In: Hoffman/Klose 2008, S. 101.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 103.

⁵⁸ Ebd., S. 101.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 107.

⁶⁰ Schuhart 1994. In: Kurzberger/Matzke 1994, S. 9.

⁶¹ Vgl. Sting 2008. In: Hoffmann/Klose 2008, S. 103f.

⁶² Sting 2003, S. 1.

⁶³ Sting 2008. In: Jurké/Linck 2008, S. 91.

3 Rekonstruktion eines Arbeitsfeldes

Um einen praxisnahen Einblick in das Arbeitsfeld der Theaterpädagogik zu ermöglichen, möchte ich in diesem Kapitel Irinell Ruf und den von ihr gegründeten Verein *academie creaTaT* vorstellen. Anhand des von Ruf konzipierten und durchgeführten Projektes *Wir, das ist das, womit ich lebe* (Wir-Projekt), werde ich exemplarisch interkulturelle pädagogische Theaterarbeit aufzeigen und sie anhand der sieben Perspektiven einer Methode reflektieren.

3.1 Die *academie creaTaT* – Kunst interkulturell mit Jungen Menschen

2007 gründete Ruf den Hamburger Verein *academie creaTaT*, der interkulturelles Tanztheater und Filme mit Kindern und Jugendlichen initiiert. Kulturelle und politische Bildung sowie Prävention stehen neben vielen weiteren Aspekten im Mittelpunkt dieser interkulturellen Theaterarbeit. Die *academie creaTaT* regt durch ihre Projekte interreligiöse Dialoge an und potenziert Integration. Kinder und besonders Jugendliche sollen durch die Projekte zu neuen Perspektiven ihrer weiteren Lebensplanung angeregt werden.

„Von der Emotion über die Motivation zur Creation“⁶⁴ - die Persönlichkeitsentwicklung junger Menschen steht bei der *academie creaTaT* an erster Stelle und soll durch die konzeptionell festgelegten *7 Säulen*⁶⁵ gefördert werden:

- 1. Prävention interkulturell durch Kunst** (Präventionsprojekte)
- 2. Gesamtkunstwerke global zwischen Schulen, Theatern, Museen und Initiativen** (institutionsübergreifende Projekte)
- 3. Qualifizierung von Jugendlichen** (Teilnahme von Jugendlichen an Projekten)
- 4. Qualifizierung von Künstlerinnen und Pädagogen** (Weitere Referenten werden dem Projekt hinzugezogen)
- 5. Internationale Begegnung und Bewegung**
- 6. Wissenschaftliche Begleitung und Forschung**
- 7. Präsentation**

⁶⁴ URL: „Kunst interkulturell mit jungen Menschen“, S. 2.

⁶⁵ Ebd., S. 2.

Die 7 Säulen bilden das Grundgerüst eines jeden Projektes der academie crearTaT – „Boden und Dach bildet die künstlerische und wissenschaftliche Praxis, die in den Projekten entsteht. Sie gibt den Säulen [...] den Halt.“⁶⁶ Durch diese Vorgehensweise sollen die Potentiale der Teilnehmer sowie ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten entdeckt, ausgebaut und manifestiert werden.⁶⁷ Wie sich die 7 Säulen in der Praxis widerspiegeln wird in Kapitel 3.3 anhand des Wir-Projekts aufgezeigt.

Neben verschiedenen Methoden der Körperarbeit, wie beispielsweise Feldenkrais o.ä., beruht die Arbeit Rufs auf zwei wesentlichen Theorien, die sie miteinander verknüpft. Zum einen die Tätigkeitstheorie nach A. N. Leontjew (1903-1979) und L. S. Wygotsky (1896-1934), die besagt, dass jeder Mensch unbewusste Tätigkeitsmuster besitzt, die es aufzubrechen gilt, um dadurch eine Veränderung in der Persönlichkeitsentwicklung zu erlangen,⁶⁸ zum anderen die Theaterarbeit nach Boal. „Ziel des Arbeitsansatzes zwischen Leontjew und Boal ist es, neue – ungewohnte - Erfahrungsräume zu eröffnen, um bisher nicht gekannte Spielräume körperlich zu entdecken und die eigene Persönlichkeit (selbst-) bewusst zu entwickeln.“⁶⁹

3.2 Ein strukturierter Handlungsplan in der interkulturellen Theaterarbeit – nach Irinell Ruf

In ihren Projekten berücksichtigt Ruf stets wiederkehrende Prinzipien und Handlungsabfolgen. Am Anfang eines jeden Prozesses steht ein *künstlerischer Impuls* in Form von Kunst, Literatur oder Theater.⁷⁰ Darüber sollen die Teilnehmer anfangen, sich auszutauschen, und ins *Philosophieren* kommen. Als weiteres Vorgehen wird, in Anlehnung an Leontjew, Körpertraining eingeführt: „Veränderungen von Körpermustern durch verändernde Körperübungen.“⁷¹ Theaterübungen nach Boal, wie

⁶⁶ URL: „Kunst interkulturell mit jungen Menschen“, S. 2.

⁶⁷ Vgl ebd., .S. 2.

⁶⁸ Vgl. URL: „Persönlichkeitsentwicklung durch interkulturelles TanzTheater“, S.7.

⁶⁹ Ebd., S. 4.

⁷⁰ Vgl. Interview Ruf, Anhang S. 26.

⁷¹ Interview Ruf, Anhang S. 25.

beispielweise Statuen und Spiegeln, sind je nach Projekt an das Thema angepasst und stets fester Bestandteil der Arbeit.⁷² Existentiell und immer wiederkehrend in den Prozess integriert ist die (Selbst-) Reflektion, das Diskutieren und das Philosophieren der Teilnehmer: „Dass sie angespornt werden, ihre eigenen Gedanken zu finden und ihre eigenen Gedanken auszusprechen.“⁷³ Auch hier stellt Ruf einen Zusammenhang zur Tätigkeitstheorie auf: „Sprache und Bewusstsein sind eine dialektische Einheit [...]. Wenn du das Bewusstsein anregst, mit verschiedenen Methoden [...]. Und gleichzeitig musst du es aber zurückkoppeln an das Sprechen, weil es nur verändernd wirkt, wenn auch im Prozess gesprochen wird.“⁷⁴ Den krönenden Abschluss eines jeden Prozesses stellt die Projektpräsentation dar. Für Ruf ein sehr wichtiger Moment, nicht nur weil es in den Jugendlichen Stolz hervorruft, auf der Bühne zu stehen. Ruf bezeichnet die Aufführung als den „turning point“⁷⁵, an dem sich die Teilnehmer über die veränderten Prozesse bewusst werden.

3.3 Wir, das ist das, womit ich lebe – eine inszenierte Collage durch die Zeiten in vier Tableaux

Das Wir-Projekt stellt eine Besonderheit dar. Es ist das Gründungsprojekt der academie crearTaT und zeigt exemplarisch das Zusammenspiel aller 7 Säulen auf.⁷⁶ Das Projekt wurde 2008 von Ruf initiiert und erstreckte sich insgesamt über zwei Jahre. Am Wir-Projekt nahmen zehn Schüler einer Wilhelmsburger Schule teil. Die drei Mädchen und sieben Jungen waren zu dem Zeitpunkt zwischen 14 und 16 Jahren alt. Alle Jugendlichen hatten bereits zuvor an Präventions- sowie TUSCH-Projekten (Theater und Schule) teilgenommen. Somit wurden die ersten drei der insgesamt 7 Säulen abgedeckt. Durch die Zusammenarbeit mit Martin Neumann, Schauspieler, Regisseur und Kommunikationstrainer, und weiteren

⁷² Vgl. Interview Ruf, Anhang S. 26.

⁷³ Interview Ruf, Anhang S. 26.

⁷⁴ Interview Ruf, Anhang S. 26.

⁷⁵ Interview Ruf, Anhang S. 27.

⁷⁶ Vgl. Interview Ruf, Anhang S. 22.

Personen wurde auch die 4. Säule *Qualifizierung von Künstlerinnen und Pädagogen* realisiert.

Der Großteil der Teilnehmer wies einen Migrationshintergrund auf, so wurden afghanische, deutsche, kurdische und türkische kulturelle Einflüsse in die Arbeit eingebracht.⁷⁷ In den zwei Jahren entstanden vier unterschiedliche Tableaux⁷⁸ à fünfzehn Minuten, die alle persönliche Themen und reale Bezüge zum Leben der Jugendlichen aufweisen: „Sie erarbeiteten aus ihrer Realität heraus – jenseits ihrer Diskriminierungserfahrungen – drei Tableaux zu ‚Identität in Zeit und Raum‘.“⁷⁹ Alle Teilnehmer des Projektes hatten bereits negative Erfahrungen gesammelt, in denen es um rassistische Zuschreibungen ihrer Person ging, aufgrund ihrer Herkunft, oder ihres Glaubens. Bis auf einzelne Ausnahmen gehörten alle Jugendlichen dem muslimischen Glauben an. Aber auch innerhalb der Gruppe, also zwischen den Teilnehmern, gab es rassistisch geprägte Spannungen, die sich beispielsweise in einem Konflikt zwischen türkischen und kurdischen Teilnehmern äußerten.

Das erste Tableau, mit dem Titel *Wir im Hier und Jetzt*, erzählt von diskriminierenden Erfahrungen, welche die Teilnehmer des Projekts erlebt haben. Vor der Entstehung des ersten Bildes, gab es rege Diskussionen in der Gruppe: „Intensive Gespräche bilden den Boden für die Improvisation und den philosophischen Hintergrund der szenischen Arbeit.“⁸⁰ Für Ruf ist der Austausch über subjektive Erfahrungen wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit. Das erste Tableau wurde im Rahmen des Jugendfestivals im Ernst Deutsch Theaters am 27. 02. 2008 uraufgeführt.⁸¹

Das zweite Tableau, *Wir vor 500 Jahren*, thematisiert die Historie des Orients und des Okzidents. Die Jugendlichen bekamen die Aufgabe, die

⁷⁷ Vgl. Ruf 2010. In: Sting, Köhler, Hoffmann, Weiße, Grießbach 2010, S.148.

⁷⁸ Ein Tableau bezeichnet ein Gruppenbild auf der Bühne, oft auch am Ende einer Szene

⁷⁹ Ruf 2010. In: Sting, Köhler, Hoffmann, Weiße, Grießbach 2010, S.148.

⁸⁰ Ebd., S. 149.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 150.

Geschichte von zehn Städten während des Mittelalters zu recherchieren.⁸² Sie fanden heraus, dass in allen Städten zu dieser Zeit Krieg herrschte. Die Entstehung des dritten Tableaus, unter dem Arbeitstitel *Wir in 500 Jahren*, sollte zunächst eine gedankliche Reise in die Zukunft darstellen. Ursprünglich bekamen die Jugendlichen die Aufgabe, zu ihren Utopien arbeiten, worauf die Teilnehmer jedoch mit Widerstand reagierten. Solange es aktuell noch Kriege gäbe auf der Welt, so die Jugendlichen, könne es keine Utopien geben.⁸³ Zum Arbeitszeitpunkt (Januar 2009) war der Gaza-Krieg sehr präsent, auch in den Gedanken der Jugendlichen. Das dritte Tableau thematisierte letztendlich alle Kriege der Welt, mit besonderem Fokus auf den Gazakonflikt, inszeniert durch einen Rap über diesen.⁸⁴

2009 fuhr die Projektgruppe zu einem internationalen Theaterfestival nach Marrakesch und präsentierte die bis dahin erfolgte Arbeit. Die Reise nach Marokko war nicht nur das Highlight des Projektes für die Jugendlichen, sie stellte auch die 4. Säule *Internationale Bewegung und Begegnung* dar. Im Interview betont Ruf außerdem, dass während des Projektes immer wieder wissenschaftlich geforscht wurde, die 6. Säule.⁸⁵

Die Entstehung des vierten Tableaus, *unerhört – ungehört*, war zunächst nicht geplant. Dieses wurde von drei der Jugendlichen dargestellt. Inhaltlich wurde noch einmal alles aufgegriffen, was in den vorherigen Tableaux thematisiert wurde. Die Besonderheit des finalen Bildes war die komödiantische Auseinandersetzung mit Politik und Religion. Präsentiert wurde das Drei-Mann-Bild 2010 im Thalia Theater.

Insgesamt wurden die Tableaux mehrfach an unterschiedlichen Standorten aufgeführt, wodurch auch die 7. Säule Berücksichtigung findet.

3.4 Veränderungen bei den Jugendlichen

Ruf betont, dass durch das Wir-Projekt eine enorme Steigerung des

⁸² Vgl. Ruf 2010. In: Sting, Köhler, Hoffmann, Weiße, Griebach 2010, S. 148.

⁸³ Vgl. ebd., S. 158.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 158f.

⁸⁵ Vgl. Interview Ruf, Anhang S. 22.

Selbstwertgefühls bei den Jugendlichen zu verzeichnen war.⁸⁶ Dies hatte wiederum zur Folge, „[dass] über dieses sich selbst in Wert setzten, für sie in der subjektiven Bedeutung, Bildung eine andere Bedeutung bekommen hat.“⁸⁷ Alle Jugendlichen haben vor Beginn des Projekts lediglich den Hauptschulabschluss angestrebt. Über den Prozess von zwei Jahren haben sich alle zehn Teilnehmer dazu entschlossen, ihr Abitur zu machen und haben dieses auch geschafft. „E. zum Beispiel wollte in der 11. Klasse abbrechen mit Fachabitur und dann hat er doch Abitur gemacht und hat sich für Erziehungswissenschaften, für Lehramt an der Uni Hamburg eingeschrieben, wollte Theater-, Türkisch-, und Politiklehrer werden, also ein direkteres Ergebnis kann man gar nicht sehen.“⁸⁸ Eine weitere große Veränderung bei den Jugendlichen war das Fallenlassen von Vorurteilen und rassistischen Ansichten. Wie bereits beschrieben, gab es zu Beginn des Projektes herkunftsspezifische Auseinandersetzungen, vor allem zwischen türkischen und kurdischen Teilnehmern. Bereits nach der Premiere des ersten Tableaus war dieser Konflikt überwunden. In einem Interview nach der Aufführung sagte einer der Jugendlichen: „Wir sind nun eine Gruppe geworden, kulturelle und religiöse Unterschiede sind nicht mehr wichtig, jeder wird gesehen, wie er ist.“⁸⁹ Während des Arbeitsprozesses ist durch das Entdecken von Gemeinsamkeiten, wie beispielsweise das Erleben von Diskriminierung, eine gegenseitig respektvolle Haltung entstanden.⁹⁰ Das Projekt hat den Jugendlichen gezeigt, was es bedeutet, eine Gruppe, ein Team zu sein, ein WIR-Gefühl zu erfahren.

3.5 Überprüfung der sieben Perspektiven einer Methode anhand des Wir-Projekts

Wie bereits im Kapitel 2.1 thematisiert hat Galuske sieben Perspektiven formuliert, nach denen eine Methode zu reflektieren sei. Im Folgenden soll

⁸⁶ Vgl. Interview Ruf, Anhang S. 25.

⁸⁷ Vgl. Interview Ruf, Anhang S. 25.

⁸⁸ Interview Ruf, Anhang S. 25.

⁸⁹ Ruf 2010. In: Sting, Köhler, Hoffmann, Weiße, Grießbach 2010, S. 152f.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 151.

überprüft werden, inwieweit Galuskes Merkmale einer Methode auch im Wir-Projekt aufzufinden sind.

Zu Beginn spricht Galuske von der *Sach- und der Zielorientierung*. Interkulturelle Theaterarbeit möchte beispielweise Problemen wie Unwissenheit über andere Kulturen, Intoleranz oder Exklusionserfahrungen entgegenwirken. Ziel interkultureller und pädagogischer Theaterarbeit ist es, ein Zugehörigkeitsgefühl zu vermitteln, eigene Fähigkeiten zu erkennen und das Selbstwertgefühl zu steigern. Beide Aspekte konnten im Wir-Projekt erfüllt werden, da den Jugendlichen eine Möglichkeit geboten wurde, über ihr Herkunftsland oder ihre Religionszugehörigkeit zu sprechen bzw. diese theatralisch zu thematisieren. Außerdem konnten anhand von Aussagen der Teilnehmer ein Gruppenzugehörigkeitsgefühl, eine Steigerung des Selbstwertgefühls sowie eine tolerante Einstellung verzeichnet werden. Aus diesen Aussagen lässt sich zudem schließen, dass die Methode den betroffenen Personen gerecht wurde. Im Wir-Projekt wurden Themen aufgegriffen und theatralisch umgesetzt, die für die Jugendlichen von persönlicher Relevanz waren. So wurde auch die Perspektive der *Personenorientierung* berücksichtigt. Die acadmie crearTaT stellte den institutionellen Rahmen dar, innerhalb dessen das Wir-Projekt initiiert und durchgeführt wurde und dementsprechend konzeptionell auf die Methode ausgerichtet war. Daher kann auch die *Arbeitsfeld- und Institutionsorientierung* des Projektes nachgewiesen werden. Innerhalb des Wir-Projekts ist es schwierig von einer *Situationsorientierung* zu sprechen. Letztlich kann man sagen, dass die Finanzierung solcher Projekte oft eine große Hürde darstellt, ebenso wie die Bereitstellung adäquater Räumlichkeiten für die Proben. Anders verhält es sich bei der Thematik der *Planungsorientierung*. Wie im Kapitel 3.2 erläutert, verfolgt Ruf in ihrer Arbeit einen Handlungsplan, in dem sie während des Prozesses verschiedene Elemente gezielt einsetzt und erzielt dadurch große Veränderungen bei den Teilnehmern. Die siebte Perspektive der Methodenreflexion nach Galuske stellt die *Überprüfbarkeit* dar. Dieser Punkt lässt sich anhand des von Ruf durchgeführten Wir-

Projekts vollends bestätigen. Nicht nur Ruf berichtete im Interview von zahlreichen Entwicklungen, welche sie bei den Teilnehmern wahrgenommen hat, auch die Jugendlichen selbst äußerten, inwieweit sie das Projekt verändert habe.

4. Fazit

Im abschließenden Kapitel möchte ich eine Verknüpfung der zuvor thematisierten Aspekte vornehmen und ein persönliches Fazit ziehen.

Die Überprüfung der sieben Perspektiven in Kapitel 3.5 zeigt, dass (interkulturelle) Theaterpädagogik den Kriterien einer adäquaten Methode gerecht wird. Der Großteil der sieben Punkte konnte positiv bestätigt werden, vor allem die *Zielorientierung* und die *Überprüfbarkeit*, auf die später noch genauer eingegangen wird.

Auch im Hinblick auf die Charakteristika einer Methode, sehe ich viele Parallelen zur theaterpädagogischen Arbeit. Wie in Kapitel 2.1 beschrieben, handelt es sich bei einer Methode um ein richtungsweisendes Vorgehen, welches zu bestimmten Zielen führen soll. Dies kann meiner Meinung nach vollends im Wir-Projekt und anhand der Arbeit von Ruf bestätigt werden. Durch die von Ruf gesetzten Impulse wird die Gruppe bis zu einem gewissen Grad gelenkt und trotzdem haben die Jugendlichen genug Spielraum, ihre eigenen Belange, die gerade für sie relevant sind mit einzubringen. In Kapitel 3.2 wird beschrieben, wie Ruf durch ihre Arbeitsweise einem klar strukturierten Handlungsplan folgt. Auch wenn dieser durch verschiedene Elemente variabel gestaltet werden kann, zeigt dies ein weiteres Kriterium auf, das einem methodischen Vorgehen entspricht. Ruf ist sich genauestens bewusst welche Körper- und Theaterübungen wann und wie einzusetzen sind und welche Wirkungen sie bei den Teilnehmern erzielen. Dies spiegelt für mich die Planbarkeit und Zielorientierung wider, von der Galuske in Bezug auf einen Handlungsplan spricht.

Eine Methode soll soziale Hindernisse überwinden. Auch interkulturelles und pädagogisches Theater zählen diesen Aspekt zu ihren Aufgaben.

Anhand der Teilnehmer des Wir-Projekts zeigt sich, dass durch die interkulturelle Theaterarbeit dieses Ziel erreicht werden kann. Ein solches soziales Hindernis stellt beispielsweise die Bildungsabstinenz dar. Alle zehn Jugendlichen haben sich während bzw. nach dem Projekt eigens motiviert ihr Abitur zu absolvieren und teilweise zu studieren. Außerdem hat sich, wie im Kapitel 3.4 beschrieben, die rassistische Einstellung der Teilnehmer dahingehend verändert, dass es keine religiös oder kulturell bedingten Zuschreibungen innerhalb der Gruppe mehr gab. Diese neugewonnene offene und tolerante Haltung haben die Jugendlichen auch in ihr persönliches Umfeld hinausgetragen.

Alle jene Aspekte sprechen dafür, dass interkulturelle Theaterpädagogik einen *unerwünschten Ist-Zustand* in einen *erwünschten Soll-Zustand* verändern kann. Allerdings muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass zu Beginn eines solchen Projektes noch nicht immer der genaue *Ist-Zustand* eines jeden Teilnehmers offensichtlich ist und sich dieser erst während des Prozesses herauskristallisiert. Dennoch zeigt das Wir-Projekt, dass dieser sich durch die interkulturelle Theaterarbeit positiv verändern kann.

Zwar stellt der Ansatz von Ruf lediglich eine spezifische Form Theaterpädagogik dar und auch die (interkulturelle) Theaterpädagogik bietet vermutlich nicht für jedes (sozialpädagogische) Problem eine adäquate Lösung, dennoch handelt es sich dabei um eine hervorragende Methode, wenn eine Veränderung bzw. Entwicklung auf persönlicher Ebene erzielt werden soll.

Im Rahmen des Hamburger TheaterSprachCamps (TSC) durfte ich mich auch persönlich in der Rolle der Theaterpädagogin davon überzeugen, welche Auswirkungen Theaterarbeit auf Menschen haben kann. Auch im TSC wurden Elemente, wie die von Boal konzipierten Übungen Spiegeln und Statuenarbeit oder Philosophieren eingesetzt. Über den Zeitraum von drei Wochen konnte ich bei den neunjährigen Kindern eine enorme Veränderung wahrnehmen, was Körperhaltung, sowie verbales und körperliches Ausdrucksvermögen anging. Besonders stark war eine

Steigerung des Selbstbewusstseins der Kinder zu verzeichnen. Im Wir-Projekt stellte die Steigerung des Selbstwertgefühls die größte Veränderung dar.

Was ich persönlich an der theaterpädagogischen Herangehensweise von Ruf schätze, ist dass die persönlichen Geschichten und Gedanken, welche die Jugendlichen bewegen, die Basis ihrer Arbeit darstellen. Es wird den Kindern und Jugendlichen Raum für ihre Ängste, Wünsche und Emotionen gegeben. Im wahrsten Sinne des Wortes wird ihnen eine Bühne geboten für eben diese Geschichten und Gedanken.

Durch die aktuelle politische Situation zeichnet sich ab, dass unsere Gesellschaft immer multikultureller wird und dass einander unbekannte Kulturen in Zukunft mehr denn je aufeinander prallen werden. Interkulturelles Theater kann meiner Meinung nach helfen, kulturelle Barrieren zu überwinden, Vorurteile fallen zu lassen und inklusiv zu wirken. Außerdem kann es Kindern und Jugendlichen neue Lebensperspektiven aufweisen, wie das Wir-Projekt beispielhaft zeigt.

5. Literaturverzeichnis

academie creatat: „Kunst interkulturell mit jungen Menschen“. URL: <http://www.akademie-creatat.de/wp-content/uploads/2015/10/ac-Konzept-2015.pdf> (letzter Abruf 09.03.16)

academie creatat: „Persönlichkeitsentwicklung durch interkulturelles TanzTheater“. URL: <http://www.akademie-creatat.de/wp-content/uploads/2014/10/Persönlichkeitsentwicklung-durch-interkulturelles-TanzTheater1.pdf> (letzter Abruf 09.03.16)

Bd. 5. Duden, Fremdwörterbuch (1997), 6. Auflage, 1997, Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag

Boal, Augusto (1998): Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und nicht-Schauspieler, edition Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Böhm, Winfried (2005): Wörterbuch der Pädagogik. 16. Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

Broich, Josef (2007): Theaterpädagogik. Zwölf Beiträge zur aktuellen Diskussion unter erlebnispädagogischen Gesichtspunkten, Verlag edition Erlebnispädagogik, Lüneburg

Galuske, Michael (2013): Methoden der Sozialen Arbeit. Eine Einführung. 10. Auflage. Juventa Verlag Weinheim und München

Hensel, Ulrike: Kunst oder Therapie? Theaterpädagogik im Spagat. In: Broich, Josef (Hrsg.): Theaterpädagogik. Zwölf Beiträge zur aktuellen Diskussion unter erlebnispädagogischen Gesichtspunkten, Verlag edition Erlebnispädagogik, Lüneburg, 2007, S. 65-82

Herzog, Sybille (1997): Augusto Boals Zentrum des Theaters der Unterdrückten in Paris. Theaterarbeit in der Erwachsenenbildung, LIT-Verlag, Münster

Hoffmann, Erika (1963): Über sozialpädagogische Methoden. In: Luise, Besser (Hrsg.): Die Herausforderung des Pädagogen durch die heutige Zeit. Quelle & Meyer. Heidelberg

Iben, Gerd: Grußwort. In: Herzog, Sybille (Hrsg.): Augusto Boals Zentrum des Theaters der Unterdrückten in Paris. Theaterarbeit in der Erwachsenenbildung, LIT-Verlag, Münster, 1997, S. 7

Rellstab, Felix (2000): Handbuch Theaterspielen. Theaterpädagogik. Entwicklung - Begriffe - Grundlagen - Modelle - Übungen - Beispiele - Projekte, 1. Auflage, Verlag Stutz Druck AG, Wädenswil

Ruf, Irinell: Theatrales Erleben und Potentiale poetischer Transformation. „Wir, das ist das, womit ich lebe“ - eine inszenierte Collage durch die Zeit in vier Tableaux. In: Sting, Wolfgang; Köhler, Norma; Hoffmann, Klaus; Weiße Wolfram; Griebach, Dorothea (Hrsg.): Irritation und Vermittlung. Theater in

einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft. LIT Verlag, Berlin, 2010, S. 147-164

Shuhardt, Helga: Grußwort von Helga Schuhardt. In: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Frank (Hrsg.): Interkulturelles Theater und Theaterpädagogik. Dokumentation der Tagung und des Festivals an der Universität Hildesheim und in der Kulutrabrik Löseke, November 1993, Hildesheim: Universität Hildesheim, 1994, S. 9

Staffler, Armin (2009): Augusto Boal. Einführung, Oldib Verlag, Essen

Stimmer, Franz (2012): Grundlagen des Methodischen Handelns in der Sozialen Arbeit. 3. Auflage. W. Kohlhammer GmbH Stuttgart

Koch, Gerd; Streisand, Marianne (2003): Wörterbuch der Theaterpädagogik, Schibri-Verlag, Milow

Sting, Wolfgang: Interkulturelles Theater im Spektrum von Kultur- und Theaterpädagogik. In: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Frank (Hrsg.): Interkulturelles Theater und Theaterpädagogik. Dokumentation der Tagung und des Festivals an der Universität Hildesheim und in der Kulutrabrik Löseke, November 1993, Hildesheim: Universität Hildesheim, 1994, S.83-98

Sting, Wolfgang (2003): Differenz zeigen. Interkulturelle Theaterarbeit als ästhetisches Lernen. Antrittsvorlesung am 17.06.2003, Universität Hamburg, Fachbereich Erziehungswissenschaft.

[Online-Dokument], verfügbar über:

<http://bildungsserver.hamburg.de/contentblob/2573396/data/sting-2003.pdf>
(Zuletzt besucht: 29.02.16)

Sting, Wolfgang: Anderes sehen. Interkulturelles Theater und Theaterpädagogik. In: Hoffmann, Klaus; Klose, Reiner (Hrsg.): Theater interkulturell. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen, Schibri-Verlag, Milow, 2008, S. 101-109

Sting, Wolfgang: Interkulturell und performativ. Dimensionen interkultureller Bildung im Theaterspiel. In: Jurké, Volker; Joachim Reiss (Hrsg.): Zukunft Schultheater. Das Fach Theater in der Bildungsdebatte, edition Körper-Stiftung, Hamburg, 2008, S. 87-94

6. Anhang: Interview mit Irinell Ruf

Am 04.03.16 habe ich ein dreißigminütiges Interview mit Irinell Ruf durchgeführt. Die wichtigsten Aussagen habe ich transkribiert.

Kannst du mir von einem interkulturellen Theaterprojekt erzählen?

Ruf: Das Wir-Projekt ist das Gründungsprojekt von der academie crearTaT. Ich habe den Verein 2007 gegründet und habe dann sofort das Konzept für das Wir-Projekt gemacht, weil ich exemplarisch an diesem Projekt zeigen wollte, wie die 7 Säulen der academie zusammenspielen, also wie die sich ineinander verflechten und das ist das Projekt, wo alle 7 Säulen abgedeckt sind: nämlich die Jugendlichen haben zuerst die Präventionsprojekte erlebt, dann haben sie die künstlerischen Tusch-Projekte erlebt und dann haben sie diese Produktion gemacht, innerhalb von zwei Jahren, also ich hab das Projekt aufgebaut von innerhalb zwei Jahren in den Ferien, es war kein Schulprojekt. Das heißt, die Jugendlichen sind durch dieses Projekt alle qualifiziert worden, dass ist die 3. Säule. Es dient in einer Fortbildung, die ich mit Martin in NRW gegeben habe: „Spiegelbilder“, als Grundlage zu vermitteln, was das für ein interkultureller Theateransatz ist, dass heißt, es geht in die Fortbildung für Multiplikatoren rein, dieses Projekt, weil ich es immer als Basisprojekt nehme, um es zu illustrieren. Es ist eine internationale Bewegung und Begegnung gewesen, weil wir mit dem Stück in Marrakesch waren und es wird wissenschaftlich geforscht, wissenschaftliche Begleitung und Forschung ist die 6. Säule und Präsentation, ist klar auf die Bühne. Dass heißt, diese Jugendlichen repräsentieren die ganzen 7 Säulen und wie sie ineinander greifen, dass ist das Illustrationsprojekt und deswegen ist es auch ein ganz wichtiges Projekt und deswegen ist es auch am besten dokumentiert.

Weißt du schon vor Beginn des Prozesses, worauf du hinaus möchtest, oder ergibt sich dies erst währenddessen?

Ruf: [...] Beim Wir-Projekt, da war klar, dass die Premiere vom ersten Bild im Ernst Deutsch Theater beim Jugendfestival ist und da wird jedes Jahr ein Thema gesetzt und in dem Jahr wo ich das gemacht habe, war das Thema: Kulturidentität/ Religion. Das kam mir aber sehr entgegen, weil ich sowieso zu dem Thema arbeiten wollte, aber es war gesetzt. Und wenn ich das Thema habe, außer wenn ich selber ein Thema suche, das passiert inzwischen auch, aber zu dem Zeitpunkt noch nicht, dann habe ich das Thema und dann muss ich mir überlegen, was ist der künstlerische Impuls. Und in dem Wir-Projekt war der künstlerische Impuls, dass wir mit der Gruppe auf Kampnagel ein ganz fantastisches Stück, eine ganz fantastische Veroperung eines Romans gesehen haben: „der feurige Engel“ und die hatten so was noch nie gesehen und es war wirklich sehr sehr, sehr gut [...]. Das heißt, sie haben einen künstlerischen Impuls auf der Bühne gesehen, haben gesehen, was Bühnenpräsenz ist, was Komposition ist, mit Musik, Text, Choreographie, also alle Elemente, die bei mir eine Rolle spielen und es war ein sehr philosophisch angelegtes Stück. Und der Anfang unseres Projekts war, dass wir über das Stück philosophiert haben, wo es drum geht, einen Tag im Kaufhaus und jeder der da Konsument ist, hat einen Engeln, einen Tänzer, der einen sozusagen dirigiert. Und gleichzeitig war das Stück für sie ein Spiegel, über ihr eigenes Konsumverhalten. Und von da ausgehend, habe ich dann meine eigenen Trainings gemacht. Wo immer was passiert, da sehe ich welches Material sie haben, was sie anbieten und dann haben sie von sich aus gesagt: „Ja, wir wollen mal zu Sprichwörtern was machen“ und in verschiedenen Kulturen gibt es verschiedene Sprichwörter und dann habe ich als künstlerischen Impuls eine ganze DIN A4 Seite von Zitaten genommen und aus diesen Zitaten sind die ersten Texte vom ersten Bild entstanden. Und bei dem Auftritt im Thalia Theater, im Publikumsgespräch hat eine deutsche Frau gefragt: „Woher kommen diese Texte, auf dem

poetischen Niveau?“. Als ich dann gesagt habe, die kommen alle von den Jugendlichen- die hat das nicht geglaubt, die hat gedacht, dass ich die Texte geschrieben habe. Die Texte sind entstanden aus den Diskussionen [...].

Was waren deine persönlichen Ziele bei diesem Projekt?

Ruf: Zeigen was die academie crearTaT ist. Eine künstlerisch wertvolle Produktion zu machen, die wirklich ernst genommen wird und alle Säulen zu realisieren, eben auch die, mit ihnen nach Nordafrika zu fahren.

Nach welchen Prinzipien und Theorien gehst du vor?

Ruf: Das ist ein geschlossenes System Leontjew. Das wichtige bei Leontjew ist, dass er die Frage stellt: Wie spiegelt sich das Gesellschaftliche, im Subjektiven, im persönlichen und wie ist da die Verbindung zu den Innerpsychologischen Prozessen [...]. Leontjew sagt es gibt gesellschaftliche und persönliche Bedeutungen, subjektive Bedeutungen und objektive Bedeutung [...]. Das wichtige ist, für die Art, wie ich Theater mache ist, dass ich mir angucke, was ist gesellschaftliche Bedeutung und interiorsiert in den Jugendlichen und in welche Richtung kann ich durch meine Arbeit bewirken, dass sie neue Erkenntnisse haben, dass wie über sie gesprochen wird, dass sie nicht mehr in der Opferhaltung/-rolle sind, dass über sie gesprochen wird, sondern, dass sie selber ihre eigene Sprache finden und selber artikulieren und mit den Stücken zeigen: „Dass ist so eigentlich was ich bin und das hat mit dem was ihr über Kopftuchfrauen sagt im Fernsehen nichts zu tun“, oder über Islamisten oder so was [....].

Welche Veränderungen sind dir bei den Teilnehmern aufgefallen?

Ruf: Dass sie sich alle selbst in Wert gesetzt haben, dass sie begriffen haben, dass sie wert sind und über dieses sich selbst in Wert setzten, für sie in der subjektiven Bedeutung, Bildung eine andere Bedeutung bekommen hat. Also dass sie, von da ausgehend gesagt haben: „Ich mach den Realabschluss, nicht nur den Hauptschulabschluss“. Dann hatten sie den, dann haben sie gesagt: „Ich mach Abitur“. Das ist die größte Veränderung [...]. E. zum Beispiel wollte in der 11. Klasse abbrechen mit Fachabitur und dann hat er doch Abitur gemacht und hat sich für Erziehungswissenschaften, für Lehramt an der Uni Hamburg eingeschrieben, wollte Theater-, Türkisch- und Politiklehrer werde, also ein direkteres Ergebnis kann man gar nicht sehen [...]. P. wird im Sommersemester anfangen zu studieren. Die war eine Kandidatin von Aussteigerin, die war schulabstinent und so weiter. Die ist hoch intelligent und war sehr renitent und widerspenstig und ist aus Disziplinründen vom Gymnasium geflogen und deswegen an der Hauptschule gelandet und das wurde alles immer schlimmer. Und durch das Projekt hat die gesagt: „Ne, ich versau mir nicht mein Leben“, sondern ist diesen Weg gegangen und hat jetzt gerade das Abitur geschafft [...]. Das heißt, die haben dadurch ein Selbstbewusstsein für ihre Biographie bekommen und sie haben ein antirassistisches Bewusstsein bekommen durch dieses Projekt, das sagen sie alle.

Galuske spricht bei einer Methode von einem strukturierten Handlungsplan – trifft das auf deine interkulturelle pädagogische Theaterarbeit auch zu?

Ruf: Für mich und meine Arbeitsweise trifft das auf jeden Fall zu, weil ich immer die gleichen Elemente habe. Es gibt ein Thema, es gibt eine Gruppe, ich setzte voraus, dass es in jeder Gruppe rassistische Wahrnehmungen gibt und mein Ziel ist, dass ich diese aufdecke und aufbreche und verändere und dass diese am Ende des Prozesses nicht mehr nötig sind. Dann kriegen sie einen künstlerischen Impuls, der sehr unterschiedlich ist. Das kann Literatur sein, das kann ein Museumsbesuch sein, das kann ein Theaterbesuch sein, das kann ein Kunstband sein, ganz unterschiedlich, was eben zum Thema passt und zum Aufwand von dem Projekt und dass in diesem Prozess immer Philosophieren in der Gruppe ein Bestandteil ist [...]. Das heißt, das sind bestimmte gesetzte Elemente, die sind immer anders, aber die Elemente sind immer gleich, die sind immer ein Bestandteil: Training mit dem Körper, Veränderung von Körpermustern durch verändernder Körperübungen und die Auseinandersetzung mit Glück und Wut und sozusagen immer in Gegensatzpaaren und die Arbeit mit Statuen und die wesentliche Bedeutung von spiegeln. In allen Gruppen und wenn ich in der Kita arbeite, sind das immer die prinzipiellen Elemente und die haben auch eine bestimmte Abfolge und die Selbstreflektion im Prozess. Und ganz viel Diskutieren in der Gruppe, ich leite an, dass die Jugendlichen diskutieren. Ich sage nicht: „das ist richtig und das ist die Meinung“, sondern ich gebe Impulse und lass sie diskutieren und das ist etwas, was sie in der Schule in der Regel nicht haben. Dass sie angespornt werden, ihre eigenen Gedanken zu finden und ihre eigenen Gedanken auszusprechen. Und da sind wir wieder bei Wygotski, dem Begründer der Subjekttheorie, der Tätigkeitstheorie, der mit Leontjew diese Arbeit aufgebaut hat, der sagt: „Sprache und Bewusstsein sind eine dialektische Einheit“, das heißt, wenn du das Bewusstsein anregst, mit verschiedenen Methoden, die ich mir

nehme und gleichzeitig musst du es aber zurückkoppeln an das Sprechen, weil es nur verändernd wirkt, wenn dann auch im Prozess gesprochen wird, [...] dass versprachlicht reflektiert wird.

Ich habe gelesen, dass Theaterpädagogik am Ende des Prozesses eine Aufführung „braucht“. Findest du das auch?

Ruf: Auf jeden Fall! Es braucht den Punkt, der Präsenz auf der Bühne vor Publikum. Das ist immer für alle der turning Point, wo sie dann begreifen, warum ich lauter Unsinn mit ihnen gemacht habe. Das ist ganz, ganz wichtig. Und wenn es nur drei Minuten sind, aber dieser Moment: „Wow, ich hab auf der Bühne gestanden“, das ist total wichtig um es zu begreifen, was es mit einem macht [...]. In der Regel ist es so, dass es mit einem ganz großen Stolz verbunden ist.

Was kann Theaterpädagogik, was andere Methoden nicht leisten können?

Ruf: [...] Die Art wie ich arbeite, sind ganz viele therapeutische Elemente bzw. therapeutisch wirksame, ohne dass es eine Therapie ist, wirkt diese Arbeit trotzdem heilend [...]. Aber die Sachen müssen oft gemacht werden und wiederholt werden, in dem Moment wo es eine Regelmäßigkeit, eine Repetition gibt, dann wirken sie verändernd. Wenn du einmal *Spiegeln* machst, bringt das nichts. Aber im Prozess über drei Wochen z.B. im TSC mit den Kindern, das ist wie ein Ritual, mindestens einmal am Tag oder fünf mal, auch wenn es kurze Sequenzen sind, einfach das der Fokus wieder da ist, dann ist es eine Methode, so wie ich arbeite, die Elemente aus verschiedenen Methodiken aufnimmt, also z.B. mit Martin kommt Chi Gong rein, dann kommt über mich Feldenkrais rein,

es kommen ganz viele verschiedene Methoden die mit dem Körper arbeiten rein, aber eben bewusst [...]. Wir wissen, dass das wissenschaftlich begründet ist und ich behaupte, dass die meisten theaterpädagogischen Arbeitsweisen nicht von dieser wissenschaftlichen Fundierung ausgehen, sondern die kommen vom Szenischen Spiel, vom Darstellenden Spiel und dann hat man den Text und dann vergibt man die Rollen und dann macht man ein bisschen Regie, ein bisschen Aufwärmtraining, ein bisschen Kennenlernen. Das alles schon, aber eben nicht so bewusst detailliert. Wie es im TSC eben auch diese vier Pflichtübungen gibt: Der Kreis, der Raum, Spiegeln, Statuen und Reflektion bzw. Philosophieren. Und dazwischen sind eben ganz viele verschiedene Elemente, vor allem aus der Körperarbeit von Boal, der sein Theater entwickelt hat auf der Grundlage von Stanislawski [...]. Stanislawski bezogenes Theater ist körperorientiertes Theater. Du kannst Theaterpädagogik machen ohne das, aber es hat nicht den verändernden Effekt, das ist meine Theorie.