

EXPERT\*INNENTHEATER  
ARTE DEL GESTO  
MEDBORGARSSEN  
свидетельский театр  
THEATER: FAKTOREI  
TEATRO PARTECIPATO  
E OPPORTUNITIES  
TEATRO PARTICIPATIVO  
COMMUNITY THEATRE  
BÜRGER\*INNENBÜHNE  
TEATRO DO  
OPRIMIDO



**OUR STAGE**  
4. EUROPEAN  
BÜRGERBÜHNE  
**FESTIVAL**  
18. – 25. MAY 2019

**DOKUMENTATION**  
**DOCUMENTATION**

Herausgegeben von / edited by  
Staatsschauspiel Dresden & Miriam Tscholl

**STAATSSCHAUSPIEL**  
**DRESDEN**

**4 INHALT**

- 6 VORBEMERKUNG**
- 7 STEPPJACKEN. UND JETZT ERST RECHT!**  
von Miriam Tscholl
- 11 PARTIZIPATION – ANSTRENGEND, UNAUSWEICHLICH,  
TRANSFORMIEREND** von Ulrich Khuon
- 17 BÜRGER\*INNENBETEILIGUNG IN KUNST UND KULTUR**  
von Birgit Eriksson
- 23 EINE DEKADE DER BÜRGERBÜHNEN**  
von Jens Roselt
- 37 WHY? BECAUSE WE CAN!**  
von Christoph Scheurle
- 43 ZUSCHAUER IN DER KRISE**  
von Nikolaus Merck
- 48 RECHERCHE IN DEN DARSTELLENDEN KÜNSTEN**  
von Tobias Rausch
- OUR WAY**
- 52** Kristof Blom über **FLANDERN (BELGIEN)**
- 56** Stanisław Godlewski über **POLEN**
- 61** Rita Maffei über **ITALIEN**
- 66** Sophie Mugnier über **FRANKREICH**
- 72** Simon Sharkey über **SCHOTTLAND**
- 77** Therese Willstedt über **SCHWEDEN**
- 81 ARBEITSPROZESS VON LONG LIVE REGINA!**  
von Edit Romankowiks
- 84 EXPERT\*INNENPROJEKTE IN DER REGIEAUSBILDUNG  
IN SALZBURG** von Ulrike Hatzer
- 88 DAS LAND, DAS ICH NICHT KENNE** (Stückauszug)  
von Georg Genoux
- 91 BIOGRAFIEN**
- 188 TEILNEHMENDE HOCHSCHULEN**

**5 CONTENT**

- 110 PRELIMINARY REMARK**
- 111 PUFFER JACKETS. AND NOW MORE THAN EVER!**  
by Miriam Tscholl
- 115 PARTICIPATION – DEMANDING, UNAVOIDABLE,  
TRANSFORMATIVE** by Ulrich Khuon
- 120 CITIZEN PARTICIPATION IN ARTS AND CULTURE**  
by Birgit Eriksson
- 124 A DECADE OF THE BÜRGERBÜHNE**  
by Jens Roselt
- 137 WHY? BECAUSE WE CAN!**  
by Christoph Scheurle
- 142 AUDIENCES IN CRISIS**  
by Nikolaus Merck
- 146 RESEARCH IN THE PERFORMING ARTS**  
by Tobias Rausch
- OUR WAY**
- 150** Kristof Blom on **FLANDERS (BELGIUM)**
- 154** Stanisław Godlewski on **POLAND**
- 159** Rita Maffei on **ITALY**
- 163** Sophie Mugnier on **FRANCE**
- 169** Simon Sharkey on **SCOTLAND**
- 173** Therese Willstedt on **SWEDEN**
- 177 THE WORKING PROCESS BEHIND LONG LIVE REGINA!**  
by Edit Romankowics
- 180 EXPERT PROJECTS AS A PART OF THE DIRECTING COURSE  
IN SALZBURG** by Ulrike Hatzer
- 184 THE COUNTRY I DON'T KNOW** (excerpt from a play)  
by Georg Genoux
- 187 BIOGRAPHIES**
- 188 PARTICIPATING UNIVERSITIES**

## VORBEMERKUNG

Theaterfestivals leben aus dem Moment heraus und sind damit flüchtig. Die Betrachtungen, Interviews, Gespräche und Skizzen in dieser Dokumentation, die schriftlich oder mündlich, vor, während und nach OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL entstanden sind, sind der Versuch, dieser Vergänglichkeit ein Schnippchen zu schlagen, damit sich der lebendige Diskurs des Festivals in die Zukunft trägt.

Diese Dokumentation gibt keinen Überblick über das Festival, sondern greift einige Aspekte heraus. Zu Beginn sind zwei Eröffnungsreden abgedruckt, es folgen zwei Vorträge, die Birgit Eriksson und Jens Roselt auf dem Festival gehalten haben und hier dankenswerterweise zur Verfügung stellen. Während

Eriksson grundsätzlich Beteiligung in Kunst und Kultur reflektiert, analysiert Roselt die auf dem Festival gezeigten Inszenierungen und beschreibt, welche Tendenzen er in der Entwicklung von Bürgerbühnenformaten sieht. Christoph Scheurle schließlich resümiert einen erweiterten Blick auf soziale Situationen und Verantwortlichkeiten. Abgedruckt ist außerdem eine Kritik von Nikolaus Merck, die nach dem Festival auf nachtkritik.de erschienen ist und ein Text von Tobias Rausch, in dem er den Begriff von Recherchetheater differenziert.

Während des Festivals wurden auf unterschiedliche Art und Weise die künstlerischen und kulturpolitischen Entwicklungen partizipativer Theaterformen in acht europäischen Ländern vorgestellt. Für diejenigen, die darüber etwas nachlesen möchten, sind für diese Dokumentation unter dem Obertitel OUR WAY kurze Texte über Flandern, Polen, Italien, Frankreich, Schottland und Schweden entstanden.

Am Schluss beleuchtet die Regisseurin Edit Romankowics den Arbeitsprozess von LONG LIVE REGINA! mit Roma-Frauen aus Ungarn, Ulrike Hatzler stellt den Studiengang Applied Theatre am Thomas Bernhard Institut der Universität Mozarteum Salzburg vor und in einem Textauszug aus DAS LAND, DAS ICH NICHT KENNE erfahren wir von den Herausforderungen, vor denen Georg Genoux in einem partizipativen Projekt im ländlichen Sachsen stand.

Wir wünschen Ihnen viel Freude beim Lesen!

Die Herausgeber

## STEPPJACKEN. UND JETZT ERST RECHT!

### Rede zur Eröffnung von Miriam Tscholl

Liebe Festivalgäste,

wenn man in Europa herumreist, um Inszenierungen für ein Festival zu sichten, steht man oft auf Flughäfen und Bahnhöfen. Auf engem Raum mit Hunderten anderen Menschen. Viele tragen Steppjacken. Alle wollen zum Beispiel in denselben Zug einsteigen und mir vielleicht auch den Sitzplatz wegnehmen.

Besonders die Männer drängen sich beim Einsteigen wie selbstverständlich durch, nicht alle, aber viele. Viele unter 60 Jahren schauen aufs Smartphone, nur manche helfen bei schweren Koffern. Meiner ist zum Glück leicht.

Wenn dann der Himmel auch noch grau ist, es Abend wird und alle müde aussehen und ich mich frage: „Was ist der Mensch?“, dann lautet die Antwort in etwa: „Der Mensch ist einer von vielen, er sieht müde aus und trägt eine Steppjacke, ist wenig hilfsbereit und trinkt einen Kaffee von Starbucks.“

Dann macht man dieses Vogelperspektive-Gedankenspiel. Das hier ist ein Bahnhof in einer Großstadt, in diesem Land gibt es viele Bahnhöfe in vielen Großstädten! Und dann lässt man seinen Vogel noch etwas höher fliegen, noch höher als im Drohnen-Zeitalter häufig Filme beginnen, mit einem Blick auf die Stadt, auf das Land, auf viele Länder, auf ganz Europa, sodass dieser Bahnhof zu einem von Tausenden Bahnhöfen wird, in denen Menschen Kaffee von Starbucks trinken, reden, schweigen, arbeiten, gerade vielleicht Feierabend haben oder Krebs oder Schulden und aufs Handy schauen.

Als Kind löste dieses Vogelperspektive-Gedankenspiel in mir schauerndes Staunen über die Weite der Schöpfung aus und der Mensch war darin für mich die Krönung. Aber wenn ich mit 44 Jahren bei schlechtem Wetter allein durch Europa reise, vom Flughafen zum Hotel und wieder zurück, dann denke ich: „Naja, so toll ist jetzt der Mensch nicht!“ Da bleibt diese Idee mit der Würde des Menschen doch sehr theoretisch.

Ich habe meinen Mann, eine Familie vielleicht, ein paar Arbeitskolleg\*innen, ein paar Freund\*innen hoffentlich. Die zu sehen, wertzuschätzen oder zu lieben, ist verhältnismäßig leicht. Und die anderen sind die anderen, tragen Steppjacken, haben ein Geschlecht, eine Hautfarbe und ein Alter und die meisten wählen auch noch eine falsche Partei!

Für ein Leben in Frieden brauchen wir Solidarität zwischen den Menschen. Wer Glück hat, hat ein solidarisches Dorf, ein solidarisches Netzwerk, eine solidarische Blase. Aber für eine friedliche Welt genügt das nicht. Der Unbekannte braucht meine Solidarität und ich brauche die Solidarität des Unbekannten. Und mit dem Unbekannten meine ich nicht „den Ausländer“, ich meine den Menschen an sich, der überall auf dieser Erde eine Steppjacke trägt.

Es gibt viele Theorien, wofür wir Theater brauchen. Der Grund für mich ist der, dass mir das Theater hilft, mich für andere zu interessieren, anderen zuzuhören und aus einem Unbekannten für kurze Zeit einen Vertrauten zu machen. Seine Geschichte zu hören, ob sie nun erstaunlich, konservativ, weltläufig, religiös, klein oder groß ist. In einer Person von vielen für die Dauer einer Aufführung und für die Erinnerung daran einen einzelnen Menschen zu sehen. Auch wenn dieser kein Held ist. Wenn ich von einem guten Theaterabend komme, dann sehe ich für die Dauer einer Heimfahrt fremde Menschen in der Bahn mit einem anderen Blick. Ich sehe plötzlich Ähnlichkeiten in Gesichtern mit denen auf der Bühne, imaginiere mir ihre Lebensgeschichten, ihre verpassten Chancen, ihre Verletzungen, ihre Jugend, ihre Familiensaga. Ich beginne, mich in andere Menschen hineinzudenken, weil ich für ein, zwei Stunden nicht nur ich selbst war, sondern ein Teil des anderen Menschen auf der Bühne und damit ein Teil der Menschheit.

Selbstverständlich wirst du nicht automatisch ein besserer Mensch, nur weil du eineinhalb Stunden in einem Theatersessel gesessen hast, aber im besten Fall wird es auf der Rückfahrt vom Theater ein wenig schwerer, den Menschen am Wert seiner Steppjacke zu messen.

Heute Abend sind viele Theaterschaffende im Publikum. Vielleicht sind wir Theaterleute auch schon ein wenig überfüttert mit Geschichten. Das denke ich manchmal. Es wäre anmaßend zu sagen, dass wir überdurchschnittlich empathische Menschen seien, weil wir sehr viel Theater schauen. Denn Vielschauen kann auch Abstumpfen bedeuten.

Dennoch sind wir jetzt hier im Theater. Ich in der Hoffnung, diese Momente zu finden oder sie anderen zu ermöglichen, trotz aller Professionalität.

Wenn wir die Geschichte eines Menschen kennen, wird es schwieriger, ihn zu hassen. Das heißt Empathie mit den Figuren dieser Gesellschaft, die Unrecht erfahren, so wie Luise in *KABALE UND LIEBE* oder Ophelia in *HAMLET*. Aber die wirklich interessanten Figuren sind ja nicht nur die Schwachen, nicht nur Ophelia, sondern Hamlet. Die Figur, die nicht nur Opfer ist, sondern auch Täter. Da befinden wir uns plötzlich in einem Dilemma. Mit Tätern empathisch sein? Woyzeck, ein Arschloch? Woyzeck, ein Nazi?

Und was, wenn die AfD wirklich ab September in der Regierung sitzt und wir bis dahin verständnisvoll zugehört haben, und plötzlich ist Schluss mit Empathie mit dem Unbekannten und alles geht ganz schnell und an Orten wie diesem erzählen nur noch deutsche Helden ihre Sagen?

Ich weiß es nicht.

Ich bin mir nicht einmal sicher, ob man durch Zuhören eventuell Tätern zu viel Verständnis einräumt. Nicht einmal sicher, dass nicht der Stärkere gewinnt, weil der Klügere nachgibt.

Aber mir fällt nichts anderes ein, als weiter zu machen damit, dass viele Menschen sich an vielen Orten ihre Geschichten erzählen und sich damit den Grund rauben, sich als Unbekannte zu verachten.

Und selbst wenn der Rechtsruck weitergeht und die Gräben zwischen Menschen tiefer werden, ist das kein Grund aufzuhören, uns gegenseitig zu erzählen, zuzuhören und zu fragen. Dann erst recht! Das habe ich auf meiner Reise in Ungarn von vielen engagierten Theaterleuten gelernt und das ist der Grund, warum ich auf dieses Festival zwei Inszenierungen aus Ungarn eingeladen habe. Jetzt erst recht!

Ich habe in den letzten zehn Jahren oft erlebt, dass Menschen sich zu Beginn der Proben voller Vorurteile gegenüberstanden. Sätze wie: „Ich hätte nie gedacht, dass ich mich einem Menschen, der aus dem Irak kommt, verwandt fühlen kann“, sind bei mir hängengeblieben. Ich war zu Geburtstagen eingeladen, die heterogener in der Zusammensetzung nicht hätten sein können. Ich habe Menschen getroffen, die sechs Sprachen sprechen und welche, die noch nie Kontakt zu Menschen anderer Herkunft hatten. Ich erinnere mich an zwei Dresdner, die noch nie außerhalb Deutschlands waren.

Unbeholfene Fragen, diversitätsunsensible Zuschreibungen waren in den Proben an der Tagesordnung. Nun haben wir ja das Glück, dass nicht vorwiegend Woyzecks oder Poggenburgs ihren Weg in die Bürgerbühne finden. Doch zumindest diejenigen, die in den letzten zehn Jahren den Weg hierher gefunden haben, und auch ich, sind offener geworden Unbekannten gegenüber, vorsichtiger in ersten

Einschätzungen und besser im Zuhören. Weniger fest in ihren Meinungen über andere Menschen. Das kann ich bezeugen.

Es gibt sehr viele Felder, auf denen wir als Theaterschaffende und Theaterbegeisterte sehr wenig ausrichten können: die Klimakatastrophe, der Krieg in Syrien, die Reihe ist endlos. Es frustriert mich oft, dass wir vermeintlich nichts können außer erzählen.

Die Köpfe der AfD berufen sich sehr konkret auch auf historisch ‚erfolgreiche‘ Strategien: Erst die weichen Faktoren angehen; erst die Erzählung schaffen und dann die Macht ergreifen.

Um das Erzählen nicht den Rechtsnationalen zu überlassen, werden wir genau da gebraucht: In der differenzierten Erzählung. Und das können wir gut.

Der Versuch dieses Festivals ist es, den Radius des Erzählens größer als die Grenzen Dresdens und Deutschlands zu ziehen. Wir haben zehn Jahre lang an der Bürgerbühne Dresden die Geschichten der Bürger\*innen dieser Stadt erzählt, in all ihrer Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit. Jetzt ziehen wir den Radius größer, quasi als nächstes Level des Unbekannten und der Solidarität.

Diese Öffnung nach außen scheint mir jedoch auch ambivalent, weil es sein kann, dass sich eine neue Blase bildet: die der Weltläufigen. Die der Anywheres, die ihre Nachbarn nicht mehr kennen, weil sie an den Wochenenden Ausstellungen in Kopenhagen und Wien besuchen. Im Gegensatz zu den Somewheres, also denjenigen, die an einem Ort verwurzelt sind.

Nicht alle stellen sich im Theaterfoyer neben einen Unbekannten und initiieren geschickt einen Smalltalk über das Stück gerade eben. Auf Englisch.

Ich würde mich freuen, wenn wir auf diesem Festival trotzdem alles irgendwie zusammenkriegen.

Deshalb wünsche mir jetzt von jedem hier im Raum, dass er mindestens ein Gespräch pro Tag mit jemandem führt, der ihm unbekannt und bestenfalls unähnlich ist. Notfalls mit Händen und Füßen. Ich finde das jetzt auch nicht eine so schwere Übung. In diesem geschützten Raum ist es ja ohnehin leichter als auf dem Bahnhof oder Flughafen und außerdem ist es Frühling und kaum einer trägt eine Steppjacke.

## PARTIZIPATION – ANSTRENGEND, UN AUSWEICHLICH, TRANSFORMIEREND

### Rede zur Eröffnung von Ulrich Khuon

Liebe Miriam Tscholl, lieber Joachim Klement,  
sehr geehrte Frau Ministerin Stange,  
liebe Teilnehmer\*innen und Gäste, liebes Publikum,

Während des vergangenen Frühlingcamps im Deutschen Theater (DT) Berlin erreichten mich folgende E-Mails, versandt über den Hausverteiler „Jeder“:

Liebe Kolleg\*innen,  
habt ihr Hunger? Im Saal sind noch ein paar Portionen veganes Essen übrig.  
Wahrscheinlich habt ihr’s schon gerochen. Echt lecker! Kommt gerne vorbei!  
Beste Grüße, Euer Frühlingcamp

Liebe Kolleg\*innen,  
wenn ihr im Haus auf verkleidete Menschen mit Kameras auf dem Kopf trifft, bitte beachtet: Es sind keine Stalker noch Azubis von Google Maps. Es handelt sich um Teilnehmer\*innen von Camp 4 „Per Avatar durch die Mitte“. Sie streamen nur. Es wird nichts aufgezeichnet. Bitte nicht anschreien!  
Euer Frühlingcamp

Liebe Kolleg\*innen.  
Damit es zu keiner Panik kommt: Auf dem Hinterhof dreht gerade die „Kommune 19“ (Camp 6). Die Spieler\*innen benutzen Spielzeugwaffen und verwenden Kunstblut. Sie wissen, was sie tun.  
Beste Grüße,  
Euer Frühlingcamp

Zehn Tage lang, bei laufendem Spielbetrieb neunzig Jugendliche (zwischen 12 und 22 Jahren) und neun (internationale und interdisziplinär arbeitende) Künstler\*innen zu beherbergen, bedeutet auch für ein großes und trainiertes Haus zehn Tage Ausnahmezustand! Ich weiß also ein wenig, wovon ich spreche.

Nicht umsonst leitet sich der Begriff „Partizipation“ von dem Substantiv *pars* = Teil und dem Verb *capere* = fangen, ergreifen, sich aneignen, nehmen... ab. Das klingt nicht unbedingt harmlos, anspruchs- und spannungsfrei oder gar passiv und führt uns direkt zu drei grundlegenden Aspekten von Partizipation, wie ich sie begreife und auch täglich erlebe:

1. Partizipation findet – und ich bediene mich der Begriffe der Kulturwissenschaftlerin Carmen Mörsch – nicht in einem reproduktiven oder affirmativen Diskurs statt, sondern in einem transformativen. Das heißt in einer Begegnung, in der Institutionen als „veränderbare Organisationen begriffen [werden], bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst [...] an die sie umgebende Welt [...] herangeführt werden müssen.“ (Mörsch 2009: 10) Voraussetzung für ein solches Denken ist ein besonderer Umgang mit der Schwelle zwischen Gruppe und Institution.

2. Partizipation bedeutet nicht, dass mit herrschaftlichem Gestus souverän und generös ein Stück vom Kuchen der Hochkultur abgegeben wird an „Bedürftige“. Partizipation heißt nie etwas für jemanden tun, sondern immer mit jemandem.

Jede und jeder ist Teil des Nehmens und Gebens, des Lernens und Lehrens, Mitleidens und Zuhörens.

3. Partizipation funktioniert nicht über Modelle und Rezepte, sondern definiert sich immer neu in der individuellen Praxis, in einem spezifischen Kontext, in der Begegnung im jeweils konkreten Hier und Jetzt.

Modelle tragen meist einen Absolutheitsanspruch, einen dogmatischen Gestus in sich; das ist gefährlich.

Es geht nicht um das Ersetzen des Professionellen, es geht um eine neue Verknüpfung, Durchdringung, Erweiterung.

Beginnen wir mit dem ersten Punkt, der Transformation und der Schwelle: Das Nachdenken über Partizipation geht von zwei Komponenten aus. Auf der einen Seite das Individuum oder eine Gruppe und auf der anderen ein System, eine Organisation, eine Struktur. Grundsätzlich bezeichnet Partizipation einen Prozess, bei dem sich ein Subjekt in soziale, kulturelle, ökonomische und politische Gestaltungsprozesse aktiv einmisch. Sie ist somit das Grundprinzip von Demokratie und hat zur Voraussetzung, dass Macht geteilt und Entscheidungsräume geöffnet werden.

Partizipation im Bereich der Kunst erweitert beziehungsweise definiert die Rolle des Zuschauers neu und ermöglicht eine aktive Mitgestaltung der Theaterarbeit.

Es gibt vielfältige Formate und unzählige Beispiele für partizipative Theaterprojekte. Hier in Dresden sind dies die Inszenierungen der Bürgerbühne, die B:Clubs und (neu!) die B:Clubs+, bei denen in der kommenden Spielzeit 2019/20 Influencer\*innen und Hacker\*innen (2084), Lehrer\*innen (LEHR\_KRAFT\_PROBE), Bewegungslustige (VEDUTA-STADTANSICHTEN) oder Aktionist\*innen und Performer\*innen (ALIEN NIGHTS, Performancewettbewerb UNART), Menschen mit Behinderungen (B:Club+ inklusiv), Geflüchtete, Neu-Dresdner\*innen und alle Bürger\*innen Dresdens (Montagscafé) partizipieren können. Die Einladungsliste ins Theater ist somit vollständig. Theater für alle! Damit ist aber weder die Frage nach dem Wie noch die nach dem Warum / Wozu beantwortet und das führt uns zu dem Verhältnis der beiden oben genannten Komponenten zueinander – in diesem Fall: das Theater und die Bürger\*innen. Konkret gefragt: Wie kommen die Dresdner\*innen in unsere Häuser und was hält sie gegebenenfalls davon ab. Reicht es, Angebote zu machen und zur Teilnahme einzuladen? Am DT haben Birgit Lengers, die Leiterin des Jungen DT (sie hat auch diesen Text entscheidend geprägt), und ich viel nachgedacht über diese Schwelle, die es angeblich zu überwinden gilt: Schwellen markieren Übergänge zu anderen Räumen. Ihre räumliche Ambivalenz besteht gerade darin, dass sie zugleich trennen und verbinden. Sie leiten durch ein Dazwischen, das Potentiale wie Probleme birgt. Das Problem ist schnell benannt: Schwellen können unüberwindbar und abschreckend erscheinen, den Zugang erschweren oder gar unmöglich machen.

Dies betrifft nicht nur die Ausgeschlossenen, sondern gleichermaßen die in ihrer Hermetik abgetrennten, leeren, leblosen Orte. Das Theater braucht Durchlässigkeit, Begegnungen mit dem, was außerhalb seiner selbst geschieht, um sich nicht selbst mit der Welt zu verwechseln. Es bedarf dazu Kommunikation und Konzentration. Das bedeutet, es geht bei Partizipation nicht primär darum, kulturelle Angebote verständlicher, attraktiver oder populärer zu kommunizieren, sie besser zu erklären. Es geht in erster Linie darum, wirklich im Kontakt zu sein mit denen, für die das Theater da ist. Dazu muss die Schwelle in beide Richtungen überschritten werden: rein und raus. Das gilt auch für die Schwellen innerhalb des Theaters.

Auch inhaltlich formuliert Theater ein Dazwischen, ein Zögern.

Interesse muss auf Gegenseitigkeit beruhen. Man kann nicht erwarten, dass sich zum Beispiel junge Menschen für das Theater interessieren, wenn wir uns nicht für sie interessieren und wir können nicht erwarten, dass sie zu uns kommen, wenn

wir uns nicht auch auf den Weg zu ihnen machen (unter anderem mit Klassenzimmerstücken oder dem Format Theater Mobil).

Auch muss man darauf vorbereitet sein, dass während und nach diesen Begegnungen im Theater nicht alles beim Alten und in Ordnung bleibt. Partizipation verändert das, woran partizipiert wird. Die Institution muss folglich bereit sein, sich durch Partizipation auch selbst neu zu sehen und zu transformieren.

Voraussetzung für Transformation ist jedoch eine kritische Betrachtung der eigenen Praxis und ihrer Bedingungen. Deshalb ist transformative Partizipation zum einen immer verbunden mit der Erweiterung des Theaterbegriffes durch transdisziplinäres Denken und Arbeiten und zum anderen der Öffnung des Theaters in sein soziales und politisches Umfeld hinein.

Das führt mich zu meinem zweiten Punkt: Partizipation ist nicht für, sondern immer mit. Bei unserem Frühlingscamp machen wir gemeinsame Sache mit Institutionen und Initiativen der Stadt, die erst mal gar nichts mit dem Theater zu tun haben: ALBA BERLIN, SOS Kinderdorf, Willkommensklassen des OSZ Mode und Bekleidung, Jugendhilfe Einhorn... Jede der hier gastierenden Gruppen verfügt über andere, weitere Kollaborationen.

Beim Frühlingscamp weiß auch niemand, was nach zehn Tagen bei der Abschlusspräsentation zu sehen sein wird, die Teilnehmenden und Künstler\*innen nicht und auch nicht die, die dieses Format kuratieren und organisieren. Ob das noch Theater ist? Wer weiß.

Obwohl ich mich jetzt mehrfach auf eigene Erfahrungen bezogen habe, geht es mir nicht darum, allen naheulegen, ein Frühlingscamp zu veranstalten. Was mir hier wichtig erscheint festzuhalten, beinhaltet der dritte und letzte Punkt: Es gibt keine Modelle der Partizipation, nicht ein Ansatz passt für alle. Die Bürgerbühne in Dresden, mitbegleitet und -gestaltet von der European Theatre Convention (ETC), hat viele Theater in Deutschland, aber auch international, inspiriert – auch weil sie so engagiert, versiert und leidenschaftlich bespielt wird. Von der Bürgerbühne lernen, heißt Partizipation lernen. Aber es heißt nicht, das Modell eins zu eins zu kopieren. Es gibt Bürgerbühnen unterschiedlicher Prägung und mit ganz unterschiedlichen Schwerpunkten und Formaten an sehr unterschiedlichen Häusern. (Schon beim ersten Treffen der Arbeitsgruppe Bürgerbühne 2015 trafen sich 28 Vertreter\*innen von 20 Theatern. Und es werden immer mehr.) Zentral ist, wie schon gesagt, die Öffnung des Hauses in sein soziales und politisches Umfeld – und das ist überall ein anderes.

Die Bedingungen, die Strukturen und Ressourcen in den Theatern sind sehr unterschiedlich. Auch wenn Partizipation vorhandene Strukturen herausfordert

und in Frage stellt, sind sie für das Gelingen der Projekte existentiell wichtig. Freiraum bedeutet eben nicht die Abwesenheit von Struktur und Organisation, sondern dass sie flexibel und mit den notwendigen Ressourcen zur Verfügung gestellt werden, dass sie atmen können. Das bedeutet aber auch, dass man Partizipation als Querschnittsaufgabe begreift und nicht als Beiboot zum ‚richtigen Theater‘ betreibt. Ich halte es für enorm wichtig, dass die Kolleg\*innen der Bürgerbühnen und Jungen Sparten Teil der Dramaturgien und der Leitung sind. Nur so können die Energie, die Erfahrung und das Erforschte auch für den ganzen Betrieb wirksam werden, kann vertieft und verstetigt werden. Das ist herausfordernd und anstrengend wie jede Beziehungsarbeit auf Augenhöhe, aber ebenso lohnend und bisweilen beglückend.

Ich bin sehr beeindruckt, dass das Staatsschauspiel Dresden mit allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, neben all dem, was es das ganze Jahr hindurch geleistet hat, auch noch ein so eindrucksvolles Festival auf die Beine stellt, beglückwünsche alle Beteiligten dazu und wünsche bestes Gelingen.

#### Literatur:

Mörsch, Carmen (2009): „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation“. In: Mörsch, Carmen (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich / Berlin: Diaphanes, S. 9-34.

**LIEBES EUROPA,  
ICH HEISSE MARKUS UND MÖCH-  
TE DICH BESSER KENNENLERNEN.  
ICH TRÄUME OFT VON DIR, BE-  
SONDERS AM TAG, UND MANCHMAL  
BIST DU EIN STIER, EIN SCHAF,  
EIN ESEL, EIN HORNOCHSE, EIN  
GREENHORN ODER EINE AMEI-  
SE, DIE SICH ÜBERHEBT. SAG,  
WIE ICH DIR HELFEN KANN. ICH  
HABE DAS GEFÜHL, WENN ES DIR  
GUT GEHT, GEHT ES MIR AUCH  
GUT. ICH HÄTTE DICH GERN ZUM  
FREUND ODER ZUR FREUNDIN,  
ABER ICH BIN NICHT EINFACH.  
ABER DU BIST ES AUCH NICHT.  
WIR KÖNNTEN EINEN ESPRESSO  
TRINKEN IN ITALIEN, EIN BIER  
IN PRAG, EINEN TEE IN LONDON  
ODER EINEN SCHNAPS IN ATHEN.  
DANN REDEN WIR ÜBER ALLES.**

MARKUS LIPSZ, DRESDNER BÜRGER

## **BÜRGER\*INNENBETEILIGUNG IN KUNST UND KULTUR: BEDEUTUNG, INTERESSE UND WANDEL**

von Birgit Eriksson

In ganz Europa wird die Forderung an Institutionen herangetragen, Bürger\*innen aktiv teilhaben zu lassen. Im Zuge der politischen und wirtschaftlichen Krise Anfang des 21. Jahrhunderts haben zahlreiche soziale und politische Institutionen offenbar an Geltung eingebüßt. Dies zeigt sich insbesondere am europaweiten Anstieg populistischer, anti-institutioneller und antikonformer Bewegungen – aber auch an den diversen Bemühungen, ebendiese zu unterbinden: durch Bürger\*innenbeteiligung oder Partizipation, durch die Stärkung des sozialen Zusammenhalts und der Möglichkeiten von Bürger\*innen zur Einflussnahme auf ihr eigenes Leben.

Kulturellen Einrichtungen kommt innerhalb dieser Entwicklung eine ambivalente Rolle zu. Einerseits sind sie selbst von der schwindenden Geltung öffentlicher Institutionen betroffen. Europäische Umfragen, wie beispielsweise das Eurobarometer, zeigen auf, dass sich Bürger\*innen weniger an den untersuchten kulturellen Aktivitäten beteiligen; und während das kulturelle Leben auf / mit digitalen Plattformen zunimmt, wird die Bedeutung herkömmlicher kultureller Einrichtungen und deren Expertise herausgefordert.

Andererseits bieten kulturelle Institutionen Alternativen zum nachlassenden sozialen Zusammenhalt und öffentlichen Engagement (oder sind aufgefordert, es zu tun). Dies ist zentraler Bestandteil der aktuellen europäischen Kulturpolitik, und viele Künstler\*innen und Kunstinstitutionen bemühen sich, ein breites Spektrum an Bürger\*innen zu integrieren, neue und eventuell marginalisierte Publikumsgruppen einzubinden und Nutzer\*innen und Besucher\*innen zu aktiven Teilnehmer\*innen werden zu lassen. Die Bürgerbühne ist ein wichtiges Beispiel dieser Fokussierung auf Partizipation. Aber der Wunsch nach Teilhabe (von unten) und / oder deren Vorgabe (von oben) finden Ausdruck in allen Kunstformen und in vielen (wenn nicht allen) der wichtigsten kulturellen Institutionen.

### Zwei Versionen von Partizipation

Aber was bedeutet „Partizipation“? Im alltäglichen Sprachgebrauch wie auch im theoretischen Umfeld wird der Begriff auf viele unterschiedliche Arten verwendet, zwei Bedeutungen stechen dabei allerdings heraus. Als fester Bestandteil der Alltagssprache meint die erste Bedeutung von Partizipation, Teil von etwas Größerem zu sein. Man ist Teil eines horizontalen Ganzen; dazu gehören gemeinsame Erfahrungen und Identitäten und ein Gefühl von Zugehörigkeit und Gemeinschaft. Man kann an einer bestimmten Gruppe, Subkultur oder an einer Veranstaltung partizipieren. Dieses horizontale Verständnis findet sich häufig im Kulturbereich: Gefördert und erfasst wird die Partizipation an einer bestimmten Aktivität oder Institution – motiviert durch das (kommerzielle) Interesse, die Zahl der Zuschauer\*innen zu erhöhen und / oder durch die Idee von kultureller Teilhabe als generellem menschlichen Grundrecht und Grundbedürfnis.

Diese Idee ist seit ihrer Verankerung in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte (UN, 1948) eine bedeutende Prämisse für die Kulturpolitik: „Jeder Mensch hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich der Künste zu erfreuen“.

Allerdings konnten weder diese Erklärung noch ihre Umsetzung in der Kulturpolitik etwas an der mangelnden Gleichberechtigung der Teilhabe an Kunst und Kultur ändern. Viele Leute nehmen (immer noch) nicht an der legitimen Kultur teil. Die Anerkennung dieses Ungleichgewichts führte zu einer neuen Erklärung, der Allgemeinen Erklärung zur kulturellen Vielfalt (UNESCO, 2001): „Jeder sollte sich am kulturellen Leben beteiligen und [...] seine eigenen kulturellen Praktiken ausüben können“. Hier wird die Idee einer gemeinsamen, vereinheitlichten Kultur der Gemeinschaft durch die Anerkennung äußerst vielfältiger kultureller Praktiken und Zugehörigkeiten innerhalb von Gemeinschaften abgelöst. Besonderer Wert wird dabei auf die Wertschätzung individueller Entscheidungen, Praktiken sowie auf die Eigentümer\*innenschaft im kulturellen Bereich gelegt.

Dies führt uns zur zweiten – demokratischen – Bedeutung von Partizipation. Hierbei geht es nicht um eine horizontale Zugehörigkeit zu einem Ganzen, sondern um Machtverteilung. Vor einem halben Jahrhundert ließ die Politikwissenschaftlerin Carole Pateman in einer einflussreichen Definition verlauten, Partizipation sei ein Recht und ein Mittel zur gleichberechtigten Interessensdurchsetzung (vgl. Pateman, 1970). Diese Konzeptauffassung findet Anwendung in der Politischen Theorie, in der sinnhafte Partizipation als Teilen von Macht definiert wird. Der Begriff wird allerdings auch jenseits von demokratischen Institutionen im engeren Sinne benutzt, oftmals gefolgt von der Diskussion, dass partizipative Prozesse

unterschiedliche Interessen und Konflikte mit sich bringen, und dass Bürger\*innenbeteiligung sichtbare Einflussnahme oder sogar Kontrollausübung auf Entscheidungen, Ressourcen und Entwicklungen erfordert. Eigentümer\*innenschaft, Macht und Agency sind Schlüsselemente dieser demokratischen Konzeptauffassung, bei der oftmals folgende Unterscheidungen angeführt werden: anteilige versus vollständige Beteiligung, Manipulation versus Bürger\*innenkontrolle, vorgetäuschte versus wahrhaftige Beteiligung.

### Beweggründe für Partizipation

Wieso ist das von Bedeutung, und was hat das mit Bürger\*innenbeteiligung in Kunst und Kultur zu tun? Nun, wenn die Idee der Partizipation in der zeitgenössischen Kultur so hoch gehandelt wird und wir eine Nachfrage und ein Interesse in Bezug auf eine aktive Bürger\*innenbeteiligung wahrnehmen, dann müssen wir wissen, welche Auffassung von Beteiligung im Spiel ist: Auf welche Art der Partizipation zielen die verschiedenen Akteure ab, und was bewegt sie dazu? Ist das Interesse an Bürger\*innenbeteiligung verursacht durch Problematiken wie Einsamkeit, Marginalisierung, Isolation und mangelnden sozialen Zusammenhalt? In diesem Fall wird auf die erste, horizontale Auffassung der Beteiligung Bezug genommen; und ein Lösungsansatz zielt üblicherweise darauf ab, Inklusion und soziale Interaktion zu ermöglichen und dadurch das Zugehörigkeits- und Gemeinschaftsgefühl zu etablieren oder zu stärken.

Bürger\*innenbeteiligung taucht jedoch auch als Antwort auf Gefühle zunehmender Frustration, Machtlosigkeit, Demotivation oder Verzweiflung auf, ausgelöst durch wachsende Ungleichheit, Exklusion und undurchsichtige Machthierarchien. In diesem Fall wird die Lösung sein, die gleichberechtigte Einbeziehung von Bürger\*innen in Entscheidungsfindungsprozesse zu stärken und sich auf Fragen der Stimme, Einflussnahme und Agency zu konzentrieren. Dies bezieht sich auf die zweite, demokratische Auffassung des Partizipationskonzepts und hebt das Recht und die Notwendigkeit der Einflussnahme auf das eigene Leben hervor.

Der Unterscheid zeigt sich in den beiden universellen Erklärungen der Menschenrechte und der kulturellen Vielfalt. In der ersten Erklärung bezieht sich Partizipation darauf, Teil einer Gemeinschaft zu sein und Kunst und Kultur gemeinsam zu erfahren und zu genießen. Problematisch wird diese Konzeptauffassung, wenn ein signifikanter Teil der Bevölkerung nicht teilnimmt an diesen Erfahrungen und dem Genuss. Wiederholte Versuche, wirtschaftliche, geografische und physische Hindernisse aus dem Weg zu räumen, haben nicht dazu geführt, dass alle von ihrem Recht auf Beteiligung an Kunst und Kultur Gebrauch machen. Die Erklärung hier-

für fußt üblicherweise auf einem defizitären Modell: Den Nicht-Nutzer\*innen von Kunst und Kultur fehle es an Wissen, Kompetenzen oder Ähnlichem. Doch wenn wir die zweite Auffassung von Partizipation betrachten, deren Hauptaugenmerk auf Einflussnahme und Eigentümer\*innenschaft liegt, dann ist auch eine Erklärung dahingehend denkbar, dass sie sich von den kulturellen Institutionen ausgeschlossen, sich ihnen gegenüber machtlos fühlen und sich daher ganz einfach lieber anderen Dingen widmen. Sie sind, wie die häufigste Antwort in den Umfragen zum Ausdruck bringt, nicht interessiert. Sie fühlen sich nicht zugehörig oder haben nicht den Eindruck, das, was dort geschieht, beeinflussen zu können. Und in den meisten Fällen haben sie recht. Obwohl zahlreiche zeitgenössische Kunstprojekte versuchen, sozial engagiert, subversiv oder auch anti-autoritär zu agieren, geschieht dies doch oftmals aus einer ganz anderen Perspektive als der der Bürger\*innen.

### **Kulturelle Institutionen umgestalten?**

Kulturelle Institutionen mögen sich am einen oder anderen Verständnis von Partizipation orientieren. Sie mögen versuchen – was sehr häufig vorkommt – die Institution offener und inklusiver zu gestalten. Dies geschieht beispielsweise, wenn sich die Institutionen bemühen, dem neuen wie auch dem langjährigen Publikum durch Loyalitätsprogramme und soziale Events ein Gefühl von Zugehörigkeit und gemeinsamer Identität zu vermitteln. So werden spezielle Clubs für die jüngeren Zuschauer\*innen eingerichtet und Museums- oder Theaterabende mitsamt Gesprächsrunden, Musik, Drinks und Geselligkeit organisiert. Solche und ähnliche partizipatorische Initiativen basieren unverkennbar auf der horizontalen Auffassung von Beteiligung und fordern nicht wirklich die vertikalen Hierarchien innerhalb der Institutionen heraus. Sie beschenken den Leuten eine gute Zeit und ein Gefühl der Zugehörigkeit, ermöglichen ihnen jedoch keine Einflussnahme.

Mitunter vermag eine partizipative Agenda kulturelle Institutionen und deren Nutzer\*innen aber auch auf radikalere Art und Weise zu beeinflussen. In einigen Institutionen – und auch in zahlreichen künstlerischen Projekten – nehmen Bürger\*innen nicht nur an kulturellen Aktivitäten teil, sondern tragen so zu ihnen bei, dass es einen sichtbaren Unterschied macht. Dadurch fordern sie zudem tradierte professionelle Praktiken und etablierte Abgrenzungen zwischen Institution und Bürger\*in, Profi und Nutzer\*in, Expert\*innenwissen und Alltagserfahrung sowie zwischen dem Kulturbereich und anderen Bereichen heraus.

Diese Umgestaltungen sind höchst interessant, aber Partizipation ist nicht immer positiv. Wir müssen nur einen Blick auf die gegenwärtige digitale Kultur werfen, in der sich gänzlich neuartige partizipative Möglichkeiten auftun: Die

sozialen Medien leben vom Mitwirken der Nutzer\*innen und von Nutzer\*innen-generiertem Inhalt. Während die sozialen Medien anfänglich Emanzipation, Demokratie und Ermächtigung zu versprechen schienen, zeigten sich recht bald die problematischen Aspekte dieser neuartigen partizipativen Praktiken. Sie haben uns nicht alle zu kreativen, freien und gleichwertigen Schöpfer\*innen („Producers“) gemacht, sondern implizieren zunehmend Sucht, Überwachung, kommerzielle Ausbeutung und eine nie dagewesene Machtkonzentration.

In kleinerem Rahmen ist die Beteiligung an Kunst und Kultur ebenso zwiespältig. Es kann transformativ und ermächtigend sein, wenn sich Bürger\*innen an Kunstprojekten und kulturellen Institutionen beteiligen. Wenn aber Beteiligung überall auf der Tagesordnung steht, dann muss die Frage gestellt werden, ob die Leute an Entscheidungsprozessen teilhaben oder lediglich an Aktivitäten teilnehmen, und ob sie vielmehr Aufgaben übernehmen als Einfluss auf Zielsetzungen ausüben. Wie viel ist beispielsweise bereits entschieden worden, wenn sie die Bühne der Bürgerbühne betreten? Wird ihnen die Chance geboten, an Aktivitäten und an einer Gemeinschaft teilzunehmen, oder dürfen sie diese Aktivität und ihre Gestaltung auch hinterfragen? Dürfen sie hinterfragen, was die Gemeinschaft zusammenhält? Beide Aspekte der Beteiligung sind wichtig. Oder andersherum: Das Konzept und das Phänomen der Partizipation sind wichtig, da sie geteilte Erfahrungen und Gemeinschaften mit gemeinsamer Entscheidungsfindung und Empowerment verbinden.

**LIEBES EUROPA,  
ICH WEISS NOCH  
NICHT SEHR  
VIEL ÜBER DICH.  
ICH WEISS JA  
NOCH NICHT  
MAL, WIE ICH  
SPÄTER EINEN  
MIETVERTRAG  
ABSCHLIESSE.**

**ROBIN, DRESDNER BÜRGERIN**

**23**

## **EINE DEKADE DER BÜRGERBÜHNEN**

**von Jens Roselt**

Die Verbindung der Begriffe Bürger und Theater hat im deutschsprachigen Raum eine lange Tradition, die bis auf die aufklärerische Forderung eines Theaters als moralischer Anstalt im 18. Jahrhundert zurückreicht. Das Label Bürgerbühne greift diesen Ansatz rhetorisch auf und denkt ihn zugleich weiter. Dabei ist in den vergangenen zehn Jahren ein europäisches Netzwerk entstanden, das auf der Schnittstelle zwischen dem Freien Theater und etablierten Theaterinstitutionen operiert. Unter der Bezeichnung Bürgerbühne sind inzwischen vielfältige künstlerische Formen und Projekte entstanden, die europaweit diverse Anliegen verfolgen und unterschiedliche Inszenierungsweisen entwickeln. Dabei greifen die Bürgerbühnen die innovativen Mittel und Verfahren des experimentellen Theaters auf. Selbst-Ermächtigung als ästhetische Praxis darf als künstlerisches Programm aller Bürgerbühnenprojekte gelten. Die professionelle Theaterarbeit mit nicht-professionellen Darstellern kennzeichnet diesen Ansatz, der durch die vielfältige Praxis der Partizipation in Aufführungen seine ästhetische Kontur erhält.

Nach einer Dekade Arbeit der Bürgerbühnen kann deshalb von einer Tradition die Rede sein, die sich mit OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL in Dresden fortsetzt. In diesem Beitrag möchte ich deshalb die Produktionen des Festivals Revue passieren lassen und nach dem aktuellen Stand der Bürgerbühnen fragen. Vor dem Hintergrund der zehnjährigen Arbeit gilt es vielmehr nach Trends und Entwicklungen zu fragen, ohne eine spezifische Ästhetik der Bürgerbühnen verkünden zu wollen, die wahrscheinlich mehr verdecken als entdecken würde.

Zum Einstieg möchte ich als Zuschauer drei Beobachtungen formulieren.

Eine vorherrschende Form, welche die Inszenierungen der Bürgerbühnen in der Vergangenheit geprägt hat, ist das autobiografische Erzähltheater gewesen. Einzelne Darstellende treten mit ihrem Namen beziehungsweise in ihrem Namen

auf die Bühne und erzählen von ihrem Alltag. Diese klassische Form des autobiografischen Erzähltheaters, die zumeist sehr sprachbasiert war, bei der – mit Rimini-Protokoll gesprochen – Experten des Alltags auftreten, dominiert dieses Festival nicht mehr. Das Leben und der Alltag der nicht-professionellen Darsteller stehen freilich weiterhin im Zentrum der Produktionen, aber die Inszenierungen finden andere Formen, um Biografie szenisch zu verhandeln. Das betrifft letztlich auch den Status der Darstellenden auf der Bühne, ihre Praxis der Verkörperung, ihr Selbstverständnis und die Relevanz von Sprache in den Inszenierungen.

Ein weiteres Merkmal, das man mit Bürgerbühnen in Verbindung bringen kann, ist die Gruppe und Gemeinschaft als zentrales Anliegen und wesentliche Form der Inszenierungen. Auch dies ist weiterhin der Fall, aber das Verständnis von Gruppe und Gemeinschaft ist diverser geworden. Eine für die Inszenierung von Gruppen und Gemeinschaften auf der Bühne klassische Form der Bürgerbühne ist zum Beispiel das chorische Theater gewesen, in dem durch Stimme und Bewegung eine andere Form von Subjektkonstitution und Figurenkonzeption auf der Bühne erprobt und für das Publikum erfahrbar wurde. Auch in den Aufführungen dieses Festivals gibt es chorische Partien, aber die eine „komplette“ Inszenierung chorischen Theaters habe ich nicht gesehen. Die Produktionen erkunden vielmehr, wie und unter welchen Bedingungen Gemeinschaften entstehen und sich verändern. Das dynamische Verhältnis zwischen dem Einzelnen, seinem Gegenüber, dem Paar oder Duo und der Gruppe rückt so ins Zentrum.

Und schließlich scheinen mir die Produktionen theatraler geworden zu sein. Der spielerische Umgang mit Rollen, das Vorspielen und Nachahmen, wird lustvoll zelebriert. Die Darstellenden sind nicht mehr nur auf ihre eigene Biografie reduziert, sondern sie führen auch vor, wie befreiend es sein kann, unterschiedliche Rollen oder Identitäten einzunehmen und auszuprobieren und wieder abzulegen. Deutlich wird dies an einem Zeichen, das für mich der heimliche Star des Festivals geworden ist. Ich meine die Kostüme. Ich habe versucht, mich an Kostüme der vorangegangenen Festivals zu erinnern und ich bin über schwarze T-Shirts und dunkle Hosen nicht wirklich hinausgekommen. Wenn ich aber an dieses Festival denke, kommen mir Farben, Stoffe, Muster und Schnitte in Erinnerung. Und vor allem sehe ich Darstellende, die Spaß am Verhüllen und Verkleiden haben. Ich beobachte Menschen, die sich gerne im Kostüm präsentieren und das An- und Ausziehen auf offener Bühne vorführen.

Nach diesen ersten Eindrücken möchte ich nun etwas genauer auf die Inszenierungen gucken. Hierzu habe ich fünf Fragen formuliert, zu denen ich angesichts der Inszenierungen nach Antworten suche. Diese Fragen lauten:

Was sind die grundlegenden szenischen Handlungen und Aktionen, die die Darstellenden auf der Bühne vollziehen?

Welche Figuren entstehen dabei?

Welche Formen von Gemeinschaft werden dabei hervorgebracht?

Welche Themen werden verhandelt?

Und welche heiklen Momente gibt es, die man als Zuschauer ambivalent oder kritisch wahrnehmen kann?

### **Was machen die Darsteller auf der Bühne? Was sind die grundlegenden szenischen Handlungen und Aktionen?**

Noch vor wenigen Jahren hätte man auf diese Frage früher oder später dieselbe Antwort gegeben: Die Darstellenden agieren als Experten in eigener Sache. Sie spielen sich selbst oder sie erzählen aus ihrem Leben. Dies hat sich allerdings erheblich verändert.

In allen Inszenierungen des Festivals sind das Auftreten als körperlicher Akt, der ohne Wortsprache auskommen kann, das Sich-Zeigen vor Publikum – die Show im besten Sinne – und das Ausstellen sowie die Veränderung des eigenen Körpers die zentralen Handlungen. Damit rücken Fragen ins Blickfeld des Publikums: Wie sind die Körper beschaffen? Was können sie? Was machen sie? Und wer macht etwas mit ihnen? Bewegung wird dabei als zentrales Ausdrucksmittel kenntlich. Man beobachtet die Bewegungen zwischen den Akteuren und zwischen ihnen und dem Publikum.

In EVERY BODY ELECTRIC (von Doris Uhlich, Österreich) beispielsweise sind die Körper der Darstellerinnen und Darsteller, die zum Teil in Rollstühlen sitzen, in ihrer Bewegung beeinträchtigt. Zugleich zeigen sie in virtuosen, sich stetig wiederholenden Bewegungsfolgen was sie mit ihrem Körper machen können: Zappeln, Schütteln, Zittern, Schlagen, Greifen und Legen. Vermeintlich alltägliche unkomplizierte und grobmotorische Bewegungen werden durch die Wiederholung als strenge Form sichtbar. Die relativ engen Kostüme der Darsteller, die über weite Teile auch nackt agieren, betonen die individuelle Körperlichkeit der Auftretenden, ohne dass sie einen eigenen Namen oder eine bestimmte Geschichte bekommen würden. Die Fettschicht der nackten Haut eines Performers, die dieser mit seinen Händen immer wieder hoch und runter schlägt, wird selbst als eine Art Kostüm sichtbar, als etwas, das man anfassen, greifen und umlegen kann. Die Unterschei-



## 27 EINE DEKADE DER BÜRGERBÜHNEN

dung von Subjekt und Objekt wird dabei fragwürdig: Als handelnde Akteure, die etwas mit ihrem Körper machen, erscheinen die Auftretenden wie Subjekte, die ihre Körper als Objekte behandeln, zugleich bleiben sie auf ihre individuelle Körperlichkeit verwiesen, die sie im wahrsten Sinne des Wortes nicht abschütteln können.

Phänomenologisch gesprochen zelebrieren die Tanzenden, dass sie ein Leib sind und einen Körper haben. Indem sie etwas mit ihrem Körper machen, zeigen sie, dass sie nicht auf den Leib und dessen Behinderung reduziert werden können.

Auch in anderen Inszenierungen werden basale Bewegungsfolgen zum zentralen Darstellungsmittel. In *INVITED* (von Seppe Baeyens / Ultima Vez, Belgien) etwa wird die individuelle Bewegung des einzelnen Darstellers beziehungsweise Zuschauers als sozialer Vorgang erlebbar. Nicht nur weil man gemeinsam etwas trägt und zusammen etwas macht, sondern weil nahezu jede Bewegung oder deren Unterlassung Teil der Choreografie wird. Wir sehen Menschen, die hintereinander herlaufen, die einander holen und bringen, die sich tragen und mitnehmen lassen, die stehen bleiben oder zurückgehen.

Auch einfache, scheinbar banale Bewegungen oder wiederholte Bewegungsformen werden so früher oder später als Choreografie lesbar. Das gilt insbesondere für jene Projekte, die mit Tanz arbeiten. Bei *HILLBROWFICATION* (von Constanza Macras / DorkyPark, Südafrika und Deutschland) werden diverse Tanzformen miteinander gemixt. Einzelne Stile werden zwar erkennbar, von Panzula ist die Rede und man erkennt so etwas wie Tango, doch als Zuschauer bleibt man beim Erkennen oder Benennen der Tänze völlig überfordert. Man bestaunt extrem temporeiche und rhythmusstarke Bewegungsfolgen, die immer wieder auf das Solo, das Duo und die Ensembleszene zurückgeführt werden können. In Erinnerung bleibt ein wuseliger Haufen in steter Veränderung, aus dem sich immer wieder einzelne Tanzende oder Gruppen lösen.

Auch in der Produktion *DER HAMILTONKOMPLEX* (von Lies Pauwels / Schauspielhaus Bochum, Deutschland) werden die choreografierten Bewegungen und das Tanzen wesentliche szenische Mittel der 13 Darstellerinnen und des einzelnen Darstellers. Das Repertoire reicht vom Solo über ein klassisch anmutendes Pas de deux bis zum Ensemble. Bewegungsfiguren des Balletts tauchen ebenso auf wie popmusikalische Tänze.

Auch bei *THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSITIC MOTHER* (von 21Common, Schottland) spielt das Tanzen miteinander oder gegeneinander eine wichtige Rolle, mit der zugleich ein Bogen zur Biografie von Mutter zu Sohn

geschlagen wird. Hierzu zählt auch, wie in fast allen anderen Inszenierungen, das Singen als wesentliches Ausdrucksmittel.

Damit kommt freilich die Sprache ins Spiel, die in einzelnen Inszenierungen weiterhin ein wichtiges Mittel des Ausdrucks ist. Die Texte werden zumeist in Mikrofone gesprochen. Die Sprechenden wenden sich direkt an das Publikum, dem sie etwas zu sagen haben. Die direkte Ansprache des Publikums ist ein klassisches Mittel der Bürgerbühnen. Auffällig ist aber auch, dass nun häufiger auch Spielszenen eingebaut werden, in denen die Akteure explizit Rollen übernehmen und mit beziehungsweise zueinander sprechen.

Die Produktionen des Festivals pflegen ein besonderes Verhältnis zu ihrem Publikum. Auch das gehört freilich „immer schon“ zur Bürgerbühne dazu, dass Partizipation an der Rampe nicht Halt macht und auch das Publikum zum Akteur werden kann. Bei *INVITED* ist dies bereits deutlich geworden. Bis zum Schluss der Aufführung kann man sich als Zuschauer nicht ganz sicher sein, wer hier initiiert der Performer und wer mitmachender Zuschauer ist. Zwei andere Produktionen weisen dem Publikum explizit eine eigene Handlung zu, nämlich das Abstimmen. In *PENDING VOTE* (von Roger Bernat / FFF, Spanien) werden die Zuschauerinnen und Zuschauer zu den alleinigen Akteuren. Auch wenn ihre Haupthandlungen zunächst das konventionelle Sitzen und Beobachten sind, werden sie durch Fernbedienungen zu Abstimmungen beziehungsweise Entscheidungen aufgerufen. Mit dem Druck auf die Fernbedienung findet die Inszenierung für diese Form der Partizipation eine prägnante Geste. Und auch in *ADDRESSLESS. A VAGABOND ROLE GAME* (von Lifeboat Unit – STEREO AKT, Ungarn), einem Planspiel, das sich mit der Situation von Obdachlosen in Ungarn auseinandersetzt, wird das Publikum zu Abstimmungen gerufen, die über den weiteren Fortgang der Performance entscheiden.

### Welche Figuren entstehen?

Im bürgerlichen Theater seit der Aufklärung ist die Familie die zentrale Figurenkonstellation. Die prägende Dimension von Ursprungsfamilien spielt auch auf Bürgerbühnen noch eine Rolle, wobei es nicht mehr um die Darstellung von Familie geht, sondern um die einzelnen Beziehungen, die innerhalb einer Familienstruktur wirkmächtig sein können. Auf diesem Festival ist das die Beziehung von Mutter und Sohn (*THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSITIC MOTHER*) oder andere Elternbeziehungen, wie sie bei *THE FAN-MAN OR HOW TO DRESS AN ELEPHANT* (von En Dynamei Theatre Ensemble / Eleni Efthymiou, Griechenland) eine Rolle spielen, wo es in einer Szene um das Verhältnis eines Vaters zu seiner behinderten Tochter geht. Und die Produktion *LONG LIVE REGINA!* (von Self-Thea-



tre, Ungarn) zeigt die Frauen einer Romafamilie, in einer clanartigen Konstellation, bei der Vorbereitung der Geburtstagsfeier von Regina.

Bemerkenswert scheint mir, dass in nahezu allen Produktionen auf dem Festival der Bezug zwischen den auf der Bühne dargestellten Figuren und den individuellen Darstellenden eher vage bleibt. Das in der Bürgerbühne traditionell autobiografisch gedachte Verhältnis von Rolle und Darsteller ist facettenreicher geworden. Bei *A DOLL'S HOUSE* (von Fix&Foxy, Dänemark) führen zwei Schauspieler und eine Schauspielerin das Publikum in eine Privatwohnung, mit deren Bewohnern sie Henrik Ibsens Drama *NORA ODER EIN PUPPENHEIM* aufführen. Sie weisen dem gastgebenden Paar ihre Rollen zu, flüstern ihnen den Text zu und weisen sie zu bestimmten Handlungen an. Das Vorspielen der literarischen Rollen wird ausgestellt und zugleich bleiben die Akteure als individuelle Personen in ihrer privaten Umgebung sichtbar.

Selbst da, wo es noch evident ist, dass die Darsteller auf der Bühne ihre eigene Geschichte verhandeln, wird es vielschichtiger und wie gesagt theatraler. Zum Beispiel bei *THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSITIC MOTHER*. Hier kann man zwar davon ausgehen, dass Mutter und Sohn auf der Bühne stehen und dass die autobiografischen Erinnerungen auf die beiden individuellen Personen auf der Bühne zurückgehen. Doch was sie dem Publikum von sich zeigen, ist eine Show. Zu Beginn ahmen sie nicht sich, sondern ein populäres Musikvideo nach. Sie verkörpern Rollen. Später ahmen sie sich auch gegenseitig nach. Der Sohn macht die Mutter nach, die Mutter öfft ihren Sohn nach. Gesten werden zitiert. Und der auf offener Bühne gezeigte Wechsel der Kostüme macht den Rollenwechsel offensichtlich.

Auch in *DER HAMILTONKOMPLEX* sieht man 13 dreizehnjährige junge Frauen, die 13 dreizehnjährige junge Frauen spielen und dabei von einer Rolle in die andere wechseln. Ausdrücklich geben sie sich austauschbare Kunstnamen, die mit ihrer Biografie nichts zu tun haben. Sie zelebrieren Identitätsentwürfe, die kein Klischee auslassen: Krankenschwester, Prinzessin, Schönheitskönigin, Stewardess, Rotkäppchen. Der stete Wechsel der Kostüme verweist auf dieses explizite Rollenspiel. In einer Szene dieser Inszenierung könnte man fast von Schauspiel sprechen. Eine Darstellerin erzählt dem Publikum am Mikrofon stehend eine Geschichte, in der es um die Entführung und den Missbrauch einer jungen Frau geht. Die Erzählung hat stark kolportagehafte Züge und es wird auch nicht die Behauptung aufgestellt, die berichtende Darstellerin würde eine autobiografische Geschichte erzählen. Aber die Darstellerin, die in dieser Szene Unterwäsche trägt, weint und schluchzt während ihres Berichts. Sie spielt damit vor, emotional betroffen zu sein. Und erst am

Ende der Szene wird dieser Eindruck gekonnt gebrochen, indem das Heulen abrupt eingestellt und ironisch kommentiert wird.

Wie bereits erwähnt sind in dieser Inszenierung die Kostüme und der stete Kostümwechsel ein wichtiges szenisches Mittel. Die Rolle und der Rollenwechsel werden durch die Veränderung des Kostüms angezeigt. Kleidung wird dabei als Mittel der Herstellung von Figuren, von Identität und der Erprobung von Selbstentwürfen ausgestellt. Und das kann ich nicht sagen, ohne von den Kostümen zu schwärmen, die Roman Handt für *HILLBROWFICATION* entworfen hat. Diese Kostüme sind alles auf einmal: Auf den ersten Blick sehen sie alle gleich aus. Auf den zweiten Blick erkennt man, dass jeder Tänzer und jede Tänzerin ein spezifisches Kostüm hat. Auf den ersten Blick denkt man an Secondhandmode vom Grabbeltisch. Auf den zweiten Blick wirken die Kleider wie von Gucci. Auf den ersten Blick scheinen die Kostüme kaputt beziehungsweise zerrissen zu sein. Auf den zweiten Blick werden kunstvoll gestaltete Löcher und Schlitze auffällig, die ein Muster ergeben und so die Körperlichkeit der Darstellenden betonen und ihre Haut als Teil des Kostüms sichtbar machen. Auf den ersten Blick erkennt man modische Formen, die auf westlichen Laufstegen präsentiert werden könnten. Auf den zweiten Blick fallen folkloristische Zitate ins Auge. Körper und Geschlecht der Darstellenden werden durch die zumeist engen Trikots sichtbar und ausgestellt, zugleich kann man eine gendertypische Verteilung der Kostüme nicht erkennen. Dabei weist auch jedes Kostüm in sich eine Ambivalenz auf. Durch Farbe und Musterung sind Unter- und Oberkörper jedes Darstellenden deutlich voneinander abgesetzt. Auf diese Weise entstehen hybride Figuren. Und diese Tendenz zur Hybridisierung der Figuren als ein szenisches Mittel ist in vielen Inszenierungen – nicht nur durch den Einsatz der Kostüme – hervorstechend. In *ADDRESSLESS* beispielsweise werden drei Avatare als Figuren aufgebaut und im Laufe der Aufführung verändert.

### **Welche Themen werden verhandelt?**

Das Aufgreifen und die ästhetische Bearbeitung sozialer und politischer Themen und aktueller Konflikte ist ein klassisches Merkmal der Bürgerbühnen geworden, die mit den nicht-professionellen Darstellenden auch deren Lebensrealität auf die Bühne bringen. Auch dies ist auf diesem Festival der Fall: In *LONG LIVE REGINA!* verhandeln Romnija die Diskriminierung und den alltäglichen persönlichen und sozialen Rassismus, dem Roma in Ungarn ausgesetzt sind. Und in *ADDRESSLESS* – ebenfalls aus Ungarn – geht es um das Leben in der Obdachlosigkeit angesichts von Ausgrenzung, individueller Verachtung und bürokratischer Drangsalierung.

Eine Reihe von Produktionen arbeitet inklusiv, indem behinderte und nicht behinderte Darsteller zusammen agieren. Der soziale und individuelle Umgang mit Behinderung im Alltag kann dabei explizit zum Thema werden. In *THE FAN-MAN OR HOW TO DRESS AN ELEPHANT* beispielsweise geht es um den Umgang mit Behinderung innerhalb von Familien, wobei eine Kulturgeschichte der Ausgrenzung von Behinderten aufgezeigt wird.

Dort, wo mit Familienstrukturen individuelle Beziehungsfiguren verhandelt werden, rückt vor allem das Verhältnis zwischen den Generationen ins Blickfeld, wie das Verhältnis von Mutter und Sohn (*THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSITIC MOTHER*), Vater und Tochter (*THE FAN-MAN OR HOW TO DRESS AN ELEPHANT*), Nichte und Tante (*LONG LIVE REGINA!*). Dabei wird auch die Pubertät als eine Übergangssituation, die mit fragilen Identitätswürfen zu tun hat, thematisiert, was beispielsweise bei *DER HAMILTONKOMPLEX* und *THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSITIC MOTHER* sehr deutlich ist.

In den partizipativen Projekten werden die Konstitutionsbedingungen von Gemeinschaften erprobt und vor allem wenn es um Abstimmungen und die Entscheidungsfindung geht (wie bei *PENDING VOTE* und *ADDRESSLESS*), stehen damit auch Fragen nach der Demokratie als Themen im Raum. Nicht nur durch das eigentliche Abstimmen, sondern auch durch die vorhergehenden Beratungen wird das Sich-Abstimmen untereinander als sozialer und tatsächlich stimmlicher beziehungsweise sprachlicher Vorgang erfahrbar. Abstimmungen sind Entscheidungen für die Zukunft und während das autobiografische Theater häufig auf die (individuelle) Vergangenheit oder die gegenwärtige Lebenssituation gerichtet ist, lassen sich die Produktionen des Festivals auch als Zukunftsszenarien verstehen, mit denen die Frage verhandelt wird: Wie wollen wir in Zukunft miteinander leben?

### Welche Formen von Gemeinschaft werden hervorgebracht?

Mit dem „Wir“ und dem „Miteinander“ ist auch die Frage nach den Gemeinschaften gestellt, die durch die Aufführungen der Bürgerbühnen inszeniert oder hervorgebracht werden. Dabei ist und bleibt die grundlegende soziale Formation der Bürgerbühnen die Aufführungsgemeinschaft selbst, also vor allem auch das Publikum, das integraler Teil der Performances ist, indem es immer unmittelbar angesprochen und angegangen wird. Zuschauerinnen und Zuschauer können sich selbst zur Äußerung aufgefordert sehen, indem sie miteinander sprechen und diskutieren oder durch Entscheidungen über den Fortgang einer Aufführung mitbestimmen. Bei *INVITED* und bei *PENDING VOTE* werden die Zuschauerinnen und Zuschauer gar zu den eigentlichen Akteuren der Performance. *INVITED* etwa motiviert die



Zuschauer im wahrsten Sinne des Wortes zu einer körperlichen Bewegung im Raum. Gemeinschaft wird dabei nicht als stabile Struktur, sondern als dynamisches Gebilde erfahrbar, das in steter Bewegung ist, das sich durch jeden einzelnen Hinzutretenden oder Beiseitestehenden verändert, das keine fixierten Grenzen aufweist und sich selbst perpetuiert. Nicht Herkunft, Sprache oder Kompetenz, sondern das Eingeladen-werden und das Selbsteinladen (durch Aufforderung) sind die entscheidenden Bedingungen sozialer Teilhabe. Gemeinschaft wird nicht als Voraussetzung, sondern als Ergebnis des Zusammenlebens zelebriert. Hierin besteht die politische Dimension dieser Arbeit, ohne dass politische Themen explizit angesprochen würden. Doch dazu könnten auch Streit, Dissens und divergierende Interessen gehören. Dass die Inszenierung diese Aspekte außen vorlässt, verleiht der Gemeinschaft von *INVITED* einen utopischen Charakter.

In anderen Produktionen begegnen sich die Akteure auf der Bühne und das Publikum als zwei Gruppen, die miteinander in einen Dialog treten können, wie bei *ICH BIN MUSLIMA – HABEN SIE FRAGEN?* von Martina van Boxen / Bürgerbühne Dresden, Deutschland).

In allen Produktionen wird das gemeinsame Tanzen und Singen auf der Bühne als soziale Praxis gezeigt, die ebenfalls flüchtige und hybride Gemeinsamkeiten erfahrbar macht. Durch die Übernahme eines Rhythmus in der körperlichen Bewegung steigt man gewissermaßen auch in eine Gemeinschaft ein, wobei im Übrigen in allen Inszenierungen popkulturelle Zitate und Verweise als gemeinschaftsstiftendes Referenzsystem zwischen Generationen und Kulturen kenntlich werden.

All diese Beobachtungen zeigen, dass man kaum über die Inszenierungen der Bürgerbühnen sprechen kann, ohne über das Publikum zu sprechen und damit auch die eigene individuelle Sichtweise zu problematisieren. Es scheint nicht so einfach zu sein, als Zuschauer im Publikum einer Bürgerbühnenaufführung in Deckung zu gehen. Und zwar nicht nur, weil man vielleicht persönlich angesprochen wird, mit anderen Zuschauern etwas machen kann oder zu einer Bewegung auf der Bühne eingeladen wird, sondern auch weil die Aufführungen eine distanzierte Betrachtung des Geschehens und der Akteure nicht immer einfach machen. Und damit komme ich abschließend zu den heiklen Aspekten und zu den Grenzerfahrungen, die man als Zuschauer machen kann oder vielleicht auch erleiden muss.

Bürgerbühneninszenierungen können einem in einer Weise nahe gehen, die nicht angenehm ist. Der Auftritt nicht-professioneller Darsteller und das Zeigen oder Ausstellen ihrer Körper kann Schamsituationen und peinliche Momente hervorbringen, wobei man nie genau sagen kann: Sind sich die Darsteller peinlich?

Oder projiziere ich die Peinlichkeit auf sie? Oder muss ich mir am Ende gar selbst peinlich sein? Das Zeigen und Bestaunen von Körpern, die mir als Zuschauer zunächst in ihrer Besonderheit oder Andersheit auffällig werden, stellt in Frage, ob mein interessiertes Zuschauen nicht auch ein Gaffen ist. Solche Schamsituationen hatte ich beispielsweise bei *EVERY BODY ELECTRIC* beim Betrachten einer nackten Darstellerin, die auf der Bühne liegt, ihren Körper immer wieder auf den Boden schlägt, wobei ich beginne ihre Physiologie zu lesen, nach Formen und Deformationen suche und dabei ihren Körper als Ausdrucksmittel, als Begrenzung und auch als Abweichung zu sehen beginne. Zweifellos sehe ich hier eine choreografierte Bewegungsfolge, die in der exzessiven Wiederholung eine ästhetische Form erkennbar werden lässt, dennoch war es mir bei der Aufzeichnung meiner Überlegungen nicht selbstverständlich die Darstellerin als Tänzerin anzusprechen.

Im weiteren Verlauf der Inszenierung sind die Tänzer vor allem mit sich, ihrem Körper und ihrem Rollstuhl beschäftigt. Dabei blicken sie immer wieder freundlich und offensiv ins Publikum. Besonders die Gesten, die den eigenen Körper greifen und bewegen, werden zu Technomusik exzessiv wiederholt. Auch dies lässt sich als Tanz verstehen, zugleich erkenne ich darin aber auch sexuelle Gesten, die beispielsweise als Masturbationsszenen gelesen werden können. Und damit wird noch die nachträgliche Beschreibung der Aufführungserfahrung zu einem schamhaften Moment.

Die Frage nach der Überprüfung der eigenen Zuschauhaltung stellt sich aber nicht nur, wenn es um die Körperlichkeit der Darstellenden geht. Auch die Thematisierung von Biografien und persönlichen Erfahrungen kann eine Nähe herstellen, die man als Zuschauender unangebracht finden kann, gerade weil die Darstellenden nicht als professionelle Rollen-Schauspieler gelten können. Kann man dazu überhaupt eine kritische Haltung einnehmen? Bleibt uns Zuschauenden am Ende nichts anderes übrig, als den Darstellenden gegenüber grundsätzliche Sympathie an den Tag zu legen? Ist es arrogant, die Akteure auf der Bühne irgendwie immer nett und niedlich zu finden und sie deshalb nicht wirklich kritisieren zu wollen? Und nach welchen Maßstäben wäre zu kritisieren?

Auch die Emphase für neue Formen der Gemeinschaft, an denen man als Publikum teilhaben kann, wird gebrochen durch die Beobachtung, dass es auch immer noch unangenehmes Mitmachtheater geben kann, das mir als Zuschauer aufnötigt, so zu tun, als würde ich das gerne machen. Bei *PENDING VOTE* beispielsweise kann ich mich als Souverän erleben, der eine Stimme hat. Und zugleich erfahre ich, dass ich Teil eines Programms bin, dessen Ablauf ich nicht kenne, das gesteuert wird und dem ich – mehr oder weniger – gehorche.

Auch ADDRESSLESS inszeniert mich als Zuschauer als Entscheider, der über den Fortgang der Handlung mitbestimmt. Doch das Ganze folgt einem vorgegebenen Skript, das sämtliche Handlungsalternativen schon vorgibt und mir eigentlich keine Wahl lässt. Und dabei erhalte ich auch noch ziemlich belehrende Lektionen über die soziale Situation von Obdachlosen in Ungarn, die ich auch nur höflich und vielleicht betroffen zur Kenntnis nehmen kann.

Solche Ambivalenzen des Zuschauens könnte man für sämtliche Produktionen des Festivals aufmachen. Dabei ist das Zuschauen stets als ästhetische und als ethische Praxis in Frage gestellt. Und hierin sehe ich nicht ein Problem, sondern die Leistung der Bürgerbühnen, die so darauf hinweisen, dass jede Form des Zuschauens im Theater eine ethische Dimension hat.

Versteht man eine Inszenierung einer Bürgerbühne als Kunst und legt ästhetische Maßstäbe an? Oder betrachtet man sie als sozialpädagogische Maßnahme, die wertzuschätzen ist, weil sie für die einzelnen Darsteller etwas bedeutet oder bewirkt, letztendlich aber nicht kritisierbar ist?

Natürlich ist es fragwürdig, mit dieser Schere im Kopf (Kunst versus Sozialarbeit) an die Inszenierungen heranzugehen. Zugleich ist es auch ein frommer Wunsch der Bürgerbühnenprogrammatur, dass sich diese Spannung auflöst.

Sicher ist, dass zehn Jahre Bürgerbühnen auch zehn Jahre Arbeit am und mit dem Publikum, seinen Erwartungen und Gewohnheiten sind. Und jeder, der wie ich seit Jahren die Entwicklung der Bürgerbühnen beobachtet, wird auch an sich selbst eine Entwicklung des Zuschauerseins feststellen.

Dass ich hier beispielsweise einen Text über die Bürgerbühnen schreibe, ohne ein einziges Mal das Wort „authentisch“ zu verwenden, wäre mir vor zehn Jahren wohl nicht möglich gewesen. Und auch die Frage nach dem Voyeurismus, die mich bei Bürgerbühnenaufführungen in den letzten Jahren immer wieder beschäftigt hat, spielte bei OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL für mich keine große Rolle. Ob dies freilich daran liegt, dass die Bürgerbühnen sich verändert haben oder ob die Bürgerbühnen mich verändert haben, vermag ich nicht zu sagen. Wahrscheinlich beides.

## WHY? BECAUSE WE CAN!

### DIE BÜRGERBÜHNE AUF DER SUCHE NACH ÄSTHETISCHEN ANTWORTEN AUF SOZIALE FRAGEN

von Christoph Scheurle

In seiner Betrachtung der aktuellen Bürgerbühnenproduktionen, die im Rahmen von OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL gezeigt wurden, stellt Jens Roselt fest, dass sich das als Bürgerbühne bezeichnete Theater, welches mit Lai\*innen unter professionellen Bedingungen produziert wird, zu einer Form entwickelt, in der die Auseinandersetzung mit biografischen Fragen nicht mehr die hervorstechende Eigenschaft ist und das Spiel mit Authentizitätsbehauptungen nicht mehr allein die grundlegende ästhetische Form (ab S. 23 ff.). Er bemerkt dafür Elemente, die einem fast schon traditionellen Theaterverständnis entlehnt scheinen: eine große Lust an der Verwandlung, die Arbeit an und die Annahme von fremden Figuren, einen Spaß an der Kostümierung; an die Stelle des klassischen Bürger\*innenchors, der sich als Kollektiv an das Publikum wendet, tritt der Dialog – mal unter den Performer\*innen auf der Bühne untereinander, mal zwischen Performer\*innen und Publikum.

Geht mit der Abkehr von einer vornehmlich an Biografien geknüpften Spielweise auch der „spieler- und lebensorientierte Theateransatz“ verloren, „bei dem die Darsteller persönliche Erfahrungen, Wünsche, Meinungen und Werte zum zentralen Inhalt der theatralen Gestaltung machen“ (Köhler 2012: 122), der als ein Kernelement der Theaterpädagogik bislang auch als eines der Hauptargumente für eine eigenständige Sparte und Ästhetik der Bürgerbühne ins Feld gebracht wurde? Und: Verliert die Bürgerbühne damit nicht einen Teil ihrer Daseinsberechtigung?

Bislang galt: Wer mit Lai\*innen unter professionellen Bedingungen Theater macht, muss die Frage stellen und letztlich auch beantworten, „[w]arum [...] dieser Stoff mit Laien auf die Bühne gebracht werden [soll]“ (Tscholl 2014: 12). Ist mit den Produktionen, die in Dresden gezeigt wurden, diese Prämisse obsolet gewor-

den? Keineswegs! Die Entwicklung zeigt aber, dass sich das Spektrum erweitert hat. Es geht offenbar nicht mehr nur darum, die aus einer persönlichen Betroffenheit entstandenen Berührungspunkte mit einem bestimmten Stoff oder Thema herauszuarbeiten, sondern einen erweiterten Blick auf soziale Situationen und Verantwortlichkeiten zu werfen.

Die Produktion *LONG LIVE REGINA!* von Self-Theatre beschäftigt sich beispielsweise mit Rassismus und Diskriminierung, denen die Volksgruppe der Roma in Ungarn ausgesetzt sind. Die Figur Regina, die von allen Spielerinnen verkörpert wird, steht dabei exemplarisch für die unterschiedlichen Formen der Rassismus- und Diskriminierungserfahrungen. Durch die Form der Darstellung wird deutlich, dass Diskriminierung und Rassismus keine individuellen Probleme sind, sondern strukturell-politische.

Die Befragung gesellschaftlicher Strukturen ist auch der Gegenstand der ebenfalls aus Ungarn stammenden Gruppe *STEREO AKT*. Sie stellt in der Inszenierung *ADDRESSLESS* mit einem ehemals Wohnungslosen, zwei Schauspieler\*innen und einer Aktivistin ein Ensemble zusammen, das den prekären Budapester Wohnungsmarkt und die Situation von Wohnungslosen aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Deutlich wird in beiden Inszenierungen, dass die eigene Biografie nicht (mehr) als *Movens* ausreicht, die Bühne zu betreten, sondern eine gesellschaftliche Dimension hinzutritt, die über den Horizont der eigenen Betroffenheit hinausreicht.

Die Initiator\*innen bewegen sich dabei nicht nur multidisziplinär zwischen Theater, politischem Engagement und Sozialarbeit, sondern sind es auch qua Ausbildung. Ob sich wie bei Self-Theatre Sozialforscher\*innen, Künstler\*innen, Kunsttherapeut\*innen, Sozialarbeiter\*innen und Interessensvertreter\*innen zusammenschließen, um partizipative, kunstbasierte Forschung als soziale Intervention zu betreiben (vgl. Programmheft *OUR STAGE* – 4. *EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL*: 44), oder ob wie bei *STEREO AKT* aktuelle gesellschaftliche Themen die Zusammensetzung des Ensembles bestimmen, in beiden Fällen wird deutlich, dass sich die Bürgerbühnenproduktionen – laut dem Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger situiert „zwischen Theater und Leben, Authentizitätssuche und Spiel, darstellerischem Als-Ob und performativem Sein“ (Kurzenberger 2014: 31) – dem Sozialen weiter annähern. Der den Bürgerbühnen immer schon eigene „partizipatorische Ansatz“ (ebd.) scheint sich damit ebenfalls zu erweitern, weg von einer nur auf die eigene Erfahrung fokussierten Perspektive hin zu einer umfassenderen Sichtweise, in der die Expertise und Erfahrung der und des Einzelnen in einen größeren Kontext eingebettet wird: Die Protagonist\*innen

der Bürgerbühne stehen nicht mehr nur für sich selbst ein, sondern nehmen in Anspruch, auch für andere zu sprechen.

Die oben beschriebenen ästhetischen Ansätze, in denen sich dieser Anspruch zeigt, sind jedoch nicht gleichzusetzen mit formalästhetischen Prinzipien, in denen die Differenz zwischen Figuren und Darsteller\*innen aufgelöst wird, oder gar die Identität der Akteur\*innen hinter der Rolle zum Verschwinden gebracht werden soll, was oftmals als Merkmal professionellen Schauspiels gilt. Vielmehr wechseln die Spieler\*innen sich virtuos in der Darstellung einer Figur (*LONG LIVE REGINA!*) ab oder zeigen unterschiedliche Figuren und Situationen (*ADDRESSLESS*). Dabei markieren sie im Brecht'schen Sinne auch immer wieder die Position als Darsteller\*in neu. Eine vierte Wand existiert nicht, das Publikum wird direkt angesprochen und manchmal, wie bei *ADDRESSLESS*, kommt dem Publikum auch die Rolle von Entscheider\*innen zu, die den weiteren Verlauf des Abends wesentlich (mit-) bestimmen. Hier wird deutlich, dass zwar auch in diesem theatralen Spiel, die Konsequenzen gemindert sein mögen,<sup>1</sup> die soziale Realität aber buchstäblich vor der Tür lauert und es von der Position der unberührten Beobachter\*in zu einer Position des Involviert-Seins nur ein kleiner Schritt ist.

Greifen Spieler\*innen derart und im Wortsinne selbst-bewusst auf Rollen- und Spielmodelle zu, die der jeweiligen sozialen Frage entsprechend im Prozess der Probe als geeignet erachtet wurden, lässt sich dies auch als ästhetisches Self-Empowerment verstehen. Das ästhetische Programm ist dann dadurch bestimmt, die adäquate theatrale Form zu den in der Inszenierung verhandelten Inhalten zu finden; das bedeutet eine Form, die sich nicht nur mimetisch und individualistisch verhält, sondern auch politisch, ästhetisch und sozial Position bezieht. Die Situiertheit – nicht die persönliche Betroffenheit – der Darsteller\*innen an den in den Inszenierungen verhandelten Inhalten und gezeigten Situationen wird dabei zum Parameter, der der Darstellung ihr wesentliches Fundament gibt. Durch diese Erweiterung wird auch Perspektive und Position des Publikums neu gefordert. Es muss den mehr oder weniger distanzierten Blick auf die Darsteller\*innen als Betroffene, denen man aus der Dunkelheit des Raumes nur allzu gern sein Mitgefühl spendet, aufgeben, und die Spieler\*innen werden zu Dialogpartner\*innen, die sich zwar immer noch auf der Bühne, nun aber auf Augenhöhe mit dem Publikum befinden. Ästhetisch akzentuiert wird dies etwa durch einen hell erleuchteten Raum, die Einbeziehung des Publikums als (Ver-)Handlungspartner\*in und die Aufhebung

<sup>1</sup> Dieser Aspekt berührt die Vorstellung von Theater als spielerischer Aktion, die sich im Unterschied zu anderen sozialen Situationen dadurch auszeichnet, dass die Konsequenzen im Rahmen theatralen Handelns gemindert sind. (Siehe hierzu: Kotte 1994: 99-101)

der Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Verdeutlicht wird so, dass es sich um soziale Fragen von allgemeinem gesellschaftlichen Interesse handelt und nicht nur um Fragen, die sich der oder die Einzelne oder auch marginalisierte Gruppen stellen mögen.

Möglicherweise zeigt die Bürgerbühne hier einen Weg, neue Verbindungen zwischen sich fremden oder fremd gewordenen gesellschaftlichen Gruppen herzustellen, wie die Leiterin des Montagscafés Wanja Saatkamp hofft (Theater und Soziales 2019: o.S.). Allerdings bringt ein Ansatz, der sich so zwischen Theater und Sozialer Arbeit verortet auch neue Verantwortlichkeiten mit sich. Mithin müssen die Prioritäten neu geordnet, oder doch zumindest geklärt werden: Welche Aufgabe hat das Theater? Lässt sich noch von Kunst sprechen, wenn die Besucher\*innen von ADDRESSLESS mit einer Handreichung aus dem Abend entlassen werden, wie sie sich am besten gegenüber Obdachlosen verhalten sollen, oder verlässt das Theater damit bereits die Bretter, die die Welt bedeuteten, um auf dem harten Boden der Realität künftige Normen des gesellschaftlichen Miteinanders zu verhandeln?

Wenn letzteres zutrifft, muss ein Theater, das dem Publikum auf gleicher Ebene begegnen will, allerdings auch die eigenen Produktionsweisen und ihre (institutionellen) Bedingungen in den Blick nehmen und kritisch hinterfragen. Ambivalenzen ergeben sich meines Erachtens besonders da, wo diese Bedingungen nicht explizit formuliert werden, sondern sich durch die Produktionsbedingungen in die Inszenierung einschreiben, womöglich ohne vorab kritisch reflektiert worden zu sein. Die Situierung bringt gleichermaßen Verantwortung wie Probleme mit sich. Wer sich als Künstler\*in öffentlich macht, macht sich gleichsam auf zwei Ebenen angreifbar: Denn zum einen bedeutet dies, sich politisch und sozial zu positionieren. Zum anderen vermitteln sich bestimmte ästhetische Strategien, die vormals überzeugen konnten, da sie sich aus einem speziellen biografischen Hintergrund und einer (beruflichen) Expertise speisen, im ungünstigen Fall als essentialistisch. Wenn beispielsweise in HILLBROWIFICATION (Constanza Macras / DorkyPark) 21 Jugendliche und Kinder aus dem Johannesburger Stadtteil Hillbrow in einer farbenprächtigen und energiegeladenen Inszenierung „auf groteske Weise unseren Blick auf die Ordnung der Weltgesellschaft“ (Programmheft OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL: 40 ) hinterfragen wollen, auch „weil Europa nicht ohne seine Kolonialgeschichte gedacht werden“ könne (ebd.), so setzt an der Stelle ein gewisses Unbehagen ein, wenn die Schauanordnung – afrikanische Tänzer\*innen bieten sich den Blicken eines überwiegend europäischen und weißen Publikums dar – bestimmte asymmetrische Hierarchien letztlich weniger zu befragen, als fortzuschreiben scheint. Ein Problem, das sich bereits in den Förder-

strukturen und auch in dem hierarchischen Verhältnis – erfolgreiche Choreografin aus Berlin inszeniert Gruppe aus Südafrika – widerspiegelt.

Wer den Anspruch erhebt, auch für andere zu sprechen, muss sich schließlich auch Fragen gefallen lassen, in welchem Rahmen er/sie sich selbst bewegt und welche Position er/sie dazu bezieht. Fragen, die zwar im Verlaufe einer Aufführung aufkommen mögen, jedoch auch jenseits des ästhetischen Diskurses angesiedelt sein können und kritisch zu erörtern wären. Denn anders als bei professionellen Schauspieler\*innen, bei denen die Distanz zur Aufführung und zu den dargestellten Figuren qua Jobprofil eingeschrieben ist und die sich nicht zuletzt darin zeigt, dass sie in unterschiedlichsten Inszenierungen und Rollen zu sehen sind, geht es bei nicht-professionellen Darsteller\*innen schließlich doch immer auch um die Frage, wie sie sich zu den Botschaften, die sich bewusst oder unbewusst in der Aufführung vermitteln, positionieren. Auch hier muss sich die Bürgerbühne auf die Suche nach ästhetisch überzeugenden Antworten auf soziale Fragen machen. Das kann auch bedeuten, den Kontext klassischer Theaterproduktionen zu verlassen und sich als Theater(-produktion) auch auf Prozesse einzulassen, die nicht dem Ziel, eine Aufführung zu produzieren verpflichtet sind, sondern in erster Linie gesellschaftlich relevante Kommunikationsprozesse anstoßen. Beides – künstlerische Produktionen wie auch das Ziel, primär Kommunikationsprozesse anzustoßen, so wiederum Wanja Saatkamp, müsse im Rahmen des Theaters möglich sein. Das bedeutet allerdings nicht, dass das Theater zur sozialen „Reparaturwerkstatt des Systems“ (Saatkamp a.a.O.) werden darf und die anderen institutionellen Mitspieler – etwa die Politik – aus der gesellschaftlichen Verantwortung zu entlassen wären. Melanie Hinz hat darauf hingewiesen, dass hier auch die Künstler\*innen in der Verantwortung stehen, eine ausreichende finanzielle Ausstattung (auch für Honorare für Sozialarbeiter\*innen, Übersetzer\*innen...) und zeitliche Kapazität einzufordern, um die sozialen und künstlerischen Anforderungen in einem solchen Projekt zu stemmen, oder andernfalls abzulehnen.<sup>2</sup> Ebenso müsse sich auch das Theater als Institution klar positionieren. Wenn vom Theater als Institution ein Projekt an der Grenze zwischen Kunst und Sozialarbeit gewünscht sei, dann müsse zu dessen Gunsten gegebenenfalls auch auf eine sogenannte große Produktion am Haus verzichtet werden, wenn sonst das Budget darunter leide. Es geht also auch hier auf künstlerischer Ebene um Augenhöhe.

Andererseits, warum sollte sich das Theater dem Sozialen verpflichtet fühlen? Es könnte doch einfach weiterhin mit einem distanzierten Blick auf die verworrenen

<sup>2</sup> Redebeitrag im Rahmen von THEATER UND SOZIALES; Paneldiskussion im Rahmen von OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL am 24.05.2019 in Dresden.

Weltverhältnisse blicken und seinen Kommentar dazu abgeben – die Krise reflektieren, sich aber ansonsten heraushalten – zumal wenn der Auftrag lautet, Kunst zu produzieren, die Gelder knapp und die Infrastrukturen für eine nachhaltige Form der künstlerisch-sozialen Arbeit ungenügend sind. Auch auf dieses „Warum“ lässt sich mit Wanja Saatkamp eine ästhetisch überzeugende Antwort finden: „Because we can!“

#### Literatur:

Köhler, Norma (2012): „Biografisches Theater“. In: Christoph Nix/Dietmar Sachser/Marianne Streisand (Hg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik, Berlin: Theater der Zeit, S. 123–130.

Kotte, Andreas (1994): „Dreißig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns“. In: Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Berlin. Materialien des ITW Bern, Heft 1 Basel, S. 99–101.

Kurzenberger, Hajo (2014): „Die Bürgerbühne. Zur Geschichte und Entwicklung einer partizipatorischen Form.“. In: Hajo Kurzenberger & Miriam Tscholl: Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell, Berlin: Alexanderverlag, S. 23–37.

Programmheft OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL, herausgegeben vom Staatsschauspiel Dresden 2019.

THEATER UND SOZIALES; Paneldiskussion im Rahmen von OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL am 24.05.2019 mit Jörg Bochow, Irén Lázár, Christoph Scheurle, Wanja Saatkamp und Judith Teszáry, Moderation Vladimir Balzer, Staatsschauspiel Dresden, Kleines Haus. Audiomitschnitt.

Tscholl, Miriam (2014): „Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells.“ In: Hajo Kurzenberger & Miriam Tscholl: Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell, Berlin: Alexanderverlag, S. 11–21.

## ZUSCHAUER IN DER KRISE

von **Nikolaus Merck**

Dresden, 25. Mai 2019. Das Theater kocht, es tanzt, das Theater fährt Rollstuhl. Die Gesten, die das partizipative Theater eine Woche lang bei OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL in Dresden ausführte, zielten alle auf dasselbe ab: die vermaledeite Hermetik unserer europäischen Theaterkunsttempel aufzubrechen.

### Sehnsucht nach Zusammenhang

Seit Anfang des Jahrtausends boomt das partizipative Theater, das dieser Sehnsucht des Theaters nach Zusammenhang mit der Gesellschaft einen Ausdruck gibt. Überall in den vielfältigen Formaten der freien Szene spielen Zuschauer\*innen selber, im Stadttheater verwundert sich niemand mehr, wenn neben den Schauspielern\*innen auch Laien im eigenen Namen mit eigenen Erzählungen auftreten.

Simon Sharkey vom National Theatre of Scotland sieht die grundlegende Ursache dieser Selbstermächtigung der Laien und Zuschauer in der Glaubwürdigkeitskrise der westlichen Demokratien. „Politik und Medien funktionieren nicht mehr, sogar der Krieg geht nicht mehr“, verweist er auf die gescheiterten US-Feldzüge im Mittleren und Fernen Osten. Die rechte Politik der fake news befördert die Sehnsucht nach (vermeintlich) wahren Geschichten, wie sie etwa die Experten des Alltags in partizipatorischen Dokumentarformaten präsentieren.

### Ungarische Produktionen

Das Theater fungiert dabei als der Erzähler, der nach Walter Benjamin Kunde bringt aus der Ferne, zu der auch das übersehene Innere der Gesellschaft mit seinen Kranken, Abgehängten und Erschöpften zählt. Benjamins Erzähler berichtet von einer Erfahrung, und eben in eine Erfahrung verwickeln die ungarischen Arbeiter\*innen ADDRESSLESS und LONG LIVE REGINA! ihre Zuseher\*innen. Um in LONG LIVE REGINA! überhaupt auf die Bühne treten zu können und in einem Küchengespräch beiläufig von Entrechtung und Widerstand zu erzählen, mussten die Roma-Frauen

mit Hilfe einer Sozialarbeiterin und den Künstler\*innen des Self-Theatre zuerst die eigene Furcht und massive Widerstände der Behörden wie des Clans in einer Art therapeutischem Prozess überwinden.

Wohingegen ADDRESSLESS einen Schritt weiter geht und die Trennung zwischen Darsteller\*innen und Publikum in einer spielerischen Unterrichtsstunde aufhebt, in der den Zuschauer\*innen aufgegeben wird, mittels eigener Entscheidungen „ihren“ Obdachlosen halbwegs gesund über den Winter zu bringen und ihm zu einer Wohnung zu verhelfen. Dass man bei diesem Spiel um Leben, Gesundheit und Tod in einer falsch organisierten Gesellschaft (fast immer) nur verlieren kann, ist die Lehre, die das Publikum en passant erlernt.

### Grenzen der Demokratie

Überhaupt stürzte OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGERBÜHNEN-FESTIVAL die Position der Zuschauer\*innen immer wieder rettungslos in die Krise. Glaubte das in PENDING VOTE von Roger Bernat zu Antworten auf eine Vielzahl von Ja / Nein-Fragen aufgerufene Publikum, also „wir“, tatsächlich, es könnte die vorgegebenen Entscheidungen „des Systems“ beeinflussen, das habituell so ungut an den Supercomputer Hal aus Stanley Kubricks 2001 – Odyssee im Weltraum erinnerte? Indem es einerseits die Zuschauer\*innen untereinander in Diskussionen über Sachfragen verwickelte und immer weiter die Zahl der Abstimmungsberechtigten reduziert, bis zuletzt eine Person den ganzen Saal repräsentiert, verhindert das binäre Antwort-System andererseits eingreifende Entscheidungen. Womit es die Zuschauer\*innen kräftig nachführte und zugleich die Grenzen der repräsentativen Demokratie aufzeigte.

Eine weniger sinistre Art von Vergemeinschaftung, also Vergesellschaftung, betrieb INVITED, die zweite Produktion ohne eigentliche Darsteller\*innen. Dem verbreiteten Widerwillen gegen Mitmachtheater begegneten die Performer\*innen von Ultima Vez aus Belgien frontal mit einem Angebot zum Singen, Schreiten, Rennen und Herumgetragen-Werden, ein Angebot, das man angesichts der Freundlichkeit der Aufforderung nur schwer ablehnen konnte. Gemeinschaft werde hier nicht als Voraussetzung aufgrund einer gemeinsamen Sprache oder Herkunft zelebriert, sondern als „Ergebnis des Zusammenlebens“, beschrieb der Hildesheimer Theaterwissenschaftler Jens Roselt den Vorgang am Freitag in seinem Vortrag „Eine Dekade der Bürgerbühnen“ (s.S. 34).

### Die Gaff-Lust, mein Ungeheuer

Drehten sich diese beiden Produktionen implizit um die Mechanismen von Gesellschaft und politischer Organisation, ging es anderswo um die Ethik des Zuschauens selbst. Bei A DOLL'S HOUSE trat einem am Ende die eigene Lust am Gaffen und Voyeurismus gleichsam als ein abscheuliches Ungeheuer entgegen. Dagegen schwankte eine Minderheit des Publikums angesichts des von der Mehrheit frenetisch bejubelten DER HAMILTONKOMPLEX aus dem Repertoire des Bochumer Schauspielhauses zwischen Entsetzen und Selbstbefragung. Handelte es sich bei den Auftritten einer kreisförmigen Riege von 13-jährigen Mädchen um unzulässige Sexualisierung von Abhängigen oder doch um eine Befreiungsaktion, die den Kindfrauen ermöglicht, die Rolle des potentiellen Opfers sexueller Gewalt abzutun? Noch einmal Jens Roselt: Solche „Ambivalenzen“ stellten das Zuschauen „stets als ästhetische und als ethische Praxis in Frage“. Darauf hinzuweisen, dass „jede Form des Zuschauens im Theater eine ethische Dimension“ habe, sei die genuine Leistung der Bürgerbühnen (s.S. 36).

### Vorreiter des Partizipativen

Auf der Suche nach Gründen für die Konjunktur der partizipativen Formen im Gegenwarts-Theater ist der Einfluss der Gruppe Rimini Protokoll mit ihren Experten des Alltags kaum zu überschätzen. In Polen, Italien oder Griechenland, erfuhr man aus den Our Way-Praxisberichten von Theaterschaffenden aus den jeweiligen Ländern, gaben Festival-Auftritte von Rimini Protokoll die Initialzündung.

Dabei ist die Idee, das einstmals bürgerliche Theater einerseits zu den Zuschauern hin, andererseits für das „echte Leben“ zu öffnen, uralte. Schillers Diktum vom Menschen, der Mensch nur sei, wenn er spielt, ist wie eine Urkunde im Grundstein der Bewegung eingemauert. Lessings Authentizitäts-Forderung nach „gemischten Charakteren“, Brechts Lehrstück, das zuerst die Spielenden selber belehren sollte, das Lehrlings-, Schüler- und Studententheater der 68er-Bewegung gehören in dieselbe Tradition. Die Mittel waren unterschiedlich, aber immer ging es darum, dass der „echte“, der quasi nicht-literarische Mensch, der Bürger, Arbeiter, Lehrling mit seinen Anliegen die Bühne erklimmen sollte.

Mit Christoph Schlingensiefels Truppe, in der auch Menschen mit Behinderung auftraten, wurde die Sache ernst. Schlingensiefel stellte das Beteiligungs- und Mitwirkungsrecht der Minderheiten zur Diskussion. In der freien Szene haben sich die inklusiven Formate in den letzten 25 Jahren durchgesetzt. Das Staats- und Stadttheater kaut weiter an seinem Nachholbedarf. Doch wiederholt sich die Diskussion der 90er-Jahre heute auf anderem Feld. Seinerzeit wurde darüber

diskutiert, ob Schlingensief die Menschen mit Behinderung auf seinem Theater ausstelle, also ausbeute, oder ob sie sich durch ihre spielerische Sichtbarwerdung einen selbstbestimmten Ausdruck verschafften.

### **Ausbeutung oder Ausdruck?**

Heute ist diese Frage in die Debatte um Postkolonialismus eingewandert. Zur Eröffnung der Tagung der mit OUR STAGE – 4. EUROPÄISCHES BÜRGER-BÜHNENFESTIVAL kooperierenden European Theatre Convention (ETC) rief der Brüsseler Dramaturg Tunde Adefioye am Freitag im besten Martin-Luther-King-Predigerton, er sei „krank und müde“ der „feuchten Träume“ von weißen Regisseur\*innen wie Milo Rau oder Constanza Macras, die sich für ihre anti-kapitalistischen, anti-kolonialistischen Sehnsüchte schwarzer Leiber nur bedienen. Der Angriff zielte auf diejenigen, die am Vorabend der Constanza Macras Produktion HILLBROWFICATION begeistert zugejubelt hatten. Wer es ernst meine mit der De-Kolonisierung im eigenen Schädel, müsse Geld und Entscheidungsgewalt den Menschen in Afrika selbst oder ersatzweise den People of Colour in Europa übereignen, ließ Adefioye die (fast komplett weiße) Konferenz der ETC wissen.

Adefioyes Kritik kein eigenes, diese Fragen weiterdenkendes Diskussionsforum gegeben zu haben, gehörte zu den Misslichkeiten des Festivals, das ansonsten mit einer beeindruckenden Vielfalt an Berichten, Diskussionen und Produktionen zum hoch diversifizierten Stand des partizipativen Theaters aufwartete.

### **Mensch-Maschinen**

Den Publikumspreis gewann die Produktion EVERY BODY ELECTRIC von Doris Uhlich. Hier presste der Formwille der Regisseurin die enormen Fähigkeiten der Darsteller\*innen nicht in ein vorbestimmtes Format, er beförderte sie. Die Kombination aus Fett-Tanz und Rollstuhl-Choreografie schien die nackten Körper der professionellen und nicht-professionellen Darsteller\*innen mit Behinderung in EVERY BODY ELECTRIC über ihre Einschränkung geradewegs hinauszuführen. Nicht Menschen mit Behinderung, sondern merkwürdige Mensch-Maschine-Tänzer agierten im Festsaal von Hellerau.

Obwohl das Festival im Titel von Bürgerbühnen sprach, waren nicht bloß die drei Handvoll fester Bürgerbühnen eingeladen, sondern potentiell jede professionell gefertigte Arbeit, in der nicht-professionelle Darsteller\*innen eine tragende Rolle spielten. Wohl nicht von ungefähr kam der Großteil der von Kuratorin und Bürgerbühnen-Pionierin Miriam Tscholl eingeladenen Produktionen aus der freien Szene.

Inklusion, Arbeit mit sogenannten Randgruppen oder Auftritte von Expert\*innen ihres Alltags, also kurz: die Öffnung der Bühnen zur Gesellschaft, sind genauso Themen des Offs wie sie hier als Themen von Bürgerbühnen firmierten. Innovation kommt noch immer zumeist von den Rändern her, prekär produziert und meistens erst nach abrechenbarem Erfolg von den Stiftungen und Theaterhäusern unter die geldbefiederten Schwingen genommen.

erstveröffentlicht am 26.5.2019 auf [nachtkritik.de](http://nachtkritik.de)

## RECHERCHE IN DEN DARSTELLENDE KÜNSTEN

von Tobias Rausch

In den letzten Jahren finden sich in den darstellenden Künsten vermehrt Projekte, die auf Recherche basieren. Signifikant ist, dass die Recherche nicht nur als Vorbereitung für eine Inszenierung fungiert, sondern den zentralen Bestandteil der künstlerischen Arbeit darstellt. Stücktexte und Performances werden auf der Basis von Recherchen entwickelt, oder die Recherche ist selbst Teil der Aufführung. Recherchetheater umfasst so unterschiedliche Formen wie Interviewprojekte mit professionellen Schauspieler\*innen, Arbeit mit Expert\*innen des Alltags oder Bewegungsrecherchen im Tanz und Physical Theatre. Teilweise ergeben sich Überschneidungen mit dem traditionellen Dokumentartheater, teilweise wird der Terminus Recherchetheater aber auch in expliziter Abgrenzung zum Dokumentartheater verwendet. Der dem Dokumentarischen im Wortsinne eingeschriebene Charakter, eine Realität per documentum (lat.: juristisches Beweisstück) zu beglaubigen, wird von vielen zeitgenössischen Theatermacher\*innen nicht geteilt. Hintergrund ist die aus den Sozialwissenschaften übernommene Überzeugung, dass Recherche nicht eine bestehende Realität aufdeckt, sondern stets eine neue Realität hervorbringt. Ein Projekt als Recherchetheater zu bezeichnen, kennzeichnet somit eher den Prozess der Entstehung als das fertige Produkt.

Zudem wird das Recherchetheater häufig in Abgrenzung zum Literaturtheater beschrieben. Dies erhellt insofern eine Dimension der gemeinten Arbeiten, als mit der Recherche eine explizite Hinwendung zur sozialen Realität gegenüber einer tendenziell als elitär und bürgerlich-repräsentativ verstandenen Theaterkultur verbunden ist. Die Übergänge sind jedoch fließend, und die Dichotomie ist nicht selten irreführend, da viele Projekte, die auf Recherchen basieren, ihre Texte literarisch formen oder mit literarischen Vorlagen überschreiben. Umgekehrt basieren viele als Literaturtheater klassifizierte Texte auf umfänglichen Recherchen.

Die Hinwendung zur sozialen Realität ist häufig verbunden mit einem Interesse an der partizipativen Dimension der Recherche. Interviewpartner\*innen oder Expert\*innen werden zu Mitautor\*innen des Projekts. Insofern sind Recherchen oft kollektive Prozesse, in denen viele Stimmen an der Entstehung beteiligt sind. Die Recherche kann hier auch als Akt der Selbstermächtigung verstanden werden, eigene Interessen, Fragestellungen und Einsichten zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit zu machen.

Recherche bedeutet Suche oder Forschung. Der Begriff wird primär im Kontext des Journalismus für das Sammeln von Hintergrundinformationen oder das Aufdecken von bislang unbekanntem Tatsachen verwendet. In den Sozial- und Geschichtswissenschaften wird er vor allem im Zusammenhang mit Literatur- und Datenbankrecherchen benutzt. Obwohl ähnliche Vorgänge gemeint oder sogar die gleichen Verfahren angewendet werden (Befragung, Beobachtung, Ortsbegehung etc.), wird ansonsten eher von Erkundigung oder Erforschung – beziehungsweise bei der Polizei von Ermittlungen – gesprochen.

Suchen ist ein lebensweltliches Phänomen, deswegen geschieht es in seiner Alltäglichkeit zumeist und zunächst intuitiv und planlos. Je mehr sich aber das Gesuchte verbirgt, desto mehr wird die Suche nach Systematik und Methodik verlangen. Im engeren Sinne recherchiert werden muss, was sich nicht von selbst zeigt. Recherche impliziert daher eine gezielte und planvolle Suche mit einem definierten Fokus.

Es liegt im Charakter der Recherche, dass sie prinzipiell auch scheitern kann. Sie kann in die falsche Richtung gehen, das Gesuchte übersehen (beziehungsweise nicht als solches erkennen) oder das Falsche finden. Der Ort des Findens lässt sich mit fortschreitender Recherche möglicherweise einkreisen, aber nicht vorab definieren. Finden ist nie zwangsläufig, sondern geschieht mit Glück, Zufall oder Fügung. Wäre das Finden planbar, dann wäre die Suche beendet, noch bevor sie begonnen hat. Insofern wohnt der Recherche ein Moment von Arbeit, Mühsal und Kampf gegen Enttäuschung inne. Dennoch ist Finden keine Tätigkeit, sondern ein Ereignis – wir vollbringen es nicht, es wird uns zuteil. Die Recherche fluktuiert somit zwischen Aktion und Ereignis, zwischen Systematik und Zufall. „Jeder Fund ist glücklich. Und doch ist das Finden nicht reine Glückssache“, formuliert der Philosoph Manfred Sommer dieses Paradox der Suche (Sommer 2002: 44). Auch das Nichtfinden kann als Resultat ein sinnvolles Ergebnis einer Recherche sein.

So ressourcenschonend und (inhaltlich wie zeitökonomisch) sinnvoll strategische Vorüberlegungen auch sind, wohnt dem Beginn einer Recherche doch vielfach

ein Moment von Willkür inne. Eine präzise Fokussierung und Ausformulierung der Rahmensetzung kann aus den oben beschriebenen Gründen oft erst im laufenden Rechercheprozess erfolgen; manchmal wirkt eine scheinbar fehlgehende Recherche sogar interessantere, inspirierendere Ergebnisse ab als eine glückende.

Vielleicht ist ein Feld irgendwann ausgerechert, weil sich keine neuen Quellen mehr finden oder das Interesse erlahmt. Sofern aber die Recherche nicht auf die Beantwortung von einfachen Faktenfragen abzielt, ist dieser Prozess prinzipiell nie abschließbar. Dies mündet gerade bei künstlerischen Recherchen oft in eine Überfülle des Materials, der nur schwer Herr zu werden ist – oder die sogar gerade beabsichtigt sein kann.

Weitreichende künstlerische Vorentscheidungen fallen schon bei der Festlegung auf die Art der Dokumentation beziehungsweise Materialsammlung während der Recherche. Werden Interviews per Video, Tonband, handschriftlicher Notiz oder Gedächtnisprotokoll dokumentiert? Nach welchen Regeln werden sie gegebenenfalls transkribiert? Was soll festgehalten werden: Inhalte, Formulierungen oder auch Betonungen und der Habitus der sprechenden Person? Welcher ästhetische Gestaltungsansatz und welche technischen Implikationen gehen mit der Dokumentation per Fotografie oder Video einher? Dient das Material nur als Gedächtnisstütze für das künstlerische Team, fließt es in überformter, redigierter, verdichteter Gestalt in die Inszenierung ein, oder soll es in seiner Rohheit und Authentizität zum Teil der Aufführung werden? In künstlerischen Rechercheprojekten wird besonders markant sichtbar, was generell für Recherchen – auch in Wissenschaft und Journalismus – gilt: dass die Materialwerdung ein ästhetisch-gestaltender Akt ist, der maßgebliche Konsequenzen für das Resultat der Recherche hat.

Zur Recherche gehört die Auswertung. Oft erschließt sich erst bei der Analyse im Nachhinein, was genau gefunden wurde und welche Bedeutung dies hat. Nicht selten ist es das vermeintlich Nebensächliche, Flüchtige oder Zufällige, das sich bei genauerer Betrachtung als zentral und erkenntnisfördernd erweist. Für eine gelungene Recherche ist deswegen immer beides notwendig: Eintauchen in das zu recherchierende Feld und Distanznahme bei der Auswertung.

Dieser Text ist ein Auszug aus einem längeren Artikel über den Begriff und die Vorgehensweisen des Recherchetheaters. Der vollständige Text ist über die Homepage des Instituts für performative Künste und Bildung der HBK Braunschweig zu beziehen.

Literatur:

Manfred Sommer (2002): Suchen und Finden – Lebensweltliche Formen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

OWAR  
WAY

## FLANDERN (BELGIEN)

### Ein Gespräch mit Kristof Blom

*Kannst Du bitte erläutern, inwiefern Partizipation in den Künsten derzeit von der Region Flandern unterstützt wird?*

2016 wurde eine neue Richtlinie entworfen, die die Kunst genreübergreifend in fünf Bereiche einteilt: Produktion, Präsentation, Reflexion, Recherche und Entwicklung, und Partizipation. Organisationen definieren sich in ihrer Arbeit also über einen oder mehreren von diesen Bereichen, für die sie jeweils spezielle Förderung bekommen können.

Impulsgebend dafür war der Partizipationserlass für den Bereich Jugend, Sport und Kultur aus dem Jahr 2008; ein gutes Beispiel für die Arbeit der damaligen progressiven und sozial-liberalen Regierung, die sich einer Reihe sozialer und ethischer Fragen angenommen hat.

*Wie hat die flämische Kunst- und Kulturszene auf diese neuen Richtlinien reagiert? Wurden sie begrüßt, oder fühlten sich Künstler\*innen in ihrer Freiheit eingeschränkt?*

Das Wort Einschränkung kam niemandem in den Sinn, es war ja ein initiativer Schritt, ein Anreiz, der zusätzlich zu bereits bestehenden Fördermöglichkeiten ins Leben gerufen wurde. Zahlreiche Organisationen und Künstler\*innen, die bereits im sozialen Kunstbereich tätig waren, haben diese Richtlinie begrüßt, und viele weitere Organisationen und Künstler\*innen betrachteten es als Einladung, neue Initiativen anzukurbeln oder Aktivitäten auf dem Gebiet der Beteiligung zu entwerfen.

*Wir reden tatsächlich von einer flämischen Richtlinie und nicht von einer gesamt-belgischen?*

Es ist eine flämische Maßnahme, was maßgeblich mit der politischen Struktur unseres kleinen, aber doch komplexen Föderalstaats zu tun hat. Kulturpolitik wird regional, nicht national verantwortet.

*Was sind die Motive dieser Kulturpolitik? Welche Interessen und Ziele verfolgt sie?*

Gemäß dem flämischen Beschluss geht es darum, „Beteiligung zu fördern, zu intensivieren und zu erweitern“ und „die Beteiligung benachteiligter Gruppen zu erneuern und zu intensivieren.“ Konkret bedeutet das, dem Publikum ein vielfältigeres Angebot zu bieten und ein breiteres Publikum auch aus benachteiligten Gruppen aktiv miteinzubeziehen. Das Spektrum ist breit und reicht von Workshops mit Nicht-Professionellen bis hin zu sozial-künstlerischer Arbeit in allen denkbaren Variationen.

*Welche Rolle spielt professionelles Theater mit nicht-professionellen Darsteller\*innen heute in der flämischen Kulturszene? Wie selbstverständlich ist es Teil großer Kulturinstitutionen und Festivals?*

Professionelles Theater mit nicht-professionellen Darsteller\*innen wird in der flämischen Kulturszene nicht gesondert gekennzeichnet, sondern ist integraler Bestandteil der alltäglichen Kunstarbeit auf unterschiedlichen Ebenen: von Kunstzentren wie CAMPO über Stadttheater (Milo Rau schreibt in seinem Manifest für das Stadttheater NTGent: „Mindestens zwei der Schauspieler\*innen auf der Bühne müssen nicht-professionelle Darsteller\*innen sein“) bis hin zu Festivals. Rimini Protokoll entwarf das Projekt SABENATION mit ehemaligen Mitarbeiter\*innen der insolventen belgischen Airline Sabena im Auftrag des Festivals Kunstenfestivaldesarts – das dient mir stets als Referenzpunkt auf diesem Gebiet.

*Du bist Intendant des Kunstzentrums CAMPO in Gent. Wie lautet das künstlerische Konzept von CAMPO?*

Wir möchten unterschiedliche künstlerische Felder unter einem Dach zusammenbringen, um Synergien in den sonst zumeist getrennten Bereichen entstehen zu lassen. Wir bieten Raum für Recherchen und Neuentwicklungen (beispielsweise in Form von Residenzen); wir übernehmen die Rolle des ausführenden Produzenten (wir koordinieren das Zusammenspiel aller Bereiche von den Finanzen über die Technik bis hin zum künstlerischen Part); wir zeigen im Rahmen einer Spielzeit an drei Spielstätten in der Stadt Arbeiten (und kooperieren ganzjährig mit Partnern wie Vooruit oder NTGent bei verschiedenen Festivalformaten); wir kümmern uns um alles, was ansteht, nachdem die Arbeit fertig ist und gewährleisten die Sichtbarkeit der Künstler\*innen und unserer Werke. Dafür organisieren wir weltweite Gastspielreisen und laden Künstler\*innen zum Netzwerk aus Kunstzentren und Festivals in unserer Nähe ein.

All diese künstlerischen Funktionen, die wir als CAMPO erfüllen, sind wiederum von Querschnittsaufgaben durchzogen – Partizipation ist eine davon. Weitere sind die Verknüpfung von Lokalem und Internationalem und das Arbeiten mit allen Generationen und verschiedenen künstlerischen Disziplinen.

*Mit welchen Künstler\*innen arbeitet CAMPO im Bereich des professionellen Theaters mit nicht-professionellen Darsteller\*innen zusammen?*

Die Verbindung von professionellem und nicht-professionellem Theater existiert bei uns in unterschiedlichen Variationen. Durch weltweite Gastspiele der Produktionen mit Kindern für ein erwachsenes Publikum hat CAMPO internationale Aufmerksamkeit erlangt (Milo Raus FIVE EASY PIECES, Philippe Quesnes NEXT DAY, Gob Squads BEFORE YOUR VERY EYES, Tim Etchells' THAT NIGHT FOLLOWS DAY und andere). Es gibt aber auch Produktionen, die in Zusammenarbeit mit der lokalen Kulturszene einer gastgebenden Stadt jeweils neu entstehen, etwa durch die Arbeit in Workshops oder in Form von Remakes (WILD LIFE FM von Kim Noble / Pol Heyvaert / Jakob Ampe oder ALL INCLUSIVE von Julian Hetzel). Zudem gibt es Initiativen, die ausschließlich vor Ort stattfinden und nicht für Gastspielreisen vorgesehen sind (IN KOOR von Myriam Van Imschoot / Willem de Wolf) sowie einige äußerst innovative Beteiligungsformaten von Sarah Vanhee (UNTITLED, LECTURE FOR EVERYONE und andere).

Jedes Projekt verfolgt eine eigene künstlerische Strategie und Methode, abhängig vom jeweiligen Format. Ein gemeinsamer Nenner aller Künstler\*innen, mit denen wir zusammenarbeiten, ist zweifelsfrei das künstlerische Endergebnis, das stets im Fokus steht und die Priorität eines jeden Prozesses ist.

*Welche europäischen Koproduktionen sind in diesem Bereich entstanden?*

Im Laufe der Jahre gab es viele verschiedene Koproduktionen – einige wurden bereits oben erwähnt, eine vollständige Auflistung würde den Rahmen sprengen. Wunderbar an partizipativen Koproduktionen ist die oftmals intensivere Form der Zusammenarbeit zwischen den Häusern oder den Institutionen, denn viele Aspekte der Produktionsarbeit müssen unmittelbar vor Ort realisiert werden: Vorsprechen, lokale Proben oder Workshops... Es entsteht also nicht nur eine stärkere Verbindung zwischen nicht-professionellen und professionellen Künstler\*innen, sondern auch zwischen den Häusern und Institutionen auf allen Ebenen (Technik, künstlerischer Bereich...).

*Welche Herausforderungen mussten die europäischen Koproduktionen bewältigen?*

Partizipatives Theater entsteht im lokalen Kontext, und lässt sich nicht beliebig auf eine andere Stadt übertragen; es ergibt anderswo nicht immer Sinn. Jeder Kontext ist anders. Das war so großartig an dem Projekt WILD LIFE FM, denn das hat diese Thematik konzeptionell aufgegriffen: Wie unterschiedlich ist das Erwachsenwerden in London, München oder Ayr, einem kleinen Ort in Schottland?

*Wird das partizipative Theater an belgischen Kunstschulen und Universitäten behandelt?*

Wie bereits erwähnt ist die partizipative Arbeit ein wesentlicher Bestandteil unseres Alltags, also ja, sie wird diskutiert und auch gelehrt.

Einige Studierende präsentierten am CAMPO ihre Abschlussprojekte, die partizipative Elemente enthielten. Letztes Jahr produzierten wir das Projekt IN KOOR von Myriam Van Imschoot / Willem de Wolf und brachten dafür Studierende der Darstellenden Künste und Laiendarsteller\*innen gemeinsam auf die Bühne – dadurch entstand eine interessante Dynamik.

*Würdest Du Flandern als europäischen Vorreiter auf diesem Gebiet bezeichnen, sowohl in ästhetischer als auch in inhaltlicher Hinsicht?*

Diese Aussage zu bejahen, wäre etwas überheblich, und ich würde Flandern nicht als Brutstätte bezeichnen – man muss nur an die bahnbrechenden und inspirierenden Arbeiten von zum Beispiel Rimini Protokoll, Mammalian Diving Reflex oder Quarantine denken. Aber es stimmt, dass einige bemerkenswerte Arbeiten und Künstler\*innen ihren Ursprung in Flandern haben und auch große internationale Anerkennung erfahren.

*Die Fragen stellte Miriam Tscholl*

## POLEN

### von Stanisław Godlewski

Seit etwa 15 Jahren zeichnet sich in Polen eine steigende Tendenz ab, an öffentlichen Theatern Performances mit nicht-professionellen Schauspieler\*innen zu entwickeln. Oftmals werden diese als Formen partizipativen Theaters oder kultureller Animation, mit der Absicht der Aktivierung lokaler Communities rings um die jeweilige Institution, betrachtet.

Anfangs war es noch etwas Neues – in der polnischen Theatertradition besteht nach wie vor eine klare Abgrenzung zwischen professionellen Repertoiretheatern einerseits und alternativen freien Gruppen andererseits. Öffentliche Repertoiretheater werden hauptsächlich mit Mitteln der Provinzen oder Kommunen subventioniert, in seltenen Ausnahmen auch von der nationalen Regierung. In Polen gibt es etwa 120 öffentliche Theater in größeren Städten. Diese Einrichtungen sind oftmals streng hierarchisch strukturiert (mit dem\*der Intendant\*in an der Spitze der Hierarchie) und verfügen über feste Schauspieler\*innen-Ensembles.

Die erste Welle partizipativen Theaters erreichte Polen aus dem Osten (mit dem russischen Dokumentartheater) und aus dem Westen (hauptsächlich aus Deutschland). Aufgrund von Performances, die auf Festivals gezeigt wurden (beispielsweise von Rimini Protokoll) und ersten Versuche, Ideen und Methodik der Theaterpädagogik zu übertragen, erkannten Künstler\*innen und Regisseur\*innen recht bald die vielen Vorzüge der Arbeit mit nicht-professionellen Darsteller\*innen.

Aus ideologischer Sicht war es ein neuer Weg, die Kernaufgabe öffentlicher Theater zu erfüllen, nämlich Menschen zusammenzubringen und Themen aufzugreifen, die ihnen wichtig sind. Für Künstler\*innen und Kurator\*innen war es eine Gelegenheit, etwas Neues zu machen, die Grenzen zwischen Kunst und realer Welt verschwimmen zu lassen und wirklich etwas zu verändern. Für die Marketingabteilungen war es eine Chance, neue Publikumsgruppen zu gewinnen.

Es gab und gibt allerdings noch immer ein Problem: Geld. Öffentliche Institutionen, insbesondere Repertoiretheater mit Vollzeit arbeitenden Ensembles,

haben Schwierigkeiten, Projekte mit externen Gästen umzusetzen. Diese Art von Performances stellen öffentliche Theater in vielerlei Hinsicht vor große Herausforderungen und fordern geradezu zum Erfinden alternativer Formen künstlerischer Produktion wie etwa Kooperationen mit Festivals, Künstler\*innen-Residenzen oder ähnlichem auf.

Theater in größeren Städten, in denen die finanzielle Lage stabiler und das kulturelle Angebot für Bürger\*innen vielfältiger ist als auf dem Land, nehmen derzeit diese Herausforderungen an. Noch vor einigen Jahren sah die Situation völlig anders aus: In kleineren Städten wie Liegnitz, Waldenburg oder Kielce war das partizipative und avantgardistische Theater im Aufstieg begriffen. Doch seit den letzten Kommunal- und Regionalwahlen und dem beinahe landesweiten Sieg der nationalkonservativen Partei wanderten künstlerische Experimente und innovative Performances in die größeren Städte, insbesondere nach Warschau, ab.

Freie Gruppen sind natürlich in einer anderen Lage – sie können sich für diese Art von Projekten um kommunale und nationale Fördermittel bemühen. Und normalerweise erhalten sie diese Mittel auch. Insbesondere Kommunalverwaltungen investieren gerne in partizipative Kunst aufgrund des positiven Einflusses dieser Projekte auf die lokalen Communities. Doch oftmals können mit den Geldern nicht mehr als drei Aufführungen finanziert werden, weshalb der Effekt der Fördermittel recht schwach ist. Freie Gruppen kooperieren daher regelmäßig mit öffentlichen Theatern: Die freie Gruppe erhält Fördermittel für das Projekt, während das Theater Proben- und Bühnenraum, technischen Support und gelegentlich auch Schauspieler\*innen zur Verfügung stellt.

In den letzten Jahren sind sich immer mehr Künstler\*innen darüber bewusst geworden, dass eine Performance mit nicht-professionellen Darsteller\*innen (manche Kritiker\*innen nennen sie auch Laiendarsteller\*innen) nicht nur die kulturellen Einrichtungen dazu zwingt, tradierte Produktionsmodelle zu überarbeiten, sondern auch als Hilfsmittel genutzt werden kann, um das Theater selbst zu analysieren und zu befragen – als Institution, als Medium, als Kunstform und als Form zwischenmenschlicher Interaktion. Die Kritikerin und Wissenschaftlerin Joanna Krakowska prägte im Zusammenhang mit dieser Art von Performance den Begriff des selbstbezüglichen Theaters („auto-theatre“) und schrieb, dass sich das Theater in der Ära der postfaktischen Politik und des politischen Autoritarismus einer Strategie der Aufrichtigkeit verschreibt. Bei dieser Theaterform sprechen die Schauspieler\*innen in eigenem Namen und greifen ihnen wichtige Fragestellungen auf. Sie ergründen die Theatralität der Performance und sprechen über persönliche Probleme sowie über wirtschaftliche und institutionelle Einschränkungen künstlerischer Prozesse.

Viele der von Krakowska aufgeführten Beispiele können als Formen des partizipativen Theaters angesehen werden – darunter Performances von Teatr 21 in der Regie von Justyna Sobczyk, *KWESTIA TECHNIKI (EINE TECHNISCHE FRAGE)* von Michał Buszewicz am Nationalen Stary-Teatr in Krakau oder *EWELINA PŁACZE (EWELINAS TRÄNEN)* in der Regie von Anna Karasińska am Teatr Rozmaitości in Warschau. Es gibt allerdings unterschiedliche Methoden der Partizipation nicht-professioneller Darsteller\*innen. Im Folgenden werde ich über eine Künstlerin und eine Theatergruppe sprechen, die unterschiedliche künstlerische Wege im Bereich des partizipativen Theaters verfolgen: Marta Górnicka und Teatr 21.

Teatr 21 wurde 2005 von Menschen mit Downsyndrom und Autismus an einer Förderschule gegründet. Für die Darsteller\*innen wurde mit der Zeit aus einer Freizeitbeschäftigung professionelle Arbeit. Das Ensemble besteht aus 17 Schauspielern\*innen, die alle für ihre Arbeit bezahlt werden (keine Selbstverständlichkeit in Polen in Hinblick auf Theaterarbeit von Menschen mit Behinderung/en). Leiterin der Gruppe ist die Regisseurin und Pädagogin Justyna Sobczyk. Während der vergangenen Jahre hat Teatr 21 innerhalb der polnischen Theaterlandschaft große Anerkennung erfahren: Die teils preisgekrönten Performances wurden auf unterschiedlichen Festivals in Polen und im Ausland aufgeführt. Da es sich bei Teatr 21 um eine Stiftung handelt, muss es stets mit größeren öffentlichen Institutionen zusammenarbeiten, beispielsweise mit Theatern, Museen oder Produktionshäusern, um eine Performance auf die Beine zu stellen. Letztes Jahr gründeten Justyna Sobczyk und ihr Team das inklusive Kunstzentrum Downtown, ein interdisziplinäres Zentrum, das sich der Theorie und Praxis inklusiver Kunst verschreibt. Downtown verknüpft zahlreiche Institutionen in Warschau miteinander; dieses Jahr wurde das Programm allerdings finanziell nicht weiter von der Stadt unterstützt.

Die Performances von Teatr 21 behandeln Thematiken, die für die Schauspielern\*innen eine Rolle spielen wie Liebe und das Recht auf Ehe (*STATEK MIŁOŚCI*), Familie (*KLAUNI CZYLI O RODZINIE*) oder die Mechanismen von Stigmatisierung und Ausschluss aus der Gesellschaft. Die letzte Performance *REWOLUCJA, KTÓREJ NIE BYŁO (DIE REVOLUTION, DIE ES NICHT GAB)* entstand, in Zusammenarbeit mit der Biennale Warszawa (drei professionelle Schauspielern\*innen der Biennale Warszawa spielten gemeinsam mit Schauspielern\*innen von Teatr 21) und behandelte den Protest von Menschen mit Behinderung/en und ihren Eltern im Jahr 2018: Die Protestierenden besetzten 40 Tage lang das polnische Parlament und verlangten bessere soziale Absicherung für Menschen mit Behinderung/en. Die Regierung erhöhte die Sozialhilfeleistungen daraufhin nur sehr geringfügig, was

einer Verhöhnung der Protestierenden gleichkam. Eines der ausdrucksstärksten und bekanntesten Bilder dieser Besetzung ist eine Fotoaufnahme, die während des NATO-Gipfels im polnischen Parlament gemacht wurde: Weil die Politiker\*innen daran scheiterten, die Protestierenden hinauszubefördern, haben sie sie kurzerhand hinter einem großen Vorhang versteckt. In *REWOLUCJA, KTÓREJ NIE BYŁO* greift Teatr 21 diese Vorfälle während der Besetzung auf. Auf sehr ironische und unterhaltsame Art verkörpern die Schauspielern\*innen die Protestierenden und parodieren die Politiker\*innen (beispielsweise Jarosław Kaczyński oder Andrzej Duda). Für das Bühnenbild werden originale Poster und Banner verwendet. Im zweiten Teil der Performance sprechen die Darsteller\*innen über ihre Alltagsroutinen und -sorgen, über Träume, Sehnsüchte und ihre Emotionen: Liebe, Wut, Verlangen. Sie sprechen über Kunst und über Freude. Schließlich entwerfen sie auf der Bühne eine sichere, schöne und farbenfrohe Utopie: In Downtown kann jede\*r sein, wer auch immer er oder sie sein möchte. Die Show schließt mit einem Song von Teresa Foks, einer Schauspielerin, die in ihrer ganz eigenen und einzigartigen Sprache singt. Zuschauer\*innen und Schauspielern\*innen lauschen gemeinsam dem Song und begreifen, dass die Schönheit der auf der Bühne gezeichneten Utopie von der Tatsache herrührt, dass eine derartige Utopie derzeit in Polen aufgrund der politischen und wirtschaftlichen Lage undenkbar scheint.

Ein weiteres interessantes Beispiel aus dem Bereich des partizipativen Theaters in Polen ist Marta Górnicka, eine der (auch im Ausland) bekannten polnischen Theaterregisseur\*innen. Górnickas Arbeiten basieren auf der Form des Chores. In ihren ersten beiden Stücken waren dies Frauenchöre mit Frauengruppen, die in Castings ausgewählt wurden. In den Produktionen *THIS IS THE CHORUS SPEAKING* und *MAGNIFICAT* vermischten sich antike Tragödien, zeitgenössische Literatur, feministische Manifeste, kulinarische Rezepte und Lieder. Der Chor rief, schrie, flüsterte und bewegte sich in einer äußerst präzisen Choreografie. Es handelte sich dabei um eine neuartige Ausdrucksform im polnischen Theater (jedoch konnten einige Kritiker\*innen in Górnickas Werken Ansätze von Einar Schleaf ausfindig machen). Górnicka arbeitet noch immer mit Chören und schreibt Librettos (gemeinsam mit ihrer Dramaturgin Agata Adamiecka-Sitek): Sie vermischen verschiedene Texte und beschäftigen sich mit politischen Thematiken wie Krieg oder Xenophobie. In Hinblick auf Form und Ästhetik hat sich nichts geändert; Górnickas Werken liegen stets dieselben Muster zugrunde.

Eine ihrer am stärksten politisch motivierten Performances war *CONSTITUTION FOR THE CHORUS OF POLES*. Diese wurde vom Nowy Teatr Warschau

produziert; die Premiere war am 3. Mai 2016, dem polnischen Nationalfeiertag. An diesem Tag wird die Verabschiedung der ersten polnischen Verfassung im Jahr 1791 (zugleich die erste demokratische Verfassung Europas; heute bekannt als „Verfassung vom 3. Mai“) zelebriert. Tagespolitischer Hintergrund der Premiere wiederum war, dass die 2016 neu gewählte nationalkonservative Regierungspartei PiS (Recht und Gerechtigkeit) mehrere Richter des obersten Gerichtshofs, der die Einhaltung der Verfassung durch die Regierung überwacht, austauschte. Dem folgten rasch generische Proteste und zahlreiche Demonstrationen zur Verteidigung der Verfassung.

Górnickas Idee war simpel: Die aktuelle Verfassung sollte vom Chor der Polen verlesen werden. Dieser besteht aus etwa 50 Menschen: Männern und Frauen, Kindern, Senior\*innen, Heterosexuellen und Homosexuellen, Ausländer\*innen, Geflüchteten und Menschen mit Behinderung/en. Auch ein Soldat und eine Dragqueen namens Kim Lee sind Teil des Chores. Es sind Laiendarsteller\*innen und erfahrene Schauspieler\*innen, manche von ihnen bekannte Covergesichter von Magazinen. CONSTITUTION FOR THE CHORUS OF POLES war nicht nur aufgrund der historischen und gegenwärtigen politischen Kontexte hochaktuell, sondern auch aufgrund der Botschaft selbst: In einem politisch geteilten Land und einer polarisierten Welt klingen Texte wie „Wir, das Volk“ zugleich seltsam und emotional.

In Marta Górnickas Werken werden Fragestellungen der Anerkennung, Macht und Hierarchie im Bereich des partizipativen Theaters aufgeworfen. Auf den ersten Blick erkennt das Publikum Górnickas Chor der Polen (teils durch offene Castings ausgewählt) als heterogene, diverse Gruppe. Doch auch die stringente Form und Górnickas machtvolle Position als Dirigentin sind aus den ersten Reihen nicht zu übersehen. Sie dirigiert die Leute im wahrsten Sinne des Wortes.

Górnicka ist zugleich der einzige Star der Performance – die Choreut\*innen bleiben für gewöhnlich anonym und in Kritiken werden sie nicht namentlich erwähnt, und sie ist für ihr hartes Training mit den Schauspieler\*innen bekannt, das den gewünschten Bühneneffekt erzielen soll. Der Chor performt nur, sie kreieren keine gemeinsame Performance, und die Choreut\*innen haben kein dramaturgisches oder choreografisches Mitspracherecht. Abschließend würde ich also gern folgende Fragen in den Raum stellen: Setzt partizipatives Theater stets eine demokratische Arbeitsweise voraus? Eine kollektive Arbeitsweise? Und was bedeutet das überhaupt? Bis zu welchem Grad lassen sich Hierarchien im Produktionsprozess einer Performance abbauen?

## ITALIEN

von Rita Maffei

1.

Das Bewusstsein, partizipatives Theater zu machen, ist in Italien noch relativ jung. Wir haben zwar schon länger an partizipativen Formaten gearbeitet, waren uns dessen aber nicht bewusst oder haben die Formen anders benannt.

Die frühesten Wurzeln partizipativen Theaters in Italien reichen bis zum antiken Volkstheater in Form von Festspielen, Gottesdiensten und historischen sowie religiösen Nacherzählungen zurück.

Wie der italienische Journalist und Experte Massimo Marino im Dezember 2018 in Udine beim ersten italienischen Treffen von Theaterschaffenden aus dem Bereich des partizipativen Theaters sagte: „Seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben wir in Italien eine Theateravantgarde und eine politische Avantgarde entwickelt, die wir heute als partizipativ bezeichnen würden. Gesellschaft und Kultur sollten erneuert werden, indem Bürger\*innen zu Wort kämen.“

Aber erst ab den 1960er-Jahren wurden Bürger\*innen wirklich miteinbezogen. Theaterschaffende entwickelten neue Theaterformen im Zusammenspiel mit dem Publikum, insbesondere mit jungen Menschen. Sie nannten es Animationstheater.

Giuliano Scabia – Schauspieler, Regisseur und Bühnenautor – war ein Vorreiter in der Entwicklung von Workshops, dezentralisierten Strukturen und partizipativen Performances. Er arbeitete in den Vororten, auf den Straßen, auf dem Land sowie in Psychiatrien und erfand zudem das „erweiterte Theater“: Bürger\*innen wurden in das Geschichtenerzählen miteinbezogen und riesige archetypische Puppen kamen zum Einsatz, wie das blaue Pferd Marco Cavallo, das bis heute als Symbol für die Heilung psychischer Erkrankungen durch demokratische Prozesse gilt.

In den 1990er-Jahren wurden zahlreiche Workshops ins Leben gerufen, die Kinder, Gefangene, Laiendarsteller\*innen, Migrant\*innen, Teenager\*innen, Geflüchtete, Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten ... adressierten. Jahrelang standen so (und stehen noch heute) ganz unterschiedliche Menschen auf den

Bühnen, in einer Form der Beteiligung, für die das künstlerische Ergebnis weniger von Bedeutung ist als das soziale Motiv.

Auf diesem fruchtbaren Boden konnte das zeitgenössische partizipative Theater offenbar bestens gedeihen. Das entsprechende Bewusstsein kam aus dem Ausland. Als Performances von Rimini Protokoll, Gob Squad oder Roger Bernat erstmals nach Italien kamen, haben auch wir begonnen, partizipativen Formaten präzisere und stärker künstlerische Zielsetzungen zu verleihen. Seit der Jahrtausendwende widmen einige Theater, Kompanien und Festivals partizipativen Formaten einen Teil ihres Programms.

Sinkende Publikumszahlen in den Jahren wirtschaftlicher Krisen und darauffolgende Maßnahmen des Audience Developments veranlassten Theaterschaffende, in ihrer künstlerischen Arbeit einen aktiveren Dialog zwischen Künstler\*innen und Publikum anzuregen. Es entstanden ortsspezifische, immersive und partizipative Formate, bei denen die Bürger\*innen nicht nur bloßes Publikum, sondern Darsteller\*innen und Mitgestalter\*innen der entwickelten Performances waren.

Heute gibt es in Italien zahlreiche unterschiedliche partizipative Formate. Manche finden in privaten und innovativen Theatern statt, viele entstehen im Kontext der freien Theaterszene. Außerdem finden sich partizipative Performances aus Italien und aus dem Ausland auch in einigen Festivalprogrammen, etwa bei Short Theatre (Rom), Santarcangelo, VIE-Festival (Modena), Drodesea der Fies Factory (Dro), Mittelfest (Cividale) und beim Pergine-Festival.

Als einziges Nationaltheater hat das Emilia Romagna Teatro unter der Intendanz von Claudio Longhi – Regisseur, Philosoph und Professor für Regie an der Universität Bologna – partizipative Theaterprojekte entwickelt. Seit 2012 kreierte Longhi in Modena partizipative Projekte mit einer Gruppe professioneller Schauspieler\*innen. Diese Projekte befassten sich jeweils mit einer bestimmten sozialen oder politischen Thematik und standen über mehrere Monate hinweg an verschiedenen Orten allen Interessierten offen. Es handelte sich bei diesen Projekten um intensive Recherchen, begleitet von Workshops, Dinner-Abenden, Fußballspielen, Meetings und Reflexionen. Am Ende der Spielzeit wurde jedes Jahr eine große Performance auf die Bühne gebracht. 2016 wurde Longhi als Intendant des Nationaltheaters Emilia Romagna Teatro vorgeschlagen, und die Gruppe der Schauspieler\*innen, die mit ihm zusammengearbeitet hatte, führte die partizipativen Projekte ohne ihn fort. Longhi beschreibt die verschiedenen Rollen bei einem partizipativen Projekt folgendermaßen: Dem\*der Regisseur\*in sollte eine schwächere Funktion zukommen, gewissermaßen eine Art fluide Rolle, die sich

jedweder Situation anzupassen vermag. Den Schauspieler\*innen sollte hingegen eine kreativere und intellektuellere Funktion zuteilwerden mit mehr Diskussions- und Beteiligungsspielraum.

In der Region Emilia Romagna gibt es ein weiteres privates Theater, das regelmäßig mit partizipativen Methoden arbeitet: das Teatro dell'Argine. Dort arbeiten Andrea Paolucci, Micaela Casalboni und andere mit großen Zielgruppen wie beispielsweise Studierenden, Migrant\*innen und Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten. An dem preisgekrönten Projekt FUTURI MAESTRI etwa waren 1.000 Jungen und Mädchen in einem Alter von 3 bis 18 Jahren beteiligt.

Ich würde an dieser Stelle gern zwei junge Regisseur\*innen nennen, die mit partizipativen Theatermethoden arbeiten: Eleonora Pippo und Nicola Borghesi.

Eleonora Pippo hat ein Format entwickelt, eine Art Basishandlung, die von den Jugendcomics des italienischen Comicautors Ratigher inspiriert ist. Diese probt sie in jeder gastgebenden Stadt eine Woche lang mit einer neuen Gruppe von Teenager\*innen und überführt sie in eine Performance. Pippo ist freischaffende Künstlerin, und das Projekt wird vom privaten Theater Teatro della Tosse in Genua koproduziert.

Nicola Borghesi und seine freie Theatergruppe Kepler-452, produziert vom Nationaltheater Emilia Romagna Teatro, entwickeln Performances, die von den Lebensgeschichten der Bürger\*innen, mit denen sie arbeiten, inspiriert sind. Gemeinsam mit professionellen Schauspieler\*innen werden diese auf die Bühne gebracht.

In Rom gibt es außerdem eine junge freie Theaterkompanie namens Dynamis, bei deren Performances ein Teil des Publikums auf die Bühne gebeten wird (MSQUARED), oder sich genau ein\*e Zuschauer\*in und ein\*e Performer\*in begegnen (ID). Sie befragen das Publikum zu unterschiedlichen Themen, beispielsweise zu unserer Fähigkeit, gemeinsam auf einem einen Quadratmeter großen Teppich zu leben, zur Identität einer Person aus dem Kulturkreis der Sinti und Roma oder einer jungen Person mit einer Geschlechtsidentitätsstörung.

## 2.

Am CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia in Udine, dem innovativsten Theater der Region, entwickeln wir seit 1993 partizipative Projekte. Damals spürten wir zwar, dass unsere Arbeit großes Potenzial hat, aber wir waren uns noch nicht des von uns angestoßenen Prozesses bewusst. In unseren ersten partizipativen Arbeiten standen Bürger\*innen neben professionellen Schauspie-

ler\*innen auf der Bühne (FANTASTICA VISIONE, 1993). Oder wir experimentierten mit besonderen Spieler\*innen / Zuschauer\*innen-Konstellationen wie beispielsweise in IL LABIRINTO DI ORFEO (1995), einer sinnlichen Performance, die sich an jeweils nur eine\*n einzige\*en Zuschauer\*in richtete.

Seitdem haben wir ein Feld konstanter und komplexer partizipativer Aktivität geschaffen: Alessandro Berti und Michela Lucenti arbeiteten einige Jahre lang mit ihren Kompanien L'Impasto und Balletto Civile in einem kleinen Theater im psychiatrischen Krankenhaus in Udine mit Patient\*innen und Bürger\*innen und führten mehrere Performances auf.

2013 arbeiteten Virgilio Sieni und seine Accademia sull'arte del gesto gemeinsam mit Bürger\*innen aus Udine an unserem Theater. Und Fabrizio Arcuri involvierte ältere Mitbürger\*innen, Tänzer\*innen, Musiker\*innen, Sänger\*innen, Majoretten und Turner\*innen in seine Arbeiten.

Als Ko-Direktorin des CSS Teatro rief ich 1999 mein erstes partizipatives Projekt ins Leben: 70 Bürger\*innen tanzten und musizierten in THE RED AND WHITE RESURRECTION OF ROMEO AND JULIET des kongolesischen Theaterautoren Sony Labou Tansi. Seitdem hat sich der partizipative Ansatz in unserem Denken verankert.

Während der vergangenen drei Jahre hat unser partizipatives Projekt auf intensive Art und Weise Form angenommen: Startschuss war das Projekt N46°-E13° (die geografischen Koordinaten von Udine) – eine Performance über die Geschichten der Stadt aus Perspektive der Bürger\*innen. Inspiriert von Rimini Protokolls 100% STADT standen etwa 100 Menschen auf der Bühne.

Bei LADY EUROPE 2.0 warteten Teilnehmer\*innen und Publikum in einer Lounge gemeinsam auf Neuigkeiten zum Gesundheitszustand von Lady Europa, die krank ist und im Sterben liegt. Bei LOST MEMORIES OFFICE wurde jeweils nur ein\*e Zuschauer\*in in den Saal gelassen, während 35 Alltagsexpert\*innen in zehn verschiedenen Räumen zehn verschiedene Geschichten präsentierten; um nur einige Projekte zu nennen.

Bei meiner letzten Performance L'ASSEMBLEA arbeitete ich gemeinsam mit 80 Frauen aller Altersstufen. Es war ein partizipatives Format, bei dem Teilnehmer\*innen und Publikum an einem großen Tisch saßen, der gleichzeitig als Bühne diente. 50 Jahre nach 1968 befassten wir uns mit der Fragestellung, wie 68 das Leben von Frauen verändert hat – ein energetisches Projekt mit tollen Diskussionen, Erzählungen und Begegnungen unterschiedlicher Frauengenerationen. Die Aufführungen erstreckten sich über 15 Tage.

Im Dezember 2018 organisierten wir zudem das erste italienische Treffen zu partizipativem Theater mit zahlreichen Journalist\*innen, Regisseur\*innen und Expert\*innen wie Miriam Tscholl, Rimini Protokoll und italienischen Künstler\*innen wie den bereits erwähnten Claudio Longhi, Fabrizio Arcuri, Andrea Paolucci, Eleonora Pippo oder Nicola Borghesi.

Derzeit arbeite ich an einem neuen Projekt namens SSSIGNORA! über weibliche Führungsrollen, das im Juli auf dem Mittelfest-Festival Premiere feiern wird.

In meinen Projekten konzentriere ich mich nicht auf spezifische Zielgruppen (L'ASSEMBLEA war eine Ausnahme, die Gruppe bestand ausschließlich aus Frauen); ich bevorzuge es, mit möglichst diversen und durchmischten Gruppen zu arbeiten.

Die Formate lassen sich allesamt andernorts mit neuen Gruppen nachbilden, wodurch neue und komplett andere Performances entstehen.

Meine primäre Zielsetzung bei partizipativen Projekten ist weniger, Unterhaltung zu schaffen als vielmehr Engagement. Ich möchte Laiendarsteller\*innen nicht „benutzen“, sondern gemeinsam mit ihnen eine Performance entwickeln: Ich inszeniere kollektive Projekte.

Die Erfahrung zeigt, dass wir uns heutzutage dringend sozial verhalten und sozial leben müssen. Die Menschen müssen sich einem größeren Ziel verschreiben, über soziale Angelegenheiten diskutieren und sich gemeinsam künstlerisch verwickeln. Das partizipative Theater kann diesen Bedürfnissen gerecht werden. Das große Risiko besteht in der reinen Unterhaltung, aber Theater ist die Antwort: die tiefe, emotionale, intellektuelle und künstlerische Erfahrung des Theaters.

## FRANKREICH

### von Sophie Mugnier

Ich bin Leiterin des Théâtre Brétigny nahe Paris, das bis zu 580 Zuschauer\*innen Platz bietet. Das Theater als öffentlicher Ort wird offiziell als „subventionierte Bühne von nationalem künstlerischem und kreativem Interesse“ definiert. Es widmet sich der Präsentation und der Unterstützung interdisziplinärer zeitgenössischer Arbeiten. Zu den Förderern gehören unter anderem das Kulturministerium, die Region Île-de-France, das Département de l'Essonne und der lokale Gemeindeverband.

In Frankreich ist die Partizipation nicht-professioneller Künstler\*innen an künstlerischen Arbeiten nichts Neues, doch scheint sie sich heutzutage einer neuen und rapide wachsenden Beliebtheit zu erfreuen. Zwei Motivationen scheinen dem zugrunde zu liegen: eine politische und eine künstlerische. Auf politischer Ebene ist vor allem das 2015 verabschiedete Gesetz namens NOTRe interessant. NOTRe steht für „Neue Territoriale Organisation der Republik“ und markiert aus zweierlei Gründen einen wichtigen Wendepunkt in Frankreich: Zum einen verleiht das Gesetz kulturellen Rechten eine gesetzliche Basis. Zwar wurden kulturelle Rechte bereits seit 1948 in diversen internationalen Abkommen verankert, doch erst seit der Jahrtausendwende ist man in Europa bestrebt, diese Gesetze auch anzuwenden. Mit der NOTRe-Gesetzgebung wird jeder Person die Freiheit zugesprochen, ihre kulturelle Identität auszuleben (das Gesetz folgt damit der Erklärung von Fribourg von 2007). Zum anderen hebt das NOTRe-Gesetz einen wichtigen Punkt hervor: Alle Gruppen müssen die kulturellen Rechte der Bürger\*innen respektieren und befördern, und folglich auch alle Theater, die einem öffentlichen Auftrag folgen. Konkret bedeutet das, bei allen Unternehmungen stets den Menschen in den Fokus zu stellen und „mit den Bewohner\*innen“ statt einfach nur „für die Öffentlichkeit“ zu arbeiten.

Auf künstlerischer Ebene haben viele Menschen aus dem kreativen Umfeld diese Fragestellung aufgegriffen. Auf allen führenden Bühnen werden Arbeiten mit

nicht-professionellen Künstler\*innen gezeigt. In Frankreich generieren diese sowohl Interesse als auch Misstrauen. Manche betrachten sie als Modetrend innerhalb eines angespannten wirtschaftlichen Kontextes, in dem beispielsweise Gruppenproduktionen schwieriger zu bewerkstelligen sind. Andere wiederum halten diese Kunstformen für absolut notwendig, um das Modell der Demokratisierung und die kulturelle Demokratie neu zu gestalten. Selbstverständlich gibt es viele unterschiedliche Formen der Partizipation und verschiedene Grade der Teilhabe.

Ich möchte nun über drei bedeutende Projekte sprechen, die während der vergangenen zehn Jahre an großen französischen Institutionen (Festival d'Avignon und Beaubourg) vor einem großen Publikum aufgeführt wurden.

DU PRINTEMPS (VOM FRÜHLING) von Thierry Thieû Niang: Der Choreograf Thierry Thieû Niang entwarf gemeinsam mit einer Gruppe von Performer\*innen und Tänzer\*innen zwischen 60 und 90 Jahren seine eigene Version von LE SACRE DU PRINTEMPS. Patrice Chéreau las bei diesem Projekt Texte von Nijinsky. Das Projekt brachte die Themen Altern und hohes Alter anhand von Körpern zur Darstellung, die vielleicht nicht perfekt, dafür rege und voller Leben sind.

Ein zweites Beispiel: 81 AVENUE VICTOR HUGO in der Regie von Olivier Coulon-Jablonka: Auf der Bühne stehen acht undokumentierte Migrant\*innen (auf Französisch „sans papiers“). Jede\*r Einzelne von ihnen gewährt uns einen kleinen Einblick in sein / ihr Leben, in dem Solidarität und Gewalt Seite an Seite existieren, und Ungerechtigkeit mit List und Betrug begegnet wird. Wo verorten wir Ausländer\*innen innerhalb unserer Gesellschaft? Unter welchen Bedingungen leben sie? Diese Fragen stellt die Produktion.

Ein letztes Beispiel: SISYPHE (SISYPHOS) von Julie Nioche: SISYPHE ist eine Performance für 20 bis 200 Personen. Julie Nioche lädt zur Teilnahme an einem Tanzstück, das auf dem Moment des Springens basiert. 20 Minuten lang springen Körper zum Song The End von The Doors auf und ab. Dieses Projekt wurde oftmals gemeinsam mit Teenager\*innen performt, die sich stark mit dem Motiv, über sich hinauszuwachsen und eigene Grenzen zu durchbrechen, identifizieren können.

Kommen wir nun zu den Projekten am Théâtre Brétigny: Das Théâtre Brétigny liegt 30 Kilometer von Paris entfernt in einer Gemeinde mit etwa 200.000 Einwohner\*innen. Ungefähr 40 Prozent davon sind jünger als 30 Jahre. Der Norden ist urban, der Süden ländlich geprägt, und Nachbarschaften der Arbeiter\*innenklasse gibt es dort ebenso wie Reihenhaussiedlungen finanziell besser Gestellter.

Die Gemeinde ist insbesondere für ihr bemerkenswertes kulturelles Erbe bekannt: Das größte Gefängnis in Europa liegt genau dort, in Fleury-Mérogis. Zudem gibt es viele Berufspendler\*innen; und Gewerbegebiete dominieren den Ort als letzte übriggebliebene öffentliche Räume für soziale Interaktion.

Wir als Theater nehmen insbesondere wahr, dass 80 Prozent der Bevölkerung keinen Zugang zu etablierten Formen der Kultur haben. Es ist uns ein Anliegen, das zu ändern und so haben wir nach neuen Wegen gesucht, Künstler\*innen und Einwohner\*innen durch verschiedene Beteiligungsformen miteinander in Verbindung zu bringen.

Ich entwickelte ein Projekt namens DEDANS DEHORS (DRINNEN DRAUSSEN), 50 Prozent des Projekts finden drinnen im Theater, 50 Prozent draußen im Freien statt. Es hat zwei Hauptteile. Erstens gestaltet das Theater während einer Spielzeit ein thematisches Eventprogramm, wobei die Events in Dreimonatszyklen mit unterschiedlichen Thematiken organisiert sind, wie „Arbeit“, „Gastronomie“, „der\*die Fremde\*r“ oder „Gesundheit“. Zweitens betreibt das Theater ein ganzjähriges Wandmalerei-Projekt. Dieses beinhaltet kontextbezogenes Schreiben an unterschiedlichen Orten: im Wald, in einer Bank, in einer Schokoladenmanufaktur, am Gericht, in einer Fabrik, am Swimmingpool oder Bahnhof. Die Schlagwörter dazu sind Neugierde und Aufmerksamkeit für das eigene Umfeld.

Wir lassen die Einwohner\*innen so selbst zu Darsteller\*innen in einer von uns angeregten Erzählung werden, anstatt einfach nur Konsument\*innen einer Darbietung zu sein.

Das Projekt beinhaltet mehrere Ebenen:

1/ Zuerst geht es um Inhalte. Die Betonung liegt dabei auf den Inhalten alltäglicher Lebensentwürfe: Lebensweisen, Sorgen, Tagesabläufe ....

Dabei denke ich an zwei Stücke, die wir gemeinsam mit Künstler\*innen koproduziert haben, die mit unserem Theater in Verbindung stehen: FOOTBALLEUSES von Mickaël Phelippeau (DIE FUSSBALLERINNEN) ist ein Gruppenporträt von zehn weiblichen Fußballspielerinnen im Alter von 18 bis 57 Jahren mit unterschiedlichen Vorgeschichten. Sie sind Hausfrauen oder Singlefrauen, aber alle sind sie in einem Fußballverein als Spielerinnen aktiv. Sie trotzen dem auf diesem Gebiet gängigen Sexismus und leben ihre Leidenschaft für diesen Mannschaftssport in vollen Zügen aus. Sie erzählen uns von ihrem Leben durch Worte und wunderbare Gruppenchoreografien wie etwa eine Luft-Fußballszene mit einem imaginären Ball. Dieses Projekt nahm in Brétigny Form an, wo wir mehrere Treffen zwischen Mickaël und einer Reihe lokaler Fußballspielerinnen organisiert haben.

F(L)AMMES von Ahmed Madani (der französische Titel umfasst die beiden Wörter „Flammen“ und „Frauen“) lässt zehn Frauen zu Wort kommen, die über sich selbst berichten. Laut Ahmed Madani sind sie Expertinnen ihrer Leben und ihrer Weiblichkeit. Über zwei Jahre hinweg traf Madani in unterschiedlichen Städten junge Frauen, die als Kinder von Einwander\*innen in Frankreich geboren wurden. Er wählte zehn von ihnen aus und zeichnete ein Porträt dieser jungen Menschen aus sogenannten sensiblen Stadtgebieten („Ja, ich bin sensibel“, sagt eine Spielerin): junge Menschen, die komplexer, überraschender und bewegender sind, als wir es uns vorstellen.

Nach ILLUMINATION(S), das sich auf junge Männer konzentriert, ist INCANDESCENCE der letzte Teil der Trilogie über junge Menschen und thematisiert das Verhältnis zwischen jungen Männern und jungen Frauen in eben diesen Wohnorten. Die Produktion folgt demselben Prozess.

2/ Zweitens handeln wir auf der Formebene. Das bedeutet zunächst die klassisch frontale und durch eine Rampe getrennte Bühnen-/Publikumsausrichtung zu verändern, um einen physischen Einbezug der Zuschauer\*innen zu ermöglichen. Ein Beispiel ist die Inszenierung NOUS von Anatoli Vlassov (WIR ODER UNS) – ein Stück, in dem sich neun autistische Erwachsene oftmals sehr nah um die Zuschauer\*innen herumbewegen.

Das Stück hinterfragt Vorurteile gegenüber autistischen Menschen und erzeugt durch die Kreisanordnung und die zirkulären Bewegungen ein Gefühl des Eingeengtseins. Die autistischen Spieler\*innen ziehen ihre Kreise nicht um ein Nichts. Sie ziehen ihre Kreise nicht um sich selbst. Sie ziehen ihre Kreise und suchen dabei uns.

Darüber hinaus gibt es Projekte, die die oftmals luftdichten Grenzen zwischen kulturellen Initiativen, Öffentlichkeitsarbeit und Kunstproduktion antasten.

Ein Beispiel wäre LES CONSTRUCTIONS von Olivier Grossetête (KONSTRUKTIONEN):

Die Menschen einer Region oder Stadt werden dazu eingeladen, gemeinsam zu arbeiten, um eine ungewöhnliche aber nutzlose temporäre Struktur aufzubauen. Eine dieser monumentalen Konstruktionen erreicht allerdings eine Länge oder Höhe von 20 Metern und wiegt eine Tonne. Die Menschen werden eingeladen, leere Pappkartons zu einem Konstrukt aufzustapeln kann; ohne Kräne oder Maschinen, sondern lediglich durch Handarbeit und Körperkraft. Es ist ein künstlerisches Erlebnis und Experiment, bei dem jede\*r Teilnehmer\*in dazugehört und einen ihm\*ihr angemessenen Platz finden kann. Das Projekt lädt gleichermaßen ein

zur architektonischen Reflektion durch Aktion und zur Erfüllung einer Aufgabe in Gemeinschaft.

3/ Drittens gehen wir mit Orten und Plätzen um. Wir laden uns selbst an alltägliche Orte, ohne die symbolischen Barrieren von Bühnen, Rampen und Kulissen, ein. Diese Barrieren sind noch immer ungebrochen stark. Wir errichten stattdessen beispielsweise im Rahmen des Projekts L'ARGENT N'A PAS D'ODEUR (GELD STINKT NICHT) ein olfaktorisches Theater der Düfte in einem Geldinstitut. Das verändert die Perspektive der Zuschauer\*innen und ihr Verhältnis zur künstlerischen Arbeit.

An dieser Stelle möchte ich zwei Performances beschreiben: MADISON von La BaZooKa haben wir in einem Fitnessstudio als Teil der Reihe „Il va y avoir du sport!“ oder „Wir machen Sport!“ aufgeführt. Es ist eine Show für 18 nicht-professionelle Performer\*innen zwischen 18 und 60 Jahren. Madison ist ja bekanntlich ein Tanzstil aus den 1960er-Jahren, der die aufblühende Sexualität von Teenager\*innen in einen Gruppentanz kanalisierte, durch den sie sich ohne körperlichen Kontakt annähern konnten. Um diese Geschichte zu erzählen, entschied sich Sarah Crépin für die Metapher des American Footballs und die Standardisierung von Identitäten. Die Teilnehmer\*innen nannten zuerst ihre echte, anschließend eine erfundene Identität. Anfangs waren die Übergänge noch linear und repetitiv, doch allmählich lösten sich ihre Körper; es entstand ein wilder und wunderbarer Tanz

FIRST LIFE von der Gruppe Ici-Même ist ein Projekt, das wir produziert und mit dem wir eng zusammengearbeitet haben. In einer Audioführung per Smartphone werden die Besucher\*innen ins Zentrum der Erzählung gerückt. Dabei schlüpfen sie in die Haut eines virtuellen Charakters und erkunden dessen Leben. Mit Kopfhörern (samt 3D-Klangumgebung) auf den Ohren und einem Smartphone in der Hand spazieren die Teilnehmenden eine Stunde lang umher.

Die Mehrheit der Besucher\*innen von FIRST LIFE benutzte Wörter wie „erlebnisreich, aufwühlend, verwirrend, überraschend, seltsam, halluzinierend, überwältigend“, um das Erlebte zu beschreiben und ihre Freude an diesem Spiel auszudrücken. Diese Performance ist ortsspezifisch konzipiert und wurde – stets in Zusammenhang mit der jeweiligen Storyline – bereits an so unterschiedlichen Orten wie Einkaufszentren, Gerichtshöfen oder Schulen realisiert, und die Liste wird noch weiter wachsen.

4/ Die vierte und letzte Kategorie: die Ebene der Prozesse:

Das kollektive Arbeiten an partizipativen Projekten impliziert eine lange Zeitspanne, in der Ideen entworfen und geteilt werden und schließlich ein Projekt konzipiert wird, das passgenau für alle Beteiligten ist, das heißt, für die Schauspieler\*innen im weiteren Wortsinn. Manchmal ist dabei der Prozess von gleicher Bedeutung wie das Endergebnis.

Ein Beispiel hierfür: LA FOIRE DES PRAIRIES von Julie Desprairies (LANDMESSE) ist ein Kunstevent, das mit den Traditionen ländlicher Jahrmärkte spielt und mithilfe des Knowhows von Ortsbewohner\*innen eigene Jahrmarktattraktionen entwickelt. Die Bewohner\*innen schlüpfen in die Rolle von Jahrmarktbetreiber\*innen und bespielen und bedienen die aufgebauten Attraktionen. Andere Bewohner\*innen wiederum nehmen die Rolle der Zuschauer\*innen und Jahrmarktbesucher\*innen ein. So hat beispielsweise eine Strickgruppe die erste Weltmeisterschaft ins Leben gerufen, bei der es darum geht, eine Strickmütze möglichst schnell aufzutrennen; „lokale“ Bibliothekar\*innen werden zu Wahrsager\*innen und so weiter. Über ein Jahr lang hat die Theatergruppe die Talente der Bewohner\*innen ergründet und in neue Aktivitäten überführt. Um es in Zahlen auszudrücken: Wir trafen uns mit 220 Personen und 35 Gruppen und Vereinen. Am Ende wurden 106 Bewohner\*innen zu Jahrmarktbetreiber\*innen, und 13 Gruppen, zwei Gemeindezentren und ein Berufsausbildungszentrum nahmen teil. 600 Menschen besuchten die in einer Arbeiterklassensiedlung errichtete Landmesse LA FOIRE DES PRAIRIES.

Abschließend würde ich gern noch einige Worte zu Evaluationen sagen: Die Kunstprojekte, von denen ich gesprochen habe, sind Teil einer Experimentierphase, in der neue Herangehensweisen ausgelotet wurden – sowohl neue Formen des Theatermachens als auch neue Formen des Zuschauens/Teilnehmens. Ihr Einfluss lässt sich nur schwer anhand klassischer Bewertungsmodelle einordnen. Die heutzutage am häufigsten angewandten Bewertungsmodelle eignen sich kaum für neue Kunstformen. Es ist demnach eine echte Herausforderung, angemessene Bewertungsmodelle für Projekte zu entwerfen, die sowohl Neues in künstlerischer Hinsicht als auch in der Beziehung zu den Bewohner\*innen eines Ortes suchen. Allmählich etabliert sich hierfür der Begriff des „zivilgesellschaftlichen Fußabdrucks“.

## SCHOTTLAND

### Ein Gespräch mit Simon Sharkey

*Was ist Céilí? Wieso und wann entstand Theater mit nicht-professionellen Schauspieler\*innen in Schottland?*

Schottland ist ein Land des Geschichtenerzählens; die Menschen dort teilen seit jeher ihre Geschichten durch Lieder, Tanz, Poesie, Musik, Bilder, Essen und Trinken. Seit Hunderten von Jahren finden sich die Gemeinschaften in Häusern und Scheunen zu einem sogenannten Céilí zusammen. Ein Céilí ist ganz einfach ein Zusammensein. Jede\*r ist gleichsam Zuhörer\*in, Zuschauer\*in und Schauspieler\*in unter einem Dach. Während der Reformation herrschte in Schottland Theaterverbot, aber diese Céilí-Tradition hat sich bis heute durchgesetzt. Sie prägte die Ästhetiken und Absichten des Theaters über viele Jahrzehnte, Formen und Entwicklungen hinweg. John McGrath wandte diese Form in den 1970er-Jahren in seiner bahnbrechenden Arbeit mit der Theatergruppe 7:84 an. Das schottische Theater verdankt einen Großteil seiner Entwicklung demnach den Wurzeln dessen, was wir heute als partizipatives Theater bezeichnen. Das Durchbrechen der vierten Wand, die Aufweichung der Unterscheidung zwischen Publikum und Künstler\*innen, das ortsspezifische Arbeiten, die Tradition des Reisens, der multimediale Ansatz des Geschichtenerzählens – all dies sind wesentliche Aspekte des schottischen Theaters. Natürlich gibt es auch traditionelle Theater, die Klassiker und zeitgenössische Werke aufführen, doch auch ihre Arbeit ist nach wie vor eng mit den lokalen Communities verknüpft, um deren Geschichten auf die Bühne zu bringen.

*Welche Rolle spielt professionelles Theater mit nicht-professionellen Schauspieler\*innen in der schottischen Kulturszene?*

Als Wesensmerkmal der schottischen Kultur ist dies ein wesentlicher Aspekt jeder Theatergruppe und ihres Selbstverständnisses.

Creative Scotland, das wichtigste Förderprogramm Schottlands, knüpft die Subventionierung an die Bedingung, dass professionelle Theaterbetriebe mit

nicht-professionellen Künstler\*innen zusammenarbeiten, um Zugang zum und Teilnahme am Theater zu ermöglichen. Während der letzten 30 Jahre gab es ein äußerst bewusstes und organisches Wachstum in der Professionalisierung jener Theaterbereiche, die einst lediglich als Unterkategorie betrachtet wurden. Im Kunstbereich haben Labels wie Kinder und Jugend, Gemeinschaft, Partizipation, Bildung, Gesundheit und Performance-Kunst an Form und Status gewonnen. Partizipative Kunst spielt mittlerweile eine zentrale Rolle in den Arbeiten der meisten Theatergruppen. Das National Theatre of Scotland war ein wichtiger Impulsgeber für diese Entwicklung. Es produzierte zehn Aufführungen an zehn Spielstätten in ganz Schottland, allesamt zugleich mit professionellen und nicht-professionellen Künstler\*innen. Keine von diesen Aufführungen fand auf einer Bühne statt; alle fanden mit und in lokalen Communities statt.

Wir wollten eine simple Botschaft an das Land und in die Welt hinaus schicken: „Dein National Theatre of Scotland“. Seit diesem deutlichen Statement hat sich unser Netzwerk weltweit etabliert und bringt professionelle und nicht-professionelle Künstler\*innen zusammen.

*Wo hat sich das partizipative Theater etabliert? Inwiefern ist es selbstverständlicher Teil großer kultureller Einrichtungen und Festivals?*

Schottische Festivals und Institutionen haben allesamt ein ausgeprägtes partizipatives Element in ihren Programmen. Das ist kulturpolitisch gewollt und wird von der Regierung unterstützt.

In Schottland findet man an den meisten Theatern und bei den meisten Festivals eine ausgewogene Balance zwischen partizipativen Aktionen und Theaterinszenierungen. Citizens Theatre, Dundee Rep, The Lyceum Theatre, Eden Court Theatre und einige andere haben ein umfangreiches und anspruchsvolles Angebot für nicht-professionelle Darsteller\*innen. Lokale Kulturstiftungen in Schottland widmen sich vermehrt der Arbeit mit nicht-professionellen statt mit professionellen Darsteller\*innen. Es gibt in Schottland allein 34 lokale Stiftungen, die all das Theater mit nicht-professionellen Darsteller\*innen unterstützen.

*Welche Interessen und Ziele liegen dieser Kunstform zugrunde?*

Für Künstler\*innen ist diese Arbeitsform eine spannende neue Möglichkeit, Kunst zu machen und das Publikum auf neue Weise zu erreichen. Das Publikum selbst wird zu Künstler\*innen und Teilnehmenden. Die Interessen der Kunstschaffenden sind so zahlreich und unterschiedlich wie die Arbeiten selbst. Normalerweise konzentriert sich die Arbeit mit bestimmten Gruppen wie in Gefängnissen, Krankenhäusern oder Schulen auf die primären Ziele dieser Institutionen, doch nun

geht es darum, die Menschen in den Fokus zu rücken. Ziel ist es, zur Seele eines Menschen, einer Gemeinschaft oder eines Themas vorzudringen und Leben zu verändern.

*Wie verhält sich Community Theatre in England zum partizipativen Theater in Schottland?*

Sie sind sich sehr ähnlich. Ich habe durchaus den Eindruck, dass es in England gute Arbeitsweisen und visionäre Organisationen gibt. Insgesamt scheint England jedoch mit Schottland nicht ganz Schritt zu halten, da diese Praxis dort noch nicht so honoriert wird, wie sie es verdient hätte. Es gibt allerdings großartige Bemühungen, diese Entwicklung zu durchbrechen, und es wird auch viel in diese Arbeit investiert. Das Nationaltheater in London hat gerade erst ein Dreijahresprogramm mit nicht-professionellen Künstler\*innen aufgelegt, dessen Produktionen auf derselben Bühne wie die großen Produktionen gezeigt werden. Die Intendantin des Royal Court Theatre, Vicky Featherstone, stellt diese Arbeit auf eine Stufe mit ihren anderen neuen Produktionen. Das Donmar Warehouse hat ein fantastisches Künstler\*innen-Team, das in diesem Bereich tätig ist. In Newcastle, Manchester, Birmingham und Cardiff gibt es Theaterkompanien, die auf diesem Gebiet führend sind.

*Wie sieht das künstlerische Konzept des National Theatre of Scotland aus, das Du mitgestaltet und viele Jahre angewendet hast?*

Es ist ein Theater ohne Mauern und ein Theater für alle. Die Arbeit, die ich dort entwickelt habe, nenne ich „Theater der Möglichkeiten“. Mittlerweile haben wir unterschiedliche Richtungen eingeschlagen, aber ich führe mein „Theater der Möglichkeiten“ fort.

*Mit welchen Künstler\*innen hat das National Theatre of Scotland im Bereich des professionellen Theaters mit nicht-professionellen Künstler\*innen zusammengearbeitet?*

Zu meiner Zeit arbeiteten wir mit einer großen Bandbreite von Künstler\*innen zusammen. Ich habe mich bemüht, lokalen Künstler\*innen die Zusammenarbeit mit international angesehenen Künstler\*innen zu ermöglichen. Jeremy Deller hat mit *WE'RE HERE BECAUSE WE'RE HERE* eine Performance entwickelt, die gleichzeitig an vielen unterschiedlichen Spielorten in ganz Großbritannien stattfand, und ich übernahm dafür die Regie des schottischen Parts. Danny Boyle (Regisseur von *Trainspotting* und Künstlerischer Leiter der Eröffnungsfeier der Olympischen Sommerspiele 2012 in London) produzierte ebenfalls ein Stück, dessen schottischen Beitrag ich inszenierte. Internationale Künstler\*innen und Regisseur\*innen wie Re-

nato Rocha aus Brasilien, Fred Leone aus Australien, David Feiner aus den USA oder Pol Heyvaert aus Belgien arbeiteten an gemeinsamen Projekten mit.

*Welche künstlerische Strategie verfolgen die von Dir genannten Künstler\*innen? Welche Methoden wenden sie an, und welche Formate entwickeln sie?*

Die belgischen Künstler\*innen sind fantastisch. Campo, Kopergietry oder auch Ontroerend Goed produzieren beispielsweise wunderbare Werke, die auf dem Leben und der Kunst ganz gewöhnlicher Menschen basieren. Renato Rocha stammt aus der langen Tradition brasilianischer Kunst, die ihre Ursprünge in Paulo Freires Pädagogik und Augusto Boals Theater der Unterdrückten hat. Yuva Ekta verfolgen in Indien den einzigartigen Ansatz, gemeinsam mit den ärmsten und den reichsten Gemeinschaften zu arbeiten.

*Welche europäischen Koproduktionen wurden auf diesem Gebiet realisiert?*

Wir haben zwei Stücke gemeinsam mit Campo entwickelt. Das erste war *AALST*, bei dem es sich um eine simple Übertragung ins Englische handelte, die dann als Tournee aufgezogen wurde. Das zweite war *GIRL X*. Beide Produktionen wurden von Pol Heyvaert inszeniert. Der Co-Autor von *GIRL X* ist ein Künstler, der an der Bewegungsstörung Infantile Zerebralparese leidet; das Stück beinhaltete einen Chor von Menschen mit unterschiedlichen Lernschwierigkeiten. Lies Pauwels inszenierte ein Stück aus dem Kanon des zeitgenössischen schottischen Theaters, und gemeinsam mit Kopergietry entwickelten wir ein Stück mit jungen Menschen. Es gab weitere Versuche, Koproduktionen auf die Beine zu stellen, doch wurden sie letzten Endes nicht realisiert.

*Du entwickelst derzeit eine neue Organisation namens The Necessary Space Theatre Company. Was ist das für eine Organisation? Welche Ziele setzt sie sich? Wer macht mit? Wie wird sie finanziert?*

The Necessary Space wird meine Praktiken, Netzwerke und meine Mission, ein „Theater der Möglichkeiten“ in Schottland und weltweit zu etablieren, weiterführen und weiterentwickeln. Im Mittelpunkt stehen Produktionen, die von der allerersten Konzeptidee bis hin zur letzten Verbeugung professionelle und nicht-professionelle Künstler\*innen zusammenführen. Wir wollen Künstler\*innen jeden Alters und mit unterschiedlichen Fähigkeiten unterstützen und ihnen dabei helfen, diese Arbeiten zu realisieren und weltweit zu etablieren. Wir werden Foren, Symposien, Beratungen, Podcasts und Gespräche über die Arbeitsweise organisieren. Schließlich werden wir die Arbeit und ihren Kontext erneuern und weiterentwickeln. Ich stelle mir einen Necessary Space vor, der in jedem Land der

Welt ein „Theater der Möglichkeiten“ praktiziert. Es wird eine Plattform sein, auf der professionelle und nicht-professionelle Künstler\*innen authentische Werke entwickeln, die das Publikum live, online, bei speziellen Veranstaltungen oder in traditionellen Theatern erleben kann.

The Necessary Space wird sich nicht wesentlich von meiner bisherigen künstlerischen Tätigkeit unterscheiden, doch es wird mehr Koproduktionen und Kooperationen ermöglichen. Im Fokus stehen die Ausbildung und die Arbeit von Künstler\*innen, die diesen Bereich weiterentwickeln möchten.

Ich freue mich wahnsinnig darauf, neue Horizonte und Kollaborationen auf diesem Gebiet auszuloten.

*Die Fragen stellte Miriam Tscholl*

## SCHWEDEN

### Ein Gespräch mit Therese Willstedt

*Du bist Intendantin des Regionateatern Blekinge Kronoberg. Wie kann ich mir dieses Theater jenseits der schwedischen Metropolen vorstellen?*

Regionateatern ist ein Stadttheater für mehr als 400.000 Einwohner in den beiden Regionen Blekinge und Kronoberg. Es liegt in der Stadt Växjö und hat sowohl ein Repertoireprogramm als auch einen Tournee-Spielplan für den Süden Schwedens. Wir haben 60 festangestellte Mitarbeiter\*innen und beschäftigen darüber hinaus etwa 50 Freischaffende pro Jahr. Insgesamt sind es also etwa 110 Mitarbeiter\*innen. Regionateatern bringt pro Jahr ungefähr acht bis zehn neue Produktionen auf die Bühne, dazu acht bis zehn Tanzproduktionen sowie Aktivitäten für Kinder, junge Menschen und Erwachsene. Des Weiteren stehen Projektentwicklungen auf dem Plan, das Mitwirken in mehreren nationalen Netzwerken sowie pädagogische Aktivitäten. Rund 50.000 bis 60.000 Bürger\*innen bringen sich jedes Jahr im Theater ein.

In Zeiten weitverbreiteter Unsicherheit und Veränderung – auf globaler, politischer und zwischenmenschlicher Ebene – ist es besonders wichtig, dass wir als kulturelle Organisation dafür Sorge tragen, dass möglichst vielen Menschen, ungeachtet ihrer Herkunft und sozialen Zugehörigkeit, alternative Möglichkeiten geboten werden, unseren gemeinsamen Alltag zu betrachten. Es ist ja bekannt, dass Schweden genau wie Deutschland Geflüchteten gegenüber große Verantwortung übernommen hat. Die Regionen, in denen wir arbeiten, gehören zu den Gegenden in Schweden, die sich in dieser Hinsicht am stärksten engagiert haben. Unglücklicherweise führte dies auch zu starker Polarisierung. Wir sehen es als unsere Aufgabe, unser gemeinsames Empathie-Empfinden zu stärken, kritische Reflexion anzuregen und alternative Betrachtungsweisen unserer sogenannten gemeinsamen Realität anzubieten. Unser Fokus liegt darauf, Begegnungsräume mittels forschender darstellender Künste zu eröffnen.

*Du hast mit Beginn Deiner Intendanz im Jahr 2017 eine Medborgarscen gegründet, eine Bürgerbühne, bei der Bürger\*innen an professionellen Theaterproduktionen mitwirken. Wie kam es dazu?*

Die Idee zur Bürgerbühne am Regionteatern entstand, als ich die Organisation des Theaters überdacht, eine Markt- und Publikumsanalyse aufgestellt und konsequent die Ziele der nationalen Kulturpolitik wie auch die regionalen Kultur-motive hinterfragt habe. Regionteatern macht es sich zur Aufgabe, ein Zentrum für künstlerische Entwicklung, Partizipation und eigene künstlerische Produktion in den beiden Regionen zu sein. Um die gesetzten Ziele besser erreichen zu können, habe ich unserer künstlerischen Arbeit neue Methoden zugrunde gelegt. Das Theater musste neue Verbindungen zu seinem Publikum aufbauen. Meine Erfahrung in der Arbeit mit dokumentarischem Theater und das deutsche Modell der Bürgerbühne, wie es in Aarhus in Dänemark adaptiert wurde, sollten die Grundlage für die zukünftige Entwicklung des Regionteatern bilden. Heute, ein Jahr später, ist Regionteatern die erste Theatereinrichtung in Schweden, die Mittel bereitstellt, um eine langfristige Arbeit mit diesem Genre zu gewährleisten.

*Wie kann ich mir die Idee und die Struktur der Medborgarscen vorstellen?*

Folgende Mitarbeiter\*innen sind an der Medborgarscen beteiligt: ein Tanzlehrer, eine Schauspielerin, ein hausinterner Leiter und ein hausinterner Choreograf, eine Autorin und eine Produktionsleiterin. Die beteiligten Bürger\*innen werden für die letzten beiden Probenwochen vor der Premiere und für die Aufführungen bezahlt. Davon abgesehen gelten für diese Produktionen dieselben professionellen Bedingungen wie für andere Produktionen am Haus.

*Welche persönlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Gründe haben bei Dir zu der Entscheidung geführt, diese Sparte zu etablieren?*

Ich liebe die Arbeit an dokumentarischen Prozessen. Und ich liebe es, Menschen zuzuhören, die aus ihrem echten Leben erzählen. Diese Leidenschaft wurde sicherlich befeuert, als ich ein Jahr lang in Palästina mit Kindern und ihren Lebensgeschichten gearbeitet habe, um daraus ein Kunstprojekt werden zu lassen. Die ganzen Geschichten über das Leben und über Lebensereignisse – Geschichten, die wir erzählt bekommen, Geschichten, die wir uns selbst oder anderen erzählen und auch die Art und Weise, wie wir sie erzählen – beeinflussen uns. Vielleicht prägen sie gar, wer wir werden. Ich möchte wirklich gerne einen Ort erschaffen, an dem unterschiedliche Geschichten auf der Bühne geteilt werden können als Inspiration für uns, um über unsere eigenen Erfahrungen nachzudenken.

*Wie wurde die Medborgarscen bisher in Deiner Region von den Bürger\*innen und Politiker\*innen aufgenommen?*

Die Politiker\*innen zeigen starkes Interesse an dem Projekt, da sie das Potenzial erkennen, Bürger\*innen auf neue Art zu erreichen und miteinzubeziehen. Durch die Aktivitäten der Medborgarscen werden Arbeitsmethoden entwickelt, die in diesen Zeiten neuer sozialer Herausforderungen für viele Institutionen – auch außerhalb der darstellenden Künste – hilfreich sein können. Wir nehmen auch ein gesteigertes Interesse am Erreichen neuer Publikumsgruppen wahr. 60 Prozent der Zuschauer\*innen der Medborgarscen sind zum ersten Mal im Theater.

*Habt ihr zusätzliche finanzielle Unterstützung für diese Neugründung bekommen?*

Ja, wir erhalten drei Jahre lang eine kleine Förderung von der schwedischen Kulturbehörde für die Entwicklung neuer Methoden.

*Welche Formate sind bereits entstanden? Was ist geplant?*

Wir haben die folgenden Formate entwickelt: die offene Donnerstagsbühne, die von der Leitung der Midborgarscen organisiert wird, Workshops, die von unseren Pädagog\*innen geleitet werden, Interview-basierte Performances von Schauspieler\*innen, Aufführungen, an denen Bürger\*innen als Darsteller\*innen beteiligt sind sowie eine Reihe dokumentarischer Filmabende. Derzeit sind wir in der Planung für Tanz-Performances, die wir mit Bürger\*innen entwickeln wollen.

*Die beteiligten Bürger\*innen werden bei Euch für die Proben bezahlt? Warum?*

Das ist eine gesetzliche Vorschrift in Schweden. Wir dürfen in unserer Institution keine unbezahlten Freiwilligen einsetzen, wenn wir gleichzeitig finanziell davon profitieren.

*Welche Auswirkungen hat die Medborgarscen auf die Wirtschaftlichkeit Deiner Institution?*

Bislang zeigen sich keine erwähnenswerten Auswirkungen; die Kosten sind höher als die Einnahmen. Aber wir glauben, dass wir langfristig von diesem Projekt profitieren werden, da es neues Publikum mit sich bringt. Und wir betrachten es als Teil unserer Aufgabe, dem Theater zu einem neuen Ruf zu verhelfen.

*Wie oft zeigt ihr die Inszenierungen mit nicht-professionellen Darsteller\*innen und wie oft die mit professionellen Schauspieler\*innen?*

Bislang ist das Verhältnis fünfzig-fünfzig.

*Du bist selbst Regisseurin und arbeitest mit professionellen und nicht-professionellen Darsteller\*innen. Welche methodischen und ästhetischen Ähnlichkeiten und Unterschiede siehst Du in Deiner Arbeit mit den beiden unterschiedlichen Gruppen?*

In ästhetischer Hinsicht macht es für mich keinen Unterschied. Es handelt sich stets um ein Bühnenstück, das es zu entwickeln und zu präsentieren gilt und das ein Publikum erreichen soll. Der größte Unterschied ist sicherlich die ausgeprägtere ethische Verantwortung bei der Arbeit mit Bürger\*innen, da es oftmals ihre persönlichen Lebensgeschichten sind, mit denen wir arbeiten.

*Welche Win-win-Effekte struktureller Art haben sich durch die Medborgarscen ergeben?*

Es ist vermutlich noch etwas zu früh, um darauf eine Antwort zu geben, aber ich nehme ein stärkeres Zusammenwirken mit all meinen Mitarbeiter\*innen wahr. Wir diskutieren in unserem Arbeitsalltag am Theater verstärkt über Kunst und die darstellenden Künste im Besonderen. Und die unterschiedlichen Genres inspirieren einander.

*Welche Schwierigkeiten struktureller und inhaltlicher Art zeigen sich?*

Es ist deutlich zeitaufwendiger für unsere Produzent\*innen und Produktionsmanager\*innen, ein Projekt mit Bürger\*innen zu planen und durchzuführen. Es verlangt ein höheres Maß an pädagogischen Fähigkeiten und eine transparentere Kommunikation. Nicht-professionelle Darsteller\*innen in ein professionelles Repertoiretheater einzuladen, ist ebenso bereichernd wie herausfordernd. Darüber hinaus stellt es für uns, die wir für ein derart großes Gebiet in Südschweden zuständig sind, eine Herausforderung dar, unsere Ressourcen und Projekte gleichmäßig auf die Regionen aufzuteilen. Abgesehen davon sehe ich, wie erwähnt, keinen Unterschied zwischen den Genres – außer der Tatsache, dass dokumentarische Prozesse mehr Zeit brauchen.

*Die Fragen stellte Miriam Tscholl*

## DER ARBEITSPROZESS VON LONG LIVE REGINA!

### Ein Gespräch mit Edit Romankowiks

*Kannst Du Dich kurz als Regisseurin vorstellen?*

Seit 28 Jahren beschäftige ich mich mit Theater und Theaterpädagogik. Ich habe zwei freie Theatergruppen mitgegründet, die mit sogenannten TiE-Formaten (Theatre in Education) arbeiten. Seit fünf Jahren arbeite ich als freiberufliche Theaterpädagogin, Regisseurin und Dramaturgin in freien Theatergruppen und an festen Häusern, sowohl mit Bürger\*innen als auch mit ausgebildeten Künstler\*innen.

*Der Bühneninszenierung LONG LIVE REGINA! geht ein langer Prozess voraus, der in der sozialen Arbeit seinen Ursprung hat. Kannst Du die Etappen bis zur Aufführung kurz beschreiben?*

Die erste Etappe war der Projektentwurf und die Vorbereitungsphase. Die Methodik für den Prozess wurde konzeptioniert, es wurden geeignete Partner\*innen gefunden und wir nahmen Kontakt zu einer lokalen Sozialarbeiterin im Ort Szomolya auf.

In der zweiten Phase fand die Gruppe der Roma-Frauen zusammen und ihre persönlichen Geschichten wurden gesammelt und ausbreitet. Hierzu wurden zwei Methoden benutzt: Soziodrama und eine Technik namens Digital Storytelling. Die Gruppe traf sich über den Zeitraum von einem halben Jahr für jeweils ein Wochenende pro Monat. Die Teilnehmerinnen erzählten und spielten dabei ihre Erfahrungen, die sie als Mütter mit dem ungarischen Gesundheitssystem gemacht hatten. Es entstanden auch Kurzfilme zu den persönlichen Geschichten. Durch das Erzählen wurde ein tieferes Verständnis für die eigene soziale Rolle gewonnen.

Die dritte Phase waren dann die Theaterproben, zu denen sich die Gruppe regelmäßig über drei Monate hinweg traf. Zu Beginn haben die Dramaturgin, die Ethnologin und ich gemeinsam ein Textbuch erarbeitet. Mein ursprüngliches Inszenierungskonzept veränderte sich im Laufe der Proben mehrmals.

Die Inszenierung wurde dann in drei ungarischen Ortschaften gezeigt: In Szomolya, dem Dorf, aus dem die Frauen kommen, in Eger, einer Kleinstadt in der Nähe von Szomolya, und dann in Budapest.

*Wann kamst Du ins Spiel und was hast Du als Deine Aufgabe verstanden?*

Ich war von Anfang an mit dabei, auch beim soziodramatischen Prozess. Ich lernte die Frauen dabei kennen, gewann ihr Vertrauen und beobachtete die Gruppendynamik. Im Probenprozess sah ich eine meiner Aufgaben dann darin, einen Raum zu schaffen, in dem sich alle sicher und respektiert fühlen konnten.

*Der Beweggrund der Inszenierung war nicht in erster Linie, ein Theaterstück auf die Bühne zu bringen, sondern strukturell benachteiligten Roma-Frauen Gehör zu verschaffen, wie ihr betont. Was war Deine Motivation als Künstlerin für diese Arbeit?*

Das Theater ist für mich ein Ort, an dem man die Möglichkeit hat, wichtige menschliche Probleme wirkungsvoll und konzentriert darzustellen und Situationen und Menschen tiefer zu verstehen. Meine Herausforderung sah ich darin, den Frauen dabei zu helfen, sich auf der Bühne wohl zu fühlen und ihre Geschichten möglichst authentisch darzustellen.

*Als Self-Theatre habt ihr im Team von Sozialarbeiter\*innen, Ethnolog\*innen und Künstler\*innen zusammen gearbeitet. Welchen Sinn hatte das und welche Interessenskonflikte sind daraus entstanden?*

Wir wollten die persönlichen Geschichten aus mehreren Perspektiven heraus analysieren, um die Motivationen der Frauen und die Wirkungsweise des Gesundheitssystems besser zu verstehen. Dazu haben wir Methoden aus verschiedenen Fachgebieten angewandt. Es war oft sehr schwierig, eine gemeinsame Sprache zu finden. Wir mussten soziale, pädagogische, künstlerische und wissenschaftliche Aspekte berücksichtigen und dabei Widersprüche auflösen oder akzeptieren.

*Was konnten die Frauen entscheiden, was hast Du entschieden?*

Wir haben alle wichtigen Entscheidungen gemeinsam getroffen. Ich bin immer mit verschiedenen Vorschlägen zur Probe gekommen und die Frauen durften dann auswählen. Ich versuchte, immer mehrere Möglichkeiten anzubieten.

*Wie bewertest Du selbst die künstlerische Qualität des Ergebnisses?*

Es ist schwierig, das selbst zu bewerten, auch weil wir aus Kostengründen auf viele künstlerische Mittel verzichten mussten, wie zum Beispiel auf ein Bühnenbild oder auf Gesangsunterricht für unsere Sängerin. Ich habe versucht, den Frauen zu

einer natürlichen Präsenz zu verhelfen. Die ungekünstelte Anwesenheit der Frauen ist für mich der substantielle künstlerische Wert dieser Inszenierung.

*Wirst Du weiter mit Self-Theatre arbeiten? Was hast Du für eine kommende Arbeit mit einer ähnlichen Ausrichtung gelernt?*

Ja, ich möchte gerne wieder mit Self-Theatre arbeiten. So ein Projekt ist extrem lehrreich für alle Beteiligten. Man benötigt viel Geduld, Offenheit und endlose Geschmeidigkeit. Man muss ständig bereit sein, seine Pläne zu ändern und neue Ideen auszuprobieren, wenn es die Gruppe oder der Prozess verlangt.

*Wäre eine solche Arbeit Deiner Ansicht nach auch an einem Stadttheater möglich?*

Ja, so etwas wäre möglich, wenn die entsprechenden Zeitbedingungen und geeignete Expert\*innen zur Verfügung stünden.

*Welche Erfolge hatte das Projekt in Deinen Augen?*

In diesem Projekt haben wir viel über uns selbst gelernt und alle Teilnehmer\*innen und Zuschauer\*innen haben neue soziale Erfahrungen gemacht. Unsere Arbeit hat viel Aufmerksamkeit in Ungarn erfahren, auch dadurch hat sich das Selbstwertgefühl der Frauen erhöht.

*Wie haben sich die Möglichkeitsräume für partizipative Projekte wie dieses unter der Regierung der Fidesz-Partei in den letzten Jahren entwickelt?*

Die Regierung unterstützt solche Initiativen kaum. Sie erschwert sie sogar, besonders wenn ein Projekt das bestehende System (Bildungssystem, Gesundheitssystem, Justizsystem ...) in irgendeiner Form kritisiert. Unsere Regierung fördert keine Dialoge zwischen verschiedenen Schichten; insgesamt hält sie wenig vom Dialog.

*Welche Bedeutung hat für Dich ein europäischer Austausch zwischen Theaterschaffenden und Theaterinstitutionen?*

Ich denke, wir stehen heute in Europa vor vielen Herausforderungen, die nur gemeinsam gelöst werden können. Dazu brauchen wir Gedankenaustausch und Dialog in allen Bereichen.

*Die Fragen stellte Miriam Tscholl*

# EXPERT\*INNENPROJEKTE IN DER REGIEAUSBILDUNG IN SALZBURG

## Ein Gespräch mit Ulrike Hatzer

*Seit 2010 sind Expert\*innenprojekte Bestandteil der Regieausbildung am Thomas Bernhard Institut der Universität Mozarteum Salzburg. Wie kann ich mir das strukturell und inhaltlich konkret vorstellen?*

Es gibt gar nicht so wahnsinnig viel Struktur, alles ist sehr individualisiert, auch weil wir ein sehr kleiner Regiestudiengang sind. Es ist ein Diplomstudiengang über vier Jahre und im zweiten oder dritten Jahr erwischt es jede\*n, das heißt jede\*r muss sich ein Semester lang mit dem Format Expert\*innentheater auseinandersetzen.

Im Semester davor beschäftigen wir uns bereits diskursiv damit, wir holen Leute mit diversen Kenntnissen hinzu und betrachten recherchebasiertes Theater mit Schauspieler\*innen, Theater als Happening, mit historischen Dimensionen bis hin zu Oral Traditions auf anderen Kontinenten. Danach machen wir ganz viel konzeptionelle Arbeit. Die Studierenden entwickeln ein Konzept nach dem anderen – kaum hat man sich in die eigene Idee verliebt, ist sie schon wieder im Papierkorb.

Irgendwann konfrontiere ich die Studierenden dann mit einem sehr freien Motiv. Dieses Jahr war es beispielsweise „Drei Farben: Rot-Weiß-Rot“. Dann gehen die Studierenden ans ernsthafte Konzeptionieren, Recherchieren, sie suchen Expert\*innen, treffen Entscheidungen, ob und welche Textsorten eingebaut werden und gehen in den Probenprozess; immer auch mit der Frage: Wann und warum ändere ich mein Konzept und inwieweit lasse ich mich von den Expert\*innen des Alltags verändern? Wie gehe ich damit um, wenn andere Leute schlauer sind als ich?

*Welche Bezüge zur Stadt Salzburg sind schon entstanden? Kannst Du ein paar Beispiele nennen?*

Zum Beispiel gab es eine Produktion von Max Hanisch, die hieß HMM-HMBURG und hat sich mit Verdrängung in Salzburg auseinandergesetzt. Wir sind im Winter von der Innenstadt aus mit einer inszenierten Reiseleiterin drei Stunden lang bestimmte Stationen der Stadt abgegangen, die Verdrängungslinien markieren.

Oder die Mönchsberg-Bespielung mit dem Titel URBI UND ORBI von Tom Müller, bei der wir auf dem Mönchsberg viele Expert\*innen angetroffen haben: von den muslimischen Teenager-Mädchen bis zu Entwicklern für Solarenergie in Afghanistan.

Eine andere Produktion von Julia Wissert fand in einem Dorf außerhalb statt, wo sie mit einem Country-Verein zusammengearbeitet hat, in dem Senior\*innen Square Dance probten. Das hat sie verknüpft mit den Fragen, wie man in Salzburg über den Friedhof zum Adel aufsteigen kann, wie wichtig es für den Adel ist, wo man beerdigt ist und wie da mit den Bestattungsinstituten gedealt wird. Das Ergebnis wurde dann auf unserer Bühne gezeigt.

*Sind auch Studierende anderer Studiengänge in die Projekte eingebunden?*

Offiziell gibt es immer eine Zusammenarbeit mit dem Studiengang Kostüm- und Bühnenbild. Meistens gab es auch mindestens ein oder zwei Arbeiten, für die die Kolleg\*innen aus den Schauspielstudiengängen für bestimmte Aufgaben angefragt wurden, wie Moderation beispielsweise.

In diesem Jahr haben wir eine offizielle Kooperation zwischen Schauspiel und Regie ausprobiert, aber die Schauspieler\*innen haben feststellen müssen, dass sie dadurch ihre Position nicht verändern, sondern immer Spieler\*in bleiben. Und da sie selbst mehr in den Entwicklungsprozess eingebunden werden wollen, werden wir zukünftig Expert\*innenprojekte mit den Regiestudierenden und den Schauspielstudierenden getrennt angehen.

*Was hast Du selbst studiert?*

Ich selbst habe in München Theaterwissenschaften und Philosophie studiert, aber die Praxis habe ich hauptsächlich am Samuel Beckett Centre in Dublin mitgenommen. Ich habe da Drama Studies studiert und dort wurde nicht zwischen Regie und Schauspiel getrennt, das heißt jede\*r musste mal durch alles durch. Das empfand ich für mich als sehr gewinnbringend.

*Was für einen Unterschied macht es, wer auf der Bühne steht?*

Es ist eine soziale und eine ästhetische Entscheidung, wer auf der Bühne spricht. Ob ein Schauspieler für einen KFZ-Mechaniker einspringt oder ob er das selber macht. Das meine ich erst einmal wertfrei. Aber durch unterschiedliche Repräsentationsmechanismen öffnen sich völlig unterschiedliche diskursive Räume. Wenn ich da als Regie die Wahl habe, habe ich ganz andere Möglichkeiten, mich über Theater in gesellschaftliche Diskussionen einzumischen.

*Wie unterscheiden sich die Kompetenzen von Regisseur\*innen für Expert\*innenprojekte von denen, die in der Arbeit mit professionellen Schauspieler\*innen benötigt werden?*

Als Regisseur\*in muss man den Expert\*innen Raum geben. Da sie selbst mitarbeiten, müssen sie auch dafür gerade stehen. Ich hatte einmal einen Einsatzleiter eines Sondereinsatzkommandos von der Polizei mit auf der Bühne und alles, was er erzählte, musste er ja auch rechtfertigen.

Auf einer anderen Ebene unterscheidet es sich weniger, als man denkt. Das hat damit zu tun, dass sich auch das Schauspiel sehr verändert, Stichwort: „der denkende Schauspieler“.

In der radikalsten Form findet man das im Expert\*innentheater, aber als Regisseur\*in muss ich immer damit umgehen, dass die Spieler\*innen auch Koproduzent\*innen sind.

*Du benutztest in Deinem Workshop, den Du während des Festivals gegeben hast, den Begriff Serendipität. Kannst Du diesen kurz erläutern?*

Ich kenne das aus dem digitalen Umfeld: Finden, was man nicht gesucht hat. Jede\*r, die\*der googelt, kennt das. Ich gehe los und komme auf was ganz anderes. Das interessiert mich als Arbeitsstrategie gerade sehr. Ansonsten bleibe ich doch in einem geschlossenen Rahmen! Wenn die Frage aus meinem Wahrnehmungshorizont stammt, wird die Antwort wahrscheinlich auch irgendwo da bleiben. Ich kann ja nicht fragen, was ich nicht weiß! Wenn ich andere Felder erschließen will, muss ich also irgendwie nach Strategien suchen, wie ich mehr Information bekomme, als ich erahnen kann.

*Ihr gründet 2019 am Thomas Bernhard Institut einen neuen Masterstudiengang: Applied Theatre – Künstlerische Theaterpraxis und Gesellschaft. Inwieweit geht dieser Studiengang noch einen Schritt weiter?*

Ich hoffe, er geht vor allen Dingen tiefer. Die Frage, wer spricht, wird sehr dezidiert untersucht werden. Das große Spannungsfeld von Bühnenakteur\*innen, professionellen Schauspieler\*innen, Darsteller\*innen, Homo Ludens etc. wird diskursiv und praktisch sehr genau beleuchtet.

Wichtig wird auch die Frage der Theatralität von Räumen: Was ist eine aktivierende Stadt- oder Dorfwentwicklung? Wie kann man theatrale Konzepte auch in Dörfern umsetzen?

Auch die Definition von Regie, Spielleitung, Coaching wollen wir untersuchen ebenso wie Arbeitsweisen und Probenprozesse: Was ist das Fertige, was das Unfertige, was lässt mehr Diskurs zu? Ein Masterstudiengang also, der sich als Labor versteht.

*Die Fragen stellte Miriam Tscholl*

## DAS LAND, DAS ICH NICHT KENNE (STÜCKAUSZUG)

von Georg Genoux

Ich habe fast zwanzig Jahre im Ausland gelebt und hatte das Gefühl, dass diese deutsche Einheit an mir vorbeigegangen ist: Deshalb bin ich halb Sachsen abgelaufen und bin schließlich in Hagenwerder gelandet. Einem Ort mit 700 Einwohnern, der jetzt nach Görlitz eingemeindet ist.

Das Erste, was ich in Hagenwerder bewusst wahrgenommen habe, war ein Auto mit der Aufschrift: „Lächle, denn du kannst nicht alle töten.“ Aus einem der kleinen Fenster in der Häuserwand schaute eine alte Frau auf die Straße, die sich wie zum Ausgehen fein gemacht hatte. Ich sehe sie später noch öfters so. (...) Es hatte etwas von Alfred Hitchcocks Psycho. (...) Dann bin ich noch eine Stunde durch Hagenwerder gelaufen. Habe es nicht fertiggebracht, auch nur ein Wort an irgendeinen Menschen zu richten und bin wie ein geprügelter Hund wieder nach Hause gefahren.

Zwei Monate später kam ich wieder nach Hagenwerder. Meine zwei Begleiter\* innen wollten unbedingt Zigaretten kaufen und drängten mich förmlich in die Kneipe, da es schier unmöglich erschien, irgendwo anders etwas zum Rauchen zu kaufen. Es gab keine Zigaretten! Aber ein Mann, der an der Theke saß, bot sofort an, fünf Minuten mit dem Fahrrad nach Polen zu fahren, um dort Zigaretten zu kaufen und sie uns zu bringen.

Ein Sinnbild für die Kneipe, denn wenn ich irgendetwas in diesem Ort brauche, dann hilft mir jemand in dieser Kneipe: zum Beispiel mit einer Rentner\*innen-gruppe bekannt zu werden, um Geschichten über den Ort zu hören. Der Wirt fährt mich zum Sparkassenautomaten in den Nachbarort, weil mein Bargeld nicht mehr ausreicht. Der Ortspolizist Gerd bittet den strammen Norbi, mich am Donnerstag zum Fußball mitzunehmen. Und vor allen Dingen hilft dieser Ort, wenn man Hunger hat: Schnitzel auf Schwarzbrot und Spiegelei; Hexensuppe mit Käse und

Klößchen; Hackbraten mit Bratkartoffeln. Dazu trinken die Hagenwerderer ein Glas Bier und ein Gläschen Pfefferminzlikör.

(...)

Kalle setzt sich zu mir.

„Dir gefällt unsere kleine Stadt?“

„Ja.“

„Bist du nur 'ne Sternschnuppe oder für länger da?“

„Circa zwei Jahre werde ich durch Sachsen fahren.“

„Also nur eine Sternschnuppe.“

Wir machen beim Trinken schnell die Fronten klar, wer politisch auf welcher Seite steht. Er bestellt einen kleinen Braunen. Ich einen kleinen Grünen. Obwohl er meint, wenn es sich so verhält, dass er dann schon eher einen kleinen Blauen bestellt hätte. Wir sprechen und trinken circa drei Stunden. Währenddessen schreit er regelmäßig zur Theke, dass man ihm noch was zu trinken bringen soll. (...) Werden die anderen am Tresen zu laut, brüllt er ihnen herzlich zu, dass sie die Fresse halten sollen. Wenn einer dieser Störenfriede dann aber auf dem Weg zur Toilette an unserem Tisch vorbeikommt, streicheln sie ihm meistens liebevoll den Kopf. Er ist beliebt hier. Als wir uns später noch einmal verabreden, kommt extra die Wirtin zu mir, um mir seine Kontaktdaten aufzuschreiben. Beim Sprechen schlägt er auf den Tisch und verzieht regelmäßig wie in einem Tom und Jerry-Film den Mund, wenn er empört ist. Das kommt meistens vor, wenn wir über die Grünen sprechen.

„Es gibt in Hagenwerder keinen einzigen Grünen. Die Fotze, die Renate Roth, kann sich mal verpissen, die ist ja hinter so einem Schild gelaufen, dass die Türken hier alles aufgebaut haben. Genau, jetzt hast du mal so einen richtigen AfDler vor dir. Ich bin auch Mitglied seit 2016. Von 1984 bis 1993 war ich auch in der CDU. Dann bin ich wegen dieser Drecksau Helmut Kohl wieder ausgetreten. Die haben hier alles kaputt gemacht. Görlitz hatte mal fast 200.000 Einwohner. (...)

Ich war bei der Kampftruppe 1989. Das Kraftwerk zu schützen. Ich habe meinen Vorgesetzten gefragt: „Für was haben wir eigentlich jetzt gelebt?“ Batz, auf einmal war alles weg. Alles wurde geschlossen. Alles wurde kaputt gemacht. Ich bin jetzt seit 25 Jahren selbstständig, genauso lange, wie du Theater machst. Am 3. Oktober, am Tag deiner Premiere, bin ich beim Schlesierfest in Breslau. So ganz in Tracht. Ich bin nämlich Schlesier. (...) Die Drecksau Hitler hat ja alles kaputt gemacht. Sonst wären die Gebiete ja alle so geblieben, wie sie sind. Die Wehrmacht wurde ja auch so oft als Befreier gefeiert. Bis dann die Schweine von der SS kamen und alles kaputt gemacht haben. Wir hätten Russland eingenommen, wäre nicht

die SS gekommen. Das war wie bei den Russischen Soldaten. Das waren einfache Männer wie unsere Jungs. Dann kamen aber die Tschekisten und haben alles kaputt gemacht. Gemordet und unsere Frauen vergewaltigt. Du musst das richtig verstehen. Ich bin kein Nazi. Mein Sohn lebt in Tokio und seine Frau ist Japanerin. Mein Schwiegersohn ist Libanese. Ismael, der Dönermann, ist seit 24 Jahren mein Freund. Wenn dem jemand hier was androht, dann steh' ich mit der Machete vor ihm.

Aber ich will dieses Gesocks hier nicht haben, was 2015 zu uns rübergekommen ist. Die halten sich nicht an unsere Ordnung. Vergewaltigen unsere Frauen. Die Merkel, diese Sau. Diese Verräterin ist von Honecker ja noch geschult worden, in der FDJ. Die haben sie bei uns eingeschleust, um jetzt alles hier wieder kaputt zu machen. Aber der Deutsche braucht Ordnung. So wie diese Tischdecke hier. Die muss ordentlich liegen. So wie im Leben. Ich will einfach nur, dass alles wieder wie früher wird. Dass man in Ruhe leben kann und von seiner Rentenversicherung nicht verraten wird. Mehr will ich gar nicht. (...)

Siehst du. Hier haben jetzt ein Grüner und ein AfDler an einem Tisch gesessen und haben getrunken. So schrecklich sind wir AfDler doch gar nicht.

Und Ausländer gibt es hier nicht. Und wenn, dann ist es mir egal wer! Jude, Afghane undsoweiter. Die sollen sich dann einfach an unsere Ordnung halten.“

Als ich gehe, spreche ich in die Runde: „Bis bald.“ Einer der Gäste antwortet: „Ich hoffe doch!“ Dieses „Ich hoffe doch!“ macht mich irgendwie glücklich. Ich fühle, dass es ernst gemeint war. Mögen die Menschen in der Kneipe mich? Es würde mir sehr viel bedeuten. Und das, obwohl ich mir drei Stunden lang das angehört habe, wogegen ich mein Leben lang politisch immer stand. (...)

Die Performance DAS LAND, DAS ICH NICHT KENNE von Georg Genoux wurde im Rahmenprogramm des Festivals gezeigt.

**Kristof Blom** arbeitete bis 2001 als Dramaturg unter anderem für Toneelhuis Antwerpen, Victoria, Hetpaleis. 2008 wirkte er am Aufbau von CAMPO mit, einem Kunstzentrum in Gent und Plattform für Präsentation, Recherche und Produktion. Seit 2011 ist er Intendant von CAMPO.

**Birgit Eriksson** ist Professorin für Ästhetik und Kultur an der Universität Aarhus in Dänemark. Sie forscht zu partizipativer Kunst, Kultur und Gesellschaft und ist Direktorin von Take Part – Netzwerk für kulturelle Teilhabe.

**Georg Genoux** ist Mitbegründer mehrerer Theatergruppen, darunter Teatr.doc in Moskau und Theatre of Displaced People in Kiew. Seine Theater- und Filmprojekte wurden mehrfach zu internationalen Festivals eingeladen.

**Stanisław Godlewski** ist Theaterkritiker und veröffentlicht in zahlreichen polnischen Theatermagazinen, darunter Didaskalia und Dialog.

**Ulrike Hatzler** ist Regisseurin und Professorin für Applied Theatre am Thomas Bernhard Institut der Universität Mozarteum Salzburg. Sie ist Mitbegründerin des Formats Stadt-Theater am Staatstheater Braunschweig und inszenierte dort Projekte im Bereich Expert\*innen-Theater.

**Ulrich Khuon** ist Dramaturg und seit der Spielzeit 2009 / 2010 Intendant des Deutschen Theater Berlin. Seit 2017 ist er Präsident des Deutschen Bühnenvereins.

**Christoph Scheurle** arbeitete als Schauspieler und Theaterpädagoge und ist Professor für Kulturwissenschaften an der FH Dortmund. Er forscht in den Bereichen Partizipation, dem Verhältnis zwischen Kunst, Politik und Medien sowie der kulturellen und ästhetischen Bildung.

**Rita Maffei** ist eine italienische Schauspielerin, Theaterregisseurin und Künstlerische Ko-Direktorin des CSS Teatro Stabile in Udine. Sie arbeitet im Bereich zeitgenössisches und partizipatives Theater.

**Nikolaus Merck** ist Redakteur bei nachkritik.de, dem größten überregionalen Theaterfeuilleton im Internet.

**Sophie Mugnier** ist Intendantin des Théâtre Brétigny und Mitglied des Expert\*innengremiums für Theater, Zirkus und Kunst im öffentlichen Raum für die Region Île-de-France. Ihr Anliegen ist es, den Teil der Bevölkerung zu erreichen, der kaum Zugang zu institutionalisierten Formen der Kultur findet.

**Tobias Rausch** arbeitet als Regisseur und Autor für Recherchetheater an Stadttheatern und in der freien Szene. Ab der Spielzeit 2019 / 2020 übernimmt er die Leitung der Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden.

**Edit Romankowik** arbeitete als freischaffende Expertin für Theater und Bildung in Ungarn. Sie inszeniert und schreibt für die Bereiche Theaterpädagogik, Gemeinschaft und Beteiligung an Staatstheatern und in der freien Szene.

**Jens Roselt** ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik des zeitgenössischen Theaters, Geschichte und Theorie der Schauspielkunst und Regie sowie die Aufführungsanalyse.

**Simon Sharkey** ist Mitbegründer des National Theatre of Scotland. Als stellvertretender Leiter des NTS förderte er die Zusammenarbeit verschiedener gesellschaftlicher Gruppen mit professionellen Theatermacher\*innen. Kürzlich startete sein neues Projekt The Necessary Space.

**Miriam Tscholl** arbeitet als Regisseurin und Kuratorin. Seit 2009 leitet sie die Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden und inszeniert darüber hinaus an anderen deutschen Stadt- und Staatstheatern. Sie initiierte das 1. Bürgerbühnenfestival 2014 sowie Formate wie das Bürgerdinner und das Montagscafé. Sie veröffentlicht regelmäßig in Theaterfachzeitschriften.

**Therese Willstedt** arbeitet als Regisseurin für Theater und zeitgenössische Filmkunst. Als Theaterregisseurin hat sie unter anderem am Königlichen Theater Kopenhagen, Schauspiel Frankfurt und Schauspiel Köln gearbeitet. Seit 2017 ist sie Leiterin des Schauspiels am Regionteatern Blekinge Kronoberg, wo sie auch die erste Bürgerbühne Schwedens gegründet hat.



**ERÖFFNUNGSREDE VON ULRICH KHUON, PRÄSIDENT DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS  
OPENING SPEECH BY ULRICH KHUON, PRESIDENT OF THE GERMAN STAGE ASSOCIATION**



**EUROPA-ABSTIMMUNG MIT DRESDNER BÜRGER\*INNEN BEI DER ERÖFFNUNGSFEIER  
EUROPE POLL WITH DRESDEN CITIZENS DURING THE OPENING CEREMONY**



**FRITTEN AUF DER BÜHNE: ZUR HALBZEIT DES GASTSPIELS STADIUM GIBT ES POMMES UND BIER FÜR DAS PUBLIKUM.**

**FRIES ON STAGE: THE AUDIENCE IS INVITED TO ENJOY FRIES AND BEER DURING HALF-TIME OF THE PERFORMANCE STADIUM.**

**NACH DEM SPIEL IST VOR DEM SPIEL: DIE FANS DES RC LENS UND VON DYNAMO DRESDEN STIMMEN VOR DEM THEATER FANGESÄNGE AN.**

**AFTER THE GAME IS BEFORE THE GAME: FANS OF RC LENS AND DYNAMO DRESDEN STRIKE UP FAN SONGS IN FRONT OF THE THEATRE.**



**DIE GEWINNER\*INNEN DES DEUTSCH-FRANZÖSISCHEN FREUNDSCHAFTSSPIELS, WELCHES  
BEGLEITEND ZUM GASTSPIEL STADIUM STATTFAND, FEIERN IHREN ERFOLG.**

**THE WINNERS OF THE GERMAN-FRENCH FRIENDLY MATCH, WHICH TOOK PLACE ALONGSIDE  
THE PERFORMANCE OF STADIUM, CELEBRATE THEIR SUCCESS.**



**DAS FESTIVALZENTRUM LÄDT DIE INTERNATIONALEN GÄSTE ZUM AUSTAUSCH EIN.  
THE FESTIVAL CENTRE AS A SPACE OF EXCHANGE FOR INTERNATIONAL GUESTS.**





**BEIM DRESDEN DINNER ZEIGT DANUTA KIRCHER AUF EINEM COMIC-STADTPLAN WO DER DRESDNER HAUPTBAHNHOF LIEGT, VON DEM NOCH IMMER KEIN TGV NACH Breslau FÄHRT.**



**DANUTA KIRCHER SHOWS THE LOCATION OF DRESDEN MAIN STATION ON A COMIC MAP DURING DRESDEN DINNER, AND REGRETS THAT THERE IS STILL NO FAST TGV CONNECTION TO Breslau.**



WANJA SAATKAMP, LEITERIN DES MONTAGSCAFÉS, BEIM KOSMOPOLITISCHEN KOCHEN  
WANJA SAATKAMP, HEAD OF MONDAYCAFÉ, AT THE COSMOPOLITAN COOKING SESSION.



PRINT YOUR STAR: BEIM MONTAGSCAFÉ KÖNNEN TASCHEN MIT DEM FESTIVAL-STERN  
BEDRUCKT WERDEN.  
PRINT YOUR STAR: BAGS CAN BE IMPRINTED WITH THE FESTIVAL LOGO AT MONDAYCAFÉ.



**TISCHGESPRÄCH MIT SOPHIE MUGNIER, INTENDANTIN DES THÉÂTRE BRÉTIGNY**  
**TABLE TALK WITH SOPHIE MUGNIER, DIRECTOR OF THÉÂTRE BRÉTIGNY**



**PODIUMSDISKUSSION: BETEILIGUNG IN THEATER UND POLITIK MIT DAGRUN HINTZE, MARINA WEISBAND UND ANNEKATRIN KLEPSCH, MODERATION: TOBI MÜLLER**

**PANEL DISCUSSION: PARTICIPATION IN THEATRE AND POLITICS WITH DAGRUN HINTZE, MARINA WEISBAND UND ANNEKATRIN KLEPSCH, MODERATOR: TOBI MÜLLER**

ÜBER 100 STUDIERENDE AUS SIEBEN LÄNDERN HABEN AN DER JUNGEN AKADEMIE TEILGENOMMEN. JEDEN MORGEN WERDEN DIE INSZENIERUNGEN DES VORTAGES MIT UNTERSCHIEDLICHEN METHODEN NACHBEREITET.

MORE THAN 100 STUDENTS FROM SEVEN COUNTRIES TOOK PART IN THE YOUNG ACADEMY. EVERY MORNING, THE PERFORMANCES OF THE PREVIOUS NIGHT ARE FOLLOWED UP WITH DIFFERENT METHODS.



RESOURCES, SCORE, VALUE ACTION, PERFORMANCE. SIMON SHARKEY AUS SCHOTTLAND IM WORKSHOP THE NECESSARY SPACE

RESOURCES, SCORE, VALUE ACTION, PERFORMANCE. SIMON SHARKEY FROM SCOTLAND IN THE WORKSHOP THE NECESSARY SPACE



**TANZWORKSHOP AFROFUSION MIT THULANI LORD MGIDI, TÄNZER BEI CONSTANZA MACRAS/  
DORKYPARK**

**DANCE WORKSHOP AFROFUSION WITH THULANI LORD MGIDI, DANCER AT CONSTANZA  
MACRAS/DORKYPARK**



**WOLFEBOKE**



**WE ARE THE CHAMPIONS: MIRIAM TSCHOLL UND JENS ZANDER VERLEIHEN DEN  
PUBLIKUMSPREIS AN EVERY BODY ELECTRIC VON DORIS UHLICH.**

**WE ARE THE CHAMPIONS: MIRIAM TSCHOLL AND JENS ZANDER AWARD  
EVERY BODY ELECTRIC BY DORIS UHLICH WITH THE AUDIENCE AWARD.**

## PRELIMINARY REMARK

Theatre festivals very much live in the moment, which makes them fleeting occasions. The observations, interviews, conversations and vignettes contained in this set of documents, which originated in both written and spoken form, and were produced before, during and after OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGER-BÜHNE FESTIVAL, are an attempt to cheat this transience, in order that the lively discourse generated by the festival is carried into the future.

This documentation does not provide an overview of the festival, but rather it picks out a few aspects. Two opening speeches are presented at the outset, followed by two lectures, which Birgit Eriksson and Jens Roselt gave at the festival and which we are grateful to be able to reproduce here. While Eriksson essentially reflects on participation in art and culture, Roselt analyses the productions shown at the festival and describes the tendencies he sees in the development of citizens' stage formats. Finally Christoph Scheurle sums up an expanded view of social situations and responsibilities. In addition, you can find a critique written by Nikolaus Merck, which appeared on [nacht kritik.de](http://nacht kritik.de) after the festival, as well as a text by Tobias Rausch, in which he differentiates the concept of research theatre.

During the festival the artistic and cultural-political development of participatory forms of theatre in eight European countries was presented in various different ways. For those who would like to read about it, short texts about Flanders, Poland, Italy, France, Scotland and Sweden have been produced for this documentation under the heading OUR WAY.

To conclude, director Edit Romankowics examines the working process of LONG LIVE REGINA! involving Roma women from Hungary, Ulrike Hatzer presents the Applied Theatre course at the Thomas Bernhard Institute of the Mozarteum University in Salzburg and, in a play excerpt from THE COUNTRY I DON'T KNOW, we learn about the challenges Georg Genoux faced in a participatory project in rural Sachsen.

Happy reading!  
The editors

## PUFFER JACKETS. AND NOW MORE THAN EVER!

### Opening speech by Miriam Tscholl

Dear guests of the festival,

If you're travelling around Europe to view productions for a festival, you'll often find yourself standing in airports and train stations. In a confined space with hundreds of other people. Lots of them will be wearing puffer jackets. They may all want to get on the same train, for example, and they may even want to take away my seat. Men, in particular, will push their way through onto the train as a matter of course; not all of them, but a lot. A lot of those under the age of 60 will be looking at their smartphones; only some of them will help with heavy suitcases. Fortunately, mine is light.

If, on top of that, the sky is still grey, it's getting late and everyone is looking tired and I ask myself "What is a human being?", then the answer is something like: "A human being is one of many, looking tired and wearing a puffer jacket, not particularly ready to help and drinking a coffee from Starbucks."

Then you play this bird's-eye-view game. This is one train station in one city; in this country there are loads of train stations in loads of cities! And then you let your bird fly a little higher, even higher than where films often start in the age of the drone, with a view of the city, of the country, of many countries, of the whole of Europe, so that this train station becomes one of thousands of train stations, in which people are drinking coffee from Starbucks, talking, saying nothing, working, maybe having right now just finished work, dealing with cancer or debt, and looking at their mobile phones.

As a child, this bird's-eye-view game caused me to shudder in amazement at the vastness of creation and, for me, the human being was its crowning glory. But when at the age of 44 I'm travelling alone through Europe in bad weather, from airport to hotel and back again, then I think: "well, maybe human beings aren't that great after all!" Since this idea to do with the dignity of the human remains highly theoretical.

I have my husband, perhaps a family, a few work colleagues, hopefully a few friends. Seeing them, appreciating them or loving them is relatively easy. And the others are the others, they wear puffer jackets, have a gender, a skin colour and an age and on top of that most of them still vote for the wrong party!

For a peaceful life we need solidarity among people. The lucky ones have a solidly united village, a solidly united network, a solidly united bubble. But for a peaceful world that's not enough. The stranger needs my solidarity and I need the solidarity of the stranger. And by stranger I don't mean "the foreigner"; I mean the person themselves, the one wearing a puffer jacket all over the world.

There are many theories as to why we need theatre. The reason for me is that theatre helps me take an interest in others, listen to others and, for a short time, turn a stranger into someone I know intimately. To hear their story, whether it be astonishing, conservative, cosmopolitan, religious, small or big. To see the single human being in one person of many for the duration of a performance and when remembering it afterwards. Even if they're far from being a hero. When I come away from a good evening at the theatre then for the duration of the journey home I see strangers on the train through different eyes. I suddenly see similarities between their faces and those on stage, I imagine their life stories, their missed opportunities, the damage done to them, their youth, their family sagas. I begin to think about other people because for one or two hours I wasn't just myself, but rather I was part of the other person on stage and therefore a part of humanity.

Of course, you don't automatically become a better person just because you sat in a theatre seat for an hour and a half but, in the best case, on the way back from the theatre it becomes a little harder to measure a person by the value of their puffer jacket.

This evening we have a lot of theatre makers in the audience. Maybe we theatre people are already a little overfed with stories. That's what I think sometimes. It would be presumptuous to say that we're more empathetic than the average person because we watch a lot of theatre. Since a lot of watching can also mean one's senses become blunted.

And yet here we are in the theatre now. I'm here in the hope of finding these moments or of making them available to others, despite all the professionalism.

When we know a person's story, it becomes more difficult to hate them.

It means empathising with the characters within this society who suffer injustice, such as Luise in *INTRIGUE AND LOVE* or Ophelia in *HAMLET*. But the really interesting characters are not just the weak, not just Ophelia, but Hamlet.

The character who is not just the victim, but also the culprit. Here we suddenly find ourselves in a dilemma. Empathising with the culprits? Woyzeck, an arsehole? Woyzeck, a Nazi?

And what if the AfD really does get into government in September, and up until then we've listened sympathetically, and then suddenly we're done with empathy with strangers, and everything moves really quickly, and in places like this only German heroes get to recount their myths anymore?

I don't know.

I'm not even sure whether by listening you're not potentially granting the culprits too much understanding. Not even sure it's not the case that the stronger one wins because the smarter one gives in.

But I can't think of anything to do other than get on with ensuring that a lot of people in a lot of places get to tell their stories and in so doing get rid of any reason they might have to despise themselves as strangers.

And even if the shift to the right continues and the rifts between people deepen, that's no reason for us to stop telling each other about ourselves, listening and asking questions. Then more than ever! I learnt that from the many committed theatre makers I met during my trip to Hungary and that's the reason why I invited two productions from Hungary to this festival. Now more than ever!

In the last ten years I've often seen people standing across from each other full of prejudices at the beginning of rehearsals. Phrases like: "I would never have thought I could feel a kinship with someone from Iraq" have stayed with me. I've been invited to birthday parties that couldn't have been more heterogeneous in their composition. I've met people who speak six languages and others who have never had any contact with people from different backgrounds. I remember two people from Dresden who had never been outside Germany.

Awkward questions, culturally insensitive attributions were par for the course in rehearsals. Now we're fortunate that it isn't predominantly Woyzecks or Poggenburgs who find their way onto the *Bürgerbühne*. But at least those who have found their way here in the last ten years and I, too, have become more open to strangers, more cautious when making initial assessments and better at listening. Less firm in their opinions about other people. I can testify to that.

There are many fields in which we as theatre makers and theatre enthusiasts can do very little: the climate catastrophe, the war in Syria, the list is endless. It often frustrates me that we can't do anything other than tell stories.

The heads of the AfD also refer very specially to historically ‘successful’ strategies: first tackle the soft factors; first create the narrative and then seize power.

Not to surrender the story telling to the national populists, it’s were we’re needed. In the differentiated narrative. And we are good in it!

This festival is an attempt to draw the radius of narrating out beyond the borders of Dresden and Germany. For ten years now, here at the Bürgerbühne Dresden we’ve been telling the stories of the citizens of this city, in all their diversity and contradictoriness. Now we are drawing the radius out further, to something like the next level of the stranger and of solidarity.

However, this opening up to the outside world also seems ambivalent to me, because it may be that a new bubble is forming: that of the cosmopolitan people. That of the “anywheres”, who don’t know their neighbours anymore, since they’re off to exhibitions in Copenhagen and Vienna every weekend. In contrast to the “somewheres”, i.e. those who are rooted in one place.

Not everyone is able to stand themselves next to a stranger in the theatre foyer and skilfully initiate small talk about the play they’ve just seen. In English!

I’d be happy if we somehow pulled it all off at this festival anyway.

That’s why I’d now like to ask everybody in the room to have a conversation with someone unknown to them and, at best, unlike them, at least once a day. If necessary with their hands and feet. I don’t think it’s even such a difficult exercise. In any case it’s easier in this safe space than at a train station or airport and, besides, it’s spring, and hardly anyone is wearing a puffer jacket.

## PARTICIPATION – DEMANDING, UNAVOIDABLE, TRANSFORMATIVE

### Opening speech by Ulrich Khuon

Dear Miriam Tscholl, dear Joachim Klement,  
dear Madam Minister Stange,  
dear participants and guests, dear audience,

Over the course of the last Spring Camp in Berlin’s Deutsches Theater (DT) I received the following emails, sent to “all” via our in-house mailing list:

Dear colleagues,

Are you hungry? There are still a few portions of vegan food left in the hall. You’ve probably already smelt it. Really tasty! Do come by!

Best regards,  
Your Spring Camp

Dear colleagues,

If you come across people in costume with cameras on their heads in the theatre, please be aware that they aren’t stalkers or trainees from Google Maps. They’re participants in Camp 4’s “Off You Go By Avatar”. They’re just streaming. Nothing is being recorded. Please don’t yell at them!

Your Spring Camp

Dear colleagues.

Just to avoid any panic: “Kommune 19” (Camp 6) is currently filming in the rear courtyard. The players are using toy guns and fake blood. They know what they’re doing.

Best regards,  
Your Spring Camp

Even for a large and well-practised theatre, hosting ninety young people (between twelve and twenty-two years of age) and nine (international and interdisciplinary) artists for ten days, with regular operations ongoing, translates to ten days spent in a state of emergency! So I'm fairly well versed in what I'm talking about.

It's not for nothing that the term "participation" derives from the noun *part* = part and the verb *capere* = catch, seize, acquire, take. It doesn't necessarily sound harmless, free of demands or stress, or at all passive, and leads us directly to three fundamental aspects of participation as I understand it and also experience it on a daily basis:

1. Participation takes place – and I'm drawing on concepts employed by the cultural scientist Carmen Mörsch – not in a reproductive or affirmative discourse, but in a transformative one, that is, in an encounter in which institutions are understood as "modifiable organizations, whereby the imperative is less about introducing certain public segments to these than about introducing the institutions [...] to the surrounding world". (Mörsch 2009: 10) The prerequisite for this type of thinking is a particular approach to the threshold between group and institution.

2. Participation does not mean confidently and generously handing over a piece of high-culture cake to the "needy" with a grand flourish. Participation never means doing something for somebody, but rather always with somebody.

Each and every person is part of the taking and giving, learning and teaching, empathising and listening.

3. Participation doesn't function via models and formulae, but rather it keeps on defining itself anew as it is individually practised, in a specific context, in the encounter within each concrete case happening here and now.

Models tend to contain within themselves a claim to absoluteness, a dogmatic attitude; that is dangerous.

It isn't about replacing the professional, it is about a new connection, penetration, expansion.

Let's begin with the first point concerning transformation and the threshold: the thinking surrounding participation is based on two components. On the one hand, the individual or group, and on the other, a system, an organisation, a structure. Basically, participation refers to a process in which a subject actively engages with social, cultural, economic and political creative processes. It is therefore the basic principle of democracy and requires that power be shared and decision-making arenas opened up. Participation in the field of art expands the role of the spectator or defines it all over again and makes possible active co-creation in theatrical work.

There are varying formats and countless examples of participatory theatre projects. Here in Dresden, these include the productions of the Bürgerbühne, B:Clubs and (new!) B:Clubs+, in which influencers and hackers (2084), teachers (LEHR\_KRAFT\_PROBE), those who crave movement (VEDUTA-STADTANSICHTEN) or actionists and performance (alien nights, contest Unart), people with disabilities (B:Club + inklusiv), refugees, people new to Dresden as well as all citizens of Dresden (Montagscafé) can participate in the coming 2019/20 season. And with that the list of invitations to the theatre is complete. Theatre for all! But none of this answers either the question of how or that of why, which leads us to the relationship between the two aforementioned components – in this case: the theatre and the citizens. Specifically: what brings the people of Dresden into our theatres and, as the case may be, what stops them from doing so? Is it enough to make offers and invite people to participate? At the DT, Birgit Lengers, head of the Junges DT (who also had a decisive hand in writing this speech), and I have thought a lot about this threshold, which we ostensibly need to overcome: 'thresholds' mark transitions to other spaces. Their spatial ambivalence consists precisely in the fact that they separate and connect at the same time. They lead through an 'in-between', which holds potential as well as problems. The problem is quickly identifiable: thresholds may appear to be insurmountable and daunting, make access difficult or even impossible.

This applies not only to those who are excluded, but equally to those empty, lifeless places that are cordoned off by their hermeticism. Theatre needs permeability, encounters with what happens outside itself, so as not to confuse itself with the world. For that it requires communication and concentration. This means that participation is not primarily about communicating cultural offers in a more understandable, attractive or popular way, or explaining them better. It is first and foremost about really being in contact with those for whom the theatre exists. For this to happen the threshold must be crossed in both directions: in and out. This also applies to thresholds within the theatre.

In terms of content, too, theatre formulates an in-between, a hesitation.

Interest must be based on reciprocity. For example, you can't expect young people to be interested in theatre if we're not interested in them, and we can't expect them to come to us if we don't make our way towards them (with, among other things, classroom pieces or the "mobile theatre" format).

You must also be prepared for the fact that during and after these encounters not everything remains unaffected and in order in the theatre. Participation changes what is being participated in. The institution must therefore be prepared to see itself through new eyes and be transformed through participation.

However, the prerequisite for transformation is a critical examination of one's own practices and their conditions. That's why transformative participation is always associated with expansion of the concept of theatre through transdisciplinary thinking and working and, on the other hand, the opening up of the theatre into its social and political environment.

This leads me to my second point: participation is not for but always with. At our Spring Camp, we make common cause with city institutions and initiatives that have nothing to do with theatre at the outset: ALBA Berlin, SOS Kinderdorf, OSZ Mode und Bekleidung welcome classes, Einhorn youth welfare service...

Each of the visiting groups here is involved in other, further collaborations.

At Spring Camp nobody knows what will be shown after ten days at the final presentation, not the participants and artists and not even the people who curate and organize this format. Whether it's even still theatre? Who knows.

Although I have now referred to my own experiences several times, I'm not here to advise everyone on how to put on a Spring Camp. It seems to me that what's important to retain here is contained in the third and final point: there are no participation models, no one approach fits all. The Bürgerbühne in Dresden, co-run and co-organised by the European Theatre Convention (ETC), has inspired many theatres in Germany, but also international ones – due to its performances being so enthusiastically, adeptly and passionately put together. Learning from the Bürgerbühne means learning about participation. But what it doesn't mean is copying the model wholesale. There are Bürgerbühne of various sorts, with totally different focal points and formats, in very different theatres. (The very first meeting of the Bürgerbühne working group in 2015 brought together 28 representatives from 20 theatres. And every time there are more and more.) As already mentioned, one key factor is the opening up of the theatre into its social and political environment – and that varies in each case.

The conditions, structures and resources in each theatre are very different. Even though participation challenges and questions existing structures, they are existentially important for the success of the projects. Free space does not require an absence of structure and organisation, but rather that these should be provided with flexibility and the necessary resources, that they should be able to "breathe". But this also means that participation should be pursued as a cross-sectional task and not as an appendage to "real theatre". I consider it enormously important that our colleagues working in the Bürgerbühne and the youth sectors be part of dramaturgy and management. Only in this way can their energy, experience and research become effective for the whole operation, only then can it all be deepened

and consolidated. This is as challenging and demanding as any relationship work at eye level, but equally rewarding and at times exhilarating.

I'm very impressed that, in addition to everything else it has achieved throughout the year, the Staatsschauspiel Dresden, together with all its employees, has also put together such an impressive festival. I'd like to congratulate everybody who's been involved and wish you every success.

Bibliography:

Mörsch, Carmen (2009): "At a Crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in between A rmatation, Reproduction, Deonstruktions and Transformation", In: Mörsch, Carmen (ed.): documenta 12 education 2: Between Cultural Praxis and Public Service. Results of a Research Project. Zürich / Berlin: Diaphanes, S. 931.

# CITIZEN PARTICIPATION IN ARTS AND CULTURE: MEANINGS, INTERESTS, TRANSFORMATIONS

by Birgit Eriksson

Across Europe, there is a demand for institutions to engage citizens as active participants. In the wake of the political and economic crisis of the early 21st century, many social and political institutions seem to have lost legitimacy. This is especially visible in the cross-European rise of populist, anti-institutional and anti-establishment movements – but also in many efforts to reduce these by involving citizens, creating social cohesion, and increasing people’s influence on their own lives.

Cultural institutions are ambiguously situated in this development. On the one hand, they take part in the declining legitimacy of public institutions. European surveys like the Eurobarometer show that citizens participate less in the measured cultural activities, and while cultural life on/with digital platforms increases, the relevance of traditional cultural institutions and their expertise is challenged.

On the other hand, cultural institutions (are asked to) offer alternatives to the declining social cohesion and public engagement. This is a central element of current cultural policies in Europe, and many artists as well as art institutions try to involve a broad spectrum of citizens, to include new and maybe marginalized audience groups, and to turn users and audiences into active participants. The *Bürgerbühne* (citizens’ stage) is an important example of this focus on participation. But the participatory ambition (from below) and/or imperative (from above) is manifest in all art-forms and in many (if not all) of the most important cultural institutions.

## Two versions of participation

But what does ‘participation’ mean? In everyday language as well as in the theoretical landscape, the word is used in a variety of ways, but two understandings stand out. In the first understanding, manifest in everyday language, participation equals being a part of something bigger. You are part of a horizontal whole, which involves shared experiences and identities, and feelings of belonging and community. You can participate in a specific group, subculture or event. This horizontal understanding is frequently used in the cultural sector where participation in a given cultural activity or institution is promoted and measured – motivated by (commercial) interests in increasing audience numbers and/or by the idea of cultural participation as a general human right and need. This idea has been an important premise for cultural policy since it was articulated in the Universal Declaration of Human Rights (UN, 1948): “Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts”.

Neither this declaration nor its implementation in cultural policies, however, have hindered participation in the arts and culture from remaining unequal. Many people (still) do not participate in legitimate culture. The acknowledgement of this inequality led to a new declaration, the Universal Declaration on Cultural Diversity (UNESCO) where “all persons have the right to participate in the cultural life of their choice and conduct their own cultural practices”. Here, the idea of a common, unified culture of the community is replaced with a recognition of the highly diverse forms of cultural practices and belongings within communities. In particular, it emphasises the importance of recognizing people’s own decisions, practices and ownership in the cultural field.

This leads us to the second – democratic – understanding of participation. This understanding is not about horizontal belonging to a whole but about the distribution of power. In an influential half-century-old definition by the political scientist Carole Pateman, participation is a right and a means to have “equal power to determine the outcome of decisions“. This understanding of the concept is used in political theory where meaningful participation is defined as sharing power. But it is also used beyond democratic institutions in the narrow sense, often followed by arguments that participatory processes involve interests and conflicts, and that citizen participation requires visible citizen influence on, or even control of decisions, resources and outcomes. Ownership, power and agency are key elements in this democratic understanding of the concept, where one often distinguishes between partial vs. full participation, manipulation vs. citizen control, or fake vs. true participation.

### Motivations for participation

So why is this important, and what does it have to do with citizen participation in arts and culture? Well, when participation is so high on the agenda in contemporary culture – when we witness a demand for and interest in engaging citizens as active participants – then we need to know which understanding of participation is in play: what kind of participation are the various actors aiming for, and with what kind of motivation? Is the interest in citizen participation caused by problems of loneliness, marginalization, isolation and lack of social cohesion? In that case, it refers to the first, horizontal understanding of participation, and the suggested solution will normally be to facilitate inclusion and social interaction and thereby to generate or strengthen belonging and community.

But citizen participation also pops up as an answer to growing feelings of frustration, powerlessness, demotivation or desperation generated by growing inequality, exclusion and opaque hierarchies of power. In that case, the answer will be to strengthen the empowering involvement of citizens in equal decision-making and to focus on questions of voice, influence and agency. This refers to the second and democratic understanding of the concept of participation, and emphasises people's right and need to have influence on their own lives.

The difference is visible in the two universal declarations of human rights and cultural diversity. In the first declaration, participation refers to being part of the community and to share the experiences and enjoyment of arts and culture. The problem regarding this understanding of the concept arises when a significant part of the population do not take part in these experiences and in this enjoyment. Repeated attempts to reduce the economic, geographical and physical obstacles for participation have not made everyone use their declared right to participate in arts and culture. The explanation for this has traditionally been based on a 'deficit model' – that the non-users of arts and culture lack knowledge, competences or similar.

But if we shift to the other understanding of participation – and the other declaration's emphasis on influence and ownership – an obvious explanation may also be that they feel excluded from and powerless in the cultural institutions, and that they therefore simply prefer to do something else. They are, as the most frequent answer in the surveys indicate, not interested. They do not feel that they belong, or that they have any influence on what is going on. And more often than not, they are right. Even though many contemporary art projects aim at being socially engaged, subversive or anti-authoritarian, this is often seen from a very different perspective than that of the citizens.

### Transforming cultural institutions?

Cultural institutions may be engaged in one or the other understanding of participation. They may – and this is very common – try to make the institution more open and inclusive. This happens for instance when the institutions try to give new and old audiences a sense of belonging and shared identity by offering various loyalty programs and social events. They make particular clubs for young audiences and offer nights at the museum or theatre with talks, music, drinks and socializing. These and similar participatory initiatives are clearly based on the horizontal understanding of participation and do not really challenge the vertical hierarchies in the institutions. They try to give people a good time and a sense of belonging but not to give them influence.

Sometimes, the participatory agenda can also transform the cultural institutions and their users more radically. In some institutions – and in quite a few artistic projects – citizens participate not only in cultural activities but also contribute to these in ways that make a visible difference. Thereby they also challenge traditional professional practices and established distinctions between institution and citizen, professional and user, expert knowledge and everyday experience, cultural sector and other sectors. These transformations are highly interesting but participation is not always positive. We just need to look at contemporary digital culture where new participatory repertoires have evolved and social media lives on user-involvement and user-generated content. While social media in the early phase seemed to promise emancipation, democracy and empowerment, the more problematic sides of the new participatory practices soon appeared. They did not make us all creative, free and equal producers but increasingly connote addiction, surveillance, commercial exploitation and an unprecedented concentration of power.

On a smaller scale, participation in arts and culture is also ambiguous. It can be transformative and empowering when citizens engage in art projects and institutions. But when participation is everywhere it becomes necessary to ask if people participate in decision-making or only in activities, and if they undertake tasks rather than influence goals. How much, for instance, is decided in advance when they enter the *Bürgerbühne* stage? Are they offered a chance to participate in an activity and a community, or are they also able to question this activity, the form it takes, and what holds the community together? Both aspects of participation are important. Or, the other way around: the concept and phenomenon of participation is important exactly because it combines shared experiences and community with shared decision-making and empowerment.

## A DECADE OF THE BÜRGERBÜHNE

by Jens Roselt

The association of the terms “citizens” (Bürger) and “theatre” (Theater) has a long tradition in the German-speaking world, dating back to the 18th century and the Enlightenment-era demand for the theatre to be a moral institution. The Bürgerbühne takes up this approach rhetorically while also pushing the concept further. In the last ten years a European network has emerged, operating at the interface between independent theatre and established theatrical institutions. During this time a variety of artistic forms and projects have emerged under the designation of Bürgerbühne, pursuing a diverse set of concerns throughout Europe and developing different ways of staging productions. In doing so the Bürgerbühne has adopted the innovative means and procedures of experimental theatre. Self-empowerment as an aesthetic practice might be regarded as the artistic manifesto of all Bürgerbühne-projects. Professional theatre work using non-professional actors characterises this approach, the aesthetic form of which is determined by its wide-ranging implementation of participation in performances.

After a decade of work done on the Bürgerbühne, we can therefore speak of a tradition that is continuing with OUR STAGE – the 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL in Dresden. In this article I therefore propose to review the productions included in the festival and enquire into the current state of the Bürgerbühne. Against the background of ten years of work, it is much more important to enquire into trends and developments than it is to proclaim an aesthetic specific to the Bürgerbühne, which would probably conceal more than it would reveal.

To begin with, I should like to formulate three observations I have made as a spectator.

Autobiographical narrative theatre has been the predominant form that has shaped Bürgerbühne-productions in the past. Individual performers come on stage under their own name or on their own behalf and talk about their everyday lives. This classical form of autobiographical narrative theatre, which was mostly highly

speech-based, in which – as Rimini Protokoll puts it – experts of the everyday perform, no longer predominates at this festival. The lives and everyday existences of the non-professional performers certainly continue to lie at the heart of each production, but the performances find other ways in which to bring biographies on stage. Ultimately, this also relates to the status of the performers on stage, the way they embody the role, their self-perception, and the relevance of language in the productions.

A further feature which might be associated with the Bürgerbühne involves the group and community being the central concern and essential form of the production. This also continues to be the case, but the understanding of group and community has diversified. For example, one classic format of the Bürgerbühne used to bring groups and communities onto the stage has been choral theatre, in which, through voice and movement, a different form of subject constitution and figure conception was tried out on the stage and experienced by the audience. This festival’s performances also contain choral parts, but I have not seen a “complete” choral theatre production. Rather, the productions explore how and under what conditions communities emerge and change. The dynamic relationship between the individual, his or her counterpart, the couple or duo, and the group thereby takes centre stage.

And finally, the productions seem to me to have become more theatrical. Great delight is taken in playfully approaching a role, in acting and imitating. Performers are no longer only reduced to the course of their own lives; rather they also demonstrate how liberating it can be to take on and try out and again discard different roles and identities. This becomes clear in one aspect which, for me, was to become the secret star of the festival. I am referring to the costumes. I have tried to remember costumes from previous festivals and not really got much beyond black T-shirts and dark trousers. But when I think of this festival, then colours, fabrics, patterns and styles come to mind. And above all I see performers who are enjoying getting into disguise and dressing up. I observe people who like presenting themselves in costume and performing the process of dressing and undressing on the open stage.

These first impressions established, I should now like to take a closer look at the productions. To this end I have formulated five questions, the answers to which I shall be looking for in the productions. These questions are as follows:

What are the basic storylines and actions being performed by the actors on stage?

Which characters are developed in the process?

Which forms of community are created in the process?

Which themes are dealt with?

And what are the delicate moments that you as a spectator can perceive ambivalently or critically?

**What are the performers doing on stage? What are the basic storylines and actions?**

Just a few years ago, this question would have elicited the same response sooner or later: the performers act as experts in matters that affect them personally. They play themselves or tell stories from their own lives. This has certainly changed considerably.

In all of the festival's productions, the central actions involve performance as a physical act that can get by without verbal language, the showing of oneself to an audience – a “show” in the best sense of the word – and the exhibiting as well as changing of one's own body. This brings certain questions into the audience's field of vision: How are the bodies created? What can they do? What do they do? And who is doing what with them? Here movement becomes recognisable as a key means of expression. You observe the movements between the actors as well as those occurring between them and the audience.

In *EVERY BODY ELECTRIC* (by Doris Uhlich, Austria), for example, the bodies of the performers, some of whom are sitting in wheelchairs, are impaired in their movement. At the same time, by means of virtuoso, constantly repeating sequences of movement, they demonstrate just what they can do with their bodies: wriggling, shaking, trembling, striking, grasping and lying. Supposedly uncomplicated and everyday gross motor movements come to be seen as rigorous form by virtue of repetition. The relatively tight-fitting costumes of the performers, who also perform naked for large stretches of the performance, emphasise the individual physicality of each performer, without endowing them with their own name or particular story. One performer's nudity exposes a layer of fat which he repeatedly pulls up and down with his hands, this fat itself coming to be seen as a kind of costume, as something that one can touch, grasp and move about. This calls into question the distinction between subject and object: as actors at work and doing something with their bodies, the performers appear to be subjects who are treating their bodies as objects; at the same time they remain relegated to their own physicality, which they literally cannot shake off.

In terms of phenomenology, the dancers are celebrating being a body and having a body. By doing something with their bodies they are showing that they cannot be reduced to that body and its disability.



In other productions, too, basic sequences of movement become the major means of representation. In *INVITED* (by Seppe Baeyens / Ultima Vez, Belgium), for instance, the individual movement of a single performer or spectator is experienced as a social process. Not only because you are supporting something collectively and doing something together, but because almost every movement or its omission becomes part of the choreography. We see people running after each other, fetching each other and bringing each other back, allowing themselves to be carried and taken along for the ride, standing still or going back.

Even simple, seemingly banal movements or repeated forms of movement become readable as choreography sooner or later. This is especially true for those projects working with dance. In *HILLBROWFICATION* (by Constanza Macras / Dorky Park, South Africa and Germany) various dance forms are mixed together. Although individual styles are recognisable (there is talk of the pantsula and one recognises something like the tango), as a spectator you are completely overwhelmed when it comes to recognising or naming the dances. You marvel at extremely fast and rhythmic sequences of movements, which time and again can be traced back to solos, duos and ensembles. What remains in your memory is a bustling and constantly changing cluster, from which individual dancers or groups are repeatedly released.

In the production *DER HAMILTONKOMPLEX* (by Lies Pauwels / Schauspielhaus Bochum, Germany), too, the choreographed movements and dancing become essential theatrical devices for the 13 female performers and single male performer. The repertoire ranges from a solo to a seemingly classical pas de deux to an ensemble dance. Figures of movement from ballet appear, as do dances to pop music.

Dancing with or against each other also plays an important role in *THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSISTIC MOTHER* (by 21Common, Scotland), while also establishing a link between the lives of mother and son. Here, as in almost all other productions, singing is employed as an essential means of expression.

This, of course, brings into play language, which continues to be an important means of expression in individual productions. For the most part the lines are spoken into microphones. The speakers directly address the audience, to whom they have something to say. Speaking directly to the audience is a classic Bürgerbühne technique. But what is also noticeable is that scenes in which the actors explicitly assume roles and speak with or at each other are now worked in more frequently.

The festival's productions cultivate a special relationship with their audiences. It has certainly always been true of the Bürgerbühne that participation does

not stop at the edge of the stage and the audience can become actors too. *INVITED* makes as much abundantly clear. Until the end of the performance, you as a spectator cannot be entirely sure who here is the performer initiating and who is the spectator taking part. Two other productions explicitly assign the audience their own activity, namely voting. In *PENDING VOTE* (by Roger Bernat / FFF, Spain) the spectators become the sole actors. Even though their main activities are initially a conventional sitting and watching, they are called on to vote or make decisions by using remote controls. By getting audiences to press buttons on a remote control, the production has found a neat way to sum up this form of participation. And in *ADDRESSLESS. A VAGABOND ROLE GAME* (by Lifeboat Unit – STEREO AKT, Hungary), an experimental game that confronts the predicament of the homeless in Hungary, the audience is called on to vote in order to determine the further course of the performance.

### **Which characters are developed?**

In bourgeois theatre since the Enlightenment, the family has always provided the main constellation of characters. The formative dimension of one's original family continues to play a role on the Bürgerbühne too, provided it is no longer a matter of depicting the family, but of the individual relationships that can have an effect within a family structure. At this festival, that means the relationship between mother and son (*THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSISTIC MOTHER*) or other parental relationships, such as in *THE FAN-MAN OR HOW TO DRESS AN ELEPHANT* (by En Dymaei Theatre Ensemble / Eleni Efthymiou, Greece), in which one scene deals with the relationship between a father and his disabled daughter. Also, the production *LONG LIVE REGINA!* (by Self-Theatre, Hungary) presents the women of a Roma family, in a clan-like constellation, in the midst of preparing Regina's birthday party.

It seems noteworthy to me that in virtually all of the productions shown at the festival the relationship between the characters depicted on stage and the individual performers remains somewhat vague. The relationship between role and performer, traditionally thought to be autobiographical on the Bürgerbühne, has been diversified. In *A DOLL'S HOUSE* (by Fix&Foxy, Denmark), three actors lead the audience into a private flat, with whose inhabitants they perform Henrik Ibsen's drama. They assign the host couple their roles, whisper their lines to them and instruct them to carry out certain actions. The acting out of the literary roles is put on show and, at the same time, the actors remain visible as individual people in their own private environment.

Even when it is still evident that the performers on stage are attempting to come to terms with their own stories, it all becomes more multi-layered and, as said before, more theatrical. As, for example, in *THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSISTIC MOTHER*. Here you might be able to assume you have a mother and son standing on stage and that the autobiographical memories trace back to both the individuals on stage. Yet what they are showing the audience of themselves is a show. At the outset they aren't presenting a version of themselves: they're imitating a popular music video. They embody roles. They also go on to imitate each other. The son copies the mother, the mother mimics her son. Gesticulations are recalled. And showing the change of costumes on the open stage makes the change of roles obvious.

In *DER HAMILTONKOMPLEX*, too, you see 13 thirteen-year-old girls playing 13 thirteen-year-old girls and, in the process, changing from one role to another. They expressly give each other interchangeable artificial names that have nothing to do with their own lives. They celebrate sketched-out identities that leave no cliché unturned: nurse, princess, beauty queen, stewardess, Red Riding Hood. The constant changing of costumes refers back to this explicit role play. In one scene of this production we could almost be talking about a play. A female performer stands at the microphone and tells the audience a story about the kidnapping and abuse of a young woman. The telling of the story has all the traits of cheap sensationalism and it isn't established whether the performer telling the story is referring to something she has experienced. But the performer, who is dressed only in underwear in this scene, cries and sobs during her account. She acts as if she is emotionally affected. And it is only at the end of the scene that this impression is skilfully interrupted when she abruptly stops howling and makes an ironic comment.

As already mentioned, the costumes and constant changing of costumes make for an important theatrical device in this production. The roles and changing of roles are indicated by the changing costumes. Clothing is thereby presented as a means of producing characters, of producing identity, and of adopting different representations of the self. And I cannot say that without enthusing about the costumes that Roman Handt designed for *HILLBROWFICATION*. These costumes are everything all at once: At first glance they all look the same. At second glance you can see that each dancer is wearing a specific costume. At first glance you think of second-hand fashion plucked from the bargain bin. At second glance the clothes look like they're made by Gucci. At first glance the clothes look to be damaged or ripped. At second glance you begin to see elaborately designed holes and slits, creating a pattern that emphasises the physicality of the performers and makes their skin visible as part of



PENDING VOTE

the costume. At first glance you recognise fashionable forms that could be presented on western catwalks. At second glance folklore references catch your eye. The most-ly tight-fitting jerseys mean that the bodies and genders of the performers are visible and put on display, yet you are unable to recognise a gender-typical distribution of the costumes. Each costume also has an intrinsic ambivalence. The colour and pattern of the costumes clearly distinguishes between the upper and lower bodies of the performers. In this way hybrid figures are created. This tendency to employ the hybridisation of characters as a theatrical device is noticeable in many productions, and not only in the use of costumes. In *ADDRESSLESS*, for example, three avatars are established as characters and changed in the course of the performance.

### Which themes are dealt with?

Tackling and aesthetically working through social and political themes and current conflicts has become a classic feature of the Bürgerbühne that, together with non-professional performers, also brings the reality of their lives to the stage. This is also the case at this festival: In *LONG LIVE REGINA!* Romnija deal with the discrimination and everyday personal and social racism that the Roma in Hungary have to contend with. While *ADDRESSLESS* – likewise from Hungary – is about life as a homeless person in the face of exclusion, individual contempt and bureaucratic harassment.

A number of productions work inclusively, by having disabled and non-disabled performers working together. This can result in a theme being explicitly made of the way that society and individuals handle disability in everyday life. *THE FAN-MAN OR HOW TO DRESS AN ELEPHANT*, for instance, deals with how disability is handled within families, and in doing so highlights a cultural history of disabled people being excluded.

When it comes to using family structures to look at individual relationship models, the focus falls chiefly on the relationship between the generations, such as the relationship between mother and son (*THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSISTIC MOTHER*), father and daughter (*THE FAN-MAN OR HOW TO DRESS AN ELEPHANT*), niece and aunt (*LONG LIVE REGINA!*). This also involves broaching the issue of puberty as a transitional situation that involves fragile, sketched-out identities, as is made very apparent in, for example, *DER HAMILTONKOMPLEX* and *THE BALLAD OF THE APATHETIC SON AND HIS NARCISSISTIC MOTHER*.

Participatory projects test out the conditions defining communities, and when this involves voting and decision-making (as in *PENDING VOTE* and *ADDRESSLESS*) then the production raises questions about democracy. The process of coming to an agreement with each other can be experienced as a social and actually vocal

or linguistic process, not just by means of the actual voting, but also by means of the prior deliberations. Votes are decisions for the future and while autobiographical theatre is often directed towards the (individual) past or the present life situation, the festival's productions may also be understood as future scenarios within which we negotiate the question of how we want to live together in the future.

### Which forms of community are created?

This “we” and “together” also leads us to take a look at the communities that are staged or put forth by the Bürgerbühne performances. Here the basic social formation of the Bürgerbühne is and remains the performance community itself, i.e. above all the audience, which, in always being addressed and approached directly, is an integral part of the performance. Spectators may find themselves invited to express themselves, whether by speaking to each other or discussing with each other or by determining the course of a performance with their own decisions. In *INVITED* and *PENDING VOTE* the spectators even become the actual protagonists of the performance. *INVITED*, for example, literally induces the audience members to physically move about the space. Community is experienced not as a stable structure, but as a dynamic entity that is in constant motion, changing with every single person who enters or stands to the side, one that has no fixed boundaries and that perpetuates itself. The decisive conditions for social participation are not origin, language or skill set, but the being invited and inviting oneself (upon request). Community is not celebrated as a prerequisite, but as a result of living together. Herein lies the political dimension of this work, delivered without explicitly addressing political issues. Yet this could also include conflict, dissent and diverging interests. The fact that the production leaves these aspects out lends the community of *INVITED* a utopian character.

In other productions, the actors on stage and the audience meet as two groups who can engage in dialogue with each other, as is the case with *I AM A MUSLIM WOMAN – ANY QUESTIONS?* (by Martina van Boxen / Bürgerbühne Dresden, Germany).

In all of the productions, dancing and singing together on stage is shown to be a social practice that makes it possible to experience fleeting and hybrid commonalities. By moving your body to a rhythm, you also, to an extent, enter into a community, while, for that matter, pop-cultural quotations and references become recognisable as a community-building reference system between generations and cultures in all of the productions.

All these observations show that it is almost impossible to talk about Bürgerbühne productions without talking about the audience and, in so doing, also problema-

tising one's own individual point of view. It does not seem to be particularly easy for audience members to take cover at a Bürgerbühne performance. And not only because you might be personally addressed, asked to do something with other audience members, or invited to move about on the stage, but also because the performances don't always facilitate a detached view of the actors and of what is happening. Which brings me finally to the delicate aspects and borderline experiences that you can have or perhaps must suffer as a spectator.

Bürgerbühne productions can get up close to you in a way that is not pleasant. The fact that non-professional actors are performing, as well as showing or exhibiting their bodies, can induce shame and embarrassment, about which you can never say for sure: Are the actors embarrassed? Or am I projecting my embarrassment onto them? Or am I ending up embarrassing myself? Showing and marveling at bodies that are initially striking to me as a spectator in their peculiarity or otherness, calls into question whether my interested viewing is not also gaping. In *EVERY BODY ELECTRIC*, for example, I experienced feelings of shame while watching a naked female performer who was lying on stage repeatedly throwing her body against the floor, at which I began to read her physiology, to look for forms and deformities, and thereby start to see her body as a means of expression, a boundary, and also a deviation. What I am seeing is undoubtedly a choreographed sequence of movements, which in its excessive repetition allows you to make out an aesthetic form, yet it did not come naturally to me to refer to the performer as a dancer when making a note of my thoughts.

As the production progresses, the dancers are primarily occupied with themselves, their bodies and their wheelchairs. They keep on looking at the audience in a friendly yet aggressive way. It is particularly those gestures that involve grasping and pulling at their own bodies that are repeated to excess to the sound of techno music. Even this might be understood as dance but, having said that, I also perceive the sexuality of the gestures, which could easily be read as scenes of masturbation, for example. And so the subsequent description of the performance experience becomes a moment of shame.

The issue of examining your own attitude as a spectator does not, however, only arise when it comes to the physicality of the performers. Making personal histories and experiences a matter of discussion can also create a closeness that spectators may find inappropriate, precisely because the performers cannot be regarded as professional role actors. Is it even possible to take a critical stance on this? For us spectators, does there remain any other choice than to extend to the performers a fundamental sense of sympathy? Is it arrogant to somehow always find



the actors on stage nice and sweet and therefore not really want to criticise them? And by what standards should you criticise?

Even the emphasis on new forms of community in which one can participate as an audience collapses under the observation that unpleasant participatory theatre still exists, forcing me as a spectator to act as if I'm happy to be part of it. In *PENDING VOTE*, for example, I can experience myself as a sovereign being who has a voice. Yet at the same time I learn that I am part of a programme, whose procedure I do not know, which is controlled and which I – more or less – obey.

*ADDRESSLESS*, too, stages me, the spectator, as a decision-maker who helps determine the course of the action. But the whole production follows a given script which has already dictated all the alternatives and actually leaves me no choice. In the process I'm also given fairly instructive lessons about the social situation of homeless people in Hungary, which I can also only take note of, politely and perhaps having been affected.

We could open up all the festival's productions to these ambivalences of watching. For here the watching is always called into question as an aesthetic and ethical practice. And I see this not as a problem, but as an achievement of the Bürgerbühne, which points out that every form of watching in the theatre has an ethical dimension.

Are we to understand a Bürgerbühne production as art and apply aesthetic standards to it? Or are we to regard it as a socio-educational measure that is to be appreciated since it means something to the individual performers or has an effect on them, but ultimately cannot be criticised?

Naturally, it is questionable to approach the productions with this mental self-censorship (art versus social work). At the same time, it is the devout wish of the Bürgerbühne manifesto that this tension be dissolved.

What is certain is that ten years of the Bürgerbühne has also been ten years of working on and with the audience, its expectations and habits. And anyone who, like me, has been observing the development of the Bürgerbühne for years, will also notice in themselves a development in terms of being a spectator.

For example, the fact that I can now write an article about the Bürgerbühne without once using the word "authentic" would probably not have been possible ten years ago. And then, with regard to Bürgerbühne performances, there is the question of voyeurism, which has preoccupied me time and again in recent years, and yet did not play a major role for me at *OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL*. Whether this is due to the fact that the Bürgerbühne has changed or whether the Bürgerbühne has changed me, I cannot say. Probably both.

## WHY? BECAUSE WE CAN!

### THE BÜRGERBÜHNE IN SEARCH OF AESTHETIC ANSWERS TO SOCIAL QUESTIONS

by Christoph Scheurle

In his examination of current Bürgerbühne productions that were shown as part of *OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL*, Jens Roselt argues that theatre designated as Bürgerbühne theatre, which is produced with laypeople under professional conditions, is developing into a form in which discussion of lived experience is no longer the prominent characteristic and claims to authenticity as far as the acting is concerned no longer constitute the sole basic aesthetic form. (cf. p. 134) He points out instead elements that seem to be borrowed from an almost traditional understanding of theatre: a great appetite for transformation, a working on and adopting of unfamiliar characters, a delight in costumes; instead of the classic citizens' choir, which addresses the audience as a collective, the dialogue takes place either between the performers on stage or between the performers and the audience.

With the renunciation of a style of acting primarily linked to lived experience, do we also lose the "performer- and life-driven theatrical approach", "in which the performers make their personal experiences, desires, opinions and values the central content of the theatrical presentation" (Köhler 2012: 122), which, as a core element of theatre pedagogy, has until now also been brought forward as one of the main arguments for Bürgerbühne being an independent branch with its own aesthetic? And does this not then mean that the Bürgerbühne is losing part of its *raison d'être*?

To date the following has applied: those making theatre with laypeople under professional conditions are bound to ask and ultimately answer the question of "why [...] this material with laypeople [ought to] be brought onto the stage" (Tscholl 2014: 12). Has this premise become obsolete with the productions shown in Dresden? Not at all! But this development shows that the spectrum has expanded. Clearly it is no longer just a matter of working out the points of contact with a

certain subject or theme that have arisen from personal involvement, but of taking a broader look at social situations and responsibilities.

The production *LONG LIVE REGINA!* by Self-Theatre, for example, deals with the racism and discrimination that the Roma ethnic group in Hungary finds itself exposed to. The character of Regina, who is portrayed in turn by each of the female performers, is a showcase for the different forms that experiences of racism and discrimination can take. The way she is portrayed makes it clear that discrimination and racism are not individual problems, but structural-political ones.

This questioning of social structures is likewise taken on by the *STEREO AKT* group, which also hails from Hungary. In the production *ADDRESSLESS*, it brings together an ensemble composed of a formerly homeless man, two performers and an activist, who go on to give us an insight into the precarious Budapest housing market and the situation of homeless people from various different perspectives. It becomes clear in both productions that one's own lived experience is not (any longer) a sufficient driving force to bring someone onto the stage, but that a social dimension which reaches beyond the horizon of one's own involvement is now implicated.

In this way, instigators of such theatre not only oscillate in a multidisciplinary way between theatre, political engagement and social work, also are trained in these disciplines. Whether, as with Self-Theatre, social researchers, artists, art therapists, social workers and stakeholders join forces to carry out participatory, art-based research as social intervention (cf. *OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGER-BÜHNE FESTIVAL* programme: 44), or whether, as with *STEREO AKT*, current social issues determine the composition of the ensemble, in both cases it becomes clear that *Bürgerbühnen* productions – situated, according to theatre scholar Hajo Kurzenberger, “between theatre and life, the search for authenticity and acting, representational *AS IF* und performative essence” (Kurzenberger 2014: 31) – are getting up close to social issues. The “participatory approach” (ibid.) that has always been characteristic of the citizens' stage also seems to be expanding away from a perspective focused solely on one's own experience to a more comprehensive perspective in which the expertise and experience of the individual is embedded in a larger context: the protagonists of the *Bürgerbühne* no longer vouch only for themselves, but also claim to speak for others.

This claim, which is reflected in the aesthetic approaches described above, does not however entail a formal and aesthetic alignment with those forms of acting that are geared towards professional actors being specialists of transformation and are often characterised by the idea that the difference between character and performer ought to be made to disappear. Rather the actors expertly take it in turns

to portray a character (*LONG LIVE REGINA!*) or present different characters and situations (*ADDRESSLESS*). In so doing they are also repeatedly re-establishing their position as performers in the Brechtian sense. A fourth wall does not exist; the audience is addressed directly and sometimes, as with *ADDRESSLESS*, the audience also plays the role of decision maker, essentially (co-)determining the further course of the evening. Here it becomes clear that even in such a theatrical performance, where the consequences may be diminished,<sup>1</sup> the social reality is literally lurking just outside, and it is only a small step from the position of the unaffected observer to the position of someone directly involved.

If, in this way, actors consciously draw on role models and acting models that in the process of rehearsing were considered appropriate to the respective social question, this can also be understood as aesthetic self-empowerment. The aesthetic manifesto is then determined by finding the theatrical form that suits the contents negotiated in the process of staging; this entails a form that not only functions mimetically and individualistically, but also takes a political, aesthetic and social position. The placing of performers in the contents and situations negotiated in the process of staging – and not their personal involvement – becomes the parameter that gives the portrayal its essential foundation. This expansion also demands a new perspective and position from the audience. It has to give up the more or less distanced view of the performers as persons directly affected, to whom one only too gladly gives one's compassion from within the darkness of the room, as the actors become dialogue partners, who while certainly remaining onstage, are now on equal terms with the audience. This is accentuated aesthetically by a brightly lit space, the inclusion of the audience as a (negotiating) partner and the breaking down of the separation of stage and auditorium. It is thereby made clear that these are social questions of general social interest and not just questions that are to be asked by the individual or marginalised groups.

The *Bürgerbühnen* is possibly pointing out a way to establish new connections between social groups that are or have become alien to each other, as head of the *Montagscafé Wanja Saatkamp* hopes (*Theatre and Social Work* 2019: n.p.). However, such an approach, located somewhere between theatre and social work, also brings with it new responsibilities. The priorities must therefore be rearranged, or at least clarified: What is theatre's function? Is it still possible to speak of art when the *ADDRESSLESS* audience is let out of the show with a handout on how best

<sup>1</sup> This aspect touches on the idea of theatre as a playful activity, which, unlike other social situations, is characterised by the fact that the consequences of what goes on in the theatre are diminished. (See: Kotte 1994: 99-101)

to behave towards the homeless? Or in so doing is theatre already leaving behind the boards that once stood for the world to negotiate future norms of social interaction on the hard ground of reality?

If the latter is true, then a theatre that wants to meet its audience on the same level must nevertheless also look at its own modes of production and their (institutional) conditions and critically question them. In my opinion, ambivalences tend to arise when these conditions are not explicitly formulated, but inscribed into the production through the production conditions, possibly without having been critically considered beforehand. This positioning brings with it as much responsibility as it does problems. Those who publicly declare themselves to be artists make themselves vulnerable on two levels: firstly, one is bound to position oneself politically and socially. Secondly, certain aesthetic strategies, which were previously convincing since based on a particular biographical background and (professional) expertise, could be felt to be essentialist in the worst-case scenario. When, for example, in *HILLBROWIFICATION* (Constanza Macras / DorkyPark), a colourful and energetic production in which twenty-one young people and children from the Johannesburg district of Hillbrow are looking to question in a “grotesque” way “our vision of the global order” (*OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL* programme: 41), also “because Europe cannot be regarded without its colonial history” (*ibid.*), then a certain unease sets in when the set-up for watching the piece – African dancers presenting themselves to the gaze of a predominantly European and white audience – seems ultimately less to question certain asymmetrical hierarchies than it does to perpetuate them. A problem that is already reflected in funding structures as well as the hierarchical relationship at play: successful choreographer from Berlin stages group from South Africa.

Anyone who claims to speak for others also has to put up with questions about the framework in which he/she moves and the position he/she takes on it. Questions that may arise in the course of a performance might also lie beyond aesthetic discourse and as such ought to be discussed critically. In contrast to professional actors, in whom the distance to the performance and the figures portrayed is all part of their job, a fact demonstrated not least by the fact that they can be seen in a wide variety of productions and roles, non-professional actors must ultimately also concern themselves with the question of how they position themselves in relation to the messages that are being conveyed, consciously or unconsciously, in the course of the performance. Here, too, the *Bürgerbühne* must embark on a search for aesthetically convincing answers to social questions. This might also entail abandoning the context of classical theatre productions and, as a theatre (production), getting

involved in processes that are not bound to the goal of producing a performance, but making it a priority to initiate socially relevant communication processes. Both of these – artistic productions as well as the goal of primarily initiating communication processes – must be possible within the framework of theatre, to come back to Wanja Saatkamp. However, this does not mean that theatre is to become a social “repair shop for the system” (Saatkamp loc. cit.) and that other institutional players – such as politicians – should be absolved of social responsibility. Melanie Hinz has pointed out that here again it is artists who are responsible for demanding sufficient financial resources (including fees for social workers, translators...) and ample time to meet the social and artistic demands of such a project, or for otherwise rejecting them.<sup>2</sup> Theatre must also position itself clearly as an institution. If the theatre as an institution is eager to produce a project that stands on the border between art and social work, then a more prestigious large-scale production may have to be shelved in its favour, if the budget is otherwise to suffer. So here too, on the artistic level, it is all about being on equal terms.

On the other hand, why should theatre feel obliged to engage with social issues? It could simply continue to cast an eye over confused world conditions from a distanced point of view and then comment on them – reflecting on the crisis, but otherwise staying out of it – especially if the task is to produce art, if money is scarce and the infrastructure for a sustainable form of artistic-social work is inadequate. Wanja Saatkamp also provides an aesthetically convincing answer to this “why”: “Because we can!”

#### Bibliography:

- Köhler, Norma (2012): “Biografisches Theater”. In: Christoph Nix/Dietmar Sachser/Marianne Streisand (ed.): *Lektionen 5. Theaterpädagogik*, Berlin: Theater der Zeit, pp. 123–130.
- Kotte, Andreas (1994): “Dreißig Thesen zur Spezifik theatralen Handelns”. In: “Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft in Berlin.” *Materials of the ITW Bern*, issue 1, Basel, pp. 99–101.
- Kurzenberger, Hajo (2014): “Die Bürgerbühne. Zur Geschichte und Entwicklung einer partizipatorischen Form.”. In: Hajo Kurzenberger & Miriam Tscholl: *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*, Berlin: Alexanderverlag, pp. 23 – 37.
- OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL programme, published by the Staatsschauspiel Dresden in 2019.
- THEATRE AND SOCIAL WORK; panel discussion at OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL held on 24.05.2019 with Jörg Bochow, Irén Lázár, Christoph Scheurle, Wanja Saatkamp and Judith Teszáry, Moderated by Vladimir Balzer, Staatsschauspiel Dresden, Kleines Haus. Audio recording.
- Tscholl, Miriam (2014): “Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells.” In: Hajo Kurzenberger & Miriam Tscholl: “Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell,” Berlin: Alexanderverlag, pp. 11–21.

<sup>2</sup> Address given at THEATRE AND SOCIAL WORK; panel discussion at OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL, 24.5.2019 in Dresden.

## AUDIENCES IN CRISIS

by Nikolaus Merck

Dresden, 25th May 2019. The theatre is cooking, it's dancing, the theatre is using a wheelchair. The activities performed in the name of participatory theatre over one week at OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL in Dresden, all aimed to do the same thing: to break apart the confounded hermeticism of our European temples of theatre arts.

### Longing for connection

Participatory theatre has been booming since the beginning of the millennium, expressing theatre's longing for a connection with society. Throughout the diverse formats of the independent theatre scene, audience members themselves are performing; in municipal theatres people are no longer surprised when amateurs appear onstage alongside the actors, on their own behalf and with their own stories.

Simon Sharkey of the National Theatre of Scotland considers the fundamental cause of this self-empowerment of amateurs and audiences to lie in the crisis of credibility experienced by western democracies. "Politics and the media don't function anymore, even war doesn't work anymore", he states, pointing to the failed US campaigns in the Middle and Far East. The right-wing politics of fake news promotes a longing for (supposedly) true stories, such as those presented by experts of the everyday in participatory documentary formats.

### Hungarian productions

Theatre functions as the narrator who, according to Walter Benjamin, brings tidings from afar, which include the overlooked interior of society with its people who are sick, left behind and exhausted. Benjamin's narrator chronicles an experience, and the Hungarian works ADDRESSLESS and LONG LIVE REGINA! similarly involve their audiences in an experience. In order to be able to appear on stage in LONG LIVE REGINA! at all, and to casually talk about discrimination and resistance while cooking, the Roma women first had to overcome their own fears, as well as

massive resistance from the authorities and the clan, in a kind of therapeutic process with the help of a social worker and artists from the Self-Theatre.

While ADDRESSLESS goes a step further and does away with the separation between performers and audience entirely during a playful lesson in which audience members are given the task of making their own decisions as to how to get "their" homeless person through the winter in a reasonably healthy condition as well as help them find a flat. The fact that one can (almost always) only lose in this game involving life, health and death in a badly organised society is the lesson that the audience learns en passant.

### Limits of democracy

In general, OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL plunged the audience's position hopelessly into crisis time and again. Called on to answer a multitude of yes / no questions in Roger Bernat's PENDING VOTE, did the audience, i.e. "we", actually believe it could influence the predetermined decisions of "the system", which habitually and so disquietingly evoked the supercomputer Hal from Stanley Kubrick's 2001 – A Space Odyssey? By, on the one hand, engaging the audience in discussions about factual issues and continually reducing the number of those entitled to vote until in the end a single person represents the whole room, the binary response system prevents, on the other hand, any decisions from intervening. This meant it fooled the audience entirely and, at the same time, showed the limits of representative democracy.

INVITED, the second production without any actual performers, engaged in a less sinister type of socialisation, i.e. communitisation. The widespread aversion to interactive participatory theatre was met head-on by the performers of Ultima Vez from Belgium, with an invitation to sing, walk, race and be carried around, an invitation that was difficult to refuse given the friendliness with which it was extended. Here community is not celebrated as a prerequisite based on a common language or origin, but as the "result of living together", as theatre scholar Jens Roselt (University of Hildesheim) described the process on Friday in his lecture "a decade of the Bürgerbühne" pg. 133).

### The joy of gawping, my monster

If these two productions implicitly revolved around the mechanisms of society and political organisation, elsewhere the focus was on the very ethics of watching. In A DOLL'S HOUSE, the audience's own inclination towards gawping and voyeurism ultimately confronted them as a kind of abominable monster. In contrast, a minority of the audience oscillated between dismay and self-interrogation upon seeing DER HAMIL-

TONKOMPLEX, a play from the repertoire of the Schauspielhaus Bochum that has been frenetically acclaimed by the biggest part of the audience. Was this performance by a shrieking band of 13-year-old girls an inadmissible sexualisation of minors or was it actually a rescue operation that enabled the women-children to shrug off the role of the potential victim of sexual violence? To come back to Jens Roselt: such “ambivalences” always called the watching “into question as an aesthetic and ethical practice”. Pointing out the fact that “every form of watching in the theatre has an ethical dimension” may just be the genuine achievement of Bürgerbühne (Roselt, pg. 136).

### Pioneers of the participatory

When searching for reasons for the boom of participatory forms in contemporary theatre, the influence of the group Rimini Protokoll, with its experts of the everyday, can hardly be overestimated. In Poland, Italy and Greece, as we learnt from the our way – reports by theatre makers from the respective countries, festival appearances by Rimini Protokoll kickstarted the movement.

The idea of opening the formerly bourgeois theatre up to the audience on the one hand, and to “real life” on the other, is a very old one. Schiller’s dictum that man is only fully human when he plays is immured like an official document in the foundation stone of the movement. Lessing’s call for the authenticity of “mixed characters”, Brecht’s didactic play, which was intended to first teach the actors themselves, and the apprentice, school and student theatre of the 1968 movement all belong to the same tradition. Their methods may have been different, but the focus was always on getting the “real” person, the non-literary one, the citizen, worker, apprentice up onto the stage with his or her own concerns.

Things got serious with Christoph Schlingensiefel’s troupe, which also included people with disabilities. Schlingensiefel put minorities’ ownership and participation rights up for discussion. Inclusive formats have prevailed in the independent theatre scene over the last 25 years. State and municipal theatres continue to feed off the backlog of demand. But the discussion of the 1990s is now being repeated in another field. At that time the debate centred around whether Schlingensiefel’s theatrical work was exhibiting, that is, exploiting people with disabilities, or whether they were gaining a self-determined expression through their playful visibility.

### Exploitation or expression?

Today this question has migrated into the debate surrounding postcolonialism. At the opening of the European Theatre Convention (ETC), which works in collaboration with OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNE FESTIVAL, Brussels-based dramaturge Tunde Adefoye announced on Friday, in a fine ser-

monising tone reminiscent of Martin Luther King, that he was “sick and tired” of the “wet dreams” of white directors like Milo Rau or Constanza Macras, who only made use of black bodies for their anti-capitalist, anti-colonialist yearnings. The attack was aimed at those who on the previous evening had enthusiastically applauded the Constanza Macras production HILLBROWFICATION. Adefoye gave the (almost completely white) conference-goers of the etc. to understand that anybody who was personally serious about decolonisation should transfer money and decision-making power to people in Africa themselves or alternatively to People of Colour in Europe.

Not providing Adefoye’s criticism with its own discussion forum in which to further consider these questions was a shortcoming in a festival which otherwise offered an impressive variety of reports, discussions and productions representing the highly diversified state of participatory theatre.

### Man-Machines

The audience award went to the production EVERY BODY ELECTRIC by Doris Uhlich. Here the director’s artistic concept didn’t squeeze the performers’ enormous abilities into a predetermined format; it allowed them to flourish. The combination of fat dance and wheelchair choreography seemed to push the naked bodies of the professional and non-professional performers with disabilities in EVERY BODY ELECTRIC beyond their limitations. Performing in Hellerau’s Festsaal were not people with disabilities, but rather strange man-machine dancers.

Although the title of the festival referred to Bürgerbühne, it wasn’t only the small number of established Bürgerbühne who were invited, but potentially any professionally produced work in which non-professional performers played a major role. It is probably no accident that the majority of the productions invited by curator and Bürgerbühne pioneer Miriam Tscholl came out of the independent theatre scene. Inclusion, work with so-called marginal groups, and performances by experts of the everyday; simply put, the opening up of stages to society: these are just as much issues of the fringe theatre as they are issues of Bürgerbühne. Innovation still mostly comes from the fringes, precariously produced and for the most part only taken under the moneyed wing of foundations and theatres after a billable success.

This article was first published on 26.5.2019 on nachtkritik.de

# RESEARCH IN THE PERFORMING ARTS

by Tobias Rausch

Recent years have seen an increasing number of research-based projects in the performing arts. It is significant that the research functions not only as preparation for a production, but constitutes the central component of the artistic work. Scripts and performances are developed on the basis of research, or the research is itself part of the performance. Research theatre includes such diverse forms as interview projects with professional actors, work with experts of the everyday or movement research in dance and physical theatre. In some cases there is an overlap with traditional documentary theatre, whereas in others the term research theatre is also used in order to explicitly distinguish it from documentary theatre. The nature of documentary in its literal sense, that of certifying a reality per documentum (Lat.: legal piece of evidence), is not shared by many contemporary theatre makers. What lies behind this is the conviction taken from the social sciences that research does not uncover an existing reality, but rather it always produces a new reality. Describing a project as research theatre therefore characterises the process of its creation rather than the finished product.

Furthermore, research theatre is frequently described as distinct from literary theatre. This sheds light on one dimension of the intended work insofar as the research is associated with an explicit steering towards social reality as opposed to a representative theatrical culture that tends to be understood as elitist and bourgeois. However, the transitions are fluid, and the dichotomy has been known to be misleading, as many research-based projects form literary texts or overwrite their texts with literary models. Conversely, many texts classified as literary theatre are based on extensive research.

The steering towards social reality is frequently linked to an interest in the participatory dimension of the research. Interviewees and experts become co-authors of the project. In this respect, research is often a collective process which

many voices are involved in developing. Here research can also be understood as an act of self-empowerment, making one's own interests, questions and insights the subject matter of the artistic work.

To research is to search or investigate. The term is used primarily in the context of journalism to denote the collecting of background information or the uncovering of previously unknown facts. In history and the social sciences it is principally used in connection with literature and database searches. Although similar processes are deemed applicable or the same procedures are even used (surveys, observation, on-site visits etc.), in other respects it is more likely termed inquiry or exploration – or, in the case of the police, investigation.

Searching is a phenomenon that belongs to the world we live in, which is why it happens mostly in everyday life and, at first, intuitively and haphazardly. But the more hidden what is being searched for, the more of a system and methodology the search requires. Strictly speaking, that which does not show itself must be researched. Research therefore implies a targeted and methodical search with a well-defined focus.

It is in the very nature of research to also potentially end in failure. It can go in the wrong direction, overlook what is being searched for (or not recognise it as such) or find the wrong thing. The location where what is sought is found may be narrowed down as the research progresses, but it is not possible to define it in advance. This finding is never inevitable, rather it comes about through luck, chance or coincidence. If the finding was predictable, then the search would be at an end before it had even begun. In this respect, an element of work, effort and struggle against disappointment is inherent in research. Yet the act of finding is not an activity, but an event – we do not accomplish it, it is bestowed upon us. Thus research fluctuates between action and event, between system and chance. “Every find is lucky. And yet finding is not a pure matter of luck”, as the philosopher Manfred Sommer formulates this paradox of searching (Sommer 2002: 44). Even a failure to find anything can be a meaningful result of research.

As resource-efficient and expedient (in terms of content and time efficiency) strategic preliminary considerations may be, in many cases the beginning of research contains a moment of arbitrariness. For the reasons described above, a precise focusing and formulation of the framework can often only be carried out during the ongoing research process; sometimes a seemingly misguided piece of research yields even more interesting, inspiring results than a successful one.

Perhaps at some point a field has been researched as much as it can be because no new sources can be found or interest in it has abated. However, unless the research is aimed at answering simple factual questions, in principle this process can never be completed. In artistic research this often leads to an overabundance of material which is difficult to deal with – or which may even be aimed for.

Far-reaching artistic preliminary decisions are already being made when determining the type of documentation or collection of materials to be employed during the research. Are interviews to be recorded on video, on tape, jotted down by hand or reported from memory? According to which rules are they to be transcribed, if necessary? What ought to be recorded: content, wording or also the emphases and bearing of the speaker? Which aesthetic design approach and which technical implications come along with documentation through photography or video? Does the material only serve as a memory aid for the artistic team; does it feed into the production in a transformed, edited, condensed form; or should it become part of the performance in its rawness and authenticity? What is generally true for research – be it in science or journalism – becomes particularly visually striking in artistic research projects: the creation of material is an aesthetic-forming act that has decisive consequences for the result of the research.

A part of research is evaluation. It often only becomes clear during the subsequent analysis what exactly has been found and what significance it has. It is not uncommon for the supposedly trivial, fleeting or coincidental to prove to be of key value and likely to further knowledge on closer inspection. For research to be successful, therefore, both are always necessary: immersion in the field to be researched and maintaining of distance when it comes to evaluation.

This text is an excerpt from a longer article about the concept of research theatre and the approaches involved. The full text is available on the homepage of the Institut für performative Künste und Bildung der HBK Braunschweig (Institute for Performing Arts and Education at the Braunschweig University of Art).

**Bibliography:**

Manfred Sommer (2002): Suchen und Finden – Lebensweltliche Formen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

OWAR  
WAY

## FLANDERS (BELGIUM)

### A talk with Kristof Blom

*Could you describe in which way participation in the arts is currently supported by the state of Flanders?*

In 2016 a new arts decree was voted that divided the field of arts – regardless disciplines – into five functions: production, presentation, reflection, research and development and participation. As an organisation you define yourself by crossing one or more of these functions and you receive special fundings for one or more of these fields.

The impulse for this was clearly given by the participation decree for youth, sports and culture from 2008, an illustrative example of the progressive social liberal government we had at that time, bringing a lot of social and ethical topics to the table.

*How has the Flemish arts and cultural scene reacted to these guidelines? Were they welcomed or did artists feel that their freedom was being curtailed?*

The word ‘curtailed’ never came to anyone’s mind, because it was an initiative and incentive that came on top of the already existing funding opportunities. A lot of organisations and artists that were already working in the social artistic field welcomed this decree and a lot of organisations and artists saw this as an opportunity to start new initiatives or to develop activities in the field of participation.

*Is this a Flemish directive as opposed to an overall Belgian one?*

It’s a Flemish directive, which all has to do with the political structure of our tiny but complicated federalized country. Cultural policy is a responsibility of the regions, not a national responsibility.

*What are the objectives of this cultural policy? What interests and goals are connected to it?*

According to the Flemish decree, it is about ‘consolidating, increasing and widening participation’ and the ‘renewal and intensification of the participation of

disadvantaged groups’. In concrete terms, this means reaching out to an audience with a more diverse offering, tapping into a wider audience and actively involving a fresh audience from disadvantaged groups. It’s a broad spectrum, ranging from workshops over working with non-professionals to social-artistic work, with every variation in between.

*What role does professional theatre with non-professional actors play in the Flemish cultural scene today? To what extent are they a seamless part of large cultural institutions and festivals?*

Professional theatre with non-professional actors is not specially labelled in the Flemish cultural scene and forms an integral part of our everyday practice on all levels: from art centres as CAMPO over city theatres – one of the statements of Milo Rau’s manifesto for the city theatre NTGent is: at least two of the actors on stage must not be professional actors – to festivals: Rimini Protokolls SABENATION project created with former employees of the bankrupt Belgian airline Sabena was commissioned by Kunstenfestivaldesarts and will always be a reference point for me in this field.

*You’re the artistic director of CAMPO, the arts centre in Ghent. What is CAMPO’s artistic concept?*

The artistic concept of CAMPO is to combine several artistic functions under one roof, which creates a synergy in a mainly splintered landscape. We provide opportunities for research and development (for instance through residencies); we play the role of an executive producer (making sure a production comes together on all levels, from finances over technical to artistic); we present work in a seasonal program over three venues in the city (and collaborate with partners as Vooruit or NTGent on different festival formats throughout the year); we take care of post-production, meaning we make sure that the artists and works we produce are also visible: from producing tours all over the world to introducing artists to the international network of arts centres and festivals that surround us.

Different parameters are woven through these different artistic functions. Participation is one, others are: connecting the local with the international, connecting different generations, connecting different art disciplines.

*Which artists does CAMPO work with in the field of professional theatre with non-professional performers?*

Combining professional with non-professional comes back in different variations. The works we’ve produced with children on stage for adult audiences built

up quite a reputation for CAMPO because they toured all over the world (Milo Rau FIVE EASY PIECES, Philippe Quesne NEXT DAY, Gob Squad BEFORE YOUR VERY EYES, Tim Etchells THAT NIGHT FOLLOWS DAY, ... ), but there's also been creations that actively incorporated and connected with a local scene in the city that hosted the project through workshops or remakes (WILD LIFE FM by Kim Noble / Pol Heyvaert / Jakob Ampe or ALL INCLUSIVE by Julian Hetzel) or some strictly local initiatives not meant for touring (IN KOOR by Myriam Van Imschoot / Willem De Wolf) and some very innovative participatory concepts by Sarah Vanhee (UNTITLED, LECTURE FOR EVERYONE, ...). Each project incorporates its own artistic strategy and method, depending on the format. Without doubt a bottom line for all the artists we work with is the artistic end result, which is never lost out of sight and which prioritizes the process.

*What European co-productions have been created in this field?*

There have been many different co-productions and collaborations over the years, some were already mentioned above and listing them all would lead us too far here. The great thing about participatory co-production is that there's often a much more intense form of collaboration between the houses or institutions because a lot of the production work needs to be done on the spot: auditions are involved, local rehearsals or workshops, ... so it not only creates a stronger link between non-professionals and professionals but also between the houses and institutions on all levels (technical, artistic, ...).

*What were the challenges specific to these European co-productions?*

Participatory theatre starts from a local context and that's something you can't always copy and paste to a different city, it doesn't always make sense. Every context is different. This was great about the WILD LIFE FM project, because it addressed this situation as part of the concept: how different it's coming of age in London or Munich or Ayr, a little village in Scotland.

*Do Belgian arts schools or universities address the subject of participatory theatre?*

As stated above, participatory work forms an integral part of our everyday practice, so yes, it's being discussed and studied.

We had several students presenting their graduation projects at CAMPO that incorporated participatory aspects. The IN KOOR project by Myriam Van Imschoot / Willem De Wolf we did last year was bringing performing arts students on stage together with amateur performers, which created an interesting dynamic on stage.

*Would you consider Flanders to be a cultural pioneer in this field within Europe, both aesthetically and in terms of content?*

It's pretentious to agree with this statement and I wouldn't call Flanders the hotbed in this field - only think of how pioneering and inspirational the work of Rimini Protokoll, Mammalian Diving Reflex or Quarantine has been, to name but only three. But it's true that some remarkable works and artists have been produced or are situated in Flanders, also getting a lot of international acknowledgement.

*The questions were posed by Miriam Tscholl*

## POLAND

by Stanisław Godlewski

Over the last ten or fifteen years, there has been an increasing tendency towards creating performances in public theatres with non-professional actors in Poland. It's often considered part of participatory theatre or a field of cultural animation focused on activating local community around an institution.

At the beginning, it was something new – in Polish theatre tradition, a strong division between professional repertoire theatre institutions and alternative independent groups persists. Public repertoire theatres are funded mainly by local-provincial or municipal-governments, or in rare exceptions by national government. In Poland, there are about 120 public theatres in larger cities. These institutions are often highly hierarchical (with the director at the top of the hierarchy) and have stable ensembles of actors.

The first wave of participatory theatre came to Poland from the East (Russian documentary theatre) and from the West (mostly from Germany). Due to performances shown at festivals (like Rimini Protokoll) and first attempts to transfer ideas and methodology of theatre pedagogy, artists and directors quickly realised that working with non-professional actors ensures lots of benefits.

From an ideological point of view, it was a new way of completing the mission of public theatre which is basically bringing people together and dealing with issues that are important for them. For artists and curators, it was an opportunity to create something different, to blur the borders between art and the real world and make some real change. For PR departments, it was a chance to gain new audiences.

There was, and still is, one problem: money. Public institutions, especially repertoire theatres with full-time teams of actors, have a lot of difficulty producing projects that invite people from outside the institution. These kinds of performances are challenging for public theatres in many ways and in fact require inventing alternative models of artistic production, like co-production with festivals and arranging residencies.

Right now, theatres in larger cities – where the financial situation is more stable and the cultural offer for citizens is much wider than in the provinces – take that kind of risk. A few years ago, the situation was completely different: participatory and avant-garde theatre was on the rise in small cities like Legnica, Wałbrzych, Kielce. But after the last local government elections and the victory of the right wing party in almost the whole country, artistic experiments and innovative performances moved to big cities, especially to Warsaw.

Of course, NGOs are in a different position – they can apply for grants and funding by local and national governments for this kind of project. And they usually receive it. In particular, local government invests in participatory art due to the impact this kind of project has on local communities. But very often grants can't allow more than three performances of the final show and so these grants are not widely utilised. Quite often, public theatres work in co-operation with NGOs: NGOs get money for the project, while the theatre provides space for rehearsals and performances, technical support and sometimes actors.

Since 2014/2015, more and more artists have realised that making a performance with non-actors (or as some critics call them, “amateurs”) not only forces institutions to reshape obligatory models of production but can also be a tool to analyse and question theatre itself – as an institution, as a medium, as a form of art and form of interpersonal relation. Critic and academic Joanna Krakowska called this type of performances “auto-theatre” and wrote that in the era of post-truth and political authoritarianism theatre tries to use honesty as a strategy. In this form of theatre, actors speak under their own names and raise questions that are important to them. They examine the theatricality of the performance within itself and talk about their personal problems and about economic and institutional limitations in artistic processes.

In fact, many of the examples used by Krakowska can be perceived as forms of participatory theatre – like the performances by Teatr 21 directed by Justyna Sobczyk; *KWESTIA TECHNIKI (A TECHNICAL QUESTION)* by Michał Buszewicz from National Sary Teatr in Cracow; or *EWELINA PŁACZE (EWELINA'S CRYING)* directed by Anna Karasińska in TR Warszawa. But participation methods regarding non-actors are diverse. I will focus on two different artists / institutions that also show two different ways of artistic production regarding participatory theatre in Poland: Marta Górnicka and Teatr 21.

Teatr 21 was founded in 2005 by people with Down's syndrome and autism in a special needs school. Over time, the group shifted from leisure activity to professional work. The ensemble consists of seventeen actors and all of them are paid for their work (something that is not so obvious when you're talking about theatre

created by people with disabilities in Poland). The head of the group is Justyna Sobczyk, director and educator. In the last few years, Teatr 21 gained recognition in the Polish theatre environment, they won awards and showed their performances at several festivals in Poland and abroad. Because Teatr 21 is a foundation, they have to work in co-operation with larger public institutions – like theatres, museums and production houses – to create performances. Last year, Justyna Sobczyk and her team founded the Inclusive Arts Centre Downtown, an interdisciplinary centre focused on theory and practice in the subject of inclusive art. Downtown connects lots of Warsaw's institutions, but this year, the city didn't give it money to develop the programme further.

Teatr 21 makes performances that focus on issues and subjects important to its actors like love and the right to marriage (STATEK MIŁOŚCI), family (KLAUNI CZYLI O RODZINIE) or the mechanisms of stigmata and exclusion from society. Their last performance, REWOLUCJA, KTÓREJ NIE BYŁO (REVOLUTION, THAT DIDN'T HAPPEN), produced with Biennale Warszawa (three professional actors from Biennale played with actors from T21), was all about a protest by people with disabilities and their parents in 2018: protesters occupied the Polish parliament for 40 days in order to increase social security for disabled people. As a result, the government increased social security by just a little which was basically like mocking the protesters. One of the most vivid and viral images of that occupation was a photograph taken during the NATO convention in the Polish parliament: the politicians tried to get rid of the protesters and, as they couldn't, they hid them behind the large curtain. In REWOLUCJA, KTÓREJ NIE BYŁO, Teatr 21 reconstructs the events of that occupation. In a very ironic and entertaining way, the actors embody protesters and parody politicians (like Jarosław Kaczyński or Andrzej Duda). For the scenery, they use original posters and banners. In the second part of the performance, they talk about their everyday life and their everyday struggle. Soon they begin to talk about dreams and aspirations, about their emotions: love, rage, longing, about art and about laughter. In the end, they create a safe, bright and colourful utopian scene – Downtown, where everybody can be who he or she wants to be. The show ends with a song by Teresa Foks, the actress who speaks and sings in her own, unique language. Audience and actors, all together, listening to the song, realize that the beauty of the utopia on stage arises from the fact that this kind of utopia in Poland is, right now, almost impossible because of politics and the economy.

The other interesting example of participatory theatre in Poland is Marta Górnicka, one of the well-known Polish theatre directors (well-known both in Poland and abroad). Górnicka's work is based on the form of the chorus. Her first two pieces were based on choruses of women with groups of women selected in an

audition. In the productions THIS IS THE CHORUS SPEAKING and MAGNIFICAT, they mixed antique tragedies, contemporary literature, feminist manifestos, culinary recipes, and songs. The chorus shouted, screamed, whispered, and moved in very precise choreography. That was a very new form of expression in Polish theatre (however, some critics noticed inspiration from Einar Schleef in Górnicka's art). Górnicka is still creating choruses and writing librettos today (together with her dramaturg, Agata Adamiecka-Sitek), mixing different texts and dealing with political issues like war or xenophobia. Regarding form and aesthetics, nothing has changed; Górnicka's theatre is very repetitive in every way.

One of her most political performances was CONSTITUTION FOR THE CHORUS OF POLES produced by Nowy Teatr in Warsaw and premiered on 3rd May 2016 – on the Polish national day which is the anniversary of the ratification of the first constitution of Poland in 1791 (and the first in Europe, now known as the Third of May Constitution). The context was thus: in 2016 the newly elected right-wing party, Law and Justice, changed the judges in the Constitutional Tribunal, which is the top judicial body overseeing government adherence to the constitution. The opposition quickly protested this and raised great public demonstration in order to defend the constitution.

Górnicka's idea was simple: the Chorus of Poles was to read the current constitution. The Chorus of Poles consists of around 50 people: men and women, children, older people, heterosexuals and homosexuals, foreigners, refugees, disabled people. There's also a soldier in uniform and the drag queen Kim Lee. There are amateurs and experienced actors, some known from the covers of magazines. CONSTITUTION FOR THE CHORUS OF POLES was very political not only because of historical and contemporary political contexts but also because of the wording itself: in a country divided by politics, in a polarized world, texts like “We, the people”<sup>44</sup> sounded very awkward but also emotional.

But Marta Górnicka's practice raises questions about recognition, power and hierarchy in participatory theatre. At first glance, the audience sees that Górnicka's Chorus of Poles (in part selected by open auditions) is a heterogeneous, diverse group, containing various othernesses. But on the other hand, one recognizes the very restricted form and the visible power of Górnicka as a conductor from the first rows: she literally conducts the group of people. Górnicka is also the only star of the show (the people in the chorus usually remain anonymous and nobody mentions their names in reviews), and she's well known for training actors hard in order to gain the desired effect on stage. The chorus only performs, they don't create a performance collectively, they don't have influence on the dramaturgy or choreography. So, these are the questions I want to ask at the end: does participa-

tory theatre always presuppose democratic work? Collective work? What does that even mean? And what are the limitations of equating hierarchies in the creation of a performance?

## ITALY

by Rita Maffei

### 1.

An awareness for creating participatory theatre in Italy is rather young. We worked on participatory formats without being aware we were doing so or while calling this theatre form by other names.

We can find the first roots of Italian participatory theatre in the ancient popular theatre of festivals, mass liturgies, historical and religious reenactments within the Italian tradition.

As the Italian journalist and expert, Massimo Marino, said in Udine in December 2018, at the first Italian meeting of participatory theatre makers: “Since the first few years of the 20th century, we’ve been creating theatre and political avantgarde in Italy that we could now call participatory. They have tried to renew society and culture, giving the word to the people.”

However, it’s only since the 1960s that involving local people began. Theatre artists started creating new theatre forms in connection with the audience, especially young people; they called it “theatre animation”.

Giuliano Scabia, actor, director and playwright, was a pioneer in creating workshops, decentralized actions, and participatory performances. He worked in the suburbs, on the streets, in the countryside, in psychiatric hospitals and invented the “dilated theatre“, which involved the citizens in storytelling and used big, archetypal puppets, such as Marco Cavallo, who is still the symbol of the democratic cure for mental illness.

Then again in the 1990s, great activity regarding workshops began, that involved children, prisoners, seniors, amateurs, immigrants, teenagers, refugees, people with different abilities... People of every kind were on stage for years and they still are, they are involved in a huge way, and the artistic result is less important than the social goal.

This seems to have been the fertile ground on which the contemporary participatory theatre could grow. An awareness for this came from abroad. When

performances by Rimini Protokoll, Gob Squad or Roger Bernat first came to Italy, we started to give more precise and more artistic goals to all those experiences, too. In the new millennium, some theatres, companies, and festivals dedicated part of their programmes to participatory formats.

In addition, the audience crisis during the economic crisis years and consequent audience development actions, led theatre professionals to stimulate a more active dialogue between artists and audiences in their artistic work: site specific, immersive, and participatory formats where the citizens were not only audience members but also performers and co-creators of the performances developed.

Nowadays, we have a great deal of varying experience in participatory formats in Italy. Some take place in private and innovative theatres, many are based within independent companies. Some festivals also programme participatory performances from Italy and from abroad like Short Theatre in Rome, Santarcangelo, Vie Festival in Modena, Drodsera by Fies Factory in Dro, Mittelfest in Cividale and Pergine Festival.

The only national theatre that has developed participatory theatre projects is Emilia Romagna Teatro with the director Claudio Longhi, who is a director, an intellectual, and a professor in directing at the University of Bologna. Since 2012, he's been creating participatory projects in Modena together with a group of professional actors. Each project focuses on a social and political topic, lasts several months, takes place in a different venue and is open to everybody. The projects are in depth research, with readings, workshops, dinner evenings, football matches, meetings and opportunity for reflection. Every year at the end of the season, they take to the stage with a big performance. In 2016, Longhi was nominated as director of National Theatre Emilia Romagna Teatro and the group of actors, who used to work with him, continued the participatory projects without him. Longhi describes the different roles in such a participatory project so: the director should have a weaker function, a kind of liquid role conforming to any situation, and the actors have a more creative and intellectual function, open to discuss and to participate.

In the region Emilia Romagna there is another private theatre that frequently works with participatory methods: Teatro dell'Argine, where Andrea Paolucci, Micaela Casalboni and others work with large target groups such as students, immigrants or people with different abilities. *FUTURI MAESTRI (FUTURE MASTERS)* was an award-winning project that involved 1,000 boys and girls age 3 to 18.

I'd like to mention two young directors, who work with participatory theatre methods: Eleonora Pippo and Nicola Borghesi.

Eleonora Pippo created a format, a kind of basic plot inspired by the teen comics by Ratigher, in which she works with a new group of teenage girls for one week to rehearse a performance in every city that hosts the project. She is an independent artist and the project is co-produced by a private theatre, Teatro della Tosse, in Genova.

Nicola Borghesi and his independent company, Kepler-452, produced by National Theatre Emilia Romagna Teatro, create performances inspired by local people's stories. They work with these people and put them on stage together with professional actors.

In Rome a young independent company called Dynamis can also be found. Here part of the audience is called on stage (in msquared) or one spectator and one performer meet (IN ID). They question the audience about topics such as our ability to live together on a 1m x 1m carpet, or the identity of a person from the Roma and Sinti community, or a young person with gender dysphoria.

## 2.

In Udine, at the CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, the most innovative theatre of our region, we began creating participatory projects in 1993. At that time, we felt that what we were doing had strong potential, but we were not yet aware of the process that we had started. In our first participatory creations, we included citizens acting side by side with professional actors like in *FANTASTICA VISIONE (1993)*. Or we experimented with special actor / performer constellations, like in *IL LABIRINTO DI ORFEO (1995)*, a sensory performance that was addressed to a single spectator at a time.

Since then, we've created a field of constant and complex participatory activity. Alessandro Berti and Michela Lucenti worked with their companies L'Impasto and Balletto Civil for several years in a small theatre inside the psychiatric hospital in Udine with patients and citizens, staging several performances.

In 2013, for example, Virgilio Sieni and his Accademia sull'arte del gesto worked in our theatre with citizens of Udine. And Fabrizio Arcuri involved senior citizens, dancers, musicians, singers, majorettes, and gymnasts in his work. As artistic co-director of CSS theatre, I started my first participatory project in 1999, which involved 70 citizens dancing and playing percussion instruments in *THE RED AND WHITE RESURRECTION OF ROMEO AND JULIET* by the Congolese playwright Sony Labou Tansi. Since then, the participative idea has been growing in our minds.

In the last three years we developed our participatory project in a rather intense way: we started with N46°-E13° (Udine's geographic co-ordinates), a performance about the storytelling of the city from the citizens' point of view. Inspired by 100% CITY by Rimini Protokoll, there were around 100 people on stage.

In LADY EUROPE 2.0, participants and audience members were in a lounge together waiting for news about the health of Lady Europe, who was sick and probably about to die. In LOST MEMORIES OFFICE, only one spectator could enter at a time while 35 everyday-life-experts performed 10 tales in 10 different rooms...

... Just to sketch a few projects.

In my latest performance, I worked with 80 women of all ages on L'ASSEMBLEA (THE ASSEMBLY), a participatory format where participants and audience members sat around a huge table, which was also a stage. 50 years on from 1968, we worked around the question what '68 changed in women's lives. It was an energetic project with great discussions, storytelling and encounters among generations of women. We had 15 days of performances.

In December 2018, we also organized the first Italian meeting about participatory theatre with lots of journalists, directors and experts, like Miriam Tscholl, Rimini Protokoll and the Italian artists already mentioned, for example Claudio Longhi, Fabrizio Arcuri, Andrea Paolucci, Eleonora Pippo and Nicola Borghesi.

Right now, I'm working on a new project called *sissignora!* (yes ma'am!) and the theme of female leadership. This will open in Mittelfest next July.

In my projects, I don't select target groups (only in L'ASSEMBLEA, in which they were all women). I prefer to work with groups as diverse and as heterogeneous as possible.

All formats can be recreated anywhere with new groups of people who create new and completely different performances.

My first goal in participatory projects is not to create entertainment but engagement, not to 'use' amateurs for my creation, but to co-create a performance together, directing something that needs to be collective.

My experience is that, now, we really need to be social and, I will dare to say it, to live socially. People need to be in touch with an important goal, talking about social topics and doing artistic things together. Participatory theatre is also an answer to these needs. The biggest risk is to create entertainment. But theatre is the answer: the deep, emotional, intellectual and artistic experience of theatre.

## FRANCE

by **Sophie Mugnier**

I'm the head of Théâtre Brétigny near Paris, which can seat up to 580 people.

The theatre is a public space and is officially defined as a "subsidized stage of national artistic and creative interest". It's dedicated to presenting and supporting multidisciplinary contemporary work. It receives funding from several sources, including the Ministry of Culture, the Ile de France Region, the Département de l'Essonne and the Communauté d'Agglomération.

In France, the participation of non-professionals in artistic work is nothing new, but it does seem to be enjoying a new and rapid expansion in popularity today. Two motivations appear to be at work, one political and one artistic.

From the point of view of national politics, a law called the NOTRe law was passed in 2015. The law's name stands for "New Territorial Organization of the Republic" and marks an important turning point in France. On the one hand, the law gave legal existence to cultural rights. As you may recall, cultural rights have been written into various international treaties since 1948, but it is only since the start of the current millennium that Europe has taken an interest in seeing these laws applied. The laws are about recognizing each individual's freedom to live their cultural identity, this is according to the Declaration of Fribourg from 2007.

On the other hand, the NOTRe law makes one important point clear: all groups must respect and promote the cultural rights of citizens and, consequently, all theatres whose mission is to serve the public must do this. This means putting people at the centre of all initiatives and "working with the inhabitants" and not simply "for the public".

From the point of view of art, many people in the creative world have taken up this question. Works that involve non-professionals are part of leading stages all over. In France, they are sparking interest but also distrust. Some see in this a fashionable trend within a strained economic context in which group productions,

for example, are more difficult to stage. Others, however, think that these art forms are an absolute necessity in reconfiguring the model of democratisation and cultural democracy.

Of course, there are many forms of participation and degrees of involvement.

I'm now going to talk about three significant projects that were performed before a large audience at major French institutions (Festival d'Avignon and Beaubourg) in the last ten years: *DU PRINTEMPS* (in English: *OF SPRING*) by Thierry Thieû Niang.

The choreographer Thierry Thieû Niang created his own version of the *SACRE DU PRINTEMPS* with a group of elderly performers – dancers between the ages of 60 and 90 years. The project included Patrice Chéreau, who read texts written by Nijinsky. The project was a display of old age showing off an imperfect body but a body that was lively and full of life.

Another example I would like to mention is *81 AVENUE VICTOR HUGO* directed by Olivier Coulon-Jablonka.

On stage, eight undocumented immigrants (in French “sans papiers”) perform. Each of them allows us to see and hear a small part of their lives, where solidarity and violence are found side by side, and cunning and trickery are the answers to injustice. Where do we locate the foreigner in our society? In what conditions do they live? These are the questions raised by the play.

Finally, I would like to mention *SISYPHE (SISYPHUS)* by Julie Nioche. *SISYPHE* is a performance for 20 to 200 individuals. Julie Nioche proposes taking part in a dance piece based on jumping. For 20 minutes bodies jump up and down to The Doors' song called *The End*. This project has often been performed with teenagers for whom the question of surpassing oneself, of pushing one's limits, strongly resonates.

Let's turn now to the projects at the Théâtre Brétigny.

The Théâtre Brétigny is located 30km from Paris in a town of some 200,000 inhabitants. Nearly 40% of them are under 30 years old. It's a place that's characterised by an urban north and a rural south and includes both working-class neighbourhoods and better-off tract housing while boasting a remarkable piece of cultural heritage: the largest prison in Europe, right there in Fleury-Mérogis. It's also a place that's distinguished by a commuter population and the domination of commercial areas as the last spaces for public social interaction.

One of our main concerns is the 80% of the population that remains cut off from established forms of culture.

Working to change this situation, we have tried out new ways of connecting artists with the inhabitants through different forms of participation.

The project I have been doing is called *DEDANS DEHORS* (in English: *INSIDE OUTSIDE*). It has two main features: first, during a season (50% Inside, that's inside the theatre, and 50% Outside), the theatre offers a thematic programme of events. These events are organised in a diversity of three-month cycles, such as “work”, “gastronomy”, “the foreigner”, “wealth”, and so on.

Secondly, the theatre has an original year-round extra mural project. It involves contextual writing at diverse sites: a forest, a bank, an artisanal chocolate factory, a court, an industrial factory, a swimming pool, or a train station.

The keywords are curiosity and attention to what is around us.

It's a question of making the inhabitants actors in a narrative that we propose rather than simple consumers of something supplied to them.

With this project, we act on a number of levels:

1/ Firstly, there is content. This means emphasising what makes life for real people, their practices, concerns, daily existence and so on.

I'm thinking of two examples of plays that we have co-produced with artists who are associated with our theatre.

*FOOTBALLEUSES* by Mickaël Phelippeau (an approximate English title would be *THE WOMEN FOOTBALLERS*) which is a group portrait of ten women players. The play presents ten women between the ages of 18 and 57 who come from a range of backgrounds. They are housewives and single women, but all of them are active players in a football club. They fully embrace their passion for this group sport despite the usual sexism. They tell us about themselves through words and quite beautiful group movements, like a scene of air football with an imaginary football.

This project took shape in Brétigny, where we organised several meetings between Mickaël and a number of local women footballers.

*F(L)AMMES* by Ahmed Madani (the title in French combines the two words “flames” and “femmes”, which means women) features ten women speaking up and telling us about themselves. As Ahmed Madani says, they are experts in living their lives and in their femininity. For two years, and in various cities, Madani met with young women who were born in France to immigrant parents. He selected ten of them and painted a portrait of these young people from so-called sensitive urban areas („Yeah, I'm sensitive”h, says one actress), young people who are more complex, surprising and moving than we imagine.

After ILLUMINATION(S), which focuses on young men, INCANDESCENCE, the last of the trilogy on the young people, will talk about the relationship between the young men and the young women of these areas. The production will follow the same process.

2/ Secondly, we act in terms of forms.

This means modifying the classic straight-on stage configuration in order to physically involve viewers. By way of an example, there is NOUS by Anatoli Vlassov (WE or US), a play in which nine autistic adults move around the viewers, often very closely.

The play is meant to question preconceptions associated with autism in particular as well as confinement through the figure of the circle and the movement of going round and round. They don't go in circles around nothing. They don't go in circles around themselves. They go in circles looking for us.

There are also unclassifiable projects that change the often air-tight borders between cultural initiatives, public outreach, and making art.

The example that comes to mind here is LES CONSTRUCTIONS by Olivier Grossetête (THE CONSTRUCTIONS).

There are invitations to the people living in the region to work together to build a silly temporary structure. Yet one of these monumental constructions can measure 20m and weigh one tonne. The public is invited to assemble empty cardboard boxes and erect a building without cranes or machines, solely with manpower, the strength of the human body. This is an artistic experience and experiment in which each participant can fit in and find a place that suits him or her. The project is a reflection through action on architecture and doing a task together.

3/ Thirdly, we deal with sites, places.

This means getting ourselves invited into day-to-day places, places that are free of the symbolic barrier of stage venues and theatrical settings. This barrier is still very strong. We were able to establish, for example, an olfactory theatre, a theatre of smells, in a bank for a project called L'ARGENT N'A PAS D'ODEUR (in English: MONEY HAS NO SMELL).

That obviously shifts viewers' position and their relationship to the works in question.

I have two examples of performances I would like to share: MADISON by La BaZoo-Ka is a show that we staged in a gym as part of the cycle "Il va y avoir du sport!"

or "There's Going to Be Sports!" It's a show for 18 non-professional performers from 18 to 60. As you know, the Madison dance took shape in the 1960s to channel teenagers' awakening sexuality by giving them a form of dance that made it possible to do without physical contact. To present this story, Sarah Crépin chose the metaphor of American football and the standardisation of identities. Participants stated their real identities, then their fantasy ones. At first, the shifts were linear and repetitive. But little by little their bodies were freed and the play would go crazy, but beautifully so.

FIRST LIFE by the Ici-Même Group, a project that we produced and worked closely with, is an audio tour by smartphone which puts viewers at the very centre of the narrative. The work involved slipping for real into the skin of a virtual character to live their life. With headphones in place (a 3D sound environment) and a smartphone in hand, participants walk around for an hour.

The majority of first life viewers use the words "experience, troubling, puzzling, surprising, strange, hallucinating, and mind-blowing" to describe what they have lived and to express the pleasure they felt in playing along. This show is the subject of on-site performances and has been done in many different contexts which were chosen in light of the storyline. Shopping centre, court of law, high school – the list goes on.

4/ I'll now come to the fourth and last of my categories which is processes.

I should point out that the joint building of participatory projects implies a long period of absorbing, sharing, and finally appropriating the project in question for the people involved, that is, the actors in the broad sense of the term. Sometimes the process counts as much as the result in this regard.

I have an example here: LA FOIRE DES PRAIRIES by Julie Desprairies (the title in English would be something like THE MEADOW FAIR) which is an art event that plays with the traditional codes of the funfair or country fair to create fairground attractions that draw on the know-how of a town's inhabitants. These attractions are performed, or are run, by the inhabitants, who are transformed into fairground entertainers and activated by other inhabitants, who are viewers and visitors to the fair.

For example, a knitting group staged the first world championship for unraveling a knitted hat. Local librarians became fortune-tellers and so on. The company spent over a year digging up and channeling the inhabitants' talents into novel activities.

In numbers: we met with 220 individuals and 35 groups or associations. In the end 106 inhabitants became fairground entertainers while 13 groups, 2 community

centres, and 1 vocational training centre took part. Finally, 600 people visited and enjoyed LA FOIRE DES PRAIRIES which was held in a solidly working-class neighbourhood.

Now in conclusion, I would like to say a word about evaluations:

The art projects I've just talked about belong to a period of experimentation around new ways of doing things – new ways of making theatre but also new ways of being a viewer. Their impact appears hard to grasp by the methods of classic evaluation. Yet those methods predominate today and they adjust poorly to these new forms. So, it is indeed a challenge to find pertinent ways to evaluate projects that jointly imagine the renewal of art forms and the relationship to the inhabitants of a place. People are beginning to talk of the civic imprint of projects.

## SCOTLAND

### A talk with Simon Sharkey

*What is Ceilidh? Why and when did theatre with non-professional actors develop in Scotland?*

Scotland is a storytelling nation, its people have a long tradition of sharing stories through song, performance, dance, poetry, music, visuals, food and drink. For hundreds of years, communities have gathered in houses and barns and community centres for ceilidhs. A ceilidh is simply “a gathering” where all of the above were shared. Everyone was audience and everyone was actor under the same roof. Theatre was banned during the reformation in Scotland but this tradition prevailed and still does prevail. It has been knitted into the aesthetics and purposes of theatre throughout many decades, in many forms and evolutions.

John McGrath famously adopted this form for his seminal works with 7:84 theatre company in the 70s. Scottish Theatre therefore owes much of its evolution from the roots of what we now call participatory theatre. The breaking of the 4. wall, the blurring of distinction between audience and artist, the site-specific nature of work and touring traditions, the multimedia approach to telling a story are all intrinsic parts of Scottish Theatre. There are, of course, traditional theatres with programmes of classics and contemporary works, but all of them still work with their local communities to create their own stories on stage.

*What role does professional theatre with non-professional actors play in the Scottish cultural scene?*

It is testimony to Scottish culture that this is an intrinsic part of any theatre company's mission. Creative Scotland, the main grant giving body in Scotland, have made it a condition of grant that the professional company works with non-professionals in creating access to, and participation in, theatre.

Over the past 30 years, there has been very deliberate and organic growth in the professionalisation of fields of theatre that were once relegated to a subcategory. Children's, youth, community, participatory, educational, health, performance art,

and many other labels have grown in stature and status. Participatory art now plays a central role in most theatre companies' programmes. The National Theatre of Scotland, was a great impetus for this growth. It launched with 10 plays in 10 areas across Scotland. All of them had professional and non-professionals appearing in them. None of them were on a stage. All of them were in local communities. We put a simple message out to the nation and the world. "Your National Theatre of Scotland". Since that bold statement of intent, we have grown our community to a worldwide one that brings professionals and non-professionals together.

*Where has participatory theatre become established? To what extent is it a seamless part of large cultural institutions and festivals?*

Every festival and institution in Scotland has a strong participatory element in their mission statement and programme. It is policy and is supported by government. You will find a very healthy balance of activity and production in most theatres and festivals in Scotland. The Citizens Theatre, Dundee Rep, The Lyceum Theatre, Eden Court Theatre and several others have very large and very accomplished programmes of work with non-professionals. Local cultural trusts in Scotland tend to focus more on non-professional engagement than on professional production. There are 34 local trusts across Scotland and all of them invest in and celebrate theatre with non-professionals.

*What interests and goals are embedded in this artistic form?*

Artists are seeing this form of work as an exciting new way of making art and reaching audiences in a different way. The audience becomes the artist and the participant.

The interests are many and varied, as is the work. Work in communities, prisons, hospitals, schools etc. tended to focus on the primary focus of those institutions, but now it has developed into a people-focussed exploration. The goal is to get to the heart of a person, community, issue or opportunity and transform lives.

*How does community theatre in England compare with participatory theatre in Scotland?*

It's much the same, but I feel that in England there are pockets of great practice and visionary organisations. Overall, I feel they are a little behind Scotland because they still do not give the status to this work that it deserves. That said, there are great efforts to break that trend and a lot of investment is going into it. The National Theatre of London has just launched a 3-year programme of work with non-professionals and are producing it on the same stage as the mainscale work.

Vicky Featherstone, at the Royal Court, puts this work in parity with the new work she produces. The Donmar has a fantastic team of artists working in this field. In Newcastle, Manchester, Birmingham, Cardiff, everywhere, they have companies who are leading the way with this work in England.

*What is the artistic concept of the National Theatre of Scotland, which you co-founded and worked with for many years?*

It's a Theatre Without Walls and makes Theatre for Everyone. The work I developed with it I call "Theatre of Opportunity". They've changed direction but I continue with my "Theatre of Opportunity".

*Which artists did the National Theatre of Scotland work with in the field of professional theatre with non-professional performers?*

When I was there, we worked with a wide range of artists. I did my best to work with local artists and give them access to international and renowned artists to work alongside them. Jeremy Deller created a piece that was across the UK and I directed the Scottish Part. Danny Boyle (director of the movie *Trainspotting* and the opening of the UK Olympics) also created a piece, I directed for the Scottish bit of it. International artists and directors such as Renato Rocha from Brazil, or Fred Leone from Australia, David Feiner from the USA, or Pol Heyvaert from Belgium have all worked with me on projects.

*What artistic strategies do the artists you mentioned pursue? Which methods do they employ and what formats do they create?*

The Belgian artists are fantastic. Campo, and Kopergieterij, or Ontroerend Goed all make amazing work based on the lives and artistry of ordinary people. Renato Rocha comes from a long tradition of Brazilian practice which has its origins in Paulo Freire's pedagogy and Augusto Boal's Theatre of the Oppressed. Yuva Ekta in India adopts a unique approach working with the poorest and the richest communities together.

*What European co-productions have been created in this field?*

We created two pieces with Campo. The First was AALST (PLAY), which was a simple translation into English and then produced as a tour. The second was GIRL X. Both were directed by Pol Heyvaert. GIRL X was co-written with an artist who has cerebral palsy and featured a choir with members who have various learning difficulties.

Lies Pauwels also came to direct a show that was part of the Scottish canon of contemporary theatre and we worked with Kopergietry in devising a work with young people.

There have been other co-producing attempts but none have come to full fruition.

*You are currently in the process of establishing a new organisation called The Necessary Space Theatre Company. What kind of organisation will this be? What are its goals? Who will participate? How will it be financed?*

The Necessary Space will continue to develop and evolve my practice, my networks and my mission to create a “Theatre of Opportunity” across Scotland and the rest of the world. At the heart of my company we will create productions that mix professionals and non-professionals together from the first moment of conception of the idea to the final bow. We will nurture and support artists of all ages and abilities to create this work and help develop it worldwide. We will host forums, symposia, mentoring, podcasts and conversations about the work. Finally, we will innovate and develop the work and the context of the work.

I imagine a Necessary Space to practice “Theatre of Opportunity” in every country in the world. It will be the space where professionals and non-professionals create authentic works for audiences to experience live, online, in site-specific forms and in traditional theatres.

The Necessary Space work will not differ much from the work I have done all my life as an artist. But it will be able to connect with more co-productions and collaborations. It will have a focus on training and working with artists who want to develop this field of work.

I am terrifically excited at the prospect of finding new horizons and collaborators for this work.

*The questions were posed by Miriam Tscholl*

## SWEDEN

### A talk with Therese Willstedt

*You're the artistic director of Regionteatern Blekinge Kronoberg. How should I picture this theatre, which is beyond the Swedish metropolises?*

Regionteatern is a municipal theatre serving the more than 400,000 inhabitants of our two regions, those of Blekinge and Kronoberg. It's located in the city of Växjö and boasts a repertoire as well as a touring assignment throughout southern Sweden. We have 60 permanent employees and additionally employ about 50 freelancers per year, so our total number of employees is around 110. Regionteatern stages eight to ten new productions per year, plus eight to ten dance productions and other programme activities for children, young people and adults. Besides that, the theatre runs development projects, takes part in several national networks, and conducts educational activities. Around 50,000 - 60,000 citizens are involved with the theatre every year.

In times characterized by a widespread feeling of uncertainty and change – globally, politically and interpersonally – it becomes particularly important that we as a cultural organization work to ensure that as many people as possible, regardless of background and social affiliation, get access to alternative ways of viewing our common everyday life. As you all know, like Germany, Sweden took on huge responsibility with regards to refugees. The regions we work in are some of the areas in Sweden that have taken on the greatest responsibility. Unfortunately, this has also led to issues of polarization. We see it as our mission to strengthen our shared ability to empathise, to inspire critical reflection and offer alternative images of our so-called common reality. Creating these meeting spaces in and through investigative performing arts is our focus.

*Upon becoming artistic director in 2017, you established a Medborgarscen, a Bürgerbühne, in which local citizens participate in professional theatre productions. How did this come about?*

The idea of creating a Bürgerbühne at Regionteatern arose when I reviewed the theatre's organisation, conducted market and audience analysis, and consequently interpreted the national cultural policy goals and the regional cultural goals. Regionteatern's mission is to be a hub for artistic development, participation and its own practice in the two regions. To better achieve these goals, I decided to introduce new methods for our artistic work. The theatre needed to create new relationships with its audience. My previous experience of working with documentary performing arts, and the German model of Bürgerbühne as it has been applied in Aarhus in Denmark, became the basis for Regionteatern's future development. Today, one year later, Regionteatern is the first theatre institution in Sweden to devote resources to working with this genre long-term.

*How should I imagine the idea behind, and the structure of, your Medborgarscen?*

Our Medborgarscen has the following employees connected to it: a dance teacher, a drama teacher, a house director and a house choreographer, a playwright and a project manager / producer. The civilian participants on stage are paid as extras for the rehearsals during the two weeks before the premiere and for the shows. Otherwise, these productions get exactly the same professional conditions as other productions in the house.

*Which personal, societal and artistic reasons contributed to your decision to establish this discipline?*

I love working with the documentary process. And I love listening to people's real life experiences. I think what really triggered this love was when I worked in Palestine for one year with children and their life stories with the mission of turning them into an art project. Our various stories about life events – the stories we hear, the stories we tell ourselves and others, and how we choose to tell them – affect us. It may even shape who we become. I truly wish to create a space where different kinds of stories can be shared on stage and we can get inspired to reflect on our own life stories.

*How has the Medborgarscen been received by citizens and politicians in your region so far?*

The politicians are strongly interested in the project because they understand its potential for reaching out and involving the citizens in a new way. Through the

Medborgarscen's activities, working methods are being developed that we believe more institutions, even outside the performing arts area, can benefit from in these times of new social challenges. We can also see an increased interest in reaching out to a new audience – 60% of the audience attending Medborgarscen's events are first time visitors.

*Did you receive additional financial support for establishing this new discipline?*

Yes, over three years we will receive a small amount of financial support from the Swedish National Culture Department to develop new methods.

*Which formats have already arisen? What's planned?*

We have developed the following formats: public clubs every Thursday run by the scen's house director, workshops run by our educators, interview-based performances performed by actors, and shows performed by civilian participants, as well as a series of documentary film screenings. We are now also planning to create dance performances with civilian participants.

*You pay the citizen's involved for the rehearsals. Why?*

We're obliged to by Swedish law. We are not allowed to make use of voluntary work in our organisation when we at the same time earn money from it.

*What effect does the Medborgarscen have on the economic position of your institution?*

So far, it's not worth mentioning. It costs more than what we earn from it. But in the long term we believe that we will gain from this project by developing a new audience. And we see it as a part of our mission to build up a new type of reputation for the theatre.

*How often do you show productions with non-professional performers and how often do you show those with professional actors?*

So far, it's been fifty fifty.

*You are also a director and work with professional and non-professional performers. Which similarities and differences regarding method and aesthetics do you observe in your work with the two varying groups?*

When it comes to aesthetics, there is no difference to me. It's a performing stage piece that must be created and presented to, and engage, an audience. The biggest difference is probably that it is a greater ethical responsibility to work with civilian participants, since their own life story is usually the material we work with.

*Which win-win effects regarding structure have arisen from the Medborgarscen?*

It's probably a little too early to answer, but I can see a greater involvement with all my employees. I can see that we all discuss art and performing arts more in our everyday life at the theatre and that the different genres inspire each other.

*Which difficulties regarding structure and content have become apparent?*

It is clearly more time-consuming for our producers and production managers to plan and run a process with civilian actors. It requires more pedagogy and greater clarity in our communication. Inviting non-professionals into a professional repertoire theatre is as enriching as it is challenging. Additionally, it's a challenge for us, who are responsible for such a large area in southern Sweden, to distribute our resources and projects equally across the regions. Otherwise, as I said, I see no difference between these genres – other than the fact that documentary processes require more time.

*The questions were posed by Miriam Tscholl*

## THE WORKING PROCESS BEHIND LONG LIVE REGINA!

### A talk with Edit Romankovics

*Could you give me a brief description of your directorial career to date?*

I've been involved in theatre and theatre pedagogy for 28 years. During that time I've founded two independent theatre groups that work with so-called "Theatre in Education" formats (TiE). Over the past five years my work as a freelance specialist in theatre pedagogy, director and dramaturge has included projects with independent theatre groups and established theatres and involved cooperation with citizens and trained artists alike.

*The stage production LONG LIVE REGINA! was preceded by a long process that had its roots in social work. Could you briefly describe the various stages the production went through before it was first performed?*

The first stage began with the drafting of an outline for the project followed by a preparation phase that included the definition of a method for the process, the selection of suitable partners and communication with a local social worker in Szomolya.

During the second phase the group of Roma women got together and we started collecting and exploring their stories. This involved the use of two methods: Social drama and a technique referred to as "digital storytelling". The group assembled one weekend a month for half a year to recount and perform the experiences they'd had with the Hungarian healthcare system as mothers. We also made a number of short films about the women's personal stories. The storytelling process led to a deeper understanding of their own social role.

The third phase took the form of rehearsals, with the group meeting up on a regular basis over a period of three months. The initial "script" was drawn up by the dramaturge, ethnologist and me. My original production concept was amended on numerous occasions during the rehearsal process.

The production was then performed in three places: In the village the women came from, Szomolya, in the small town of Eger not far from Szomolya and in Budapest.

*How did you get involved? And how did you see your role in the production?*

I was involved right from the outset, including during the socio-dramatic process. As a result I got to know the women, gained their trust and had the chance to observe the dynamic within the group. When rehearsals began I saw it as one of my roles to create a space in which everyone felt safe and respected.

*You and your Self-Theatre colleagues emphasise that the main goal of the production was not to stage a play, but instead to make the voice of structurally disadvantaged Roma women heard. As an artist, what was it that motivated you to engage in work of that type?*

I see the theatre as a space in which it is possible to not only depict important human problems to great effect and in concentrated form, but also gain a deeper understanding of situations and people. The challenge I set myself was to help the women feel comfortable on stage and tell their stories as authentically as possible.

*The project saw the Self-Theatre group work as a team of cooperating social workers, ethnologists and artists. What was the idea behind that? And did it lead to any conflicts of interest?*

We wanted to analyse the women's personal stories from multiple perspectives in order to gain a better understanding of both their motives and the modus operandi of the healthcare system. We did so with the aid of methods taken from a variety of disciplines. It was often extremely difficult to find a common language. We had to take social, pedagogical, artistic and scientific aspects into consideration and either resolve or accept the contradictions encountered.

How was decision-making responsibility divided between the women and you? Did you each have responsibility for particular decisions?

We made every key decision on a joint basis. I always arrived at rehearsals with a number of different suggestions and the women were allowed to choose which one they preferred. I always tried to give them a number of options.

*What is your personal opinion on the artistic quality of the outcome?*

It's difficult for me to judge – not least because the issue of cost forced us to do without a variety of artistic resources, for example a set or vocal training for our singer. I tried to enable the women to remain as natural as possible. As I see it,

the lack of affectation in the women's performance is the element of the production with the greatest artistic value.

*Do you intend to continue working with Self-Theatre? What did you learn that you will be able to apply to your next work in a similar field?*

Yes, I would love to work with Self-Theatre again. Projects of this type are extremely instructive for all participants. You need a lot of patience, openness and endless elasticity. You must also constantly be prepared to change your plans and try out new ideas when the group or the process demands it.

*Do you think it would be possible to stage a production of this type at a municipal theatre?*

Yes, I think it would – if sufficient time and suitable experts are available.

*What do you see as the most successful project outcomes?*

The project enabled us to learn a lot about ourselves and gave all participants and audience members a range of new social experiences. Our work gained a lot of attention in Hungary, and that further enhanced the women's self-esteem.

*How have the opportunities to engage in participative projects such as this one developed under the Fidesz party in recent years?*

The government provides hardly any support for such initiatives. If anything it hampers them, especially if the project makes any criticism of the current system, be it in terms of education, healthcare or justice policy. Our government does not promote dialogue between different classes; in fact it has a low opinion of dialogue altogether.

*How do you rate the importance of European exchange between theatre professionals and theatres themselves?*

As I see it, today's Europe is faced with many challenges that can only be overcome if we work together. An exchange of ideas and dialogue in all areas is therefore essential.

*The questions were posed by Miriam Tscholl*

## EXPERT PROJECTS AS PART OF THE DIRECTING COURSE IN SALZBURG

### A talk with Ulrike Hatzler

*Expert projects have been part of the Directing course at the Thomas Bernhard Institute – part of the Mozarteum University Salzburg – since 2010. Can you give me an idea of exactly what that means in terms of structure and content?*

There isn't actually a huge amount of structure. Everything is highly individualised, not least because we're a very small course. The Directing degree is a four-year course and in the second or third year there is no escape – everyone has to spend a semester working with expert theatre.

Over the course of the semester we engage in discursive analysis, consult people with a variety of expertise and take an in-depth look at research-based theatre with actors, theatre as a happening, tracing back the historical dimensions to oral traditions on other continents. We then go on to do a lot of conceptual work. Students develop concept after concept – as soon as they've fallen in love with one of their ideas, it's time to bin it and try again.

At some point I confront the students with a motif that is extremely broad in scope. This year it was 'Three colours – Red-White-Red'. The students begin by drawing up a concept, carrying out research, identifying the right experts for the project and making decisions if and in what form text should be included. They then enter the rehearsal phase and bear these questions in mind: When and why do I need to change my concept? To what extent should I let myself be changed by participating experts of the everyday? And how do I cope with it, when other people are cleverer than me?

*What role has the city of Salzburg played in the projects to date? Perhaps you could name a few examples?*

One example was the HMMHMBURG production created by Max Hanisch, which examined the topic of displacement in Salzburg. A performer in the role of a tour guide took us on a three-hour tour that began in the city centre and led us to specific places that mark lines of displacement within the city.

URBI UND ORBI by Tom Müller was performed on the Mönchsberg and involved the participation of a large number of experts – from Muslim teenage girls to engineers responsible for the development of solar energy in Afghanistan.

A production directed by Julia Wissert was developed in a village outside of Salzburg where she cooperated with a country club where senior citizens learn square dance. She linked it with the question of how it is possible to join the ranks of the aristocracy depending on which of Salzburg's cemeteries you are buried in. She also examined the importance of place of burial to the aristocracy and the deals sought with funeral directors as a result. The outcome was then presented on our stage.

*Do the projects also involve the participation of students from other courses?*

Officially there is a cooperation with students on the Costume and Stage Design course. In most years for at least one or two projects the colleagues from the Acting department were requested for particular tasks, for example moderation.

This year we piloted official cooperation between the Acting and Directing departments, but the feedback from the actors was that it did not bring about a change in their role, which remained strictly performative. Since the actors are keen to become more involved in the developmental process, future expert projects will be carried out separately with students on either the Directing or the Acting course.

*What did you study?*

I studied Theatre Studies and Philosophy in Munich, but it was during my time at the Samuel Beckett Centre in Dublin that I gained most of my practical insights. The Drama Studies course that I took didn't differentiate between directing and acting – everyone had to try their hand at everything. I benefitted greatly from that approach.

*What difference does it make who is standing on stage?*

It's a social and aesthetic decision who speaks on stage. If a car mechanic should be portrayed by an actor or appear in their own role. I mean this in a

value-neutral way. The key point is that different representational mechanisms open up entirely different discursive spaces. As a director, simply having the choice gives me an entirely new range of opportunities to use theatre as a means of getting involved in social debates.

*How do the skills used by directors of expert projects differ from those required when working with professional actors?*

As a director you have to give experts space. They play an active role in the developmental process and hence have to take responsibility for their contributions. I once had the head of a special operations police team on stage, and he had to be accountable for everything he recounted there.

On another level there are fewer differences than you might think. To a certain extent that is down to the radically changing nature of acting itself – the advent of the “thinking actor” springs to mind here.

In its most radical form you’ll find that in expert theatre, but as a director I must always bear in mind that the actors are also co-producers.

*You used the term “serendipity” in the workshop you gave at the festival. Could you briefly explain what you mean?*

It’s something I’ve encountered in the digital world: Finding what you weren’t looking for. Anyone who uses Google knows what I’m talking about. You set off in a particular direction but end up with something entirely different. I find it a fascinating way of working – without such coincidences I would never expand my frame of reference! If I ask a question that is based within my realm of perception then the answer is unlikely to leave that realm. I can’t ask what I don’t know! If I want to open up new fields then I need to somehow develop strategies that enable me to access information which is currently beyond my imagination.

*In 2019 your institute is launching a new master’s degree in Applied Theatre – Artistic Theatre Practice and Society. To what extent does the course take things a step further?*

Above all I hope it will go deeper. The question of who speaks will be examined in particular detail. We’ll be using both discourse and practice to examine the considerable field of tension between on-stage performers, professional actors, experts of the everyday, homo ludens i.a.

Another important question will be that of the theatricality of space: What developments within a city or village have the potential to activate its citizens? How can theatrical concepts be implemented in village contexts?

We also aim to analyse how we define not only directing and coaching, but also associated working methods and rehearsal processes: What is finished, what is unfinished, what generates more discourse? As you can see, it is a master’s degree that is designed to function as a laboratory.

*The questions were posed by Miriam Tscholl*

## THE COUNTRY I DON'T KNOW (EXCERPT FROM A PLAY)

by **Georg Genoux**

I'd lived abroad for almost twenty years and had the feeling that this German unity had passed me by: which is why I'd run off halfway across Saxony and ended up in Hagenwerder. A village of 700 inhabitants that has now been incorporated into Görlitz.

The first thing I consciously noticed in Hagenwerder was a car with a sticker on it that said: "Smile – you can't kill everyone." An old woman was looking out of one of the small windows of her house onto the street, all dressed up as if ready to go out. I often see her looking like that later. (...) It was faintly reminiscent of Alfred Hitchcock's *Psycho*. (...) Then I took a walk through Hagenwerder for another hour. I didn't manage to say a single word to anyone and I drove back home like a beaten dog.

Two months later I came back to Hagenwerder. The two people with me were desperate to buy cigarettes and ceremoniously pushed me into the pub, as it seemed just about impossible to buy anything to smoke anywhere else. They didn't have any cigarettes! But a man sitting at the bar immediately offered to cycle the five minutes over to Poland to buy cigarettes and bring them back to us.

Which is symbolic of this pub, since if I need anything in this village then there'll be someone in this pub who can help me: for example, getting acquainted with a group of pensioners in order to hear stories about the village. The landlord driving me to the cash machine in the neighbouring village because I've run out of cash. The village policeman Gerd asking big strapping Norbi to take me to the football with him on Thursday. And above all else, this place helps you out if you're hungry: schnitzel on black bread with a fried egg; minced beef soup with cheese and dumplings; meatloaf with fried potatoes. The locals wash it down with a beer and a small glass of peppermint liqueur.

(...)

Kalle sits down next to me.

"Do you like our little town?"

"Yes."

"Just passing through or here for a while?"

"I'll be driving through Saxony for about two years."

"Just passing through, then."

While drinking we quickly establish the front lines regarding which side we each stand on politically. He orders a small brown one. I order a small green one. Although he says that if there'd been one then he'd have preferred to order a small blue one. We talk and drink for about three hours. During this time he regularly shouts at the bar to get them to bring him something else to drink. (...) If the others at the bar get too loud, then he genially bellows at them to shut up. But if one of these troublemakers then passes by our table on their way to the toilet, then more often than not they'll stroke his head lovingly. He's popular here. Later on, when we're making plans to meet again, the landlady comes over to me especially, and writes down his contact details for me. When he talks he brings his hand down hard on the table and he regularly turns up his mouth like in a Tom and Jerry cartoon, whenever he gets outraged. That happens most often when we're talking about the Green party.

"There isn't a single Green supporter in Hagenwerder. That cunt Renate Roth can go fuck herself, she walked behind some kind of sign saying the Turks built everything here. That's right, now you've got a real AfD supporter in front of you. I've been a member since 2016 too. From 1984 to 1993 I was in the CDU. Then I got out again because of that dirty bastard Helmut Kohl. They've fucked it all up here. Görlitz used to have about 200,000 inhabitants. (...)"

I was in the fighting unit in 1989. Protecting the power station. I asked my superior: "What have we actually been living for?" Boom, all at once everything had gone. Everything was closed down. Everything was fucked up. I've been self-employed for 25 years, just as long as you've been making theatre. On October 3rd, on the day of your premiere, I'll be at the Silesia Festival in Breslau. In costume and everything. I'm Silesian after all. (...)

That dirty bastard Hitler fucked it all up. Otherwise the territories would have stayed the same as they were. The Wehrmacht was celebrated as a liberator as often as not. Until those SS pigs came and fucked it all up. We'd have taken Russia if the SS hadn't come. It was the same with the Russian soldiers. They were simple men, like our boys. But then along came the Chekists and fucked it all up. Murdering, and raping our women. But you have to understand me. I'm not a Nazi.

My son lives in Tokyo and his wife is Japanese. My son-in-law is Lebanese. Ismael, the kebab guy, has been my friend for 24 years. If anyone here threatened him with anything, then I'd be standing there in front of him with a machete.

But I don't want that riff-raff here, the ones who came over in 2015. They don't obey our rules. They rape our women. That bitch Merkel. That traitor was schooled by Honecker, in the FDJ. They've smuggled her in here to us, to fuck it all up all over again over here. But the Germans need order. Like this tablecloth here. It has to lie straight. It's the same with life. I just want everything to be the way it was. For people to be able to live in peace and not be let down by their pension scheme. I want nothing more than that. (...)

You see? Here we've got a Green supporter and an AfD supporter sitting at a table having a drink. We AfD supporters aren't as bad as all that.

And there aren't any foreigners here. And if there were, then I wouldn't care who they were! Jew, Afghan, whatever. They just need to obey our rules."

When I go to leave, I say a general "See you soon." One of the punters answers. "I hope so!" This "I hope so!" makes me happy somehow. I feel like it was sincerely meant. Do the people in the pub like me? It would mean a lot to me. Even though I've just spent the last three hours listening to what I've stood against politically my whole life. (...)

The performance *THE COUNTRY I DON'T KNOW* by George Genoux was presented in the supporting programme of the festival.

**Kristof Blom** worked until 2001 as a dramaturg for companies such as Toneelhuis Antwerpen, Victoria, Hetpaleis. In 2008 he joined the start of CAMPO, an arts centre in Gent that combines a presentation, research and production platform. In 2011 he became the Artistic Director of CAMPO.

**Birgit Eriksson** is a professor of aesthetics and culture at the Aarhus University in Denmark. She does research on participatory arts / culture / society and is the director of Take Part – Research Network on Cultural Participation.

**Georg Genoux** is one of the founding members of various theatre groups, including Teatr.doc in Moscow and Theatre of Displaced People in Kiev. He has been invited to show his theatre and film projects at many different international festivals.

**Stanisław Godlewski** is a theatre critic whose work has been published in various Polish theatre magazines, such as *Didaskalia* and *Dialog*. He is currently pursuing a grant to further engage in Polish theatre criticism.

**Ulrike Hatzler** is a director and professor of Applied Theatre at the Thomas Bernhard Institute of the University Mozarteum Salzburg. She co-developed the format of the Stadt-Theater for the Staatstheater Braunschweig, where she also produced expert theatre projects.

**Ulrich Khuon** is a dramaturg, and has been the artistic director of Deutsches Theater Berlin since the 2009/2010 season. As of 2017, he has been president of the Deutscher Bühnenverein (the German Stage Association).

**Christoph Scheurle** has worked as an actor and theatre pedagogy and is a professor of Cultural Studies at the University of Applied Sciences in Dortmund. His research focuses on participation, the connection between art, politics and media, as well as cultural education.

**Rita Maffei** is an Italian actress, theatre director and Co-Artistic Director of CSS Teatro stabile in Udine. She works on contemporary plays and participatory theatre.

**Nikolaus Merck** is editor of *nachtkritik.de*, the biggest national online platform for theatre journalism.

**Sophie Mugnier** is artistic director of the Théâtre Brétigny and a member of the expert panel on theatre, circus, and art in the public sphere for the region of Île-de-France. Her particular focus is engaging the part of the population that has little access to institutionalised forms of culture.

**Tobias Rausch** directs and writes for research-based theatre at state theatres as well as in the independent scene. He will take over the Artistic Direction of the Bürgerbühne at Staatsschauspiel Dresden in the 2019-2020 season.

**Edit Romankovics** worked as a freelance expert in theatre and education in Hungary. She directs and writes for: TIE (Theater In Education), community and participatory performances at state theatres, and in the independent scene.

**Jens Roselt** is professor of theory and practice of theatre at the University of Hildesheim. His research focuses on the aesthetics of contemporary theatre, the history and theory of the art of acting and directing, and performance analysis.

**Simon Sharkey** is one of the original founders of the National Theatre of Scotland. His work as associate director of NTS focused on engaging communities with professional teams of theatre makers. He is now launching a new project called The Necessary Space.

**Miriam Tscholl** works as a director and curator. She has been the Artistic Director of the Bürgerbühne at the Staatsschauspiel Dresden since 2009, and continues to direct productions at other German city and state theatres as well. She initiated the first Bürgerbühne Festival 2014 as well as formats such as Bürgerdinner and Montagscafé. She regularly contributes articles to theatre journals.

**Therese Willstedt** works as a director for the stage and contemporary film. As a theatre director, she has worked among others at the Royal Danish Theatre, Schauspiel Frankfurt and Schauspiel Cologne. Since 2017 she has been the artistic director of Regionsteatern Blekinge Kronoberg, where she has established the first Bürgerbühne in Sweden.

**DEUTSCHLAND / GERMANY**

Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg / Academy of Performing Arts Baden-Württemberg  
 Bachelor Regie / Bachelor Direction  
 Kontaktperson / contact person: Prof. Thomas Zielinski, thomas.zielinski@adk-bw.de  
 www.adk-bw.de

Fachhochschule Dortmund / University of Applied Sciences Dortmund  
 Angewandte Sozialwissenschaften: Bachelor Soziale Arbeit mit dem Profil „Theater als Soziale Kunst – TaSK“ / Applied Social Sciences: Bachelor Social Work with focus on „Theatre as Social Art – TaSK“  
 Kontaktperson / contact person: Prof. Dr. Melanie Hinz, melanie.hinz@fh-dortmund.de  
 www.fh-dortmund.de/de/fb/8/bachelor2/task.php

Stiftung Universität Hildesheim / University of Hildesheim  
 Bachelor Szenische Künste / Bachelor Scenic Arts, Bachelor Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis / Bachelor cultural studies and aesthetic practice, Bachelor Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus / Bachelor creative writing and cultural journalism, Master Inszenierung der Künste und Medien / Master production of arts and media  
 Kontaktperson / contact person: Prof. Dr. Jens Roselt, roselt@uni-hildesheim.de  
 www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/

Universität der Künste Berlin / University of the Arts Berlin  
 Fakultät Bildende Kunst: Postgradualer Masterstudiengang „Art in Context“ am Institut für Kunst im Kontext / Faculty of Visual Art: Postgraduate Master „Art in Context“  
 Kontaktperson / contact person: Claudia Hummel, c.hummel@udk-berlin.de  
 www.kunstimkontext.udk-berlin.de

HBK Hochschule für Bildende Künste Braunschweig / Braunschweig University of Art (HBK)  
 Bachelor Darstellendes Spiel / Bachelor Performing Arts  
 Kontaktperson / contact person: Frank Oberhäußer, f.oberhaeuser@hbk-bs.de  
 www.hbk-bs.de/studiengaenge/darstellendes-spiel/

**GRIECHENLAND / GREECE**

Aristoteles Universität Thessaloniki / Aristotle University of Thessaloniki  
 Fakultät der Künste, Fachbereich Theater / Faculty of Fine Arts, School of Drama  
 Kontaktperson / contact person: Ioulia Pipinia, ipipinia@thea.auth.gr  
 www.thea.auth.gr/en/

**SCHWEIZ / SWITZERLAND**

Zürcher Hochschule der Künste / Zurich University of the Arts  
 Bachelor Theater, Theaterpädagogik / Bachelor Theatre, theatre education  
 Kontaktperson / contact person: Andreas Bürgisser, andreas.buergisser@zhdk.ch  
 https://www.zhdk.ch/

**ÖSTERREICH / AUSTRIA**

Universität Mozarteum Salzburg - Thomas Bernhard Institut / Mozarteum University Salzburg – Thomas Bernhard institute  
 Darstellende Kunst: Studienzweig Regie / Performing arts degree: course direction  
 Kontaktpersonen / contact persons: Christoph Lepschy, Christoph.Lepschy@moz.ac.at & Univ. Prof. Ulrike Hatzer, Ulrike.Hatzer@moz.ac.at  
 schauspiel.moz.ac.at

**SCHWEDEN & DÄNEMARK / SWEDEN & DENMARK**

Universität Lund, Standort Malmö / Lund University, Location Malmö  
 Bachelor Theater: Spezialisierung konzeptionelle Darstellende Künste / Bachelor Theatre: Specialisation in Conceptual Performing Arts  
 Kontaktperson / contact person: Fredrik Haller, Fredrik.haller@thm.lu.se  
 https://www.lu.se/

**UNGARN / HUNGARY**

Universität für Theater und Film / University of Theatre and Film  
 Bachelor Theatervermittlung / Bachelor Drama Instruction  
 Kontaktperson / contact person: Gáspár Máté, gaspar.mate@szfe.hu  
 www.szfe.hu

**RUSSLAND / RUSSIA**

Russisches staatliches Institut für Darstellende Kunst / Russian State Institute of Performing Arts  
 Bachelor Theaterwissenschaft / Bachelor Theatre Studies  
 http://www.rgisi.ru/en/

Herausgegeben von / Edited by  
Staatsschauspiel Dresden & Miriam Tscholl

Intendant / Artistic director Staatsschauspiel Dresden  
Joachim Klement

Kaufmännischer Geschäftsführer / Commercial Direction  
Wolfgang Rothe

Künstlerische Leitung & Kuration / Artistic Direction & Curation  
OUR STAGE – 4. EUROPEAN BÜRGERBÜHNEN FESTIVAL  
Miriam Tscholl

Redaktion / Editing  
Miriam Tscholl

Lektorat / Proofreading  
Sinje Kuhn, Lena Mallmann

Übersetzungen / Translation  
Panthea Berlin, Peter Welchman

Grafische Gestaltung / Layout  
Weltprovinz

Druck / Print  
Druckerei Thieme Meißen GmbH

Das Staatsschauspiel Dresden ist Mitglied der European Theatre Convention.  
The Staatsschauspiel Dresden is a member of the European Theatre Convention.



Fotonachweis / photo credits  
S. 26 Theresa Rauter  
S. 29 John Hogg  
S. 33 Fred Debrock  
S. 92-109 Sebastian Hoppe

Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird in der Publikation an manchen Stellen auf eine geschlechtsneutrale Differenzierung verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für alle Menschen.

For reasons of readability in this publication at some points we abstain from using gender neutral differentiations. In the sense of equal treatment those terms mean all persons.

Das Bürgerbühnenfestival wird gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.  
The Bürgerbühne Festival is funded by the German Federal Cultural Foundation.



Dank an / Thanks to



In Kooperation mit / In cooperation with



Europäisches  
Zentrum der Künste  
European  
Centre for the Arts



Das Gastspiel STADIUM wird freundlich unterstützt durch Institut Français und das französische Ministerium für Kultur / DGCA, Kulturhauptstadtbüro Dresden 2025.

The guest performance STADIUM is generously supported by the Institut français and the French Ministry of Culture / DGCA, Kulturhauptstadtbüro Dresden 2025.



Das Gastspiel HILLBROWFICATION wird freundlich unterstützt durch das Goethe-Institut.  
The guest performance HILLBROWFICATION is generously supported by the Goethe-Institut.



Der Publikumspreis wurde finanziert durch  
The Audience Award is donated by the

**FÖRDERVEREIN  
STAATSSCHAUSPIEL DRESDEN E.V.**

STADT  
ENSEMBLE  
THÉÂTRE PUBLIC  
TEATRO COMUNITARIO  
BORGER THEATER  
PIÈCE D'ACTUALITÉ  
CITY THEATRE  
ENGAGED THEATRE  
L'ÉCOLE DES ACTES  
PARTICIPATORY  
THEATRE

Θέατρο  
πο  
C  
C  
T