





»GONZO« VON KRISTO ŠAGOR | REGIE: DANIEL WAHL | AUSSTATTUNG: VIVA SCHUDT || THORSTEN HIERSE, NADINE SCHWITTER

*»Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht,
jetzt sucht er die Geschichte dazu – man
kann nicht leben mit einer Erfahrung, die
ohne Geschichte bleibt.«*

MAX FRISCH

Inhalt

- Mit dem Ariadne-Faden durch das Labyrinth der Welt** 9
Notiz zum künstlerischen Profil des Jungen Schauspielhauses
STANISLAVA JEVIĆ
- Eine kleine Geschichte vom Glück** 13
BARBARA BURCKHARDT
- Die Geschichte vom Jungen Schauspielhaus,
das dann doch nicht geschlossen wurde** 19
ELISABETH BURCHHARDT
- »Für mich ist Theater ein Stück gelebte Utopie«** 25
KLAUS SCHUMACHER IM GESPRÄCH MIT CHRISTIAN MAINTZ
- Eine Reise durch die Zeit**
»Die Odyssee« am Jungen Schauspielhaus 33
STANISLAVA JEVIĆ
- Warum »Hamlet« ein Stück für junges Publikum ist** 39
STANISLAVA JEVIĆ
- Jung? Allerdings. Aber wie meinen Sie das?** 45
Über das Ensemble des Jungen Schauspielhauses
MICHAEL PROPFE
- Kreative Anarchie** 53
Über »Backstage«, den Jugendclub am Deutschen Schauspielhaus
DAGMAR ELLEN FISCHER

»Theater kann wirkliche Begegnungen schaffen« Über »Utopia«, die Zukunftsreihe am Jungen Schauspielhaus KLAUS WITZELING	57
»Kunst ist gut für die Seele« Theater für junges Publikum aus der Sicht der Regisseure EIN GESPRÄCH	63
Theater für die Zuschauer HAJO KURZENBERGER	73
Guter Wille und Verteilungsgerechtigkeit Welche Ressourcen braucht ein Junges Theater? GERD TAUBE	77
Das Wunder von Hamburg Kulturelle Bildung, die Kunst des Jungen Schauspielhauses WOLFGANG SCHNEIDER	81
Kurz-Profil »Junges Schauspielhaus Hamburg«	87
Biografien	88
Notiz der Herausgeber	92
Impressum	92



»MAXUNDMURX« VON PAULA FÜNFECK | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: SILKE LANGE || MARTIN WOLF, KONRADIN KUNZE

*»Bäng bäng bäng
Ratter ratter ratter
Yes yes yes«*

MAX UND MURX IN »MAXUNDMURX«



»HAMLET« VON WILLIAM SHAKESPEARE | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: LÉA DIETRICH || THORSTEN HIERSE UND ENSEMBLE

Mit dem Ariadne- Faden durch das Labyrinth der Welt

VON STANISLAVA JEVIĆ

*Notiz zum künstlerischen Profil des Jungen
Schauspielhauses*

Der Ariadnefaden bedeutet im übertragenen Sinn ein Rettungsmittel aus aussichtsloser Lage. Das Bildwort geht auf eine griechische Sage zurück: Ariadne gab Theseus ein Garnknäuel mit, als er im Labyrinth von Knossos das Ungeheuer Minotaurus töten wollte. Als König Athens wollte Theseus das Ungeheuer loswerden, da ihm seine Stadt alle sieben Jahre sieben Jungfrauen und sieben Jünglinge opfern musste. Beim Eindringen in das Labyrinth rollte Theseus den Faden ab, so dass er bei der Rückkehr den richtigen Weg finden konnte. Theseus gelang es, das menschenfressende Ungeheuer zu töten und den Ausgang aus dem Labyrinth mit Hilfe des Fadens zu finden. Die Faden-Metaphorik ist Teil unseres kulturellen Wissens und prägt unser Denken und unsere Vorstellungswelt, in der Literatur, der Kunst, bis hin zu unseren Biografien. Als guter Erzähler in der Literatur, auf dem Theater wie auch im Leben, gilt traditionell der, der den (roten) Faden nicht verliert. Wobei die moderne und mehr noch die postmoderne Lebens- und Kunstanschauung gerade darin besteht, dass wir den roten Faden verloren haben, dass der Faden mal reißt und man einen neuen spinnen muss, dass der Faden sich in mehrere Fäden verzweigt, die mal besser, mal schlechter nebeneinander herlaufen oder sich verbinden – und das Ganze nennt man dann Montage, Collage oder Patchwork. Die ganz krassen Kunst- und Lebensexperimente der totalen Auflösung können letztlich aber nicht obsiegen: Das Bedürfnis nach einem konstruktiven Prozess in der Kunst und im Leben ist zu stark, weil: lebensnotwendig. Deshalb ist der Ariadnefaden auch ein Rettungsmittel in aussichtsloser Lage. In einer Welt, in der das Zentrum verloren gegangen zu sein scheint, suchen wir verstärkt nach Fäden, an denen wir uns festhalten können, die uns weiterbringen, auf denen wir auch einmal balancieren können und die sich, wenn wir straucheln, zu Seilen verknüpfen lassen,

die uns vor dem Absturz sichern. Dieses Bedürfnis nach konstruktivem Umgang mit der Welt ist ein menschliches Grundbedürfnis – und gerade Heranwachsende haben ein Recht auf Sinn und Zusammenhang. Das soll kein Plädoyer für eindimensionale Sinngebilde sein, das Muster, das wir weben, darf ruhig auch komplexer sein; aber grundsätzlich ist auch die Dekonstruktion im besten Fall eine Aufforderung zur Neu-Konstruktion. Der Faden-Metaphorik würde sicherlich auch der Historiker Hayden White zustimmen, der in seiner Theorie der Geschichtsschreibung das Axiom aufstellt, das Erzählen sei eine anthropologische Grundkonstante. In diesem umfassenden Sinne versucht das Junge Schauspielhaus mit seinem Programm und seinem künstlerischen Profil den Zuschauer durch das Labyrinth der Welt zu führen. Im besten Fall begeben wir uns mit unseren Zuschauern gemeinsam ins Labyrinth der Welt, denn die Welt ist Bühne, also ist die Bühne auch Welt, wir begegnen dem Monster in uns und den Monstern, die wir da außer uns wähen, und finden den Ausgang aus dieser Erfahrung, was bedeutet: wir lernen, von dieser Reise ins Labyrinth zu erzählen. Eine Erfahrung in der Welt wird erst zu einer, wenn man davon erzählt. Das können wir auf ganz fantastische Weise im Theater in komprimierter Form erfahren. Diesem menschlichen Grundbedürfnis folgen wir im Jungen Schauspielhaus.



»TÖRLESS« VON ROBERT MUSIL | REGIE: KRISTO ŠAGOR | AUSSTATTUNG: BARBARA KAESBOHRER || RENATO SCHUCH, KONRADIN KUNZE

»Ich liebe es, wenn es dunkel ist. Wenn es dunkel wird, denke ich mir die Menschen weg. Die Welt ist ein leeres, finsternes Haus.«

TÖRLESS IN »TÖRLESS«



»DIE ZWEITE PRINZESSIN« VON GERTRUD PIGOR | REGIE: GERTRUD PIGOR | AUSSTATTUNG: ANNETTE MEYER || JULIA NACHTMANN

Eine kleine Geschichte vom Glück

VON BARBARA BURCKHARDT

In Hamburg arbeitet man seit Friedrich Schirmers Amtsantritt an den zukünftigen Zuschauern, an der Abschaffung des Plüschs und der Auflösung von Grenzen.

Nimmt man's genau und nach Homer, steht vor der glücklichen Wiedervereinigung von Odysseus und Penelope ein großes Schlachten: Odysseus tötet die Freier, die sich während seiner 20-jährigen Kriegs- und Irrfahrten zuhause um seine Frau geschart hatten, und die illoyalen Knechte und Mägde gleich mit. Im Hamburger Malersaal, wo Klaus Schumacher in einem vierstündigen Wagnis die Nachdichtung der »Odyssee« durch den niederländischen Jugendtheaterveteranen Ad de Bont für Menschen ab 12 inszeniert hat, ist das Happy End ungetrübt: Penelope stellt sich dem Gatten friedensbewegt in den Weg, als er den Bogen anlegt: »Es wurde genug gekämpft!« Und der sagt gutmütig »Du hast recht« und legt den Bogen weg, weshalb das nächste und letzte Bild eine Vorblende ist, 35 Jahre später: Das Paar liegt unterm Olivenbaum, Philemon und Baucis, Oma und Opa, gerührt betrachtet von Athene und Hermes.

Es sei ihnen gegönnt, das Idyll. Man hätte sich ja wirklich nicht gerne von einem Massaker den Spaß verderben lassen an dieser spielfreudigen, saukomischen, zärtlich verspielten Homer-Adaption, die Schumacher und seine wunderbaren jungen Sieben da zwischen Götter-Wohnküche und Olivenhain gezaubert hatten. Die Götter waren unter uns, schnitzten am Küchentisch Paprikaschiffchen für Odysseus' Heimfahrt, erzählten auf Videomonitoren vom Himmel hoch in originalen Hexametern vom menschlichen Irren und göttlichen Entwirren, um im nächsten Satz wieder als aufsässige Nachwuchsgötter ganz irdisch mit dem cool alleinerziehenden Papa Zeus herumzustreifen («Athene, du hast Scheiße gebaut»). Poseidon schlurfte auf Badelatschen als strähniger Altrocker unter die Dusche, Nausikaa machte Yogaübungen am Strand und war im nächsten Moment Penelope, die sich sehr innig und metrisch nach dem Verschollenen sehnt.

Wenn der Rücken, nicht der animierte Kopf, müde wird,

darf das ganze Publikum mitsamt Kultursenatorin Karin von Welck aufstehen und, bewaffnet mit Lunchpaketen, den Spielort wechseln, um aus der Antiken-Revue für eine knappe Stunde ins Heute aufzutauchen. Die Gruppe mit den roten Bändchen ins Argentinien nach dem Militärputsch 1976, wir, die Türkisen, nach Marokko, wo uns Hermes Konradin Kunze, Athene Julia Nachtmann und Poseidon Thomas Esser, plötzlich gar nicht mehr lustig, die Geschichte einer marokkanischen Familie erzählen, die, obwohl in Holland gut integriert, beschließt, der Kinder und der Werte wegen nach Marokko zurückzugehen. Eine Heimkehrerfamilie zwischen den Kulturen, die nicht mehr weiß, wo sie hingehört und erst nach Weglaufen, Gewalt, Verzweiflung zu einer Lösung findet. Julia Nachtmann vergießt als Mutter Mouna echte Tränen und ist Sekunden später, die Augen noch feucht, die bockige, triumphierende Tochter, vielleicht eine schwarze Jungfrau in spe, die weiß: »In Marokko leben heißt für Mädchen, nichts wert zu sein.« Zurück im Malersaal freut man sich unter diesen Umständen, dass Odysseus in Gestalt von Hermann Book mit dem netten runden Gesicht so ein lieber Kerl und gar kein Schlächter ist. Und man hat die wichtigste Lektion des Jungen Schauspielhauses Hamburg schon gelernt: Harte Sachen schön verpacken. Oder: Glück und Unglück gehen im Leben Hand in Hand.

EINE LANGZEITINVESTITION

Von dieser Lektion hat auch der Erfinder der Glücksoase nebenan gut reden. Friedrich Schirmer, Intendant des Deutschen Schauspielhauses und in dieser Eigenschaft der Lieblingsprügelknabe des eigentlich nicht allzu anspruchsvollen Hamburger Feuilletons, kennt seit seinem Amtsantritt in Hamburg die Mühen der Ebene mindestens so gut wie die Kurven des Glücks, die umso anmutiger das Gelände über-

wölben. Ihren Ausgangspunkt haben sie in praktisch jeder Premiere des Jungen Schauspielhauses. Melancholisch schweift Schirmers Blick über die Innenaufnahme seines prunkvollen, viel zu großen Großen Hauses, die wie ein Menetekel an der Wand des Intendantenbüros hängt. »Eine Oper!«, seufzt er, kaum bespielbar, um dann die Schultern zu straffen und von dem zu sprechen, was gut, richtig gut läuft: das Theater für die Jungen nebenan. Und das sein Ding ist, »auch wenn es einem, wenn's funktioniert, sofort nicht mehr angerechnet wird«.

Er hatte gewusst, was ihn erwarten würde mit dem Tanker Schauspielhaus, mindestens zwei, drei schwierige Jahre, »die Hölle, wie für alle meine Vorgänger«. Und hatte gewusst, »dass ich eine Idee brauchte, die mich unterscheidet«. Diese Idee war das Kinder- und Jugendtheater in der ehemaligen Experimentierdependance Malersaal. Das neue Zuschauer an das Haus heranführt – »eine Langzeitinvestition, die so speziell ist, dass man irgendwann für den geschrumpften Etat doch wieder weitere Subventionen beantragen kann; um dann vielleicht doch einen eigenen Raum finanzieren zu können«. Schirmer schuf unter dem schon von Baumbauer und Stromberg sporadisch benutzten Markennamen »Junges Schauspielhaus« die eigene Truppe für den Malersaal, der er die Dependance zu 80 Prozent überließ. Es gibt in Hamburg viel Kindertheater, für die Kleinen, aber »die schwierige Zeit von 10 bis 14, bevor sie ins Erwachsenentheater gehen, die war nicht abgedeckt. Und das ist die Zeit, wo man sie gewinnt – oder verliert für immer. Die Abschaffung des Weihnachtsmärchens im Großen Haus Ende der 60er Jahre«, das ist Schirmers Überzeugung, »ist mit Schuld an der Publikumskrise, die wir heute haben«. Für wie wichtig er das Jugendtheater hält, zeigt auch die nicht ganz billige Umbaumaßnahme, den Eingang zum Malersaal nicht länger von hinten durchs Parkhaus zu führen, sondern unter

Opferung der hippen Strombergschen Torbar gleichberechtigt neben den Haupteingang des Hauses an die Kirchenallee zu verlegen.

Als die Idee Jugendtheater für Hamburg geboren war, gab es nur einen Namen für Schirmer: Klaus Schumacher, der in Bremen das Jugendtheater »Moks« leitete. Eine Empfehlung Sebastian Nüblings, der mit Schumacher in Hildesheim studiert hatte. Schumacher, der eigentlich weg wollte vom Kinder- und Jugendtheater, sagte sofort zu, »das ganz Neue reizte ihn«. Von insgesamt 36 Schauspielplanstellen opferte Schirmer sechs fürs Junge Schauspielhaus, dazu geht aus dem Etat Schumachers Stelle und die der jungen Bühnenbildnerin Katrin Plötzky, eine Assistenzassistentin, eine Theaterpädagogikassistentin, eine Regieassistentin – 10 bis 11 Stellen. Kein fester Etat! Das Zauberwort heißt Vertrauen: »Wir reden über alles, und was sie brauchen, kriegen sie«: Gäste, die zusätzlichen Mittel für eine Luxusproduktion wie die »Odyssee«. Und, Wunder über Wunder, mit dem Lockmittel K&J-Theater konnte Schirmer zwei Sponsoren einwerben, die auf drei Jahre je 100.000 Euro pro Jahr spendieren. Gemeinsam ist Jungem und Großem Schauspielhaus nur die Dramaturgie, offenbar eine glückhafte Synergie, von der beide Seiten profitieren.

Schirmer tat das, wozu ein Plakat der 60er Jahre aufforderte, das er mit leuchtenden Augen beschreibt. Da steht ein kleiner Junge mit einer Schleuder vor einem dicken Mann und darüber der Text, den Schirmer noch immer auswendig kann: »Los du dicker Bühnenvater! Kinder wollen auch Theater, gib was ab! Nicht zu knapp!« Das Plakat war von Rio Reisers Bruder Peter Möbius und warb für das Theater am Ostwall in Dortmund, das der allererste Auslöser für die Jugendtheaterbegeisterung Schirmers war: »Die Inszenierungen dort hatten eine Substanz und eine Qualität, die um Klassen über allem im Großen Haus lag. Möbius mach-

te etwas völlig anderes als die damals schon etablierten »GRIPS« und »Rote Grütze«. Kein pädagogischer Zeigefinger, sondern ein Reichtum, eine Genauigkeit, eine Fantasie, die ihresgleichen suchte.« So stellt sich Schirmer bis heute Theater für Kinder und Jugendliche vor.

FAUSTGEKRÖNTER AUFTAKT – »MUTTER AFRIKA«
Und es funktioniert. Am Abend nach dem Gespräch mit dem Intendanten steht »Mutter Afrika« wieder mal auf dem Spielplan, im September 2005 die umjubelte, mit dem Deutschen Theaterpreis »DER FAUST« ausgezeichnete Eröffnungsinszenierung im Jungen Schauspielhaus. Es ist ausverkauft, und das Alter der Zuschauer dürfte sich zwischen zwölf und sechzig bewegen, geballt vor allem am unteren und oberen Ende der Skala. Katrin Plötzkys erstes Bühnenbild fürs Junge Schauspielhaus ist ein simples und sinniges Spielfeld fürs Westafrika des 19. Jahrhunderts, eine hölzerne Welle im gelben afrikanischen Licht, die sich steil aufbäumt und nach hinten abfällt, über die man rutschen und rennen, hinter der man ab- und auftauchen kann; an der Rampe Modellpuppenständer mit Kopfbedeckungen, Uniformjacken, Accessoires. Diese erste Produktion stellte in schnellen Rollenwechseln von gut nach böse, schwarz nach weiß, das gesamte kleine Ensemble vor. Nur die beiden Kinder, von deren Nöten, Aufruhr und Sterben Ad de Bonts »Mutter Afrika« erzählt, sind zwei farbige Gäste (Miriam Ibrahim, Aljoscha Zinflou). Ihr Vater (Hermann Book) verkauft sie aus Not. Schnell werden die Kinder getrennt und aufgekauft von einer Schar pöbelnder, notgeiler Kolonialherren: Aba auch als erotisches Beutegut, Kodjo als Arbeitstier. Schumacher und seine spielwütigen Darsteller arbeiten mit chorischen und psychologischen Mitteln, vor allem aber mit kräftigen, drastischen Zeichen: Das Knallen der Peitsche, ein Meter neben dem Opfer, tut nicht nur den Ohren weh; der

»Die Kurven des Glücks haben am Deutschen Schauspielhaus ihren Ausgangspunkt praktisch in jeder Premiere des Jungen Schauspielhauses.«

cholerische Plantagenbesitzer (wieder Book) lässt sich den Hintern vom Sklaven mit der bloßen Hand abwischen und sie danach ablecken. Das ergibt eine hochtheatralische Erzählung über Sklaverei, Strategien der Demütigung, Formen des Aufstands, die den guten neben den bösen Kolonisator stellt, den heldenhaften, verliebten, aufbegehrenden und kaputtgedemütigten Schwarzen zeigt, um Differenziertheit so bemüht wie um Poesie. Kein Agitprop, aber die engagierte Erzählung einer historisch gewordenen Geschichte, deren Spuren im Heute der Dritten Welt sehr präsent sind. Und sie endet mit dem grausamen Tod fast aller.

GRENZEN AUFLÖSEN

Nein, die harten Sachen werden nicht immer weich verpackt. »Ab 15« kann es auch sehr deutlich zur Sache gehen. »Sagt Lila« zum Beispiel, ein Stück aus den Pariser Banlieues nach einer 1996 anonym bei einem Pariser Verlag eingereichten Tagebuchvorlage, geht verbal so brutal pornografisch zur Sache verwehrloster, übersexualisierter und grauenvoll liebehehnsüchtiger Jugendlicher, dass auch dem restlos erwachsenen Zuschauer in Daniel Wahls vital sportiver, klug stilisierter Inszenierung auf der Halfpfeife im Malersaal sehr kalt werden kann. »Jugendtheater ist nicht plüschig«, hatte Klaus Schumacher am Vortag in seinem kleinen Intendantenzimmer gesagt. Die Eröffnungsinszenierung »Mutter Afrika« sei durchaus »programmatisch hart« gewesen. Denn: »Es geht um alles, um alle großen Themen. In Deutschland neigen wir dazu, Kinder und Jugendliche in Schubladen wegzustecken, als wären sie ein anderer Teil der Erde, ein eigener Kontinent. Nein! Die leben mitten unter uns!«

Schumacher ist 42, hat selber Kinder, ein blonder, besonnen wirkender Mann, der sehr ruhig sehr große Ausrufezeichen setzt, wenn er über seine Klientel spricht: »Ihre Fragen sind

heftig und existenziell! Ihr Theater braucht keine Spezialdefinition übers Publikum!« Natürlich gehe es bei Jungem Theater um junge Stoffe, junge Figuren – »aber gerade die sollten die Erwachsenen interessieren«. Man kann es sich aufgrund des Erfolgs leisten, die Vorstellungen auch für den freien Verkauf offen zu halten und nicht nur auf Schulklassen und Gruppenbuchungen zu setzen – und bei 90 Prozent Platzauslastung im Malersaal wird praktisch jede Karte verkauft. Was die Zuschaulust junger und alter Zuschauer vereine, sei das Geschichtenerzählen als zentraler Begriff der Inszenierungsarbeit. »Das erlaubt ja trotzdem unendlich viele Spielweisen. Kinder sind doch Experten im Zeichenlesen. Im Spiel finden ja ständig Verabredungen statt, werden Spielregeln gesetzt. Die Geschichten sind archaischer und gradliniger, nicht Handke oder Jelinek, aber sie versprühen keine Infantilität, sondern hoffentlich Intelligenz. Und Qualität.«

Daran will Schumacher gemessen werden. Bloß kein wohlwollender »Ist-ja-bloß-für-Kinder«-Bonus. Er will nicht geschont werden und hält auch Kinder nicht für eine speziell zu schonende Gattung, denen man etwa »große Stoffe in einer Stunde« zu erzählen habe. »Da unterschätzt man das Publikum. Man muss den Jungen etwas zumuten, sonst geht es bei den Erwachsenen gar nicht mehr. Es geht nicht um groß oder klein, es geht darum, genau zu sein.«

Schumacher, früher selbst Schauspieler, inszeniert einen großen Teil der Produktionen selber. Die eine oder andere ist schon am Bremer »Moks« entstanden, der sprachmächtige und -verliebte »Cyrano« (2003) etwa, der Schumacher unverändert am Herzen liegt: »Wir müssen die Sprache feiern!«, sagt er mit jener Emphase, die immer wieder zwischen seiner Nüchternheit aufblitzt. Den Aspekt der Sprache findet er auch in den »Projekten« wichtig. Etwa in »Playback Life«, einem 48-Stunden-Video-Marathon Ju-

gendlicher, in dem sich gefühlte und virtuelle Wirklichkeit in die Quere kommen, oder in der Fortsetzung »Tags anders... nachts auch« über »Wahlverwandtschaften« verunsicherter Jugendlicher. Da gibt es von Anfang an ein Bühnenbild, Schumacher schreibt einen Plot, eine knappe Seite, das Stück wird durch Improvisationen gemeinsam mit dem Ensemble entwickelt, muss aber »Sprache werden«. Schumacher gibt seinen Schauspielern Aufgaben, »saugt ihre Ideen ab«, verdichtet, schmeißt weg, rhythmisiert. So entstanden Kammerspiele im klassischen Sinn, sprachlich fixierte Stücke, die nachgespielt werden können. In Konradin Kunze, dem Hermes in der »Odyssee«, hat er mittlerweile einen Partner gefunden, der so viel einbringt, dass er bei »Tags anders« schon als Co-Autor firmiert und mit »NippleJesus« nach Nick Hornby auch seine erste Regiearbeit ablieferte. Schumacher selbst will sich keineswegs völlig aufs Jugendtheater festlegen, sondern wird auch im Großen Haus inszenieren. Diese Zweigleisigkeit wünscht er sich eigentlich generell von Regisseuren. »Das gehört zum Programm des Grenzauflösens. Und es tut den Abendregisseuren sehr gut, mal diese direkte Reaktion zu bekommen; wenn es hier in die Hose geht, tut es richtig weh. Den Jugendlichen ist es schnurzpiep, wer das inszeniert; da gibt es keinen falschen Respekt. Und Marthaler für Sechsjährige, das wäre doch wirklich ein Glück!« Für sich selbst hat Grenzgänger Schumacher noch ganz andere Ideen, zum Beispiel einen »Macbeth«-Film auf dem Bauernhof seines Bruders, Blut und Gewalt im Schweinestall.

»IST ELENA EINE SCHLAMPE?«

Dafür wird so bald keine Zeit sein. Obwohl man sich zu gerne Julia Nachtmann als sehr jugendliche Lady beim Wurstmachen vorstellen würde. Wie man sie sich in fast jeder Rolle gerne vorstellt. Julia Nachtmann ist der nicht

besonders geheime Star des kleinen, feinen Ensembles, eine blonde 25-Jährige mit lustig, nämlich nach unten schräg stehenden Augen, ein nettes Lorientgesicht zwischen Göre und komische Alte, das höchst grimassierfähig in tiefste Einfalt versinken, in aufsässigestes Funkeln oder tiefempfundene Tränen ausbrechen kann. Und zwar im Sekundentakt. Das hat ihr gleich in der ersten Saison nach der Hamburger Schauspielschule den »Boy-Gobert-Preis« eingebracht, in der Nachfolge von Susanne Lothar, Fritz Haberlandt, Wiebke Puls und praktisch jedem anderen heute berühmten Namen der erlauchten Hamburger Bühnen. Ihr Spektrum ist groß, muss es sein im sechsköpfigen Ensemble, das ein ganzes Repertoire bestreitet. Sie ist zur Zeit in zehn Produktionen dabei, das bedeutet: morgens spielen (für die Schulklassen), nachmittags probieren, abends oft noch mal spielen, in den Stücken für die Älteren.

In Lutz Hübners »Ehrensache« (13+) zum Beispiel. Da ist sie auf einer fast dauerrotierenden Drehbühne mit Zahnsperre und Leggings Ulli, die bewundernde deutsche Freundin der selbstbewussten Deutschtürkin Elena (Maireen Havlena), die sich dem Machogetue der sich bewusst jedem Türkenklischee entziehenden Jungs Cem (Konradin Kunze) und Sinan (Martin Wolf) spöttisch entgegenstellt und dafür mit dem Leben bezahlt. Das Stück, einem authentischen Fall nachgebildet und an einigen deutschen Theatern per Gerichtsbeschluss verboten, ist in der »Hamburger Fassung« ein Lehrstück über ein jungmännliches Frauenbild, das die Welt in Frauen zum Heiraten einteilt und in »Schlampen« zur freien Verfügung. Über einen kulturellen Clash, dem ein Gefängnispsychologe (Hermann Book) in Gesprächen auf die Spur zu kommen versucht. Im Stroboskop-Gewitter jagen die Jungs in der letzten Rückblende Ulli über die Drehbühne, ein beklemmender Moment von Todesangst und Panik.

»Und Marthaler für Sechsjährige, das wäre doch wirklich ein Glück!«

Als das Licht angeht, sieht man im mucksmäuschenstillen Publikum, das den Protagonisten von eben bis aufs bauchfreie Top und die coolen Jungsposten gleicht, feuchte Augen, bevor es sich in wilden Applaus und danach in die nach fast jeder Vorstellung übliche Diskussion stürzt. Die ein wirkliches Gespräch wird, in der auch die Schauspieler Fragen ans Publikum zurückreichen: »Ist Elena eine Schlampe?«, fragt Konradin Kunze. »Ein bisschen schon«, findet ein Mädchen. »Nein, die spielt bloß«, widerspricht ein Junge. »Schlampen gibt es bloß, solange die Typen mitspielen.« Können Männer Schlampen sein? »Nein, die dürfen das ja.« Das Gelächter daraufhin hat etwas Aufklärerisches. Ihre Rolle als Ulli ist zwar hart, sagt Julia Nachtmann auf eine teilnahmevolle Frage, »aber Lustigsein ist schwieriger«.

DAS ATMET!

Am nächsten Tag beim Gespräch in der Kantine, zusammen mit dem Kollegen Martin Wolf, kann sie nur Schönes berichten: von viel Arbeit, einem Ensemble, das sich hundertprozentig versteht und sie, die als Einzige nicht vorher beim Bremer »Moks« war, mit offenen Armen aufgenommen hat. »Klaus hat vor allem darauf geachtet, dass wir zusammenpassen; das war, glaube ich, noch wichtiger, als wie der Einzelne spielt.« Man ist ihr mit Herzlichkeit und ohne Neid begegnet, obwohl sie von Anfang an eine Sonderabsprache hatte. Die Stuttgarterin war Schirmer schon als Riesentalent aufgefallen, als sie noch während ihrer Schulzeit als Statistin im Württembergischen Staatstheater spielte, und er bot ihr an: zwei Jahre Junges Schauspielhaus, dann der Wechsel ins Große. In der nächsten Spielzeit ist es so weit, und sie weiß gar nicht so genau, ob sie sich wirklich darauf freuen soll. Julia hat sich verliebt in die Aufgabe, coole und erstmal völlig desinteressierte, von ihren Lehrern in die Aufführung geschleppte Zuschauer zu gewinnen

– und demonstriert sofort, mit verschränkten Armen zurückgelehnt, den »Ey-Mann«-Jargon der kleinen Machos, die nach zwei Stunden »Ehrensache« plötzlich ganz vorne an der Stuhlkante sitzen. Könnte sie jetzt, hier, in der Kantine, ganz schnell mal losweinen? Klar, sagt sie, muss ich? Nein, natürlich nicht. Aber Martin findet, Julias Möglichkeit, auf Kommando zu heulen, das sei schon ein großes Thema. Und dann meint die 25-Jährige: »Manchmal denke ich, dass ich später sagen werde: Das war die glücklichste Zeit meines Lebens.«

Das ist nicht auszuschließen. Vor Gehörlosen spielt man ja auf großen Bühnen zum Beispiel so gut wie nie. Und ja, das ist eine Glückserfahrung. Um 10 Uhr an einem strahlenden März morgen spielt Julia vor siebzig gehörlosen 7- bis 8-Jährigen »Die zweite Prinzessin«, ein Stück von Gertrud Pigor, die im Rangfoyer auch selbst inszeniert hat. Gehörlose Kinder können übrigens richtig viel Krach machen, (wieso hatte man damit nicht gerechnet?), aber wenn sie etwas ganz Bestimmtes ausdrücken wollen, nehmen sie ihre Hände zu Hilfe. Ihre Betreuerinnen, energische und liebevolle junge Frauen, unterstützt von zwei Zivis, antworten ihnen mit Händen – und Stimme. Nur deshalb versteht die uneingeweihte Zeugin einen kleinen Dialog, noch bevor es überhaupt richtig losgeht. Ein kleiner Junge deutet nach vorne, dann auf seinen Mund, seine Brust hebt sich, die Lehrerin schaut genauer hin, dann sagt sie: »Du hast recht. Das atmet!« Das atmet? Ja, wenn man dem Fingerzeig des kleinen Jungen folgt, kann man es sehen: Wie sich unmerklich fast das Geschenkpapier hebt und senkt, das da unter dem auf Bücherstapeln aufgebockten Sofa auf der kleinen Bühne liegt. Das atmet! Und dann fliegt es zur Seite, und eine sehr schlecht gelaunte junge Dame im abstehenden Rüschenrock und mit abstehenden Affenschaukeln krabbelt unterm Sofa zwischen all den dicken Geschenkpaketen hervor. Sie

hat heute nicht Geburtstag, sie ist die ewige Zweite, die Nummer steckt im Diadem, die ewige Kränkung im Herzen und in der grollenden Schnute. Die kleine Schwester: zu kurz, um über die Brüstung zu winken. Zu dumm, zu klein, zu jung, und das Radio, das auf dem Regal hin und her saust, will ihr mit Märchen kommen. »Morgens um zehn Märchenstunde«, mault die zweite Prinzessin, die alle Märchen schon kennt und blöd findet und selber bestimmt nicht süß, anmutig und liebreizend sein will. Sondern endlich mal die Erste! Wütende Songs brummt Prinzessin Julia und macht Kuschtiere zu Mordinstrumenten: den Wolf, der doch bitte die große Schwester verzehren könnte? Den Bären, der doch bitte die Schwester heiraten und in seine Höhle verschleppen könnte? Julia Nachtmann ist eine Wucht, ein echter Ladykracher (hoffentlich kommt das Privatfernsehen nie auf die Idee, das Junge Schauspielhaus auf Talentsuche nach der Engelke-Nachfolge ins Visier zu nehmen). Die gehörlosen Kinder finden das auch, und sie lachen richtig laut. Die Gebärdendolmetscherin wäre fast nicht nötig, denn das schräge Prinzessinnengesicht erzählt ja alles auch ohne Sprache, die ganze Wut und die Lust an der bösen Fantasie und das schreckliche Zurückgesetztsein, das ein paar echt nasse Kullertränen wert ist.

Da bleibt auch der Kritikerin nur übrig, schnell aufzuschreiben, was die Lehrerin vorhin übersetzt hatte und was nicht nur an diesem Vormittag aufs Junge Schauspielhaus passt: Jawohl! Das atmet!

Dieser Artikel erschien erstmalig in »Theater heute« Juni 2007.



»NUR EIN TAG« VON MARTIN BALTSCHKEIT | REGIE: GERTRUD PIGOR | AUSSTATTUNG: LENA HINZ || CHRISTINE OCHSENHOFER, MARIOS GAVRILIS, THORSTEN HIERSE

Die Geschichte vom Jungen Schauspielhaus, das dann doch nicht geschlossen wurde

VON ELISABETH BURCHHARDT

I. Es war im vergangenen Herbst, in diesem stürmischen Theaterherbst. Die Mannschaft des Deutschen Schauspielhauses, seines Kapitäns verlustig gegangen, ruderte gegen turmhohe Wellen an, voll Energie und Lust an diesem Kampf. Wut war auch da, eine vitale, große, großzügig sich in den Dienst der Sache stellende Wut. Sie richtete sich gegen ein Heer von Herren in Grau und ihre gehorsamen Vollzugsbeamten, die beschlossen hatten, den Etat des Deutschen Schauspielhauses um 1,2 Millionen Euro zu kürzen. Wut und Lust rüttelten auf und lockten Bürger an, die von den unsinnigen Beschlüssen der Regierung eh schon genug hatten, mehr und immer mehr lustvoll wütende Menschen kamen hinzu, bald war der zuletzt angeschlagene Schauspielhaus-Dampfer gekräftigt und wut-energiebetrieben unterwegs, und eines Tages waren dann auch die jüngeren und kleineren Menschen an Bord. Sie waren eines Vormittags mit ihren Lehrern und Eltern gekommen, zum vom Jungen Schauspielhaus ausgerufenen Workshop für »Stimmbildung im öffentlichen Raum«. Und sie wurden laut, sehr laut. »Wir sind hier und wir sind laut, weil man uns Theater klaut« tönte es an diesem späten Septembertag an der Kirchenallee, ungefähr 700-stimmig. Der Chor, dirigiert von den Schauspielern des Theaters, war hier, auf dem Gehweg vor dem Haus, ungefähr eine Stunde lang geprobt worden, nun schallte er einem Kultursenator entgegen, der sich vor kurzem schnell und gehorsam einer üblen Sache verschrieben hatte. Eben verließ er das Schauspielhaus, in dem er sich vor den Ensemblemitgliedern erklärt hatte, wobei nur zwei Dinge wirklich klar geworden waren, nämlich, dass er wenig Ahnung hatte; und dass er trotzdem willens war, den Wegbereiter fürs schwarzgrüne Gemetzel zu geben. Mit der Durchführung des Millionenwegsparkpakets hätte man die Schließung des Jungen Schauspielhauses in Kauf genommen, also jener Sparte, deren Gründung

überregional als die beste Idee des nunmehrigen Ex-Intendanten Friedrich Schirmer wahrgenommen wurde. Und nicht einmal die vielen Preise und Auszeichnungen, die dem Theater in den fünf Jahren seiner Existenz zugesprochen worden waren, konnten die Herren in Grau und ihre Vollzugsbeamten aufhalten, kein »FAUST-Preis«, keine Einladung nach Mülheim und kein »Rolf-Mares-Preis« – das will was heißen. Vor der Abschaffung von Preisträgern wird hin und wieder ja doch noch zurückgeschreckt. »Wir sind hier und wir sind laut, weil man uns Theater klaut« sang der Chor, der vitale, der fröhliche und selbstsichere Chor der Kinder, der Lehrer und Eltern. Der Senator bahnte sich den Weg durch die Menge, schnell rüber zu seinem Dienstwagen und man hätte, ehrlich gesagt, nicht so gerne der Senator sein mögen.

Der Chor und seine strahlenden Dirigenten sind unvergessen, die Bilder bleiben im Kopf und der Gesang hallt nach. Soviel geballte Kraft, soviel Zusammenhalt! Aber was da zu erleben war, war, genau besehen, gar nicht so sehr die Ausnahme. Diese Aktion war die Bündelung dessen, was an Geist und Kraft auch sonst im Jungen Schauspielhaus waltet; der Chor, mit dem der Senator begrüßt (nun ja, bedacht) wurde, war nur eine spezielle Ausformung dessen, was Klaus Schumachers Team sowieso fast immer zeigt: Es greift zu auf die Wirklichkeit, auf Probleme und Ungeheuerlichkeiten, führt diese vor im Spiel und löst sie auf im Spiel. Und stets und trotzdem weht da ein gelassener, genießender, großzügiger Geist. »Wir sind hier und wir sind laut, weil man uns Theater klaut« rufen die Kinder, Jugendlichen, Mütter, Väter, Lehrer und Chorleiter. So lange, bis der Senator, der treue Diener der Grauen Herren, verschwunden ist. Das war, in all den Jahren, meine liebste Aufführung.

II. Wie laut aber darf es werden am Theater für Jugendliche, wenn gerade keine Kulturdiebe zur Raison gebracht werden müssen? Wie hart darf es denn sein? Gibt es Grenzen der Zumutbarkeit? Und wie viel Stille, wie viel Zartheit und Intimität ist für ein junges Publikum noch erträglich? Klaus Schumacher blickt ein wenig irritiert. »Wir gehen mit genau der Welt um, die wir erleben« sagt er, und in seiner Stimme liegt dann doch Verwunderung, vermutlich darüber, dass da überhaupt noch Fragen offen sind. Im Stück »Sagt Lila« ging es erst um Erotik, dann um Vergewaltigung; der Autor Lutz Hübner erzählte in »Ehrensache« von einem Verbrechen, das so ähnlich tatsächlich stattgefunden hat; in Alexander Riemenschneiders Camus-Inszenierung »Die Gerechten« wird erwogen, ob Tyrannenmord nicht zuweilen doch ein probates Mittel ist, und auch in den Stücken für die Kleineren geht es um die Wurst. »Die zweite Prinzessin«, im Rangfoyer gespielt von Julia Nachtmann, heckte Pläne zur Beseitigung der deutlich überprivilegierten älteren Schwester aus, Plüschtiere wurden zu Komplizen, doch ach, der Wolf aus dem Wald wollte sich nicht den Magen verderben. Und nein, es geht nicht nur um Mord und Totschlag am Jungen Schauspielhaus, es geht auch um Freundschaft (wie vergnüglich ist Klaus Schumachers letzte Inszenierung »Rico, Oskar und die Tieferschatten«!), es geht ums Träumen und Dichten. Die Aufführung »Cyrano«, die Schumacher noch aus Bremen mitgebracht hatte, war eine Huldigung an das Wort (und kam an, ganz ohne Mantel- und Degen-Trallala). In der Odyssee-Bearbeitung des Niederländers Ad de Bont sprechen die Schauspieler über lange Zeitstrecken in Hexametern, und dass die vier Stunden lange Aufführung ein Riesenerfolg ist, liegt gewiss nicht nur am Lunchpaket, das es zur Pause gibt. »Die Aufnahmefähigkeit Jugendlicher übertrifft die der Erwachsenen erheblich, insofern haben wir sogar mehr Gestaltungsraum

beim Erzählen unserer Geschichten. Und erst recht bei der sprachlichen Gestaltung der Texte«, sagt Schumacher. Und fügt noch hinzu, dass ihm seine Kinder in Sachen »Multi-Tasking« sowieso haushoch überlegen sind.

Das Junge Schauspielhaus ist ein modernes, selbstbewusstes, überzeugendes Theater, und stünde man (als Theaterkritikerin) nicht auf der anderen Seite, man würde am liebsten mitmachen. Trotzdem gibt es ihn, den Dünkel, der sich gegen Kinder- und Jugendkultur aller Art richtet. Eine Verlagsmitarbeiterin plauderte während einer Publikumsdiskussion im Marmorsaal des Schauspielhauses aus dem Nähkästchen: Einem Dramatiker war ein Preis für ein Jugendtheaterstück zugesprochen worden, was doch eigentlich eine schöne Sache ist. Doch umgehend bat er die Verlagsleitung, dies bloß nicht öffentlich zu machen und die Auszeichnung auf keinen Fall im Verlagskatalog zu erwähnen. Er wolle nicht als Kinderstückeschreiber abgestempelt werden. Und die Verlagsmitarbeiterin fügte hinzu, dass seine Sorge nicht einmal unberechtigt sei. Und auch Klaus Schumacher nickt, er versteht, woher die Bedenken kommen. »Es ist interessant, wie oft man sich rechtfertigen muss, wenn man für jüngere Zuschauer arbeitet und nicht für den sogenannten Abendspielplan.« Schumacher spricht langsam, ohne Aufgeregtheit, ohne Ärger. »Andere Nationen haben uns da einiges voraus. Norwegen zum Beispiel. Da wird ein ganz anderes Menschenbild vertreten. Dort ist im Grundgesetz verankert, dass auch Zweijährige mit Kultur versorgt werden müssen, genau wie Sechzigjährige. Das wird dort überhaupt nicht in Frage gestellt. Kinderkultur ist dort nicht Kultur zweiter Klasse.« Warum Deutschland hinterherhinkt? »Ich glaube, das hängt mit dem grundsätzlichen Menschenbild zusammen, das wir haben. Natürlich ist es schwierig, sich mit fünfzig oder sechzig fremden Themen wie Facebook zuzuwenden, oder der Frage,

wie Liebe und Familie heute funktionieren. Nur leider ist es so, dass die Generation der 45- bis 60-Jährigen unseren Kulturbegriff extrem prägt. Über die Medien, über die Literatur, über die Besprechung der Literatur. Da wird eine Meinung gebildet, die mit der Realität gar nicht mehr übereinstimmt.« Jetzt ein kleines Lächeln. »Ich kann nur sagen, wir versuchen uns in unserer Keimzelle ernsthaft mit den Perspektiven jüngerer Generationen zu befassen.«

III. »Wir arbeiten nicht nach pädagogischen, sondern nach künstlerischen Voraussetzungen«, sagt Klaus Schumacher, und beginnt zu schwärmen von Kristo Šagor, dem gedankenschnellen Autor und Regisseur, dessen Stück »Gonzo« erst vor kurzem am Jungen Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Schumacher ist Šagor, diesem jungen 35-Jährigen, seit den gemeinsamen Arbeiten am »Moks« in Bremen verbunden. »Toll, wie Kristo seine Themen zu fassen kriegt, ohne dass es sozialpädagogisch wird, wie er sie kunstvoll dreht und wendet, bis sie schließlich zu Literatur werden; wie er Figuren erschafft, die für die Bühne tauglich sind, wie er diese Figuren in ein Ungleichgewicht treibt, damit sie ins Spielen kommen. Ein begnadeter Autor«, sagt Schumacher noch einmal, »und ein toller Regisseur.« Und dann spricht er darüber, wie genau dieser Künstler Bescheid weiß über Bühnenwirkungen, über den Einsatz von Musik, über Licht und Spielweisen.

Reminiszenz: Vor vier Jahren inszenierte Kristo Šagor am Jungen Schauspielhaus »Törleß« nach dem Roman von Robert Musil. Die Bühne war zu einem großen Waschraum geworden, mit Waschbecken an den Wänden rechts und links und mit drehbaren Duschkabinen in der Mitte, kalt war die Beleuchtung. Das Versuchskaninchen im Labor war ein Junge, der von einem Rudel junger Täter gequält wurde, und die wirkten schon bedrohlich, wenn sie

im Gänsemarsch durch den Raum stakten. Starke Bilder waren gesetzt worden, um diese Geschichte zu erzählen, die bei Robert Musil mehr oder weniger nur Seelenschau war. Und Publikum und Feuilleton überschlugen sich vor Begeisterung über die geglückte Verlegung einer »Innen-Geschichte« in die Außenwelt.

Zurück in die Gegenwart, zu »Gonzo«, dem Stück, das Kristo Šagor geschrieben und Daniel Wahl inszeniert hat. Drei Heranwachsende werden von Denkstürmen geschüttelt, von sexueller Neugierde getrieben, von Sehnsucht, über Grenzen zu gehen, über physische, psychische. Sie wollen gesellschaftlichen Bindungen und Festlegungen entrinnen, ahnen aber schon, dass das nicht geht. Sie arbeiten sich an allem ab, was ihnen entgegenrollt, natürlich auch an der Schule. »Ich finde, es sollte ein Schulfach geben, das Atmosphäre heißt. Ich meine, man betritt einen Raum und merkt sofort, ob dieser Raum eine gute Energie hat oder nicht. Nach dreizehn Jahren Matheunterricht hast du ein paar Dinge kapiert oder eben nicht. Und nach dreizehn Jahren Atmosphärenunterricht wär das genauso, der eine kann es, der andere nicht, aber keiner, wirklich keiner findet es esoterisch.«

Eine Sehnsucht nach Gefühlen wird hier laut, ziemlich laut sogar. Das Fühlen soll Platz haben, soll groß sein dürfen. Laut wird nach Stille gerufen auf der Bühne, stolz wird die Zartheit verhüllt in diesem vielschichtigen Stück, ja, das ist Literatur.

Über das Junge Schauspielhaus zu sprechen, heißt: über Kunst zu sprechen und nicht über Sozialpädagogik, da wäre das Thema verfehlt. Übers Junge Schauspielhaus schreiben heißt, sich erinnern an die vielen Aufführungen, die von Beginn an nicht nur Kinder, Jugendliche, Schulklassen ansprachen, sondern auch Studenten und ältere Erwachsene. Dass es an diesem Haus nicht »kindelt«, dass hier die Kunst eine Heimat hat, hatte sich bald herumgesprochen in der Stadt, und das ist kein Wunder: Mit seiner Antrittsinszenie-

rung im Herbst 2005 hatte Klaus Schumacher klargemacht, welche Kraft und welcher Geist im Malersaal (natürlich auch an den Schulen, an denen gespielt wird, oder später dann im »Utopia-Mobil-Bus«) walten sollte. Und Intendant Friedrich Schirmer hatte deutlich gemacht, welchen hohen Stellenwert er der neugegründeten Jugendsparte beimaß, die Premiere von Ad de Bonts »Mutter Afrika« war die allererste der Intendanz Schirmer. Die Einstands-Aufführung am Großen Haus (Jacqueline Kornmüllers Inszenierung von Ibsens »Die Frau vom Meer«) kam erst am Folgetag heraus. Ein klares, beherztes Zeichen, das der später so glücklose Direktor Schirmer damals gesetzt hat. Das wichtigste und richtigste.

IV. Auf den stürmischen Theaterherbst 2010 folgte ein sonniger Märchenfrühling 2011, ein Happy End ohne Wenn und Aber, fast schon kitschig. Wäre »Die Geschichte vom Jungen Schauspielhaus, das dann doch nicht geschlossen wurde«, ein Theaterstück, die Kritikerin würde das Werk zwar wohlwollend, aber auch mit ein wenig Ironie zusammenfassen. Sie würde schreiben:

»Ohne großes Rumgefackel geht dieses moderne Märchen los, in dem, so ist es bei Märchen eben, von Anfang an klar ist, auf wessen Seite man sich zu schlagen hat, nämlich auf die des Volkes, dessen müder König vor kurzem abgedankt hat. Und das ausgerechnet jetzt von scheinbar übermächtigen Feinden angegriffen wird. Der Entwurf der Feinde, auch das muss hier gesagt werden, ist nicht ganz originell, sie erinnern doch deutlich an die »Grauen Herren« in Michael Endes Jugendbuch »Momo«, an die gespenstischen Wesen, die den Menschen Zeit stehlen wollen. In der Geschichte vom Jungen Schauspielhaus, das dann doch nicht geschlossen wurde, steht die Moral des Ganzen schon am Anfang. »Gemeinsam sind wir stark«, ist die Botschaft. Auch

das ist nicht ganz neu, aber erstens muss auch das Bewusstsein für Binsen-Weisheiten immer wieder aufgefrischt werden. Zweitens aber sind die Mittel, über die die Figuren des Stückes (die Chorleiter, die Kinder und Erzieher) verfügen, bemerkenswert. Sie beantworten die Angriffe auf ihr Theater zwar mit Entschiedenheit, bleiben dabei aber immer auch spielerisch und sportlich. Gelassenheit steht gegen Verbissenheit in dieser Geschichte, die im zweiten Akt ein paar richtig komische Aspekte hat, etwa die, dass die Fraktion der Verbissenen sich letztendlich selbst in die Luft sprengt. In Akt drei nun geht der Kampf auf anderer Ebene weiter. Mit Raffinesse ist die Ausgangslage (der König hat abgedankt) nun wieder mit dem Fortgang der Geschichte verwoben, die Überschrift zu Teil drei könnte heißen: Gerecht ist nicht gerettet: Ein neuer König soll ernannt werden, vielleicht auch eine Königin. Über seine Pläne ist noch nichts bekannt, vermutlich aber will er den Malersaal, das Zuhause des eben erst aufatmenden Theaters, selber haben, was auch jeder versteht, nur – was tun? Dann die Wendung: Das Junge Schauspielhaus bekommt ein eigenes Gebäude, ein Haus soll errichtet werden in einem anderen Stadtteil, in Altona. Binnen zweier Jahre soll dieses neue Haus fertig sein, und es soll statt einer einzigen Bühne gleich zwei geben! – Nun, bei aller Liebe fragt man sich dann doch: Ist soviel Happy-End theaterpädagogisch zu vertreten? In Zeiten wie diesen? Brauchen Kinder Märchen? Und dann denkt man kurz nach und sagt: Ja. Brauchen sie. Und dann denkt man noch mal kurz nach und sagt: Ist ja gar keins. Das könnte wirklich so gewesen sein. Und das Wunder ist kein Wunder, sondern Logik. Weil die Hamburger das Junge Schauspielhaus wirklich brauchen, weil die Deutschen Kulturstätten wie diese brauchen: Damit wir lernen, einander auf Augenhöhe zu begegnen, die Erwachsenen, Jugendlichen, Kinder.«



»VON MÄUSEN UND MENSCHEN« VON JOHN STEINBECK | REGIE: ALEXANDER RIEMENSCHNEIDER | AUSSTATTUNG: ALEXANDRE CORAZZOLA || THORSTEN HIERSE, JOHANNES NEHLSSEN

*»Es ist wie mit dem Himmel. Jeder sehnt sich
nach einem kleinen Stückchen Land.«*

CROOKS IN »VON MÄUSEN UND MENSCHEN«



»SAGT LILA« VON CHIMO | REGIE: DANIEL WAHL | AUSSTATTUNG: VIVA SCHUDT || JULIA NACHTMANN, RENATO SCHUCH UND ENSEMBLE

»Für mich ist Theater ein Stück gelebte Utopie«

KLAUS SCHUMACHER IM GESPRÄCH MIT
CHRISTIAN MAINTZ

Zu Beginn eine biografische Frage: Wie bist Du zum Theater für junges Publikum gekommen?

Während meines Studiums der Angewandten Kulturwissenschaften in Hildesheim habe ich zusammen mit anderen Studenten die freie Gruppe »Theater Aspik« gegründet, mit der wir auch international unterwegs waren. In dieser Gruppe stand ich auch als Schauspieler auf der Bühne. Martin Leßmann, der zu der Zeit das »Moks« am Bremer Theater neu aufbauen sollte, wurde dadurch auf mich aufmerksam. Er suchte nach einem Ensemble, das nicht nur spielt, sondern ausdrücklich mitdenkt, wie so ein Ort neu definiert werden kann. Er gab mir die Möglichkeit, im Wechsel zu spielen und zu inszenieren. Das empfand ich zu der Zeit als ideal, weil mir das Spielen Spaß machte, und ich aber immer auch schnell die Ambition hatte, etwas selbst in die Hand zu nehmen. Dass ich beim Kinder- und Jugendtheater gelandet bin, war erst einmal keine inhaltliche Ambition. Die Orientierung am Publikum, die Leßmann damals vorgab, kam mir aber sehr entgegen. Für mich gilt bis heute der Grundsatz, dass sich das Theater für junges Publikum eben nicht nach prominenten Namen oder dem Feuilleton ausrichtet, sondern sich ausdrücklich am Zuschauer orientiert und versucht, mit diesem ein direktes Gespräch zu führen. Nicht ganz nebenbei war es auch eine gute Möglichkeit, meine Familie zu ernähren.

Theater ist ja seit langem – zumal für ein junges, mit digitalen Medien aufwachsendes Publikum – kein Leitmedium mehr. Warum sollen junge Leute aus Deiner Sicht heute noch ins Theater gehen?

Ja, machen wir uns nichts vor. Das Theater ist wirklich ein Planet, der selten besucht wird. Medien wie Fernsehen oder das Internet haben natürlich einen viel größeren Einfluss auf das Kulturverständnis von jungen Menschen.

Wenn die Begegnung mit dem Theater stattfindet, ist diese aber umso kraftvoller. Durch die physische Präsenz von Schauspielern und Publikum kann sich der Zuschauer viel stärker spüren, weil er hier wirklich wahrgenommen wird. Das geschieht ihm vor dem Bildschirm selten. Und das ist eine Kraft, die man den Medien entgegensetzen kann. Die elektronischen Medien folgen meistens ökonomischen Gesichtspunkten. Im Gegensatz dazu kann das Theater ein kulturell besonderer Ort sein, der den Heranwachsenden im besten Fall die Möglichkeit gibt, Wirklichkeit kritisch zu hinterfragen und Gegenentwürfe zu diskutieren. In diesem Sinne ist Theater für mich ein Stück gelebte Utopie, wo Erfahrungen neu befragt und neu gemacht werden können, das heißt auch: Theater macht geradezu physisch greifbar, dass die Wirklichkeit veränderbar ist. Wir leben zwar im sogenannten Kommunikationszeitalter, es wird aber allzu oft aneinander vorbei kommuniziert. Im Gegensatz dazu ist und bleibt das Theater eine Bürgerversammlung, in der intensive Kommunikation stattfinden kann. Bei allem, was in einem Theaterraum entsteht, spielt das Publikum stets eine Rolle.

Wie soll das Kinder- und Jugendtheater auf die veränderten Sehgewohnheiten des Publikums reagieren? Soll es die neuen Medien eher imitieren oder seine Alleinstellungsmerkmale betonen?

Da die elektronischen Medien einen großen Teil unserer Weltwahrnehmung prägen, kann man gar nicht umhin, auf sie zu reagieren. Das kann im Theater auf sehr unterschiedliche Art und Weise passieren. Zum einen haben wir uns in einer Stückentwicklung wie »Playback life« ganz explizit dem Thema gewidmet, wie sehr die populäre Filmkultur die Erlebnisstrukturen von Jugendlichen prägt. Zum anderen lassen sich auch bestimmte Regiestile in unserem Programm finden, die auf unterschiedliche Weise mit der Tatsache umgehen, dass die Wahrnehmung unserer Zuschauer

durch die Medien geprägt ist. Wenn ich beispielsweise an Inszenierungen von Alexander Riemenschneider (»Von Mäusen und Menschen« oder »Die Gerechten«) denke, dann glaube ich, dass dieser Regisseur auf der Suche nach dem Ur-eigenen des Theaters ist, das sich in einer sehr reduzierten Ästhetik niederschlägt. Meine Inszenierungen von »Ehrensache« oder »Hamlet« folgen da eher filmischen Erzählweisen. Ich beobachte, dass in den letzten dreißig Jahren eine ganz neue Wahrnehmungskunst entstanden ist, eine allgemeine Beschleunigung der Erzählweisen und der Rezeption. Das hat zur Folge, dass man inzwischen viel schneller erzählen und zu viel raffinierteren Strickmustern greifen kann. Ich glaube, dass das Wissen darum meine Inszenierungen und auch die von anderen Kollegen stark beeinflusst. Bei alledem bleibt es aber dabei, dass das Theater von großen universellen Themen wie Liebe und Tod erzählen sollte.

Als Leiter des Jungen Schauspielhauses verantwortest Du eine ganz außergewöhnliche Erfolgsgeschichte – beste Resonanz bei Publikum und Kritik, diverse Auszeichnungen; »Theater heute« hat das Junge Schauspielhaus als »Glücksoase« in der Theaterlandschaft bezeichnet. Wie fällt Deine eigene Bilanz nach sechs Jahren aus?

Im Theater ist jeder Tag neu und jede Vorstellung muss sich vor neuem Publikum aufs Neue bewähren. Trotzdem freut es mich natürlich, dass es dem Team gelungen ist, eine eigene Szene zu erzeugen und ein Publikum zu binden. Wir konnten das jetzt wieder mit »Rico, Oskar und die Tieferschatten« von Andreas Steinhöfel erleben: Alle disponierten Vorstellungen waren, sobald sie im Verkauf waren, sofort ausverkauft. Dass wir dieses Vertrauen von unserem Publikum bekommen, ist eigentlich die schönste Bilanz, die man ziehen kann. Vor fünf Jahren gab es in Hamburg kein öffentliches Haus für Kinder- und Jugendtheater. Insofern

gab es hier eine Lücke, die auch die privaten Gruppen nicht decken konnten. Wir haben es viel mit Menschen zu tun, die Publikum mitbringen, nämlich Lehrer, Eltern und Cliquen. Es gab einen regelrechten Durst nach einer Institution wie dem Jungen Schauspielhaus und den haben wir offensichtlich gut gestillt. Ich glaube, uns ist es gelungen, das Vertrauen der Hamburger zu gewinnen, weil wir von Anfang an eine sehr hohe Qualität in den Produktionen angestrebt haben. Diese hohe Qualität hat für mich immer mit den Menschen zu tun, die hier arbeiten. Die wichtigsten Entscheidungen sind für mich immer die, in denen es darum geht, wer zum Team dazustößt. Ich freue mich sehr, dass wir immer wieder mit Ausnahmeschauspielern arbeiten, denn diese bestimmen die Projekte: Sie sind die ersten, die auf das Publikum treffen. Ganz wichtig ist für mich die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Katrin Plötzky, die hier sehr viele Bühnenbilder verantwortet. Sie hat in Holland studiert und gibt dem Haus durch ihre großen Bilder eine sehr moderne, sehr zeitgenössische Ästhetik. Gerade im Kinder- und Jugendtheaterbereich ist das etwas Besonderes, da hier die Ausstattung von Stücken aufgrund von Finanzierungsdefiziten oft karg ausfällt.

Euer Spielplan zeigt eine auffällige Dualität: einerseits krasse, politische Gegenwartsstücke wie »Sagt Lila« oder »Ehrensache«, andererseits die Klassiker wie »Hamlet« oder »Die Gerechten«. Welche Prinzipien stehen hinter der Stückeauswahl?

Zunächst einmal sind wir ja ein Generationentheater, das allen Zuschauern ab fünf Jahren ohne Altersbegrenzung etwas bieten möchte. Unser Repertoire muss das umfassen. Grundsätzlich suchen wir nach Stoffen, die eine gesellschaftliche Dimension haben, die uns hier und heute betrifft. Diese Spielzeit eröffnen wir beispielsweise mit »Wut« von Max Eipp. Es mag erstaunlich klingen, dass es noch

deutsche Fernsehfilme gibt, die man auf die Bühne bringen möchte; dieser Film stellt eine solche Ausnahme dar. Wir wollen zusammen mit unserem Publikum zu begreifen versuchen, was es mit dem sogenannten »Clash der Kulturen« auf sich hat, und wie wir damit umgehen können. Deshalb haben wir uns für diesen Stoff entschieden. In dieser Geschichte wird auf ganz großer Linie gescheitert, das aber macht uns, die wir zuschauen, zu den Klügeren – und schon kommen wir zu einem hochspannenden Vorgang zwischen Bühne und Zuschauerraum, der hoffentlich in vielen Publikumsgesprächen seinen Niederschlag finden wird. Diese Suche nach gesellschaftlich relevanten Themen betreiben wir auch bei unseren Klassiker-Inszenierungen wie »Die Gerechten« oder »Hamlet«. Camus' Stück erzählt von jungen Menschen, die von einem unbedingten Glauben an die Gerechtigkeit überzeugt und bereit sind, dafür sehr weit zu gehen. Das ist zunächst einmal etwas, was junge Menschen sehr anspricht, gerade in einer Zeit wie unserer, die von Relativierungen und Zweifeln geprägt ist. Das Stück stellt zudem eine universelle Frage, die uns heute immer noch auf vielen verschiedenen Ebenen bedrängt: Für welche Werte kämpfen wir und welche Mittel sind wir für ihre Umsetzung bereit einzusetzen? Uns interessiert es, solche Fragen aufzuwerfen und mit unserem Publikum zu diskutieren. Sehr aktuell erschien uns der Hamlet-Stoff, wenn man ihn als Generationendrama liest, in dem ein junger Protagonist die Elterngeneration und ihre Machenschaften in Frage stellt. Natürlich hoffen wir dabei immer, dass wir einen Kunstraum aus Sprache, Bildern und großen Bühnenfiguren schaffen, durch den wir wieder bei uns selbst landen.

Ich würde gerne auf eine Inszenierung zu sprechen kommen, »Die Odyssee«, die ja seit Jahren besonders erfolgreich läuft. Der Autor Ad de Bont verknüpft hier einen antiken Stoff mit der Gegen-

wart; es gibt zwei Binnenstücke, das Publikum wird einbezogen, es »wandert« zwischen mehreren Spielorten. Kannst Du anhand dieses Stückes die Ästhetik Deines Theaters näher erläutern?

»Die Odyssee« ist sicherlich in mehrfacher Hinsicht beispielhaft für unser Konzept von Kinder- und Jugendtheater. Mag sein, dass es Menschen gibt, die ein vierstündiges Stück für junges Publikum als Zumutung empfinden. Aber wir denken, dass »Die Odyssee« eine sehr schöne Zumutung für Heranwachsende ist. Wir wollen unser Publikum mit solch einem Marathon-Projekt natürlich herausfordern, aber wir konnten auch zeigen, dass das Publikum diese Herausforderung annimmt. Die Begegnung mit dem Autor Ad de Bont war ein Glücksfall, denn wir haben in vielerlei Hinsicht eine ähnliche Vorstellung vom Theater. Ad liebt es, große Geschichten zu erzählen, die die Gegenwart von der Vergangenheit her beleuchten und die im positiven Sinne pathetisch sind. Er schreibt Figuren, die große Emotionen aushalten müssen und existenzielle Erfahrungen machen. Und so soll Theater im besten Fall auch in meinen Augen sein: archaisch, brutal, existenziell, groß und mit großen Formulierungen dem Leben gegenüber. Ich habe mit Ad viel darüber gesprochen, welche Geschichten wir im Theater erzählen wollen. Und im Zuge dessen sind wir sehr schnell auf ein Grundgefühl gekommen, das heutzutage alle bewegt: die Sehnsucht nach etwas, was uns sagt, da gehören wir hin. Ich habe das Gefühl, dass immer weniger Menschen in unserer Gesellschaft ein Gefühl von Zugehörigkeit und Heimat haben und viele sich kulturell und emotional verloren fühlen. Weltweit sind viele Menschen auf der Flucht und suchen nach einer neuen Heimat. Diese Sehnsucht nach Heimat spiegelt sich in allen Teilen der »Odyssee« wider, sowohl in den klassischen als auch in den modernen Teilen. Wir stellen fest, dass das Publikum sehr stark auf dieses thematisierte Grundgefühl reagiert.

Wie funktioniert allgemein die Zusammenarbeit mit Autoren? Vergebt Ihr Aufträge, nehmt Ihr jeweils Einfluss auf die Stoffentwicklung?

Wir arbeiten mit verschiedenen Autoren zusammen und praktizieren unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit. Zuletzt hat Kristo Šagor für uns das Stück »Gonzo« geschrieben. Hierfür haben der Regisseur Daniel Wahl, die Schauspieler Marios Gavrilis, Thorsten Hierse und Nadine Schwitter eine Woche lang zum Thema Sucht und Grenzerfahrungen improvisiert. Auf dieser Grundlage hat Kristo Šagor dann das Stück geschrieben. In der nächsten Spielzeit wird die Hamburger Autorin Nino Haratischwili ein Stück über Figuren schreiben, die ihre Identitäten im Chat neu erfinden. Die junge Regisseurin Anne Bader, die das Stück inszenieren wird, ist darüber im Gespräch mit der Autorin. Sehr wichtig für uns ist natürlich die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Gertrud Pigor, die in der nächsten Spielzeit wieder ein neues Stück für uns schreiben wird. Ich kenne niemanden, der auf der Bühne so fantasievoll für Kinder erzählen kann. Zudem bin ich derzeit im Gespräch mit Ad de Bont über ein neues Stück, in dem die Geschichte von Mehmet dem Zweiten, einem türkischen König und Eroberer, erzählt wird. Wir wollen die Behauptung aufstellen, dass das ab jetzt auch unsere Geschichte ist, weil wir mit Türken zusammenleben.

Noch einmal zurück zum Ensemble, das ja auch verschiedentlich mit wichtigen Preisen bedacht wurde. Einige Namen hast Du schon genannt, es gibt bei den Schauspielern langjährige Säulen wie Hermann Book oder Christine Ochsenhofer, dann gibt es auch Fluktuation, Julia Nachtmann etwa ist ins Große Haus gewechselt. Wie findet man so exzeptionelle Darsteller, wie funktioniert die Teamarbeit bei Euch?

Es ist natürlich bei jeder Produktion ein bisschen anders.

Aber grundsätzlich haben sich bis jetzt immer Teams zusammengefunden, die sich sehr gut ergänzen. Hermann Book und Christine Ochsenhofer sind so etwas wie Führungsspieler, die von Anfang an dabei waren. Sie sind wichtige Gesprächspartner, was die Auswahl von Stoffen und die Probenarbeit angeht. Im Gegensatz zu anderen, die manchmal nur zwei Jahre bei uns bleiben, haben sie sich dem Jungen Schauspielhaus längerfristig verschrieben. In erster Linie suche ich immer nach herausragenden Schauspielern. Eine Grundvoraussetzung könnte sein, dass die Schauspieler dem Publikum gegenüber nicht scheu sein sollten. Mit Ausnahmetalenten wie Thorsten Hierse, Julia Nachtmann, Renato Schuch oder Nadine Schwitter, die als Einzelne stark auffallen, kommen wir immer wieder in die Situation, dass wir den nächsten Rohdiamanten finden müssen. Da kommt man sich manchmal vor wie der Trainer des FC Freiburg, der einen Anruf von den Bayern kriegt, die nun mal die größeren Angebote machen können. Ich glaube, dass die Kombination zwischen einem stabilen System, also Menschen, die das Junge Schauspielhaus auf lange Sicht begleiten, und Menschen, die kürzer hier sind, aber dann mit voller Kraft diesen Spielort nutzen, sehr produktiv ist.

Gibt es so etwas wie einen Ensemblestil des Jungen Schauspielhauses, sei es auf dem Regie- oder dem Schauspielsektor, oder dominieren eher Personalstile, also individuelle Temperamente der Regisseure und sonstigen Mitarbeiter?

Mir ist es sehr wichtig, dass wir in unserem Programm ein Spektrum an unterschiedlichen Regiehandschriften haben, die das Publikum unterschiedlich herausfordern und verschiedene Theatererfahrungen möglich machen. Interessante Kontrapunkte bilden etwa die Arbeiten von Alexander Riemenschneider, die eher sehr reduziert mit

ihren Mitteln operieren, und andererseits die sehr opulenten Arbeiten von Barbara Bürk. Außerdem bringen diese Regiepersönlichkeiten auch andere Methoden für die Proben mit, was wiederum für die Lebendigkeit der Ensemblearbeit sehr wichtig ist. Der Wechsel hält alle künstlerischen Prozesse äußerst wach und lebendig.

Im Publikum sieht man oft auch ältere Zuschauer. Ist das beabsichtigt? Kannst und willst Du gezielt für bestimmte Altersgruppen inszenieren? Wenn Du »Romeo und Julia« am Großen Haus machst, könnte das eins zu eins für das Junge Schauspielhaus übernommen werden oder denkst Du dann an eine andere Zielgruppe?

Ich gehe im Prinzip von einer sehr ähnlichen Wahrnehmung aus. Der Unterschied besteht bei meiner Inszenierung von »Romeo und Julia« darin, dass die Bühne im Großen Haus andere, größere Bilder erfordert als der Malersaal. Grundsätzlich versuche ich in meinen Inszenierungen das Tempo und die Energie immer hochzuhalten, sowohl emotional als auch was den Fortlauf der Geschichte betrifft. Mich freut es, dass wir am Jungen Schauspielhaus ein generationenumspannendes Publikum haben, dass sich Leute aus allen Generationen mit diesem Ort identifizieren können. Vielleicht weil hier Geschichten in hoffentlich raffinierten Zeichensystemen erzählt und konstruiert und eben nicht dekonstruiert werden. Theaterinterne Diskurse werden bei uns selten geführt, weil das Kinder und Jugendliche überhaupt nicht interessiert – und offenbar auch viele Erwachsene nicht. Wie gesagt, die Sehnsucht nach Geschichten, Sinn und Zusammenhang ist groß, deshalb gibt es vielleicht diesen Zulauf von Erwachsenen in diversen Kinder- und Jugendtheatern bundesweit.

Ein besonderes Prinzip am Jungen Schauspielhaus ist die Erschließung neuer Spielorte; Ihr tragt das Theater – etwa mit dem »Utopia-Mobil-Bus« – in die Stadt. Welche Erfahrungen gibt es

damit, welche Funktion hat es, z.B. in einem Café in der Schanze zu inszenieren und die Straße als Spielort einzubeziehen?

Wir suchen immer wieder nach Möglichkeiten, unser Spektrum zu erweitern. Dazu gehört auch, dass wir das Theater in die Stadt hinaustragen und so auf unser Publikum weiter zugehen. Mit »Paradise Now« haben wir beispielsweise die »Hamburger Botschaft«, eine Bar in der Sternschanze, bespielt und auch die Szenerie vor der Bar als Kulisse benutzt. Mit »NippleJesus«, einem Stück, das sich auf humorvolle Weise um Absurditäten in der Kunstszene dreht, waren wir in der Hamburger Kunsthalle und in den Deichtorhallen. Es geht dabei auch darum, Alltagsorte in andere Bedeutungen zu tauchen. Eines der schönsten Beispiele ist für mich unser Klassenzimmerstück »Plötzlich ist er aus der Welt gefallen« von Michael Müller. Da gehen drei Schauspieler in Klassenzimmer und erzählen den Schülern die Geschichte eines verhinderten Amoklaufs. Nach solchen Vorstellungen merkt man, dass sich für die Schüler ihre gewohnte Umgebung grundlegend verändert hat. Solche Wahrnehmungsveränderungen zu erzeugen, die einfache Wirklichkeitskonstruktionen hinterfragen, sehe ich als wichtige Aufgabe des Theaters. Mit dem »Utopia-Mobil-Bus« haben wir eine weitere, spannende Spielstätte dazugewonnen, die die verschiedenen Stadtteile und Schulen erreicht. So werden wir übrigens unserem Anspruch etwas gerechter, ein Theater für alle Schichten zu sein.

Was erwartet/erhofft Ihr Euch von der neuen Spielstätte in der Gaußstraße?

Dass das Junge Schauspielhaus ein eigenes Haus in einem so attraktiven Stadtteil wie Ottensen bekommt, sehen wir sehr positiv. Hier im Haus war die Disposition der Vorstellungen und Proben oft schwierig, da es sich um einen Mischbetrieb handelt. Im neuen Gebäude können wir

schalten und walten, wie es der Spielplan des Jungen Schauspielhauses erfordert. Ottensen ist gleichzeitig auch ein viel größeres Stadtzentrum als St.Georg, weil hier am Hauptbahnhof doch sehr viel weniger Stadt und Vielschichtigkeit spürbar ist. Dazu kommt, dass die Gaußstraße ein neues Theaterzentrum wird: Das Thalia Theater ist schon da, und jetzt kommen noch die Theaterakademie und wir dazu. Ich glaube, dass das Synergieeffekte haben kann und die Attraktivität dieses Ortes erhöht. Was die Architektur des Hauses betrifft, bewegt man sich natürlich immer zwischen dem, was möglich ist und dem, was man sich wünscht. Wir können aber in vielen Fragen Einfluss nehmen, und das ist auch gut so, weil ein Theaterbetrieb sehr viele Eigenarten hat, die man berücksichtigen muss. Dieser Sprung an einen eigenen Ort ist ein großer Entwicklungsschritt, weil sich hier die Eigenmarke »Junges Schauspielhaus« noch stärker etablieren kann. Dennoch: der Anschluss an das große Mutterhaus bleibt, denn davon profitieren beide Seiten.

Wie wird es mit dem Jungen Schauspielhaus weitergehen? Was gibt's an Zukunftswünschen, auch an die Politik, an die Rahmenbedingungen?

Ich hoffe, dass wir weiterhin eine so große und positive Aufmerksamkeit von unserem Publikum und von der Hamburger Öffentlichkeit bekommen. Und ich hoffe insbesondere, dass die kulturpolitischen Entscheidungsträger sich immer einen Bezug zu diesem Theater bewahren. Ich glaube nämlich, dass diejenigen, die diesen sehr lebendigen Ort kennenlernen und erleben, wie intensiv die Prozesse zwischen Bühne und Zuschauerraum bei uns sind, diese Institution nie in Frage stellen werden.



»EHRENSACHE« VON LUTZ HÜBNER | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || MAUREEN HAVLENA, JULIA NACHTMANN, KONRADIN KUNZE



»WARUM DAS KIND IN DER POLENTA KOCHT« VON AGLAJA VETERANYI | REGIE: NADINE SCHWITTER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || NADINE SCHWITTER

*»Spricht Gott fremde Sprachen?
Kann er auch Ausländer verstehen?
Oder sitzen Engel in kleinen, gläsernen Kabinen
und machen Übersetzungen?«*

DAS KLEINE MÄDCHEN IN »WARUM DAS KIND IN DER POLENTA KOCHT«



»DIE ODYSSEE« VON AD DE BONT | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | BÜHNE: KATRIN PLÖTZKY | KOSTÜME: KATRIN PLÖTZKY, ULLI SMID || ENSEMBLE

Eine Reise durch die Zeit

VON STANISLAVA JEVIĆ

»Die Odyssee« am Jungen Schauspielhaus

Achronie ist nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen nach dem Modell eines Stativs, eine Flucht sich verjüngender Strukturen. Man kann sie auseinanderziehen wie eine Ziehharmonika, dann ist es sehr weit von einem Ende zum anderen, man kann sie aber auch ineinander stülpen wie die russischen Puppen, dann sind die Wände der Zeiten sehr nah. Die Leute aus den anderen Jahrhunderten hören unser Grammophon plärren, und wir sehen durch die Zeitenwände hindurch, wie sie die Hände heben zum lecker bereiteten Mahle. | ELISABETH LENK

ERZÄHLEN ALS ZEITMASCHINE

Was ist Erzählen anderes als ein Durch-die-Zeiten-Reisen? Ein Abtauchen – vom gegenwärtigen Augenblick in eine vergangene Zeit oder imaginative Zukunft. Das ursprüngliche Erzählen war eine mündliche Angelegenheit – gebunden an die reale Präsenz eines Sängers. Das Erzählen ist somit in seinen Ursprüngen theatraler Natur. Das Theater: ein genuiner Ort des Erzählens und des Reisens durch die Zeit. Der Zuhörer und Zuschauer lauscht den Geschichten des Sängers – und später denen der vielen Schauspieler –, hört von fernen Orten und sieht ferne Zeiten vor sich auferstehen und begibt sich auf eine Reise, die vor allem dort stattfindet, wo sie meist am schönsten ist: vor seinem inneren Auge.

Authentisches Erzählen ist an ein Hier und Jetzt gebunden, ereignet sich immer rück- und vorausblickend. Wenn wir uns unsere Lebensgeschichte erzählen, dann immer von einem Hier und Heute aus, und diese Lesarten unserer Biografie verändern sich im Laufe unseres Lebens, die Deutung der Vergangenheit, teils merklich, teils unmerklich, teils drastisch, auch die Zukunftsentwürfe. Ebenso ergeht es dem sich stets im Wandel befindlichen Geschichtsbild – Geschichte ist »erinnerte Historie« in Bewegung.

»DIE ODYSSEE« VON AD DE BONT,
ANTIKE TRIFFT MODERNE

Bei der Beschäftigung mit der »Odyssee« begibt man sich automatisch auf eine Reise in die Vergangenheit. Vor über 2800 Jahren ist sie geschrieben worden. Ereignisse, auf die sie teilweise zurückgreift, – wie etwa der Trojanische Krieg, so er denn stattgefunden hat –, liegen noch weiter zurück. Wie begegnet man einem der ältesten Texte der abendländischen Geschichte, der so fern von uns scheint? Warum und wie sollten wir diese Geschichte erzählen? Thematisch erschließen sich sehr schnell die Antworten auf diese Fragen. Homers »Odyssee« berührt Themen, die universaler Natur sind: der heldenhafte Kampf des Menschen gegen eine höhere Macht, sei es das Schicksal, seien es die Götter oder die widrigen Umstände, die nicht enden wollende Sehnsucht nach Heimat, einem Ort der Identität und Harmonie, zerrissene und sich vereinende Familien, das Bedürfnis zu erzählen als anthropologische Grundkonstante.

Die Frage nach dem »Wie« zu beantworten ist schwerer. Ad de Bont, der Autor der »Odyssee«-Bearbeitung, hat sich die Frage gestellt: Wie überträgt man diese Geschichte aus einer anderen Zeit in die heutige? Die »Odyssee« besteht aus 24 Gesängen, die in Hexametern gefasst sind, und entwirft einen Kosmos, der durch eine selbstverständliche Vermischung von Götter- und Menschenwelt geprägt ist. Diese Merkmale lassen sie gleichermaßen ästhetisch interessant und unzeitgemäß erscheinen. Anfängliche Überlegungen in Richtung einer starken Aktualisierung wurden schnell fallen gelassen. Ad de Bont suchte etwa nach realen Personen, die Vorbild für eine moderne Odysseus-Figur sein könnten. Er dachte an General Dallaire, den kanadischen Oberbefehlshaber der UN während des Genozids in Ruanda, der zehn Jahre später an der Folge eines posttraumatischen Stresssyndroms als Landstreicher in einem Park ge-

funden wurde. Dallaire hätte ein moderner Odysseus sein können, der zu einem höheren Zweck Frau und Kinder verlässt. Doch die schönsten Aspekte der »Odyssee«, die sie gleichzeitig auf den ersten Blick unzeitgemäß machen, das Sprachkunstwerk und die Koexistenz von Götter- und Menschenwelt, würden so verloren gehen.

Die Frage lautete also: Wie kann die »Odyssee« zugleich »antik« bleiben und »modernes« Theater werden? Den Schlüssel fand Ad de Bont, als er versuchte, für den Anfang des Stücks einen Monolog des Odysseus im Versmaß zu schreiben. In diesem Monolog blickt Odysseus tausend Jahre später auf seine Existenz als griechischer Held zurück. Auf diese Weise wird nicht behauptet, dass wir wie durch eine Zauberkugel in die Vergangenheit schauen. Vielmehr wird unser eigener Blick auf diese mythische Figur dem Text eingeschrieben. Es wird eine Distanz hergestellt und gleichzeitig wird durch diese Distanz Nähe, Identifikation und emotionale Beteiligung an den Figuren und ihren Geschichten überhaupt erst möglich. Dieses ästhetische Prinzip von Distanz und Nähe durchzieht die gesamte »Odyssee«. Der Monolog des Odysseus ist damit eine Brücke zwischen den Zeiten:

»Seht mich hier sitzen, den griechischen Helden, den großen Odysseus, // Fest in der Hand der Kalypso, der mächtigen Nymphe der Insel, // Die Ertrinkende sammelt als Trost für die einsamen Nächte. // Hoch über schäumender Brandung auf steiler Klippe verweil ich, // Klagend und lechzend nach Glück, das in früheren Zeiten mir hold war, // Jammern mich sehnd nach Haus und Hof, wo mein Sohn ward geboren, // Zwanzig Sommer sinds her. Mein Sohn, der nie auf dem Schoße des Vaters // Seines Vaters gesessen, nie an der Hand des Vaters // Gehen gelernt und mich nicht erkennt, sollt ich je wieder heimkehrn. // Dort verließ ich die Frau, meines Daseins strahlende Sonne, // Um vor Troja zu kämpfen, der prachtvol-

len Stadt, mit dem Namen // »Stadt der Pferde«, doch dann geschleift durch die List des Odysseus. // Nichts ist geblieben vom großen Helden, umjubelt von allen, // Nur dieses elende Häufchen, Spielball der Launen der Götter, // Ziel allen Spotts. Er ist herzlos vergessen von Zeit und Menschen. // Meine Geschichte, sie wird in Schrift überleben die Zeiten. // Ich aber sterb wie ein Hund, betrauert nur von Kalypso, // Tochter des Atlas, Königin der Insel Ogygia, // Wo sie mich einsam festhält, mehr schon als neun lange Jahre. // Pallas Athene, geboren aus Zeus, du Göttin der Weisheit, // Ich fleh um Fürsprach. Erweich mit zarten Worten den großen // Zeus, den Wolken-sammler, Schleuderer strafender Blitze, // Himmelsverfinsterner, dank seinem Schild, der »Ägis« genannt wird. // Denn der mächtigste aller Götter, der jeden Bettler, // Fremden umsorgt, er wird auf die Tochter, die Liebliche, hören. // Dich, erhabene Pallas Athene, Göttin des Speeres, // Bitt ich, Odysseus, den Städtebezwinger, nicht zu vergessen.«

Distanz schafft Erkenntnismöglichkeit – Emotion schafft Identifikation. Das macht den Mehrwert der ästhetischen Konstruktion der Odyssee aus. Die fiktiven Welten und ihre Figuren sind uns einerseits fremd und fern – dies ermöglicht ein schärferes Erkennen ihrer Situation und ein genaueres Wiedererkennen unserer eigenen Konflikte –, sie werden uns aber dennoch so nah gerückt, dass wir mit ihnen mitfühlen und mitleiden können. Dabei sind Erkenntnis und Emotion keine Gegensätze: Emotionale Erkenntnis und erkenntnishafte Emotion kann man die ästhetische Erfahrung nennen, die der Zuschauer hier machen kann.

ERZÄHLTE ZEIT, VON DER ANTIKE BIS IN DIE GEGENWART, SEHNSUCHT ALS ZEITENBRÜCKE

Eine weitere Methode, die »Odyssee« in unsere Gegenwart zu holen, war die Ergänzung zweier moderner Variatio-

nen: Im Mittelteil werden zeitgleich eine argentinische und eine marokkanische Odyssee erzählt (»Desaparecidos« und »Haram«) und Ad de Bont spannt damit einen großen Erzählbogen von der Antike bis in die Gegenwart.

Dabei ist die Sehnsucht das große verbindende Thema zwischen den verschiedenen Geschichten. Zu allen Zeiten gibt es Menschen, die fern der Heimat sind und sich dorthin zurücksehnen. Heute mehr denn je. Migration ist ein ganz großes Thema unserer heutigen globalen Welt. 2005 waren 175 bis 200 Millionen Menschen Migranten und führten ein Leben in der Fremde – mehr als je zuvor in der Geschichte. 2050 werden es 230 Millionen sein.

DER KLASSISCHE TEIL

Im klassischen Teil (Teil I und Teil III) erleben wir die Geschichte des Königs von Ithaka, der durch den Trojanischen Krieg und seine anschließenden Irrfahrten zum Helden wurde. Trotz allen Ruhms lernen wir einen zutiefst menschlichen Helden kennen, der sich zu seiner Familie und in seine Heimat zurücksehnt und beobachten gespannt, wie er – allen göttlichen Widerständen zum Trotz – nach Hause zurückkehrt. Anders als in Homers »Odyssee« endet die Geschichte nicht in einem brutalen Gemetzel. Die Rückkehr des Odysseus schließt mit der Replik »Es wurde genug gekämpft«. 2007, Jahrtausende nach dem Trojanischen Krieg, dem zahlreiche blutige Kriege in der Menschheitsgeschichte folgten, klingt dieser Satz nur allzu wahr. Den Epilog hat Ad de Bont ebenfalls dazu erfunden: Er ergänzt die Geschichte um einen Blick in die Zukunft, die Odysseus und Penelope in ihrem gemeinsamen Alter als liebendes Ehepaar zeigt. Penelope stirbt in den Armen ihres geliebten Mannes – im Beisein der Götter; Hermes trägt sie ins Dunkel. Damit erweitert de Bont das Epos Homers um die Dimensionen von Alter und Tod.

»Die Sehnsucht ist zentral an die Kategorie der Zeit geknüpft. Wenn wir uns sehnen, dann nach etwas, was Nicht-mehr oder Noch-nicht ist, aber (wieder) sein soll. Es ist der Zustand des Dazwischen.«

DER MODERNE TEIL

Die modernen Odysseen erzählen ebenso vom Sehnen wie die klassische Variante. Dabei beruhen »Haram« und »Desaparecidos« auf wahren Begebenheiten. Ad de Bont, der über ein umfassendes Archiv verfügt, hat sich von Zeitungsartikeln inspirieren lassen.

In »Haram« wird die hochaktuelle und brisante Geschichte einer zwischen den Kulturen zerrissenen marokkanischen Familie erzählt. Ein marokkanischer Vater, der fürchtet, seine pubertierenden Kinder könnten in den Niederlanden moralisch Schaden nehmen, schickt diese in die vermeintliche Heimat zurück. Die Kinder, die inzwischen aber Holland als Heimat begreifen, leiden darunter, besonders das Mädchen, das große Einschränkungen aufgrund seines Geschlechts fürchtet. Nachdem die Kinder in Marokko zu fliehen versuchen, von der dortigen Polizei verfolgt und auf brutalste Weise gefoltert werden, darf wenigstens die Tochter schließlich zu ihrem Vater nach Holland zurückkehren. In »Desaparecidos« erleben wir die Geschichte einer auseinandergerissenen Familie während der Militärjunta in Argentinien. Ein kleiner Junge erblickt eines Tages ein Foto von sich als Kleinkind im Fernsehen. Ein alter Mann hält es in den Händen, der auf der Suche nach seinem verschollenen Enkel ist. Der Junge deckt allmählich auf, dass seine vermeintlichen Eltern nicht seine leiblichen sind. Vielmehr muss er erkennen, dass der Mann, den er bisher für seinen Vater gehalten hat, ein Militär, der Mörder seiner Eltern ist. Der Junge macht sich auf die Suche nach seiner Identität und begegnet schließlich seinem Großvater.

Alle Geschichten erzählen vom Sehnen. Dabei ist die Sehnsucht zentral an die Kategorie der Zeit geknüpft. Wenn wir uns sehnen, dann nach etwas, was Nicht-Mehr oder Noch-Nicht ist, aber (wieder) sein soll. Es ist der Zustand des Dazwischen. In diesem befinden sich die Figuren der Odyssee.

ERZÄHLENDE ZEIT, DAS MATROSCHKA-PRINZIP

Zeitsprünge, Zeitreisen bilden das zentrale ästhetische Prinzip des Odyssee-Projekts. Die Darsteller erzählen die antike und zwei moderne Variationen der Odyssee, die Figuren selbst erzählen wiederum auch Geschichten, so dass die lineare Struktur im Großen und im Kleinen aufgebrochen wird und eine Verschachtelung von Geschichten entsteht – ähnlich der Struktur einer russischen Matroschka oder den Geschichten aus 1001 Nacht. So entsteht ein Ineinander von Geschichten und damit ein Ineinander von Zeiten.

Die Erzählstruktur Homers kann dabei als Vorbild betrachtet werden: Auch dort wird nicht linear erzählt, vielmehr springt die Handlung von einem Ort zum anderen, und es gibt immer wieder Flashbacks zu früheren Ereignissen. Genau dieses Prinzip findet sich auch in den modernen Zwischenteilen wieder. In der argentinischen Geschichte etwa gibt es folgende Zeitsprünge: 1976-1984-1976-1984-1977-1976-1984-1982-1985-1984.

Auch die Vermischung von Götter- und Menschenwelt ist ein gutes Bild für die Koexistenz von Parallelwelten: Die Präsenz der Götter ist die sinnfällige Metapher des Ineinander von Geschichten und Zeiten, wenn beispielsweise Athene Telemach etwas zuflüstert, berühren sich diese.

Einer der ältesten Texte der abendländischen Geschichte zeigt also bereits – überraschenderweise? – die Hinfälligkeit eines linearen Zeitkonzepts. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann hat hierzu eine schöne Formulierung gefunden: »Die Gegenwart ist von Adern der Vergangenheit und Zukunft durchzogen.« Dies trifft sowohl auf das Erleben des einzelnen Menschen, als auch auf die gesellschaftlichen Epochen zu. Wir begreifen unsere eigene Biografie und gesellschaftliche Situation über Rückgriffe auf Vergangenes und Entwürfe von Zukünftigem.

Das Erzählen von großen Zeiträumen, großen Zusammen-

hängen, Familiengeschichten über mehrere Generationen stillt eine tiefe Sehnsucht. Die Rückbesinnung auf ein solches Erzählen erfüllt eine Trostfunktion gegen die Vereinzelung des Individuums in einer fragmentierten Gesellschaft. Man kann solch eine Art des Erzählens ideologisch als rückwärtsgewandt bewerten oder aber einfach als Befriedigung einer anthropologischen Grundkonstante: sich erzählend in großen Zusammenhängen zu begreifen.

ECHTZEIT, DIE ZEIT DES ZUSCHAUERS

Die Darsteller überwinden buchstäblich spielend nicht nur die Zeit zwischen Gegenwart und einer bereits Jahrtausende alten Geschichte und die vielen Zeitsprünge innerhalb der einzelnen Geschichten, sondern auch die erlebte Zeit des Zuschauers. Das war den Projektbeteiligten natürlich nicht von Anfang an klar. Es stand zwar bereits in der Planungsphase fest, dass die »Odyssee« am Jungen Schauspielhaus vier Stunden dauern würde. Aber natürlich stellten sich alle die Frage: Überfordert eine solche Erzählzeit ein junges Publikum ab zwölf Jahren hinsichtlich der Lust und Konzentrationsfähigkeit? Zahlreiche Gespräche mit den jungen Zuschauern ergaben, dass die Dauer der Theatervorstellung kein Problem darstellt. Vielmehr wird sie als besondere Zeiterfahrung empfunden, als eine richtige Theaterreise.

Grundlegend für das Zeit- und Raumkonzept – bezogen auf das Erlebnis des Zuschauers – ist der Wechsel der Geschichten und der damit verbundene Wechsel der Orte und Zeiten: Der Zuschauer wandert quer durch das Deutsche Schauspielhaus vom Malersaal, in dem er die klassischen Teile erlebt, zu den kleineren Spielstätten Marmorsaal und Rangfoyer, in denen die modernen Zwischenteile gezeigt werden. So wandert er auch zwischen den Zeiten hin und her: von der Antike in die Moderne und zurück. Dazwischen liegen zwei Verschnaufpausen; die zweite, längere

Pause wird für ein Lunchpaket, die »Götterspeise«, genutzt. Der Clou des zweiten Teils besteht darin, dass die Zeit der Zuschauer geteilt wird: Während eine Gruppe der Besucher die argentinische Familiengeschichte verfolgt, lauscht die andere der marokkanischen. Diese geteilte Zeit hat eine besondere Wirkung: Die Zuschauer berichten sich gegenseitig von ihren jeweiligen Zeitreisen und werden so selbst zu Erzählern. Die Odyssee, die thematisch und formal vom Erzählen handelt, verlängert sich hier in die reale Zeit des Zuschauers hinein.

DIE EWIGKEIT, DER GÖTTLICHE ZUSCHAUER

Bemerkenswert in der Inszenierung von Klaus Schumacher ist die überraschende Gestaltung der Götter- und Menschenwelt. Die Götter wirken in ihrer modernen Küche, mit ihren zwischen WG-Alltag und Pop-Ikonen changierenden Kostümen, mit ihrer Sucht nach Geschichten und ihrem Mitleid sehr menschlich und uns sehr nah. Fast wie Serien-Darsteller, die in alle Ewigkeit – in soap-typischer Großaufnahme – das Leben der Menschen verfolgen. Die Menschen erscheinen hingegen in ihren »antiken« Kostümen, auf einer Bühne im 16:9-Kino-Breitwand-Format im Kampf gegen die Widrigkeiten des Schicksals heldenhaft und fast göttlich. Der Mensch, hier Penelope, stirbt, aber die Götter bleiben, sie überdauern den Tod, sind Zuschauer. Und auch hier rücken wir den Göttern näher: Das Theater macht uns zu göttlichen Voyeuren und schenkt uns damit mehr als »nur« 2800 Jahre erzählte Zeit – nämlich ein Stück Ewigkeit.

Text zur Dokumentation der Tagung »Geteilte Zeit« von der Dramaturgischen Gesellschaft, Veranstaltungsort: Thalia Theater Hamburg, im Januar 2007.



»DIE ODYSSEE« VON AD DE BONT | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | BÜHNE: KATRIN PLÖTZKY | KOSTÜME: KATRIN PLÖTZKY, ULLI SMID || MAUREEN HAVLENA, HERMANN BOOK



»HAMLET« VON WILLIAM SHAKESPEARE | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: LÉA DIETRICH || THORSTEN HIERSE, NADINE SCHWITTER

Warum »Hamlet« ein Stück für junges Publikum ist

VON STANISLAVA JEVIĆ

Auch wenn viele eine gewisse Hamlet-Müdigkeit festzustellen glauben und emphatische Ausrufe wie »Wir sind Hamlet!« für unzeitgemäß halten, so ist und bleibt Shakespeares größte Menschenerfindung, Hamlet, doch eine zeitlose Identifikationsfigur für junge Generationen. So wie eine gewisse Lebens-Müdigkeit und die Distanzierung von Idealen mit dem Alter kommen, so ist die Hamlet-Müdigkeit vielleicht auch vor allem ein Symptom, das vorwiegend ältere Theatermacher befällt und im Abendspielplan ihren Platz findet. Nicht zuletzt deshalb scheint der Spielort »Junges Schauspielhaus« geradezu ideal, um »Hamlet« emphatisch, identifikatorisch und lustvoll, das heißt – wie zum ersten Mal – zu erzählen.

Nietzsche sagt: »Es ist die Schönheit dieser Kämpfe, dass, wer sie schaut, sie auch kämpfen muss.« Das bedeutet vielleicht auch, dass der junge Mensch der Kollision mit den Verhältnissen nicht entgehen (wollen) kann. Erst kommt die Erkenntnis der Unhaltbarkeit gesellschaftlicher Zustände, dann das Aufbäumen und Kämpfen dagegen (oder doch nicht?) und dann (zum wievielten Mal?) das Scheitern. Aber denken wir die Geschichte doch von ihrem Anfang und nicht von ihrem Ende her.

Die erste Lektüre von »Hamlet« ist ein unvergessliches Erlebnis. Denn es handelt sich um ein ungeheuer spannendes Stück, das sich wie ein Krimi liest: Ein junger Mann versucht gegen alle Widerstände Aufschluss über ein Verbrechen zu gewinnen. Die Handlung ist gespickt mit überraschenden Wendepunkten und publikumswirksamen Attraktionen wie Geistererscheinungen, Kampf-, Tötungs- und Theaterszenen. Nicht umsonst gilt Shakespeare bis heute als populärer Bühnenschreiber, der das Publikum – und auch schon zu seiner Zeit besonders das junge – zu unterhalten vermag.

ERWACHSENWERDEN ALS VERLUST DER UNSCHULD
Die Geschichte des Stücks ist dabei äußerst vielschichtig: Liebestragödie, Familienintrige und Staatsaktion sind aufs engste miteinander verwoben. In »Hamlet« wird eine große, tragisch endende Liebesgeschichte zwischen zwei jungen Menschen erzählt. Doch wird sie wirklich erzählt? In der »Originalfassung« Shakespeares und auch aus der Sicht der Mehrheit der Interpreten nehmen die Geschichte Ophelias und das Liebesdrama wenig Raum ein. Denn schließlich wird die Liebe hier nicht in ihrer Blüte gezeigt, sondern ist von Beginn an im Zerbrechen begriffen. Doch die Ahnung dessen, wie groß die Liebe zwischen Hamlet und Ophelia war und was sie Hamlet bedeutete, ist in Hamlets Briefzeilen festgehalten: »Zweifle du am Licht der Sterne. Zweifle an der Sonnen Bahn. Zweifle Wahrheit an im Kerne. Doch zweifle meine Lieb nicht an.« Diese Worte werden im Originaltext nur von dem Polit-Karrieristen Polonius in den Mund genommen, wenn er dem König und der Königin die Briefzeilen Hamlets vorträgt. Doch was passiert, wenn man diese Worte in ihrer ursprünglichen, d.h. gegenwärtigen Bedeutung zum Klingen bringt – und sie also von Hamlet und Ophelia auf der Bühne ausgesprochen werden? In der Inszenierung von Klaus Schumacher beginnt die Geschichte mit diesem Liebesevangelium und wir bekommen die Chance, eine wirklich physisch-konkrete Ahnung davon zu bekommen, wer Hamlet einmal war. Denn diese Worte entstammen einer Zeit, in der Hamlets Welt noch »in den Fugen« war. Offenbar stellte für Hamlet die Liebe zu Ophelia das höchste Gut und das wirklich Wahre dar. Diese Zeilen geben uns Aufschluss über einen Hamlet, den wir so auf der Bühne nicht kennenlernen – einen Idealisten, der an die Existenz einer absoluten Wahrheit glaubt. Genau dieser Zustand wird aber mit den Ereignissen, die Hamlet überrollen, im Innersten erschüttert. Die Liebe hat in der

intraganten Welt des Hofes und in der Sphäre der Politik, in die sich Hamlet begibt, keinen Platz. Hamlet verliert den Glauben an die Ideale und auch an die Liebe. Insofern erzählt »Hamlet« auch vom Erwachsenwerden, das mit einem Verlust an Unschuld einhergeht. Hamlet geht, moralisch betrachtet, einen weiten Weg: Er wird zum Mörder dreier Menschen und sieht sich also mit einem Ich konfrontiert, das zu den schrecklichsten Untaten fähig ist. Aus England zurückkehrend hat er sich sehr weit von seinem ursprünglichen Selbst entfernt. Und als er sich mit Ophelias Tod konfrontiert sieht, löst das die vielleicht größte Erschütterung in ihm aus: Er muss erkennen, dass das, was Ophelia ihm bedeutet, sein unschuldig Ich, unwiederbringlich verloren ist.

PRIVATES FAMILIENDRAMA UND DER KRIEG DER GENERATIONEN

»Hamlet« erzählt gleichzeitig ein großes Familiendrama, das an antike Tragödien anknüpft. Ganz offensichtlich ist der Bezug auf die »Orestie«, in der Klytamnästra gemeinsam mit ihrem Geliebten den heimkehrenden Ehegatten ermordet und schließlich von ihrem Sohn Orestes getötet wird. Doch auch wenn Hamlet eben kein antiker Held ist, sondern ein Vertreter des neuzeitlichen Menschen, liegt auch in Shakespeares Stück die Dramatik und Tragik in dem von Aristoteles vielgerühmten Verwandtschaftsverhältnis der Figuren begründet. Hamlet ist ein junger Mann, der letztlich ohne Eltern und wirkliche Vorbilder dasteht. Das Stück erzählt damit eine sehr heutige Geschichte. Den Vater, den Hamlet offenbar sehr geliebt hat und fatalerweise idealisiert – denn obwohl dieser ein archaisches Zeitalter der Kriege und Blutrache symbolisiert, glorifiziert er ihn als idealen Mann – hat er verloren. Auch seine geliebte Mutter ist für ihn unwiederbringlich verloren, da sie mit dem Mör-

der seines Vaters, der zudem noch sein eigener Onkel ist, das Bett teilt. Das Familiendrama »Hamlet« endet schließlich in der totalen Auslöschung zweier Familien.

»Hamlet« erzählt aber nicht nur dieses private Familiendrama aus der Perspektive eines Sohnes, der sich mit den Fehlern und Amoralitäten seiner Eltern konfrontiert sieht. Bei Shakespeare ist durch den sozialen Status der Figuren – schließlich handelt es sich um eine Königsfamilie – das Private unzertrennlich mit dem Öffentlich-Politischen verbunden. Die Bühnengesellschaft ist dabei neben ihrer sozialen Hierarchie insbesondere durch die Generationenzugehörigkeit der Akteure geprägt. Da sind auf der einen Seite die jugendlichen Rollen und auf der anderen die Staatsrepräsentanten, die alte Generation der Machthaber. Das Stück erzählt von daher auch vom Erwachen des politischen Bewusstseins eines jungen Menschen, der als Student humanistisch-idealistisches Gedankengut erworben hat und nun – in der gesellschaftlichen Realität angekommen – die moralische Korruptiertheit der Mächtigen durchschauen muss. Hamlet beschreibt den politischen Zustand der Welt als unhaltbar und formuliert gleichzeitig den Auftrag, mit dem er sich konfrontiert sieht, wenn er sagt: »Die Zeit ist aus den Fugen. Fluch und Scham, dass ich zur Welt sie einzurenken kam.« Das Stück ist damit auch ein politisches Generationendrama: Hamlet verkörpert den »Aufstand der Jungen« gegen die Un-Ordnung der Welt der Elterngeneration.

»AUFSTAND DER JUNGEN« – WAS BEDEUTET POLITISCH SEIN HEUTE?

Dieses für unsere Gesellschaft hochaktuelle Motiv aufgreifend, initiiert das Junge Schauspielhaus im Herbst 2009 die Reihe »Utopia«, in der im Anschluss an die Inszenierung theatralische Zukunftskonferenzen stattfinden. Hier

»Das Stück ist ein politisches Generationendrama: Hamlet verkörpert den ›Aufstand der Jungen‹ gegen die Un-Ordnung der Welt der Elterngeneration.«

werden die »Hamlets von heute« befragt, die sich mit einem – in ökonomischer, sozialer und ökologischer Hinsicht – schwerem Erbe und einer moralisch fragwürdigen und zudem komplex und unübersichtlich gewordenen Welt konfrontiert sehen. Dabei sollen gerade diese Generationen miteinander ins Gespräch kommen. Natürlich gibt es unterschiedliche Antworten auf die Frage, wie politisch (und vielleicht auch utopiefähig) die heute junge Generation ist. Seit den letzten Shell-Studien ist viel die Rede von der »pragmatischen Generation«, die eher am privaten Glück orientiert ist, durchaus angst- und sorgenvoll in die Zukunft blickt und insgesamt versucht, sich in die Gesellschaft einzupassen und berufliche Chancen zu nutzen. Aber nicht umsonst wird sie auch als Generation »unter Druck« beschrieben, und es wird festgestellt, dass sich Zorn und Wut bei ihr aufstauen – die Forderung nach »Generationengerechtigkeit« ist schließlich im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts besonders laut geworden. Aber was bedeutet politisch sein heute? Dazu der eindrückliche Kommentar des 23-jährigen Studenten Adrian Renner, einem heutigen »Hamlet-Wiedergänger«, der für ein »Spiegel Special« hierzu befragt wurde: »Wer mich fragt, ob ich ein politischer Mensch sei, dem sage ich nein und denke: stimmt nicht. Ich habe nur keine Ahnung, was politisch sein heute überhaupt noch bedeutet. Meine Agenda heißt nicht: Engagiere dich, tritt einer Partei bei. Keine Sorge, meine Agenda beinhaltet nicht, dass mir alles egal ist. Ich kann sehr genau sagen, welche Dinge mich interessieren, Dinge, bei denen noch Wut, Zorn, Betroffenheit und Empörung da sind, und was ich dann tue, um damit klarzukommen.« Und in diesem etwas unklaren und durchaus sich selbst fragwürdig gewordenen Begriff des Politischen, der sich heute bei vielen jungen Menschen finden mag, ist Hamlet

ganz sicher eine authentische politische Identifikationsfigur. Denn auch seine Agenda beinhaltet, dass er die prinzipielle Widersprüchlichkeit des Daseins durchschaut, dabei nicht nur die Verhältnisse, sondern auch sein eigenes Ich hinterfragt. »Hamlet« ist ein Drama des Fragens und Hinterfragens – das Wort »question« taucht häufiger auf als in allen anderen Dramen Shakespeares – und gerade kein Drama, das Antworten liefert. Der Shakespeareforscher A. D. Nutall bringt es auf den Punkt, wenn er sagt, dass Shakespeare kein Problemlöser war, keiner der Schwierigkeiten beseitigte. Wie Kierkegaard mache er vielmehr das Rätsel der menschlichen Natur erst so recht deutlich.

DAS RÄTSEL DER MENSCHLICHEN TRAGÖDIE ERZÄHLEN

Und gerade deshalb liefert Shakespeare mit »Hamlet« jeder Zeit und Generation die richtigen Fragen, aber nie die richtigen Antworten. Und gerade deshalb geht Shakespeares Tragödie »Hamlet« auch wiederum über ein politisches Drama hinaus und erzählt die Geschichte der Menschheit als tragisches Mobile von Verstrickungen und Stückwerk. Dem jungen modernen Menschen kann Hamlet, dieses »immer knospende Bewusstsein«, das sich permanent Fragen stellt und selbst hinterfragt und einer Welt explodierender Komplexität gegenübersteht, unheimlich nahe rücken. Shakespeare wurde immer wieder für seine Menschengestaltung gelobt und bewundert. Wenn man bedenkt, dass die meisten Interpreten Hamlet für seine größte Figur halten, ist es von Harold Bloom nicht übertrieben, wenn er formuliert: »Wenn wir ganz Menschen sind und uns selbst erkennen, werden wir Hamlet ähnlich.«

Das Stück hat keinen glücklichen Ausgang. Am Ende sind alle bis auf Horatio tot, und es kündigt sich kein Macht-

wechsel an, der eine Besserung der Verhältnisse einläutet. Und auch wenn wir »Hamlet« als sehr zeitgemäß empfinden und daran leiden, dass keine positiven Utopien möglich scheinen, keine Antworten gegeben werden, erzählt Shakespeares Drama dennoch von einer großen positiven Kraft, der Kraft, die auch Hamlet umtreibt, wenn er auf der Bühne und mit den Mitteln des Theaters seine Art der Revolution und Wahrheitssuche anzettelt: der Kraft des Theaters und seiner Möglichkeit, vom menschlichen Geschick zu erzählen. Deshalb sagt Hamlet zuletzt zu Horatio und zu den Zuschauern – und wir lassen die Inszenierung des Jungen Schauspielhauses damit enden:

»Ihr, blass und zitternd angesichts des Falles,
Nichts als Statisten oder Publikum,
Hätt ich nur Zeit – denn der Beamte Tod
Verhaftet pünktlich – O ich könnt euch sagen –
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
So bleib der Seligkeit noch eine Weile fern,
Und atme schmerzhaft in der rauen Welt,
Um Hamlet zu erzählen.«

Dieser Artikel erschien erstmalig im »Hamlet«-Programmheft des Jungen Schauspielhauses, Spielzeit 2009/2010.



»EIN SCHAF FÜRS LEBEN« VON GERTRUD PIGOR | REGIE: GERTRUD PIGOR | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || HERMANN BOOK

*»Er-fah-rungen? Wo ist das denn?
Ist das sehr weit weg, dieses Erfahrungen?«*

DAS SCHAF IN »EIN SCHAF FÜRS LEBEN«



»LOUIS UND LOUISA« VON DAVID GIESELMANN UND KLAUS SCHUMACHER | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || LAURA DE WECK

Jung? Allerdings. Aber wie meinen Sie das?

VON MICHAEL PROPFE

Über das Ensemble des Jungen Schauspielhauses

Schreiben? Über das Junge Schauspielhaus? Nicht über die Institution, ihre Erfindung, ihre Geschichte, ihre Ästhetik, sondern über das Ensemble, über Individuen, über die Schauspieler? *Ich kann das gar nicht!* Ich soll ja auch nicht, es ist keine verhängte Setzung. Vielmehr: ich habe mich dazu bereiterklärt. Mit einem Mal stelle ich voller Erstaunen fest, dass ich seit sechs Jahren mit diesen Menschen sehr vertraut, fast familiär unter einem Dach zusammen lebe und arbeite, mit Martin Wolf, mit Konradin Kunze, mit Julia Nachtmann, mit Laura de Weck, mit Christine Ochsenhofer, mit Thorsten Hierse, mit Hermann Book, Renato Schuch und mit Nadine Schwitter. Schreiben also über ein Ensemble, das sich fortlaufend verändert hat. Viele dieser Schauspieler sind inzwischen weiter gezogen, manche frisch dazugekommen. Wir haben nie direkt miteinander gearbeitet, aber auf jeden Fall sind wir uns auf der Basis der Grundverabredung des Theaters begegnet: als Schauspieler und Zuschauer. Dies in unterschiedlich langen Zeiträumen, gewiss, aber diese Menschen sind alle da, sie sind einfach da, sie sind zu einem ganz selbstverständlichen Teil meines eigenen Arbeitslebens geworden, von Anfang an. Ein erstaunliches Phänomen, das mich zunächst befangen macht.

Natürlich ist es am schwierigsten, über Menschen zu schreiben, die man mag. Oder die einem vertraut sind. Vertraut als Personen, aber auch durch ihr Spielen, durch die Direktheit und die Komplexität dessen, was sie vorführen, dessen hervorstechende Qualität die Unmittelbarkeit ist, mit der sie wirkt und die sich letztlich nicht beschreiben lässt. Beschreiben vielleicht schon, aber nicht wirklich erfassen und in Worten ausdrücken, was da geschieht, was sich im besten Fall als Reichtum widersprüchlicher Persönlichkeiten in ganz unterschiedlichen Aspekten entfalten kann.

Ich vermute, mein Text wird eine Liebeserklärung. Also: Ich beginne einfach. Einfach? Aber wollen wir das wirklich? Vom Archivstaub naschen? Fotokopierte Kritiken filetieren?

Jetzt könnte ich – wir sind ja im Theater – das Licht im Saal einziehen und aus dem Halbdunkel der Bühne die Figuren auftreten lassen: Julia Nachtmanns zweite Prinzessin; Lauras tote Schwester Zus; Hermann Book, mit dem zusammengerollten Textbuch *Cyranos Degengefachte* bestreitend; Martin Wolf als aggressiven Curley oder gar als Hund und so fort – aber es gelingt nicht: Stets stehen sie im hellen Licht, dringen direkt auf die Netzhaut, fast überpräsent, selbst in der dunklen Höhle des Rangfoyers, das sich immer wieder in eine leuchtende Spieldose verwandelt.

Ich kann noch nicht einmal allgemein formulieren, was einen Schauspieler auszeichnet, der für ein junges Publikum spielt. Ich kann nur meine Beobachtungen mitteilen, die ich mit diesem Ensemble gemacht habe. Ich denke, eine solche Truppe versammelt sich, um spielerische Entwürfe für den Umgang mit der Welt zu liefern. Die Mittel dazu sind Stoffe und Rollenmuster aus der Wirklichkeit, aus der Gesellschaft, die direkt auf die Bühne und in die Figuren eingebracht werden. Die Direktheit des Spiels ist wiederum den Stoffen geschuldet, egal, ob es sich um fantasievolle Fabeln wie »Die faulste Katze der Welt«, »Ein Schaf fürs Leben«, »Nur ein Tag« handelt, um realistische, harte Stories wie »Ehrensache«, »Sagt Lila«, »American Youth«, oder um Stoffe von großer Spannweite mit großem erzählerischen Bogen wie »Mutter Afrika« oder »Die Odyssee«. Die Erzählhaltung ist dem direkten Kontakt zu den Zuschauern geschuldet, fast könnte man sagen, das Publikum ist Teil der Inszenierung, anders als im Theater für Erwachsene.

Und wie spielt man das alles? Die Schauspieler sind samt und sonders hellwach und schnell in ihren Reaktionen, ihr Spiel ist sehr unmittelbar, gleich, ob es sich um direkte, authentische Sozialreportagen wie »Ehrensache« oder »Sagt Lila« handelt – man muss sich nur mal die Fotos ansehen –, bei Ausflügen in die Groteske wie in »MaxundMurx«, wo es sich weniger im Spielerischen als im Sprachwitz einlöst (einer Spezialdomäne Konradin Kunzes und Martin Wolfs), oder in einer geduldig entwickelten »literarischen« Erzählung wie in »Törleß«. Alle Figuren, die sie spielen, haben deutliche, präzise gesetzte Konturen. Es gibt keine Schicksale, sondern nur Situationen und ihre Reaktionen darauf. Die Wahrheit ist immer konkret – und weil das so ist, erlebt der Zuschauer die Realität, die auf der Bühne verhandelt wird, als potentiell veränderbar. Das bedeutet für die jugendlichen Zuschauer die Aufforderung: Nehmt Euer Leben selbst in die Hand! Da sind sie, die spielerischen Entwürfe für den Umgang mit der Welt.

Gemeinsam ist allen Schauspielern die Fähigkeit, komödiantische Entwicklungen bis zur Brillanz voranzutreiben: zuletzt fabelhaft zu beobachten in »Ein himmlischer Platz«, bei »Gonzo« und in »Rico, Oskar und die Tieferschatten«.

Gute oder schlechte Schauspieler? Die Frage stellt sich so nicht. Das entscheidende Kriterium ihrer Qualität ist das Maß ihrer spielerischen Energien, gemäß einer beiläufig gemachten Bemerkung Klaus Schumachers: Spielen für junge Zuschauer sei wie Geschenke verteilen. Und dieses Maß ist bemerkenswert. Ist Erfolg die Belohnung? Er ist nicht nur messbar in der Zahl der Besucher, sondern auch in Preisen oder für preiswürdig erachteten Arbeiten. Der Nachwuchsförderpreis der »Freunde des Deutschen Schauspielhauses« für das gesamte Ensemble, der »Boy-Gobert-Preis« der Körper-Stiftung für Julia Nachtmann und Thorsten Hierse, der Theaterpreis »DER FAUST« für »Mutter Afrika« und »Törleß«.

Noch etwas ist auffällig am Ensemble des Jungen Schauspielhauses, taucht man in die Bilder der Erinnerung ein. Stets entsteht der Eindruck einer Familie, nicht im Sinne trivialer Theatersentimentalität (»Wir sind alle eine Familie«), sondern sehr real – wie sie gespielt haben, als Figuren in Erscheinung traten. Ihre Individualitäten verloren sich nie in den Figuren, die sie spielten, oder umgekehrt, alle Figuren hatten einen ausgeprägten realen Kern, jeder für sich, sehr unterscheidbar und individuell – und zugleich war ihr Spiel immer von einer gemeinsamen Spielhaltung geprägt und getragen. Natürlich wirkt es wie die Intimität einer Familie, auch nach innen. Wie auch nicht? Es liegt ja nahe, auf fast schon zu selbstverständliche Weise. Das hängt mit dem Gruppencharakter dieses kleinen Ensembles an Bord des großen Theatertankers zusammen, seiner besonderen Spiel- und Arbeitsweise. Immer hocken sie zusammen: in der Kantine, bei Proben, bei Besprechungen – kann das nicht auch maßlos anstrengend sein?

Man muss noch etwas zur Arbeitsweise des Ensembles sagen: Bei den Spielplansitzungen sind die Schauspieler ganz selbstverständlich dabei. Bei Vorsprechen ebenfalls. So hat sich eine Gesprächskultur entwickelt, in der die angeblich berufsspezifische schauspielerische Eitelkeit nicht zu finden ist. Das liegt sicher auch daran, dass man sich durch die Vielzahl der gemeinsamen Produktionen und Vorstellungen ungemein gut kennt. Alle Reviere sind abgepinkelt. Die Arbeit kann sofort beginnen. Sie ist von großem Verantwortungsbewusstsein der Schauspieler geprägt. Publikumsgespräche werden von ihnen selbst geführt und moderiert. Sie sind so...erwachsen.

Die Intimität der Räume, in denen sie auftreten, kommt ihnen gewiss entgegen. Wo ihre Kollegen auf der Bühne des Großen Hauses steile Behauptungen wagen müssen, um sich Gehör und ihren Figuren Gewicht und Ausdruck zu ver-

schaffen, können sie ganz bei sich bleiben. Und da sie Bekannte, Vertraute sind, bleibt das für den Zuschauer stets ein Vergnügen, man entwickelt sogar – auch als Zuschauer, letztlich sogar als Kritiker – eine geradezu familiäre Vertrautheit. Da ist es wieder, das Bild von der Familie. Denn natürlich gibt es einen homogenen Kern von Personen, auch wenn der sich im Lauf der Jahre verändert hat. Zu diesem Kern stoßen immer wieder vertraute Freunde. Solche mit besonderen Fähigkeiten wie die verspielten Musiker Jan Fritsch, Clemens Sienknecht, Thomas Esser und Tobias Vethake oder solche, die das kleine Ensemble zahlenmäßig verstärken oder in Notfällen ergänzend hinzutreten wie Johannes Nehlsen, der kurzfristig für Hermann Book einsprang und ein anrührendes Porträt des beschädigten Lennie in »Von Mäusen und Menschen« zeichnete, sowie Erik Schäffler, der u.a. den Polonius in »Hamlet« übernahm.

Nicht zu vergessen Maureen Havlena, die Dunkle, Verhaltene, die, wo Julia Nachtmann ungestüm vorpreschte, ihre Präsenz aus dem Sfumato ihrer Sinnlichkeit herleitete und stets eine Intensität ausstrahlte, die mehr als bloß den Kontrast zu Julias andersgeartetem Temperament darstellt. Das hinderte sie nicht daran, in »Ehrensache« z.B., auch eine sehr selbstbewusste, provozierende, fast aggressive Seite zu zeigen.

Auch Marios Gavrilis nicht. Er kommt stets mit durchtrainiertem Körper aus der Sonne – innerlich wie äußerlich. Aber sein gutes Aussehen sollte nicht täuschen. Er ist von großer physischer Präsenz auf der Bühne und wirkt moralisch indifferent, also alles andere als harmlos. Er ist kein positiver Typ. Hellwach und schnell, ein Terrier. Gummiball. Könnte schön wie ein Mädchen wirken, oder wenigstens wie Michael Jackson. Untersetzt. Also arbeitet er sich stets von unten nach oben, versucht es wenigstens. Aber oben sind fast immer andere, ob in »Die Gerechten«, in »Gonzo« oder in »Nur ein Tag«.

»Die Wahrheit ist immer konkret – und weil das so ist, erlebt der Zuschauer die Realität, die auf der Bühne verhandelt wird, als potentiell veränderbar.«

Drehen wir also das Licht wieder ganz auf. Wen sehen wir? Als erstes Julia Nachtmann, diesen spielerischen Irrwisch, die von einer Sekunde auf die andere ihre Empfindungen wechseln kann, vom strahlenden – gern auch frechen – Lachen zu tiefster Traurigkeit – ohne zu schmieren – ganz pur.

Sie ist ein überschäumendes Spieltemperament. Eigentlich ist sie es, die auf unnachahmliche Weise dem Anfang des Jungen Schauspielhauses ein Gesicht gegeben hat – ihres, da sie vom Alter her und demgemäß von den Figuren, die sie verkörperte, den emotionalen Einstieg für die (jungen) Zuschauer eröffnete. Wenn Jugend Fokus und Motor eines solchen Unternehmens ist, dann musste das so sein. Ihre Ausstrahlung und ihre darstellerische Energie stießen von der ersten Aufführung an (»Mutter Afrika«) ins Herz und in die Empfindungen der Zuschauer vor. Humor, Witz, Kraft, Energie, Ernsthaftigkeit, Schrecken – alle Ausdrucksweisen zeigte sie ohne den leisesten Anflug von (falscher) Sentimentalität, mutig und, technisch gesprochen, im schnellen, unvermittelten Wechsel. Sie nahm ihre Figuren ernst und die Zuschauer – was übrigens für alle Schauspieler des Ensembles gilt – und erhielt daher zu Recht den »Boy-Gobert-Preis«.

Ihr Wechsel ins Ensemble des Großen Hauses nach zwei Jahren war von Anfang an vereinbart. Dort, im großen Saal, leuchteten sie dann, die Franziskas, die Luisen, die Julias. Aber auch hier gab es Verbindungslinien zu den Rollen im Jungen Schauspielhaus – etwa in »Vorstellungen!« als Tochter, die sich zwischen ihren getrennten Eltern zu behaupten versucht.

Dann diesen von innen nach außen strahlenden Typus der Christine Ochsenhofer, deren seelischem, von Herzen strahlendem Kaminfeuer kein Zuschauer entkommt, gleich welchen Alters. Getier scheint bei ihr stets Knopfugen zu haben (auf deren Grund ihre große Spiellust unübersehbar ist). In »Die faulste Katze der Welt« spielte sie den Superlativ gleich mit.

Noch ehe sie richtig auf der Bühne ist, hat sie den Zuschauer schon erobert. Ihren Spielwitz und ihren Humor verströmt sie aus allen Poren, vor Spielfreude scheint sie schier zu platzen, mit ihrem Lachen sich gelegentlich selber zu überholen. Nichts ist herzfrey an ihr, ob sie mütterliches nachempfindbar machen soll, oder Schmerz, Leid, Kummer. Das begann schon in »Mutter Afrika« und milderte den Schock der Geschichte. Sie spielt mit Grübchen und Lachfalten, auch in ernstesten Momenten. Man nennt so jemanden, glaube ich, eine große Komödiantin.

Der klassische Typ der Ehefrau und Mutter ist ihr gewissermaßen auf den Leib geschrieben, so in »Louis und Louisa«, das darf gern auch ins Schrille spielen wie in »Rico, Oskar und die Tieferschatten«. Sie liebt ihre Figuren und gibt ihnen dadurch Tiefe und Würde.

Hermann Book? Ein leises Wunder. Der Mund gern nachdenklich geschürzt, die Augen strahlen eher nach innen, kein äußerlicher Verwandlungsvirtuose, sondern immer aus einer tiefen Mitte ganz er selbst, stets ein wenig melancholisch. Auch sein Lachen erzählt immer noch, dass er nicht richtig glaubt, was ihm da gerade an Schönem widerfahren ist. Ein vorsichtiger Skeptiker des Glücks. Das nimmt seinen Auftritten nie die Entschiedenheit, aber reichert jeden Moment mit dem unausgesprochenen Bewusstsein an, dass es unter Umständen auch schlimmer kommen könnte. Das verleiht seinen Figuren einen großen Ernst und einen großen Reichtum, und da er in dem Altersaufbau dieses Ensembles zum »Väterspieler« verdonnert ist, kann er selbst den autoritärsten Unholden noch Tiefe mitgeben: eine Ahnung ihres Unglücks, so zu sein, wie sie sind. Ein stiller, bescheidener Spieler, dem natürlich nichts Komödiantisches fremd ist, wie man soeben in dem Rollenquartett wahrnehmen konnte, das er in »Rico, Oskar

und die Tieferschatten« spielte, wo er die Bühne links kaum verlassen hatte, als er rechts schon wieder aufgetreten und kaum wieder zu erkennen war. Er ist auf den Proben auch derjenige, der mit gespielter Strenge alle Beteiligten zum Lachen bringen kann. Und wenn er erstmal mit Christine Ochsenhofer loslegt, bleibt kein Auge trocken. Einerseits. Andererseits ist er so bescheiden, dass er beinahe seine Erkrankung nicht bemerkt hätte, die ihn kurz vor der Premiere von »Von Mäusen und Menschen« ereilte. In fünf Jahren zu viele Vorstellungen in zu vielen Rollen. Gottlob, er lebt. Und spielt. Ernst und komisch. So komisch, dass es schon wieder ernst ist. Und so ernst, dass es auch sofort schon wieder komisch werden kann. Ein Juwel. Gelegentlich kommt es zu Ausflügen ins »große« Ensemble, wie in »Der goldene Drache«. Immer hat er etwas Zartes, Verletzliches. Herzens-Hermann hätte Alfred Kerr ihn genannt.

Schon kommt Martin Wolf: spillerig. Ein wenig schlaksig. Nervös. Blond. Blauäugig. Ein labiles Energiezentrum: selbst da, wo er passiv oder zurückhaltend ist, geht eine Vibration von ihm aus. Stimmlich immer eine Spur zu laut und zu scharf, er kann auch krähen – was eine Wahrnehmung ist, keine Kritik. Kein böser Bube, aber auch kein Sympathieträger. Finten- und erfindungsreich. Real. Und mit Konradin Kunze in lang währender Partnerschaft. Ein bisschen wie Max und Moritz (oder »MaxundMurx«) des Kindertheaters: Wir freuen uns diebisch über ihr Treiben, obwohl (oder weil?) wir wissen, dass die Spielregeln der Gesellschaft soeben ausgehebelt werden. Widerborstig. In »Törleß« ein Machtmensch, in »Im Stillen« ein sensibler, fürsorglicher Student und Enkel.

Der aktive, sportive Eiferer, kecknasig. Sein Körper scheint immer in Bewegung. Der Kopf aber auch: wenn wir dem schönen Bericht Konradin Kunzes über ihn in der »The-

aterzeitung #5« des Deutschen Schauspielhauses trauen dürfen (und warum sollten wir nicht?), dann sprudelt er über von Wortspielen, Wortwitzen, Kalauern – abrufbar in jedem Moment. So spielt er auch.

Neben ihm Konradin Kunze, der Partner, der zweite der beiden Dioskuren: natürlich ruhig, der coole intellektuelle Typ, gelegentlich auch listig bis verschlagen. Aber bei aller körperlichen Ruhe: die Augen sind wach. Vielleicht: eine Echse? Auch er ein gemischter Typus. Man kann ihm alles glauben. Aber dass das Gegenteil ebenso wahr sein könnte, spielt er mit. Angenehm uneitel, aber fordernd. Eine ernste Ernsthaftigkeit im Vergleich zu der verspielten Martin Wolfs. Sein Törleß: zurückhaltend, verletzlich. Er kann aber auch smart sein, als Claudius in »Hamlet«, zum Beispiel. Seine Verhaltenseinheit macht ihn interessant, vor allem: real, gefährlich.

Schreibt jetzt auch und inszeniert. Schon »Paradise now« war in Zusammenarbeit mit ihm entstanden, und er hatte es inszeniert, ebenso wie »NippleJesus« mit Hermann Book. Mittlerweile werden seine Stücke beim Heidelberger Stückemarkt und beim Stückemarkt des Berliner Theatertreffens vorgestellt.

Laura de Weck, diese keusche, zarte Schöne. Sie ist von eher melancholischer, verhaltener Intensität, also nicht unbedingt der Typ von Schauspielerin, den man in einem Jungen Schauspielhaus erwartet. Schon gar nicht als Nachfolgerin von Julia Nachtmann, von der sie einige Rollen übernahm. Aber Welch ein Reichtum an Möglichkeiten. Sie hat ein verträumtes Gesicht, wirkt wie ein leibhaftiger Traum, ein Hauch von Poesie und Unwirklichkeit umspielt sie, immer eine Spur von Distanz, was sie rätselhaft und interessant macht. Dennoch spielt sie stets hochkonzentriert und präsent. Sie hat noch einen zweiten Beruf (oder ist es der erste?): Sie ist Autorin.

*»Das gibt es also:
Das Glück des
Zuschauens.«*

Nadine Schwitter hat mit Ophelia begonnen und gezeigt, dass sie nicht nur Cello spielen kann, und das auch noch kopfüber. Ein Gesicht von fast kindlicher Strahlkraft, von leuchtender Intensität, an dem alles Hässliche zerschellt, das die Welt bereithält, auch wenn ihre Figur gerade zugrunde geht. Geradezu rein. Unschuldig. Gewiss – doch dahinter lauert ein Kobold, der selbst dann noch wirksam wird, wenn er gar nicht wahrzunehmen ist. Die Macht der Unschuld, der der eigene Tod nichts anzuhaben scheint (außer der physischen Vergänglichkeit). Sie ist eine große Täuscherin: klein, zart und kindhaft, wie sie wirkt, ist sie zugleich zäh, ehrgeizig und durchsetzungsmächtig. Und plötzlich spielt und inszeniert und produziert sie für einen ganzen Bus: »Warum das Kind in der Polenta kocht«. Und während sie hier blitzschnell von einer Emotion in die nächste wechselt, ohne auch nur einmal sentimental zu werden, gibt es für den abgründigen Schmerz Ophelias und die Art und Weise, wie der Diskurs in »Die Gerechten« von ihren Emotionen unterspült wird, nur ein Wort: herzerreißend.

Thorsten Hierse stellt man sich nicht ohne weiteres in einem Ensemble vor, dessen hervorstechendes Merkmal seine Offensivkraft ist. Schmal, eher nachdenklich, prüfend der Blick ins Freie, und auch die Gemütsäußerungen treten eher vorsichtig zutage. Spröde. Er ist nie allein auf der Bühne: Stets spielt er das Rätsel der Welt in seinem Gesicht mit, die Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit. Immer wirkt er auf Sinnsuche – kein Wunder, dass seine erste Rolle der Hamlet war. Die Nachdenklichkeit schlägt durch auf den Umgang mit Texten. Hier denkt jemand, was er spielt. Der Blick oft unruhig prüfend hin und her gehend. Hier traut einer dem scheinbar Offensichtlichen nicht, er ist zerrissen von der Suche nach Orientierung, bewegt sich ständig entlang dieses Risses zwischen Glückserwartung und Realität,

den er zu kitten versucht (übrigens auch noch in einem Stück wie »Ein himmlischer Platz« in kindgerechter Weise), stets in Differenz zur Welt. Hamlet beschreibt er selbst in einem Interview als nichtkonsistenten Charakter und belegt damit, wie äußerst reflektiert er an seine Arbeit geht – und nicht nur er. Er wirkt auf der Bühne nervös, ruhelos, sucht – in »Von Mäusen und Menschen« zum Beispiel – existenziellen Halt durch das Kümmern um seinen Kumpel Lennie, dem er auch nicht traut, ständig oszillierend zwischen Liebe und Hass. Er ist schnell: Er denkt schnell, er spricht schnell, oft bis an die Grenze der Verständlichkeit.

Die Vorsicht der Welt gegenüber prägt auch seinen Janek in »Die Gerechten« und verdichtet sich zu schmaler, konzentrierter Handlungsenergie – wie schon in »Hamlet«. Das macht ihn zum idealen Mitspieler in der Trias »Gonzo«, und in der skurrilen Figur des hochbegabten Oskar in »Rico, Oskar und die Tieferschatten« spielt er gewissermaßen die Karikatur seiner selbst. Unter einem Fahrradhelm, aus Vorsicht! Völlig verdient wurde ihm 2010 der »Boy-Gobert-Preis« zuerkannt.

Ich erinnere mich an Renato Schuch: Ein großer, schlanker Junge, ein Schlacks, der immer wirkt, als hätte er Angst, mit seinen Körperkräften zu weit zu gehen. Sinnlich, verletzlich. Dem entspricht sein offenes, freundliches, sanftes Gesicht, stets ein halbes Lächeln, neugierig blicken seine Augen auf die Welt (oder auf ihr Gegenüber), geradezu unschuldig, scheu wirkt er. Natürlich spielte er in »Törleß« den Basini: das Opfer. Und, halber Brasilianer, der er ist, stand er strahlend als Louis in der Tür einer Familie gegenüber, die vor Jahren die Patenschaft für ihn, den kleinen südamerikanischen Jungen, übernommen hatte, dem es in der dritten Welt doch so schlecht ging. Und in »Sagt Lila« lotete er den Abgrund dessen aus, was aus der Realität der Vorstädte überhaupt plausibel darstellbar ist.

Das Junge Schauspielhaus hat mit Zukunft zu tun. Das gefühlte Tempus ist das Futur, genau gesagt, das Futur I. An dessen Schwelle der jüngste Spross der Familie: Jonathan Müller, dessen Zukunft soeben als hochbegabter Tiefbegabter Rico begonnen hat. Und neue Talente stoßen hinzu: Florens Schmidt, Angelina Häntsch. Die Zukunft hat schon begonnen, noch ehe ein Stein für die künftige eigene Behausung in Altona gesetzt wurde.

Das gibt es also: Das Glück des Zuschauens.

War's das?

Nicht ganz; das Bild ist noch nicht vollständig. Zum guten Schluss ist es an der Zeit, den Geburtshelfer zweier wichtiger Jugendtheater in zwei großen deutschen Städten zu erwähnen: Friedrich Schirmer, dem Stuttgart das »Junge Ensemble Stuttgart« (JES) und Hamburg eben dieses »Junge Schauspielhaus« verdankt.

Black.



»DIE GERECHTEN« VON ALBERT CAMUS | REGIE: ALEXANDER RIEMENSCHNEIDER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || CHRISTINE OCHSENHOFER

*»Es ist leicht, es ist so viel leichter,
an seinen Widersprüchen zu sterben,
als mit ihnen zu leben.«*

DORA IN »DIE GERECHTEN«



Kreative Anarchie

VON DAGMAR ELLEN FISCHER

Über »Backstage«, den Jugendclub am Deutschen Schauspielhaus

Backstage. Hinter der Bühne ist viel Platz. Weitaus mehr, als sich aus der üblichen Zuschauerperspektive erahnen lässt. In die Tiefe des Bühnenrückraumes werden riesige Bühnenbilder geschoben, Hilfsmittel aufgestellt, Requisiten bereit gelegt und Auftritte vorbereitet. Kabel und technisches Equipment sind allgegenwärtig. Backstage ist ein großzügiger, gar nicht so genau zu begrenzender Zwischenraum, der Chaos ausstrahlt, dennoch Struktur braucht. So wie »Backstage«, der Jugendclub des Schauspielhauses. Der Titel ist Programm: Auch hier ist viel Platz, unbekannter Raum soll erkundet werden, keine dunkle Ecke bleibt tabu, und Hilfe steht bereit – genau der richtige Nährboden für junge Theatertriebe, die nirgendwo sonst wuchern dürfen. Ihre Energiequellen müssen die jugendlichen Teilnehmer allerdings selbst mit- und aufbringen.

Hinter der Bühne riecht es nach Staub, Haarspray, Schminke, erhitztem Metall und aufgeheizten Körpern. Gute Voraussetzungen für eine Atmosphäre, die von Mut und Offenheit lebt: »Es darf auf keinen Fall nach Schule stinken!« sagt Michael Müller. Und das meint er weniger im konkreten, vielmehr im übertragenen Sinn. Michael Müller ist »Backstage«-Erfinder. Eigentlich dessen Gründer, Erfinder passt jedoch besser, denn seit der Gründung vor achtzehn Jahren erfindet er alljährlich neue Themen und Formate, die Jugendliche ins Theater locken. Als Zuschauer sowieso. Aber eben auch als Macher. Dafür ist »Backstage – Der Jugendclub« gedacht.

Dabei mag Michael Müller den Begriff »Club« eigentlich gar nicht. »Das klingt nach Jugendzentrum und Sozialarbeit«, findet er, und erweckt folglich einen falschen Eindruck. »Bei »Backstage« geht es keineswegs um die Aufbewahrung oder Bespaßung von Jugendlichen. Hier wird künstlerisch gearbeitet!« Die Plätze in einer »Backstage«-Gruppe sind heiß begehrt, bieten sie doch die Chance, für die Dauer ei-

ner Spielzeit mit Gleichgesinnten kontinuierlich an einem Theaterprojekt zu arbeiten, das im Sommer vor Publikum über die Bühne des Malersaals geht. Wie bei solchen Projekten üblich, trifft sich die Gruppe einmal wöchentlich zu Proben. Die Teilnahme war bisher kostenlos, in der laufenden Spielzeit 2010/11 wurde erstmals ein geringer Beitrag erhoben, der Etat von 20.000 Euro reichte nicht mehr. Als eigentliche Gegenleistung wird regelmäßiges Erscheinen erwartet – denn es geht vor allem um gemeinsame Erfahrungen. Geleitet werden die unterschiedlich großen Gruppen von Schauspielern, Dramaturgen, Theaterpädagogen oder Regieassistenten. Jeder Gruppenleiter kann über Altersstruktur und Gruppenstärke selbst bestimmen, nicht ganz so frei ist er bei den thematischen Vorgaben, mit denen er eine Gruppe motivieren und bühnenreif präsentieren will; hier hat Michael Müller – inzwischen als Autor, Regisseur und Dramaturg nicht nur am Deutschen Schauspielhaus erfolgreich – finale Worte mitzureden. Im Zweifelsfall stoppt Müller die Ambitionen eines potenziellen Leiters, falls zu wenig Erfahrung oder zu viel Selbstverwirklichung im Spiel zu sein scheint.

Selbstverwirklichung als Motivation spielte bei den Pionieren von »Backstage« eine eher untergeordnete Rolle, zu geringer Erfahrung hätte seinerzeit tatsächlich eine Gefahr für den Start bedeuten können. 1993 kam Frank Baumbauer als Intendant an das größte Sprechtheater Deutschlands, und schon damals nahm er die tendenzielle Überalterung des Publikums wahr. Um dem entgegenzuwirken, wünschte er sich vom Theaterpädagogen: »Wir müssen das Theater mit Jugendlichen umzingeln.« Michael Müller fantasierte weiter und fand es »besser, wenn sie auch gleich hereinkommen!« Vorbild für die dann folgende Initiative am Hamburger Schauspielhaus war die theaterpädagogische Arbeit des Theaters am Turm in Frankfurt. Dort war es gelungen,

den Jugendlichen zu signalisieren, dass sie zu einem lebendigen Theater in ihrer Stadt etwas beitragen können, ihren eigenen Standpunkt nämlich, und zwar unabhängig von sozialer Herkunft und eventuell fehlender Bildung zum Trotz. Ein solches Signal wollte Michael Müller auch in Hamburg setzen. Und so legte »Backstage« im Jahr 1993 los mit rund 30 jungen, theaterbegeisterten Amateuren unter der Anleitung von zwei Schauspielern aus dem Ensemble. Achtzehn Jahre später ist daraus ein komplexes Gebilde geworden: Durchschnittlich zehn Gruppen treffen sich wöchentlich in den Proberäumen des Schauspielhauses, die Ergebnisse ihrer Arbeit präsentieren sie jedes Jahr vor der Sommerpause in einem einwöchigen »Backstage«-Festival einer zunehmend interessierten Öffentlichkeit im Malersaal.

»Ich kann mir dieses Haus ohne die Jugendlichen gar nicht mehr vorstellen...« gesteht Michael Müller. Tatsächlich hat die Kontinuität des »Backstage«-Angebots das Theater nachhaltig verändert. Und zwar auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Wer beispielsweise zum ersten Mal eine Vorstellung besucht – ob im Großen Haus, Malersaal oder Rangfoyer – ist im besten Fall so heftig infiziert, dass er oder sie Theater am eigenen Leib ausprobieren will und sich zielsicher über die Möglichkeiten informiert. Dabei über »Backstage« zu stolpern, ist relativ einfach, beim Blättern im Programmflyer, Suchen im Internet oder durch die (un)bedachte Äußerung eines Gleichaltrigen. Selbstredend bringen jene bereits bei »Backstage« involvierten Jugendlichen reichlich Publikum ins Haus, denn Freunde und Familienmitglieder wollen sehen, was dabei herauskommt, wenn man sich über Monate hinweg der Bühne verschreibt. Die theatrale Membran ist aber auch in der anderen Richtung durchlässig: »Backstage«-Spieler haben mit ihrem »Backstage«-Ausweis Gelegenheit, Vorstellungen des Schauspielhauses zu einem sehr geringen Eintrittsgeld zu besuchen, sofern

nicht ausverkauft. Und weil Theatergänger oft Herdentiere sind, verführen sie Freunde als Begleitung. »Backstage« funktioniert als Türöffner zum Theater, ermöglicht auf diese Weise nicht selten den Erstkontakt. In der Kantine des Schauspielhauses läuft man sich sowieso früher oder später über den Weg, dieser lebendige Ort im Keller des Hauses eignet sich bestens als zentraler Treffpunkt – selbst dann noch, wenn die »Backstage«-Zeit längst vorbei ist.

2005 kam mit dem »Jungen Schauspielhaus« eine neue Sparte ans Theater. Damit änderte sich die Situation grundlegend, denn seither gehen junge Zuschauer ständig ein und aus. Gab es zuvor geballt zum Jahresende ein Angebot ans junge Publikum, so bietet der Leiter des Jungen Schauspielhauses Klaus Schumacher mit seinem kleinen Ensemble seit sechs Jahren ein kontinuierliches Angebot an Vorstellungen für Kinder und Jugendliche in jedem Alter. Damit konnten Synergieeffekte für diese Zielgruppe erzeugt werden, von denen die theaterpädagogische Abteilung zuvor nur träumte. Theatrales Sehen (als Zuschauer) und theatrales Selbsterleben (als »Backstage«-Macher) ergänzen sich im Idealfall zu einer organischen Erfahrung – die Aufführung während des »Backstage«-Festivals mit ihrem Adrenalin-Flash kommt als Sahnehaube obendrauf.

Einige Spieler werden zu Wiederholungstätern, es soll Jugendliche oder junge Erwachsene geben, die zum dritten oder vierten Mal hintereinander bei »Backstage« mitspielen. Und sich durchaus vorstellen können, am Theater zu arbeiten. Das muss nicht unbedingt und ausschließlich auf der Bühne enden, »Backstage« macht mitunter auch Lust aufs Gestalten im Bereich Musik, Bühnenbild oder Kostüm, aber auch für Dramaturgie und Regie wurden in diesem Rahmen schon Interessen geweckt und berufliche Weichen gestellt. Mitunter schließt sich ein Kreis, wie im Fall von Maria Magdalena Wardzinska, die 2007 in Michael

»Auf der Bühne habe ich das Gefühl, dass ich ganz da bin.«

Müllers »Backstage«-Produktion »Dreimal täglich Ich« zu sehen war, danach eine Schauspielausbildung in Berlin absolvierte und seit der laufenden Spielzeit zum Ensemble des Hauses gehört. »Ich hatte nie den Traum, hier Menschen auszubilden«, so Michael Müller. Doch »Backstage« entwickelte eine eigene Dynamik, wurde wider Erwarten zu einer Art Vorausbildung. Den eigentlichen Wert von »Backstage« sieht der leidenschaftliche Theatermann jedoch anderswo: »Hier herrscht kreative Anarchie. Ich brauche keine Konzeptkünstler, aber den Dialog. Niemand darf den Jugendlichen etwas aufzwingen, es muss offen bleiben.« Damit meint Michael Müller nicht nur die Offenheit für verrückte oder völlig absurde Ideen bei der Umsetzung, sondern auch die Grenzsprengung zu anderen Genres. Es darf in alle Richtungen »mäandern«, muss sich keineswegs ausschließlich auf das Schauspiel beschränken, sondern kann gern Brücken bauen zum Tanz, zur Musik oder Performance, zur Bildenden Kunst oder zum Happening. Davon kündigt die Erweiterung um eine Schreibwerkstatt und die Gründung einer Band. Im besten Fall fügen die ungewohnten Blickwinkel dem Theater einen neuen Aspekt hinzu. »Erneuerung kann nur über das Jung-Sein kommen«, weiß Michael Müller. Waren es früher fast nur Mädchen, die im Theater die für sie passende Form des Ausdrucks fanden, so halten sich heute männliche und weibliche Spieler nahezu die Waage. Allen gemeinsam ist der Drang, sich auf der Bühne zu zeigen, mit Themen, die einen »Faden über das Leben aufnehmen«. Der kleinste gemeinsame Nenner für Heranwachsende ist vielleicht ein Zustand der Suche, der kann spielerisch aufgegriffen oder zum existenziellen Thema abgewandelt werden.

150 Jugendliche bereichern »Backstage« jedes Jahr. Ihr individueller Einsatz wird gezielt gefordert, denn es ist eben keine Jugend-Freizeit, sondern Arbeit – mit sich selbst und

am Theater. »Ich nehme sie wirklich ernst, das sind sie vielleicht nicht gewohnt«, resümiert Michael Müller seine langjährige Erfahrung. Zu der zählt auch, dass »Backstage« inmitten alltäglicher privater Kämpfe und schulischer Konflikte für jugendliche Teilnehmer zur Insel werden kann, die Kraft für den Rest der Woche gibt. Dass »Backstage« mehr als eines der gängigen Angebote sein soll, darin sind sich alle drei im theaterpädagogischen Team einig: Angela Peters, seit 2005 dabei, und Constance Cauers, die seit zwei Jahren das Trio bereichert, haben eigene Gruppen geleitet. Alle arbeiten eng mit dem »Jungen Schauspielhaus« zusammen, in der Zukunftsreihe »Utopia« beispielsweise, einer Idee der Dramaturgin Stanislava Jević: Unterschiedliche Veranstaltungen rund um aktuelle Themen weisen bewusst eine große Schnittmenge zu »Backstage« auf.

Trotz der weit geöffneten Türen – »Backstage« erreicht natürlich nicht alle. »Es gibt sie tatsächlich, die Schwellenangst vor dem Theatertor. Wir werden sie nicht ins Theater tragen können, aber wir versuchen, sichtbar zu sein.« Zum Beispiel durch den mobilen Einsatz in Schulen: »Plötzlich war er aus der Welt gefallen« ist inhaltlich, formal und von der Dauer ein Stück, das sich im Klassenraum passgenau einer Schulstunde einfügt, auch nur dort funktioniert und zu diesem Zweck von Michael Müller (für professionelle Schauspieler) geschrieben wurde. Ohne direkten Körperkontakt, aber immer noch nah, kann eine Schulklasse alternativ Theater im »Utopia-Mobil-Bus« erleben, der fährt nach Anforderung auf dem Schulhof vor – da wäre dann nur noch die Angst vor der Bustürschwelle zu überwinden. Eine andere Variante spielt »So nah, so fern« im Hamburger Stadtteil Veddel: Tanz und Theater im öffentlichen Raum, dort, wo sich Jugendliche ohnehin aufhalten, initiiert von Patrick Abozen, Aseb Mokonen und Thando Walbaum – Theatermachern mit Migrationshintergrund.

Unterschiedlichste Themen und Texte eigneten sich als Ausgangspunkt für die »Backstage«-Theaterarbeit. Ensemblemitglied Tristan Seith nahm sich 2010 ein Beispiel am französischen Film Noir und entwickelte »Drei Stufen Dunkel – Ein Stück Noir«, Johan Heß, Regisseur und Autor, holte die Jugendlichen 2009 dort ab, wo sie sitzen, vor dem Computer, und verwandelte virtuelle Spiele in dreidimensionales Spielen: »Mein Moratorium oder wie ich lernte, den Eiswolf zu jagen«. Angela Peters und Gesche Lundbeck inszenierten »Das ertrunkene Land« vom niederländischen Erfolgsautor Ad de Bont 2007 mit mehr als zwanzig Jugendlichen, obwohl das Stück nur vier Rollen vorsieht – und stellten jeden Einzelnen ins beste Licht. Constance Cauers und die Schauspielerin Juliette Groß untersuchten Wege zur weiblichen Identität früher und heute und brachten wörtlich »Klara. 9 und 90« generationenübergreifend auf die Bühne – der Text wurde den Mädchen und Frauen während der Proben passend in den Mund gelegt. Michael Müller behauptete 2008 in seinem eigens für die Jugendlichen geschriebenen Drama »Die Sonne ist eine Glühbirne« und verdichtete darin ein düsteres Lebensgefühl. Ganz gleich, welche Atmosphäre das jeweilige Stück fordert, es verlangt Ganzkörpereinsatz von allen Teilnehmern. Nur dann passiert, was eine Spielerin für sich so formulierte: »Auf der Bühne habe ich das Gefühl, dass ich ganz da bin.«



»ÜBER DIE GRENZE IST ES NUR EIN SCHRITT« VON MICHAEL MÜLLER | REGIE: JOHAN HESS | AUSSTATTUNG: ANJA WENDLER || JANNA LENA KOCH, PATRICK ABOZEN

»Theater kann wirkliche Begegnungen schaffen«

VON KLAUS WITZELING

Über »Utopia«, die Zukunftsreihe am Jungen Schauspielhaus

»Utopie« heißt eigentlich Nichtort. Folglich haben Utopien keinen Wirklichkeitsanspruch. Es sind Gedankenkonstrukte und Idealvorstellungen. Aber sie können reale Gestalt gewinnen: in der Fantasie, in Filmen, zwischen Buchdeckeln oder im Theater. Das Junge Schauspielhaus hat in seinem »Utopia«-Programm einen Platz und Raum geschaffen für den »Nichtort« von Utopien, in dem Zukunftsideen und Gegenentwürfe für eine gerechtere Staatsordnung, humanere Gesellschaft und bessere Welt gedacht und diskutiert werden. Die Zukunftsreihe des Jungen Schauspielhauses befasst sich im Kontext der Aufführungen auf diskursiv-künstlerische Weise mit aktuellen Fragen und Problemen – wie Generationenvertrag, Klimawandel, Migration und Kinderarmut, Finanz- und Wirtschaftskrise.

»Wir haben vor zwei Jahren das Kommunikationsforum entwickelt, um die in unseren Inszenierungen angesprochenen Themen bei Gesprächsrunden mit Fachleuten, Pädagogen und Künstlern zu vertiefen und auszuweiten«, beschreibt Stanislava Jević, Dramaturgin am Jungen Schauspielhaus, das Konzept des zusätzlichen Programms mit verschiedenen Linien. Neben den Konferenzen und Diskursformaten gibt es generationenübergreifende Projekte und Workshops zu den Stücken. Außerdem bringt das Junge Schauspielhaus in Zusammenarbeit mit den Theaterpädagogen Constance Cauers und Michael Müller Theater in die Stadt und Schulen: mit Klassenzimmer-Stücken, Produktionen für den »Utopia-Mobil-Bus«, Projekten in Stadtteilen und urbanen Aktionen.

»Wenn die jungen Leute schon nicht zu uns ins Theater finden, dann kommen wir zu den jungen Leuten«, bringt Autor und Theaterpädagoge Michael Müller die Konzeptidee auf den Punkt. Mit der Unterstützung des HVV

ist es gelungen, einen Linienbus zu chartern und in den »Utopia-Mobil-Bus« zu verwandeln. Darin spielt Nadine Schwitter ihr eindringliches Solo »Warum das Kind in der Polenta kocht« nach dem Roman von Aglaja Veteranyi. Für die humorvoll, poetisch und verspielt erzählte Geschichte eines heimatlosen Zirkuskindes, das mit seinen Eltern im Wohnwagen durch die Welt fährt, ist der Bus ein idealer Spielort. Der beengte, kleine Raum vermittelt etwas vom Lebensgefühl der unfreiwilligen Nomadin und ermöglicht der Schauspielerin leise Töne, kleine Gesten und Aktionen. Das improvisierte Spiel der Erinnerung mit Gedanken und Gegenständen, Papierpüppchen und Filmprojektionen entfaltet sich aus der Perspektive des missbrauchten Mädchens, berührt den Zuschauer im wahren Sinn des Wortes unmittelbar: Mit natürlicher Unschuld und kindlichem Charme schwankt Schwitter zwischen Traurigkeit und Wut, entdeckt und verteidigt aber auch in diesem schweren Lebenslauf die glücklichen, hoffnungsfrohen und wunderschönen Momente.

»Für die Jugendlichen wird Theater in diesem kleinen Rahmen außerhalb der einschüchternden Architektur der Kulturinstitution Schauspielhaus viel greifbarer und näher erlebbar«, hat Müller an den Reaktionen beobachten können. »Die Barriere von Bühne und Zuschauerraum fällt weg, und es gibt weniger Berührungsängste.« Außerdem setzt der »Utopia-Mobil-Bus« ein unübersehbares Zeichen. Er fährt auf den Schulhof, besetzt einen Platz und schafft sozusagen im Vorbeifahren Neugier und Raum für ein direktes und nahbares Theater, das den Spielort auch zu seinem Schauplatz macht, wie in Michael Müllers »Über die Grenze ist es nur ein Schritt«. Der Sohn illegaler Einwanderer, Dede Afful, sucht in der Schule seine verschwundene kleine Schwester Benedicta und springt in den Bus. Der Bus wird zum Versteck und Spielort für das von Johan

Heiß inszenierte, von Patrick Abozen und Janna Lena Koch packend gespielte Fluchtszenario. Die »Passagiere« werden zu einer gemeinsamen Reisegesellschaft in die bedrückende Odyssee von Dedes Mutter. Sie hören ihre Geschichte vom Leoparden und erfahren etwas über die rigide deutsche Einwanderer-Politik zur Verteidigung der »Festung Europa«. Michael Müller erhielt für sein Jugendliche wie Erwachsene ansprechendes, spannendes Migranten-Drama über Ausgrenzung den »Mülheimer KinderStückePreis«. Das Junge Schauspielhaus spielt in seiner »Utopia-Mobil-Reihe« aber auch mitten im Klassenzimmer – allerdings nicht Erich Kästner. Das Stück für diese »fliegende« Produktion hat nicht Johnny geschrieben, sondern ebenfalls Michael Müller. »Plötzlich war er aus der Welt gefallen« handelt von den beiden Freunden Karl und Johann, genannt »Mut«. Aus Schuldgefühlen sucht Karl (Johannes Nehlsen) seine ehemalige Schule auf und erinnert sich an den mit »Mut« geplanten Amoklauf, bei dem er im letzten Moment abgesprungen ist. »Mut« (Felix Maue) richtete die Gewalt gegen sich. Mitten im Klassenverband aufgeführt und danach auch diskutiert, verweist der fiktive Fall auf eine Realität, die passieren könnte, wenn sich die Gruppe nicht um den Einzelnen kümmert, dessen Probleme ignoriert und aus Gleichgültigkeit nicht deren Eskalation verhindert. »Es gibt einen Zustand, wo dir alles egal wird, du an nichts mehr glaubst.« Jugendliche, die sich von der Gesellschaft abwenden und auf einer positiven Suche nach neuen Werten und Lebensmodellen sind, macht Müller zum Thema in seiner neuen Produktion »Morgen Alaska« für den »Utopia-Mobil-Bus«.

Das »Utopia«-Team ist inspiriert von künstlerischen Formaten aus der Praxis der freien Szene, die es nach seinen Themen und Bedürfnissen und vor allem denen der Ju-

gendlichen, ihrem Lebensgefühl und Interesse anpasst und transformiert. Bestes Beispiel sind die Stadtteil-Projekte: In ihnen orientieren sich die Künstler und Theaterpädagogen an den urbanen Aktionen und dem Alltags-theater der Performance-Kollektive »She She Pop« oder »Rimini-Protokoll«. Als Vorbild dienen ebenfalls die Interventionen der Hamburger Gruppe »Ligna« im öffentlichen Raum. »Ligna« holt bei den »Radioballetten« in den Straßen das Publikum »mit Knopf im Ohr« aus der Rolle passiver Konsumenten und verwandelt sie spielerisch in aktive Akteure. Frank Abts biografisch-dokumentarische Performance-Reihe »Glück in Hamburg« basiert dagegen auf Realitäts-Recherche und Interviews mit Hamburgern, die er in ein Erzähltheater an der Schnittstelle von Lebensgeschichten und individuell erlebter (Zeit-)Geschichte übersetzt. Die theatralen Reportagen aus den Stadtteilen haben das »Utopia«-Team sicherlich auch zu ihren Projekten mit den Texten von Jugendlichen als »Spezialisten« in ihrem Alltag inspiriert.

Im vierteiligen Projekt »Himmlische Plätze« zur theatralen Besetzung von Stadträumen wurden Parkhaus und Spielplatz, Schulhof oder eine Straßenkreuzung in Wilhelmsburg zur »Bühne« für die »utopischen« Spielideen der Jugendlichen zwischen acht und achtzehn Jahren. Die Kinder und Schüler sind Experten oder Spezialisten in ihrem Viertel, sie kennen es und kennen es doch nicht. Denn: Gewohnheit begrenzt Erfahrung. Bei der Suche nach spielerischen Antworten auf die Fragen »Wie leben Menschen in Wilhelmsburg? Wo kreuzen sich Wege der Vergangenheit und Zukunft? Was könnte anders sein in unserer Welt?« lernen sie übersehene oder nicht gewusste Aspekte kennen, erfahren auch das Leben in ihrer Stadt in einem weiteren Radius und kommen nicht zuletzt zum ersten Mal in ein Theater.

»Wo und wann bekommen Theatermacher sonst die Möglichkeit, in die Realität direkt einzugreifen, die wir ja meistens nur auf der Bühne abbilden.«

Constance Cauers und der Regisseur Johan Heß stellen sich bei ihrem Projekt mit Zehnjährigen aus St. Georg und Jenfeld die Frage, inwiefern die Erziehung und das Umfeld bei den Heranwachsenden das Entwickeln von Gedanken und Wünschen für die Zukunft beeinflusst. »Ich habe mit den Gruppen zuerst einzeln gearbeitet, aber es hat nur einen Tag gedauert, bis sie sich einander angenähert und ausgezeichnet verstanden haben«, berichtet Cauers. Der Austausch funktionierte reibungslos, sie wetteiferten darin, was sie besonders gut können. »Die einen konnten rappen, die anderen Klavier oder Geige spielen. Unterschiede werden oft von außen auf die Bewohner der verschiedenen Bezirke projiziert, die sie so gar nicht erleben«, lernte die Projektleiterin. Michael Müller sah dies bestätigt bei dem Migrationsprojekt »So nah, so fern« über Geschichten des Ankommens und Fremdseins mit Jugendlichen auf der Veddel: »Sie sind stolz auf ihren Stadtteil, übernehmen nicht automatisch die Stigmatisierung, die ihnen von außen durch Einschätzung als Problembezirk auferlegt wird. Sie erleben ihn einfach anders und differenzierter.« Allerdings habe sich gezeigt: »Die Jugendlichen kommen selten aus dem Stadtteil heraus, schaffen kaum den Sprung über die Elbe. Es ist auch unsere Aufgabe, den Kopf und den Horizont zu öffnen und zu erweitern.«

Hauptsächlich afrikanische Kinder haben denn auch mit ihrem Gruppenleiter Patrick Abozen, dem Darsteller des illegalen Afrikaners Dede Afful in Müllers Bus-Stück »Über die Grenze ist es nur ein Schritt«, das Schauspielhaus besucht. »Von sich aus wären sie natürlich nie ins Theater gekommen«, meint Cauers. »Die Führung für die Kinder war für mich ein tolles Erlebnis, wie sie hier herumliefen und sich für alles interessierten. Das war ein kleiner Glücksmoment, in dem ich gedacht habe: »Utopia« funktioniert, es ist überhaupt nicht utopisch.«

Was von den anfänglichen Ideen und Vorstellungen, was von der Utopie des »Utopia«-Projekts konnten sie und ihre Kollegen einlösen oder realisieren? Im Pilotjahr haben wir die Formate erst entwickelt und ausprobiert«, betont Jević. »Natürlich fragten wir uns, wie im Kontext der ›Hamlet‹-Aufführung die Themen Generationenkonflikt, Klimawandel oder Kinderarmut vermittelbar sind.« Die Arbeit mit dem »Utopia«-Chor aus Jugendlichen und Kindern basierte auf Interviews und deren Bearbeitung. »Wir waren überrascht, wie präsent das Thema Klima sogar bei den Kleinen ist. Durch Eltern, Schule und Nachrichten sind sie informiert, haben eine explizite Meinung dazu und auch große Ängste, die sie eigentlich nicht verbalisieren, aber in unserem Kontext ausgesprochen haben.« Bei den Konferenzen mit Fachleuten, Politikern und Wissenschaftlern trugen die Kinder und Jugendlichen chorisch ihre Texte vor. »Es war eine interessante Erfahrung«, betont Jević, plant jedoch nun überschaubare Vorträge mit anschließenden Gesprächen. Die utopische Idee der »Utopia«-Reihe hat sich tatsächlich zu einem generationenübergreifenden Forum für Kommunikation entwickelt. Dazu gehört neben den diskursiven Angeboten und Workshops zu den Aufführungen auch das Mentoren-Programm. Je ein Erwachsener konnte mit einem Jungen zusammen die Vorstellungen des Jungen Schauspielhauses besuchen. »Es waren achtzig Teilnehmer, die sich über ihre Gedanken und Gefühle nach den Aufführungen austauschten.« Unter ihnen war eine Erzieherin, die auf ein Mädchen traf, das sie im Kindergarten betreute. Es werden neue reale Beziehungen gestiftet, wie auch zwischen den Gruppen aus Jenfeld und St. Georg, wo Freundschaften entstanden sind. »Wirkliche Begegnungen zu schaffen, Theater an andere Orte zu tragen und niedrigschwellige Angebote zu machen, zu denen Publikum kommt, das sonst nie Theater besucht und dann hier im Schauspielhaus

landet, wie es Constance beschrieben hat, ist für mich ein wertvolles Ergebnis, mit dem wir unsere anfänglichen Vorstellungen sogar übertroffen haben«, resümiert Jević. »Wo und wann bekommen wir Theatermacher sonst die Möglichkeit, in die Realität direkt einzugreifen, die wir ja meistens nur auf der Bühne abbilden.«

Jević und ihre Kollegen sind davon überzeugt, dass Theater für jugendliche Besucher durchaus deren Wirklichkeit verändern könne, indem es ihr Weltbild beeinflusst und ihnen zu neuen Erkenntnissen verhilft. »Das Theater wird hier zu einem anderen Ort, der nicht wie die Aufführungen für die Erwachsenen funktioniert, denen doch häufig Geschichten vom Scheitern gezeigt werden«, findet die Dramaturgin. Eine gepflegte Hoffnungslosigkeit und Schwarzmalerei gehöre doch zum guten Ton, beschäftige man sich jedoch mit Jugendlichen und deren Perspektiven, trage man eine andere Verantwortung. »Niemand konfrontiert seine Kinder täglich damit, wie schlecht die Welt ist. Es ist schön festzustellen, dass wir bei aller kritischen Betrachtung der gesellschaftlichen Zustände Alternativem zum Pessimismus entdeckt haben, der gewöhnlich im Hochkulturbetrieb vorherrscht.«

In ihrer Arbeit mit den Jugendlichen sind aus den »Utopisten« am Jungen Schauspielhaus kreative Berufsoptimisten geworden. Durch die Erfolge ermutigt, setzen sie die »Utopia«-Reihe fort und versuchen in den Projekten für die kommende Spielzeit, den Jugendlichen wieder im Spiel mit Theater Wege zu ihrer Verantwortung an der Gesellschaft und am eigenen Glück bewusst zu machen und aufzuzeigen.



»EIN HIMMLISCHER PLATZ« VON GUUS KUIJER | REGIE: BARBARA BÜRK | AUSSTATTUNG: ANKE GROT || T. PORATH, C. SIENKNECHT, T. HIERSE, C. OCHSENHOFER

»Dieser Spatz ist kein verrücktes Tier. Er hat tiefe Gedanken. Viel tiefere als andere Spatzen. Ich habe auch tiefe Gedanken. Das hat er gespürt und deshalb hat er sich auf meinen Kopf gesetzt.«

FLORIAN IN »EIN HIMMLISCHER PLATZ«



»DAS BUCH VON ALLEN DINGEN« VON GUUS KUIJER | REGIE: BARBARA BÜRK | AUSSTATTUNG: ANKE GROT || LAURA DE WECK, KONRADIN KUNZE

»Kunst ist gut für die Seele«

Theater für junges Publikum aus der Sicht der Regisseure

Die Regisseure Barbara Bürk, Grete Pagan, Gertrud Pigor, Alexander Riemenschneider, Kristo Šagor, Klaus Schumacher und Daniel Wahl im Gespräch mit Stanislava Jević

STANISLAVA JEVIĆ: Auf welchem Weg oder Umweg seid Ihr zum Theater für junges Publikum gekommen?

DANIEL WAHL: Ich habe nach der Schauspielschule das Glück gehabt, Heidi Fischer kennen zu lernen, die das »Junge Theater Basel« geleitet hat. Dort habe ich angefangen, für junges Publikum zu spielen und dann auch zu inszenieren. Und das hat sich immer weiter fortgesetzt.

STANISLAVA JEVIĆ: Barbara, Du bist ja eher eine Neueinsteigerin, könnte man sagen.

BARBARA BÜRK: Ja, oder besser: Wiedereinsteigerin. Vor ziemlich langer Zeit, als ich hier am Schauspielhaus als Regieassistentin gearbeitet habe, wurde ich gefragt, ob ich eine »Backstage«-Gruppe betreuen möchte. Die Gruppe bestand aus Jugendlichen zwischen 12 und 20 Jahren. Zuerst machte ich das eher widerwillig. Aber sehr schnell hat es mir sehr viel Spaß gemacht, mit den Jugendlichen die Stücke zu entwickeln und zu schreiben. Die sehr freie Arbeitsweise hat mir auch letztlich geholfen, mich selber zu entwickeln und auch das Selbstvertrauen zu finden, Regie zu führen. Drei Jahre sind meine Freundin Julia Lochte, die inzwischen als Chefdramaturgin an den Münchner Kammerspielen arbeitet, und ich dann dabei geblieben. Im Prinzip war das für mich so etwas wie ein Sprungbrett, überhaupt eigene Inszenierungen zu machen. Ganz lange habe ich dann nichts mehr mit und für Kinder und Jugendliche gemacht. Dann kam der Kontakt zu Klaus Schumacher zustande.

GERTRUD PIGOR: Ich bin über den Umweg der Bildenden Kunst ans Theater gekommen. Ich habe an der Kunsthochschule in Braunschweig studiert und wollte zunächst Illustratorin werden. Dann gab es aber an der HBK einen

wirklich guten Theaterzweig, der sich mit Bühnenbild und Figurentheater beschäftigt hat. So bin ich beim Figurentheater gelandet und habe auch angefangen, selbst zu spielen. Schließlich habe ich das Kindertheater in Schweden für mich entdeckt, habe in einem Affenzahn Schwedisch gelernt, damit ich ganz schnell ans Stadsteater Stockholm komme, als Regieassistentin im Bereich Kinder- und Jugendtheater. Das Theater dort und die schwedische Herangehensweise ans Kindertheater haben mich sehr beeindruckt und geprägt. Als ich nach Deutschland zurückkam, habe ich zuerst noch als Regieassistentin gearbeitet und dann irgendwann mit dem Sprung in die Regie auch das Schreiben für mich entdeckt.

GRETE PAGAN: Ich bin mehr aus Zufall zum Kinder- und Jugendtheater gekommen. Dass ich als Regieassistentin am »Jungen Ensemble Stuttgart« angefangen habe, hatte weniger damit zu tun, dass es ein Kinder- und Jugendtheater war. Vor allem ging es mir darum, dass es ein Haus ist, an dem ich mich wohl fühle, in dem nette Leute arbeiten und an dem die Inszenierungen sich durch eine hohe Qualität auszeichnen.

STANISLAVA JEVIĆ: Und wie war das bei Dir, Alexander? Wie Grete hast Du an der Hamburger Theaterakademie studiert.

ALEXANDER RIEMENSCHNEIDER: Man kann sagen, dass ich über das Junge Schauspielhaus zum Jungen Schauspiel gekommen bin. Im Studium habe ich Klaus in Workshops kennengelernt. Bei mir lief es im Prinzip wie bei Grete, auch nicht über das Theater für junge Zuschauer als Ziel, sondern über die persönliche Begegnung mit Klaus und mit den Menschen, die hier arbeiten.

KRISTO ŠAGOR: Ich habe sehr früh angefangen über das zu schreiben, was mich interessiert. Da wusste ich gar nicht, dass es so etwas wie Sparten oder Zielpublikum gibt. Als ich mit 23 Jahren mit »Dreier ohne Simone« meinen Verlag gefunden habe, den »Kiepenheuer Bühnenvertrieb«, haben sie mir gesagt, dass es sich bei dem Stück um ein Jugendstück handelt. Das wusste ich nicht. Ich hatte einfach ein Stück geschrieben. Mit Figuren, über ein Thema. Mein Verlag hat gesagt: »Wollen Sie wirklich mit einem Jugendstück debütieren? Sie werden dann das Etikett Kinder- und Jugendautor kriegen.« Das war mir egal, meine Stücke hatten die letzten Jahre in der Schublade gelegen, ich wollte anfangen. Die ersten professionellen Aufführungen des Stückes waren am damaligen »Theaterspielplatz« am Staatstheater Braunschweig und am »Schnawwl« am Nationaltheater Mannheim. Die nächsten Stücke waren Stücke für ein erwachsenes Publikum, und ich habe angefangen, auch Regie zu führen. Und dann waren und blieben bis heute die Hälfte meiner Theaterkontakte die zu Kinder- und Jugendtheatern.

KLAUS SCHUMACHER: Die Frage, die mich aber mehr interessiert, ist: Warum bin ich eigentlich immer dabei geblieben? Für mich sind junge Menschen ein ganz besonderes Publikum, weil es direkt auf alles, was auf der Bühne formuliert wird, eine Antwort gibt. Beim Erwachsenentheater hat man oft das Gefühl, dass die Kritik zu viel Einfluss auf das Publikumsverhalten nimmt. Das ist im Kinder- und Jugendtheater einfach anders.

STANISLAVA JEVIĆ: Ihr inszeniert ja ausnahmslos alle auch Stücke für Erwachsene. Wie ist eure Arbeit da schwerpunktmäßig ausgelegt? Gertrud, Du bist ja Spezialistin im Bereich Kindertheater.

GERTRUD PIGOR: Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt bei den Stücken für Kinder ab vier oder sechs Jahren. Das ist auch die Altersgruppe, für die ich am meisten schreibe. Ab und zu mache ich auch Abende für Erwachsene, beispielsweise entwickle ich mit meinem Bruder zusammen Chanson-Programme oder andere meist musikalische Abende.

KLAUS SCHUMACHER: Dadurch, dass ich ein junges Theater leite, hat meine hauptsächliche Arbeit mit dieser Sparte zu tun. Die Ausflüge in den Erwachsenenbereich empfinde ich aber als sehr wertvoll. Befruchtend ist letztlich das Wechseln zwischen den Sparten. Wobei ich finde, dass das Arbeiten für junges Publikum eine gute Ausbildung für das Arbeiten für Erwachsene ist. Diesen Spartenwechsel kann man auch jedem Schauspieler empfehlen.

KRISTO ŠAGOR: Bei mir war das in den letzten zehn Jahren ziemlich ausgeglichen. Wobei Kinder- und Jugendtheater bei mir hauptsächlich Jugendtheater heißt. Bisher habe ich nur ein Kinderstück geschrieben und nur eins inszeniert. Ich versuche, mein Jahr abwechslungsreich zu gestalten: Nach einer Stückentwicklung für jugendliches Publikum kommt mal eine klassische Komödie, dann wieder eine Jugendproduktion und dann ein moderner Klassiker.

ALEXANDER RIEMENSCHNEIDER: Das ist für mich schwierig zu beantworten, weil es für mich bisher diese Unterscheidung eigentlich nicht gab. Die Art des Arbeitens und Inszenierens bei beiden Stücken, die ich hier gemacht habe (»Von Mäusen und Menschen« und »Die Gerechten«), unterscheidet sich nicht von meinen anderen Arbeiten für Erwachsene. Ich finde, darin besteht auch eine essenzielle Qualität des Jungen Schauspielhauses, dass es hier erstmal um die Stoffe an sich geht. Wir haben ja bei unseren Über-

legungen nicht mit der Frage angefangen, was müssen wir anders machen, sondern, was ist dem Stoff dienlich.

BARBARA BÜRK: Bisher habe ich mehr Erwachsenentheater gemacht. Momentan arbeite ich insgesamt nicht so wahn-sinnig viel – ein Stück für Kinder und eins für Erwachsene im Jahr. Dass ich überhaupt zum Kinder- und Jugendtheater gekommen bin, hat ganz stark mit dem Haus hier und mit Klaus zu tun. Ich sehe das als einen sehr besonderen Ort. Ich schließe mich darin Alexander an, hier am Haus wird einem nicht das Gefühl vermittelt, dass man anders an Kinderstücke rangeht als an Stücke für Erwachsene. In allen Produktionszusammenhängen spürt man, dass die höchsten Qualitätsansprüche der Maßstab sind. Unter diesen Bedingungen mache ich das unglaublich gerne.

GRETE PAGAN: Für mich ist das schwierig zu sagen, weil ich noch im Studium bin. Ich beschäftige mich noch vor allem mit Stoffen, die mir als Aufgabe gestellt werden und die sich zunächst einmal gar nicht an ein bestimmtes Publikum richten. Natürlich wenden sich die Stücke grundsätzlich an ein Publikum. Aber ob ich jetzt ein Stück mache, das sich an Studenten oder an Kinder ab sechs richtet, hat tatsächlich mit meiner Herangehensweise ans Stück nicht so viel zu tun. Ich freue mich eigentlich sehr, wenn die Aufführungen von Leuten gesehen werden, für die sie vielleicht überhaupt nicht gemacht wurden. Ich finde das immer sehr schön.

DANIEL WAHL: Ich habe bisher nur ein oder zwei Stücke für Kinder inszeniert. Alle anderen Stücke waren für junge Menschen an der Grenze zum Erwachsensein – also meine Arbeiten richten sich immer an Zuschauer ab 16 Jahren. Das hat mit der Stoffwahl zu tun und damit, dass mich

dieser besondere Lebensabschnitt interessiert: die Schwelle zum Erwachsenwerden, wenn man noch auf dem Weg ist, auf der Suche, sich fragt, wer man ist und wohin man will. Das ist eine Zeit, in der noch viel mehr möglich ist, in der man Risiken eingeht. Ähnlich wie bei Alexander ist es aber auch bei mir nicht so, dass ich mir in erster Linie Gedanken mache, für welches Publikum ich ein Stück bearbeite. Ich versuche einfach, den Stoff, der mich interessiert, so gut umzusetzen, wie ich kann.

STANISLAVA JEVIĆ: Ihr seid jetzt bereits auf einige Gemeinsamkeiten zwischen den Sparten eingegangen. Aber gibt es nicht doch noch mehr Spezifisches im Theater für junges Publikum, wenn man an seine Inhalte, Themen aber auch Ästhetiken und Formen denkt?

KRISTO ŠAGOR: Die gibt es beim Schreiben mehr als beim Inszenieren. Ich hab mal mit Klaus und Schauspielern ein Stück am »Moks« in Bremen entwickelt, »Fremdeln«. Klaus hatte mich gefragt, ob ich Lust hätte, einen Text zum Thema Patchworkfamilie für Kinder ab zehn zu schreiben, und ich habe ja gesagt. Die Schauspieler haben nach unseren Vorgaben improvisiert, und ich habe auf dieser Grundlage das Stück geschrieben. Als Klaus und die Dramaturgin Rebekka Hohmann es gelesen hatten, meinten sie, das Stück können wir nicht ab zehn spielen, das ist zu kompliziert. Das war für mich völlig okay, und dann lief es ab 13+. In meinen Stücken spielen Gewalt und Sexualität eine große Rolle, und mir war klar, da muss man Abstriche machen und mit Andeutungen arbeiten. Und es geht ja auch um Formen von Abstraktion. Du bastelst Strukturen, die eine eigensinnige Schönheit haben sollen. Wie abgehoben, wie verschoben dürfen die für welches Alter sein? Ab einem Alter von 16, 17 Jahren ist es im Grunde genommen nor-

males Erwachsenenpublikum, aber ich denke, dass wir Zuschauer mit 13, 14, 15 Jahren anders verführen sollten, anders verführen müssen. Wir sollten sie mit herkömmlicherer Narration abholen, um dann bei Strukturen zu landen, die wir einem Erwachsenen-Abonnenten-Publikum sofort vor die Nase knallen.

GRETE PAGAN: Aber der Unterschied ist dann eigentlich eher in der Herangehensweise an ein Thema als im Thema selbst begründet. Zuerst würde man denken, dass man für Kinder kein Stück über die Wirtschaftskrise machen kann. Um im zweiten Schritt zu sagen, warum eigentlich nicht? Denn sie kriegen ja auch solche Problematiken mit. Man müsste es sicherlich anders verpacken, aber man könnte es schon machen.

STANISLAVA JEVIĆ: Kommt es also nur darauf an, wie man etwas erzählt?

KRISTO ŠAGOR: Wenn man sich zum Beispiel eine Figur ausdenkt, die vielleicht 35 oder 45 Jahre alt ist und die denkt, dass sie die falschen Entscheidungen im Leben getroffen hat und noch mal neu anfangen muss, dann glaube ich nicht, dass diese Figur und ihr Problem einen 15-Jährigen wahn-sinnig interessieren. Die allermeisten Themen funktionieren auch für junges Publikum, ja, und die Themen Familie, Liebe, Freiheit, die kann man für 5-Jährige, 15-Jährige und 75-Jährige erzählen. Aber ich glaube, es gibt gewisse Themen, die in einem entsprechenden Alter dringlicher sind. Mein Leben beispielsweise besteht inzwischen aus vielen Routinen, die mit meinen Bedürfnissen und Gewohnheiten zu tun haben, hier eine Satttheit, dort ein Kompromiss. Ich glaube, das ist kein Thema, das 17-Jährige so wahn-sinnig interessiert.

STANISLAVA JEVIĆ: Andererseits könnte man die Geschichte dieser Figur mit der einer jungen Figur, vielleicht der Tochter, verweben und schon hätte man einen Stoff, der sich auch für junges Publikum eignet. Das hatten wir zum Beispiel bei »Im Stillen«. In der ersten Fassung des Stücks wurde lediglich die Geschichte einer an Demenz erkrankten alten Frau erzählt. In der zweiten Fassung wurde die Figur des Enkels, der auf die Biografie seiner Großmutter schaut, dazu erfunden – und schon war es ein Stoff für ein junges bzw. generationenumspannendes Publikum.

GERTRUD PIGOR: Ich denke, dass die großen Themen des Theaters sich auch für junges Publikum erzählen lassen: Leben und Tod, Machtverhältnisse, Eifersucht – diese Themen kann man auch für die ganz Kleinen machen. Es kommt dann aber auf das konkrete Beispiel an, das man wählt. Kristos Beispiel richtet sich ganz klar nicht an Kinder oder Jugendliche. Aber man kann das Thema in eine andere Form übersetzen. Wenn man das Thema Leben und Tod am Beispiel einer Eintagsfliege erzählt, wie wir das in »Nur ein Tag« von Martin Baltscheit tun, dann ist das eben genau richtig für die Kleinen.

BARBARA BÜRK: Ich finde auch, dass das viel mit der Form zu tun hat. Ich habe selbst Kinder und weiß, was die gut finden. Wenn ich mit ihnen ins Theater gehe, stelle ich oft fest, dass in vielen Kinderstücken zu wenig abgeht. Aktion, Slapstick, Körperliches kommen oft viel zu kurz. Mein Versuch ist deshalb, ganz abgesehen von der Geschichte und den Inhalten, das Ganze in eine Form zu gießen, die so unterhaltsam und lustig wie möglich ist. Da denke ich gern an »Dick und Doof« oder Buster Keaton. Und dann finde ich bei Kinderstücken noch eine Besonderheit ganz wichtig: Sie gehen meistens gut aus. Erwachsenenstücke enden ja oft im

Scheitern und in der Katastrophe. Bei Kinderstücken sind deutlichere Haltungen zu erkennen. Damit meine ich nicht eine simple Moral von der Geschichte. Aber es gibt das Prinzip Hoffnung. Wenn man selbst Kinder hat, dann muss man diesem Prinzip auch folgen. In der Rezeption von Kinderstücken wird das ja auch akzeptiert und bejaht, während Erwachsenenstücke oft schon angegriffen werden, wenn sie gut ausgehen. Hier überwiegen ja oft Ironie und Zynismus.

KLAUS SCHUMACHER: Die Aspekte von Körperlichkeit und Unterhaltungswert gelten allerdings auch für Erwachsenenstücke. Das wünschen wir uns doch eigentlich immer, dass Dinge, die noch so kompliziert sind, gleichzeitig auch die Sinne ansprechen und uns unterhalten.

ALEXANDER RIEMENSCHNEIDER: Schwierig finde ich, wenn man davon ausgeht, das man im Kindertheater alles ausbuchstabieren und bebildern müsse, um verstanden zu werden. Unsere große Frage bei »Von Mäusen und Menschen« war, wie die Zuschauer verschiedener Altersstufen – also die Jugendlichen ab dreizehn Jahren und die Erwachsenen – mit der reduzierten Ästhetik umgehen. Auch wenn die Reduktion nicht von Anfang an geplant war, sondern sich für mich konsequent aus dem Stoff ergeben hat, haben wir das Vertrauen gehabt, dass auch Jugendliche das verstehen. Ich finde es richtig, dass Theater fesseln und unterhalten soll, aber das sollte nicht dazu führen, dass man bestimmte Formen nicht entdeckt und benutzt.

BARBARA BÜRK: Hier würde ich aber auch einen Unterschied zwischen Kinder- und Jugendstücken machen. Ich habe eben von Kinderstücken gesprochen. »Von Mäusen und Menschen« habe ich auch gesehen, und das hat tatsächlich wunderbar für Jugendliche funktioniert. Das hatte so et-

was wie einen umgekehrten Effekt auf die völlig überdrehten Jugendlichen im Foyer. Ich dachte zuerst, dass die nie ruhig sein werden während der Vorstellung. Es kam aber ganz anders: Nach fünf Minuten folgten sie der Inszenierung wie gebannt und applaudierten zum Schluss wie verrückt.

GERTRUD PIGOR: Ich wollte mich noch mal auf das beziehen, was Klaus zum Unterhaltungswert im Erwachsenentheater gesagt hat. Ich glaube, dass die Macher im Erwachsenentheater oft in eine Falle tappen, wenn sie sagen, da muss das Publikum jetzt durch. Einen zweistündigen Monolog, so was kann man Erwachsenen zumuten, aber im Kindertheater geht das nicht. Im Kindertheater muss man sehen, dass die Entscheidungen, die man für die Form, für die Art des Spiels und den Verlauf der Geschichte trifft, so sind, dass man die Kleinen schnell fesseln kann. Sonst bleiben die nicht dran. Schauspieler von Kinderstücken sind am Anfang oft skeptisch. Ich freue mich immer, wenn die Schauspieler dann doch die Spielfreude entdecken, die man in dieser Sparte ausleben kann. Hier können sie sich in einer Form austoben, die das Stück unterhaltsam macht, in der es aber nicht durchgängig um Psychologie geht. Wenn ich als Regisseurin mich dann aber für eine bestimmte Form entschieden habe, dann denke ich nicht ständig daran, dass das jetzt irgendwie kindgerecht sein muss. Das führt bei Kinderstücken häufig zur Verharmlosung. Ich versuche es dann im Prinzip so zu machen, dass es mir gefällt. Man darf die Kinder nicht unterschätzen.

GRETE PAGAN: Egal in welcher Sparte, es muss doch immer um den Versuch gehen, als Regisseur sein Publikum zu fesseln. Darin kann der Unterschied eigentlich nicht liegen. Von den Kindern wird man nur eher bestraft als von den Erwachsenen, die schlafen im Notfall einfach ein. Ich

glaube, dass man im Erwachsenentheater viel schlechter sein darf. Auch als Dramaturg. Kinder sind hervorragende Dramaturgen. Für mich ist es im Prinzip egal, welches Publikum ich anpeile, denn ich richte meine Stücke immer an ein Publikum. Ich will mit meinen Arbeiten eigentlich immer irgendetwas von meinem Publikum, ob es nun Kinder, Jugendliche oder Erwachsene sind.

STANISLAVA JEVIĆ: Daniel, wie ist es bei Dir? Du hast ja, wenn man sich die Inszenierungen anschaut, die Du am Jungen Schauspielhaus gemacht hast, immer sehr mit offenen Formen gearbeitet. Bei »Punk Rock« und »Gonzo« improvisieren die Schauspieler die Inszenierung unter bestimmten Vorgaben immer wieder neu.

DANIEL WAHL: Ich gehe immer von den Geschichten aus, die mich interessieren. Ich versuche mich auch immer wieder zu erinnern, wie ich selbst als Kind war. Als ich fünf oder sechs war, habe ich mir bei meinem Opa immer ein Buch über den Zweiten Weltkrieg angeschaut. Ich habe mir immer die ganz grausigen Bilder angeschaut: Menschen, die in eine Panzerraupe reingequetscht werden, die Augen ganz rausgequollen, Mädchen, die als Partisaninnen aufgehängt wurden und im Eis erfroren sind. Das Ganze jagte mir Angst ein, faszinierte mich aber auch. Das Leben ist viel grausamer, als man es sich getraut, auf der Bühne Kindern zu zeigen. Ich glaube, Kinder haben zu Hause Welten, da würde uns der Arsch auf Grundeis gehen. Man muss also schauen, wie wahrhaftig, wie ernsthaft erzähle ich ein Thema, das mir wichtig ist, seien es der Tod oder die Liebe. Authentizität ist das, was ich suche. Auch ich mag Buster Keaton oder »Dick und Doof« gern, weil sie authentisch sind. Ich versuche, mittels des Theaters etwas über das Leben in Erfahrung zu bringen.

»Die großen Themen des Theaters lassen sich auch für das junge Publikum erzählen: Leben und Tod, Machtverhältnisse, Eifersucht – diese Themen kann man auch für die ganz Kleinen machen.«

KLAUS SCHUMACHER: Wenn man einen Spielplan entwickelt, dann ist das jedes Mal ein Versuch mit nicht vorhersehbarem Ergebnis. Wenn beispielsweise Daniel einen Stoff wie »Gonzo« mit einem Autor wie Kristo für junges Publikum entwickelt, dann ist es nicht berechenbar, ob das am Ende auch funktioniert. Aber zunächst glauben wir daran, dass es funktionieren könnte. Zumindest für eine bestimmte Gruppe. So etwas muss ja auch nicht jedem gefallen. Da stehen sich Subjekte gegenüber, auf der Bühne und im Zuschauerraum, und jeder Zuschauer schaut anders drauf. Was das Publikum angeht, glaube ich schon, dass in der Jungen Sparte oft eine viel intensivere Kommunikation hergestellt wird. Selbst bei Stücken, bei denen man glaubt, dass die schwierig sein könnten für theaterferne Jugendliche. Es ist dann wunderbar zu sehen, wie offen Jugendliche, auch aus sogenannten Problemvierteln, gegenüber neuen Seh-Erfahrungen und Formen sind.

KRISTO ŠAGOR: Ich hatte vor kurzem ein totales Aha-Erlebnis in einer Dèrnière von einem Stück von mir in Stuttgart. In einer Vormittagsvorstellung waren zwei, drei Hauptschulklassen aus einem Problembezirk dabei. Man fragt sich gleich, werden die überhaupt mitgehen können. Die Erzählweise ist so angelegt, dass alle vier Schauspieler die ganze Zeit auf der Bühne sind und viele Zweierszenen spielen. Darin kommen dann Situationen wie diese zustande: A und B spielen eine Szene und B sagt einen Satz und man denkt zuerst, er würde den zu A sagen, aber er meint plötzlich schon C und C antwortet. Insofern gab es ein Geheimnis in der Form und Erzählweise. Immer wieder gab es Szenenwechsel, in denen sich die Architektur des Raumes auf diese Weise verzog. Daraus ergab sich für das jugendliche Publikum eine Konzentrations- und Entschlüsselungsaufgabe. Die Hälfte der Jugendlichen waren das erste Mal

im Theater, und ich fand es beeindruckend, wie sehr sie das Rätsel faszinierte. Wir wissen von Romanen wie »Harry Potter«, dass das »Geheimnis« auf narrativer Ebene ein Schlüssel ist, das jugendliche Publikum zu fesseln. Aber bei dieser Aufführung konnte man sehen, dass das auch auf einer formalen Ebene funktioniert. Junges Publikum ist in seinen Sehgewohnheiten oft nicht so festgefahren und lässt sich auf eine formale Übertragung, eine Abstraktion in der Erzählweise ein. Die Zuschauer wollten diesem formalen Geheimnis nachgehen, in dem es eine Syntax, ein Regelwerk zu entdecken gilt. Das hat mich gefreut und gleichzeitig überrascht.

STANISLAVA JEVIĆ: Wie bewertet Ihr die Entwicklungen während der letzten Jahre im Theater für junges Publikum?

KLAUS SCHUMACHER: In den letzten zehn Jahren gab es einen regelrechten Boom an Spartengründungen. Die Theater haben sich explizit dem jungen Publikum zugewandt. Da gibt es Versuche, die mehr, und andere, die weniger glücklich sind. Dieser Boom hat neben inhaltlichen aber auch pragmatisch-ökonomische Gründe. Viele Theater haben mit Publikumsschwund zu kämpfen, das Publikum wird zu alt und wächst nicht nach. Neue Zielgruppen anzupeilen, kann dem Theater bessere Zahlen bescheren. Es ist ja kein Geheimnis, dass schon vor 30, 40 Jahren die Weihnachtsmärchen die Produktionen waren, die die Kassen der Theater gefüllt haben. Erfreulicher sind natürlich die inhaltlichen Gründe, junges Theater zu machen. Junges Publikum ab drei oder vier Jahren hat eben einfach auch das Recht auf Theater und Kunst, auf etwas, das den Menschen grundsätzlich ausmacht. Zum Glück gibt es viele Theaterleiter und Theatermacher, die sich das inzwischen glaubwürdig auf die Fahnen geschrieben haben.

STANISLAVA JEVIĆ: Gertrud, Du hast ja besondere Erfahrungen in Schweden gesammelt. Wenn Du die Theaterszenen miteinander vergleichst, was kannst Du da feststellen?

GERTRUD PIGOR: In Schweden gibt es sehr viel Kindertheater und es ist in der Öffentlichkeit sehr präsent. Die Kinderkultur hat in Skandinavien einen viel höheren Stellenwert als bei uns. Familie und Kinder spielen eine viel wichtigere Rolle im gesellschaftlichen Leben. Es gibt dort einfach mehr Kinder. Hier in Deutschland ist es mir öfter passiert, dass die Leute erstmal ganz interessiert reagieren, wenn man sagt, dass man Theater macht. Wenn die dann hören, dass es sich um Kindertheater handelt, reagieren sie oft mit einem enttäuschten »Ach so«. Ich würde mich freuen, wenn der Boom an Jungen Theatern in dieser Hinsicht etwas verändern könnte. Wenn sich das Kinder- und Jugendtheater inhaltlich und ästhetisch auf höhere Niveaus begeben kann, könnte sich der Stellenwert in der Öffentlichkeit auch verbessern.

STANISLAVA JEVIĆ: Grete oder Alexander, habt Ihr die Sorge, als Kinder- und Jugendtheaterregisseure »abgestempelt« zu werden? Wie wird das an der Theaterakademie Hamburg unter den jungen Studenten wahrgenommen und bewertet? Ich habe mal gehört, dass einige Studenten eher abwertend vom »Kinder- und Jugendtheater« sprechen.

GRETE PAGAN: Ja, es gibt bei uns an der Theaterakademie durchaus diese Haltung. Beispielsweise bemerke ich, dass mir, wenn ich während des Studiums eine Inszenierung an einem Theater mache, und dann wieder zurückgehe in meinen Kurs, weniger Neid entgegenschlägt, wenn ich am Kindertheater gearbeitet habe. Ich glaube, wenn ich an einem anderen Haus arbeiten würde, dann würde die Stimmung schon ein wenig anders sein. Mich hat das amüsiert,

weil es für mich überhaupt keinen Unterschied macht, wo ich arbeite. Ich bin aber auch ganz froh, dass manche von meinen Kollegen kein Theater für junges Publikum machen. Es gibt bei uns Leute, die Theater immer unter der Prämisse betrachten, wie man es weiterentwickeln kann. Die sehr wenig darüber nachdenken, dass sich das Werk am Ende an ein Publikum richtet, das sich vielleicht gar nicht für die Frage interessiert, inwiefern die Form postdramatisch ist oder nicht. Mit diesem Vorhaben ins Kinder- oder Jugendtheater zu gehen hat, glaube ich, keinen Zweck.

STANISLAVA JEVIĆ: Was würdet Ihr Euch denn für die Zukunft des Kinder- und Jugendtheaters wünschen?

KLAUS SCHUMACHER: Die Wertigkeiten bemessen sich in unserer Gesellschaft sehr stark am Geld. In diesem Sinne würde ich mir wünschen, dass die Sparte besser ausgestattet wird. Nur auf der Basis einer guten Finanzierung hat man die Möglichkeit, gut zu arbeiten und arbeiten zu lassen. Die Menschen entsprechend zu bezahlen und zu würdigen. An unserem Haus geht das noch. Aber an vielen anderen Häusern in Deutschland besteht hier ein Zwei-Klassen-System.

DANIEL WAHL: Letztlich ist das ein Spiegel unserer Gesellschaft. Grundschulkindern werden ja auch nicht von den bestbezahlten Lehrkräften unterrichtet. Je kleiner die Kinder sind, desto weniger investieren wir in ihre Bildung und Entwicklung. Die kleinsten Kinder werden von den am wenigsten ausgebildeten Menschen betreut. Auch wird für Erwachsenenkultur mehr Geld in die Hand genommen als für Kinderkultur. Wir müssen uns grundsätzlich fragen, was machen wir eigentlich mit unserem Geld? Wie ernst nehmen wir unsere Kinder und Jugendlichen?

»Kultur ist gut für die Seele, Kunst ist gut für die Seele. Und für die kleine Seele, die noch viel wachsen muss, umso mehr.«

STANISLAVA JEVIĆ: Hier in Hamburg hätte es ja auch dazu kommen können, dass die Junge Sparte einfach geschlossen wird. Zum Glück hat der Kulturkampf im Herbst dafür gesorgt, dass es jetzt eine dauerhafte Zukunft für diese Sparte gibt. Warum ist Eurer Meinung nach für eine Stadt wie Hamburg ein Kinder- und Jugendtheater unverzichtbar?

GRETE PAGAN: Es ist genauso unverzichtbar wie ein Theater für Erwachsene. Es steht völlig außer Frage, dass eine Stadt einen Ort braucht, der eine Gegenöffentlichkeit bildet. An dem Bilder von der Welt gezeigt werden, die man anderswo nicht findet. Das finde ich für alle Altersgruppen wichtig.

ALEXANDER RIEMENSCHNEIDER: Im Theater gibt es eine bestimmte Form von Seh-Erfahrung, die ganz einzigartig und spezifisch ist. Diese Form von Begegnung wirkt anders, direkter als die Erfahrungen, die wir mit anderen Medien machen können. Im besten Fall setzt diese Begegnung alle Mechanismen und Filter, die wir uns anderswo angeeignet haben, außer Kraft. Ich bin selbst immer wieder aufs Neue überrascht, wenn ich einen Schauspieler sehe, der zurückschaut. Es ist ja nicht nur ein Bild, das man sich anguckt, sondern da schauen Leute zurück. In dieser Hinsicht muss sich das Theater nicht verändern, um mit anderen Medien konkurrieren zu können; im Gegenteil, in dieser Erfahrung begründet sich sein Eigenliches, Wesentliches. Das wird auch nie veraltet sein, es wird umso spannender und wichtiger, je weniger ich das anderswo erleben kann.

KRISTO ŠAGOR: Im Theater haben wir die Möglichkeit, unsere Probleme und Sorgen, unsere eigenen Fragestellungen mit Hilfe von Figuren, die von Schauspielern dargestellt werden, durchgespielt zu sehen. Und danach treten

die Schauspieler wieder aus der Figur heraus und verbeugen sich, und ich kann mit meinem Applaus sagen: Danke, dass ich zugucken darf, dass ich zuhören durfte. Das ist meines Erachtens ein ganz grundlegendes Modell für die Seele, also in Großbuchstaben und doppelt unterstrichen: Kultur ist gut für die Seele, Kunst ist gut für die Seele. Und für die kleine Seele, die noch viel wachsen muss, umso mehr. Dieses Als-Ob im Theater ist eine ganz wichtige magische Verabredung. Kinder und Jugendliche sollten das so früh wie möglich erleben: dass ich die Chance bekomme, als kleiner Mensch mit Hilfe dieser Spieler, die ihren Körper zur Verfügung stellen, meine Probleme und Fragen durchspielen zu dürfen. Das Spiel schützt mich, ich erlebe den Absturz, ohne selbst abzustürzen. Das hilft, das ist gesund.

GERTRUD PIGOR: Ich denke, dass das Hamburger Modell des Jungen Schauspielhauses wegweisend ist. Es ist ganz wichtig für ein Theater für junges Publikum, dass es ein eigenes Ensemble und unterschiedliche Spielstätten hat, die andere Erlebnismöglichkeiten bieten. Dass die Schauspieler sich auf diese besondere Aufgabe konzentrieren können. Das hat eine große Qualität.

STANISLAVA JEVIĆ: In Hannover haben sie ja eine Umstrukturierung vorgenommen. Dort gibt es kein eigenes Ensemble mehr für das Junge Theater. Und in Düsseldorf passiert das auch.

GRETE PAGAN: Ich weiß nicht genau, ob ich das prinzipiell als Rückschritt bezeichnen würde. Es kommt sehr drauf an, warum man das macht. Es kann auch gute Gründe geben dafür. Zum Beispiel den, dass das Kindertheaterensemble zu klein ist, um gut funktionieren zu können.

KRISTO ŠAGOR: Es gibt auch viele, die sagen, dass sie Schauspieler haben wollen, die beides erleben. Die wollen kein Spezialistentum erzeugen, sondern eher die Generalisten, die sowohl für ein 12-jähriges Publikum als auch für das 60-jährige Abonnentenpublikum spielen. Aber natürlich ist es schon toll, wenn ein 10-Jähriger oder ein 14-Jähriger mehrmals kommt, die gleichen Schauspieler in verschiedenen Rollen und in verschiedenen Räumen erlebt. Aber das kann ja so oder so gegeben sein.

KLAUS SCHUMACHER: Das Modell bei uns hat sich als sehr gut erwiesen. Ein festes, eigenes Ensemble gibt dem Theater ein Gesicht und trägt es in die kulturelle Szene der Stadt. Schauspieler sind ja der wichtigste Bezugspunkt für das Publikum, weniger die Regisseure, speziell bei jüngerem Publikum ist das so. Dass es Schauspieler-Persönlichkeiten wie Christine Ochschofer, Hermann Book, Konradin Kunze und zuletzt auch Thorsten Hierse und Nadine Schwitter gibt, die das Junge Schauspielhaus verkörpern, ist ungemain wertvoll.



»PARADISE NOW« VON HANY ABU-ASSAD UND BERO BEYER | REGIE: KONRADIN KUNZE | AUSSTATTUNG: LÉA DIETRICH || HERMANN BOOK, RENATO SCHUCH

*»Wenn du bereit bist,
so weit zu gehen, warum
kämpfst du dann nicht
im Leben dafür?«*

SUHA IN »PARADISE NOW«



»TAGS ANDERS... NACHTS AUCH« VON KLAUS SCHUMACHER UND KONRADIN KUNZE | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || ENSEMBLE

Theater für die Zuschauer

VON HAJO KURZENBERGER

Daran gibt es wohl kaum einen Zweifel: Theater wird für die Zuschauer geprobt und gespielt. Dass diese nicht nur passive Adressaten der Inszenierung sind, sondern das Auf-führungsereignis zusammen mit den Darstellern aktiv verwirklichen, ist heute common sense und gilt für die meisten Theaterformen. Dennoch fällt auf: dem Publikumsbezug wird im Kinder- und Jugendtheater eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Kinder- und Jugendtheatermacher, so meine Wahrnehmung und Behauptung, interessieren sich mehr und in anderer Weise für ihre Zuschauer. Vielleicht sind sie als Erwachsene im produktiven Sinne unsicher, wen sie auf der Zuschauerseite vor sich haben, wie und mit welchen Stoffen und Themen sie Kinder und Jugendliche interessieren und ins Theatergeschehen verwickeln können. Die Zielsetzung, »ein junges Publikum intellektuell zu fordern, emotional zu berühren und gut zu unterhalten«, die die Dramaturgin Stanislava Jević ganz allgemein für die Theaterarbeit am Jungen Schauspielhaus reklamiert, bedarf jeweils vieler und gründlicher Vorüberlegungen, bevor sich das gewünschte Ergebnis einstellt. Am Beispiel der beiden ganz und gar nicht konventionellen Klassikerinszenierungen »Die Odyssee« des Homer und Shakespeares »Hamlet« wird das gut anschaulich.

Der niederländische Bearbeiter und Autor Ad de Bont beginnt seine Entdeckungsreise der »Odyssee« mit vielen Zweifeln und Fragen. Er will ergründen, »was diese Geschichte mir bzw. Kindern von heute noch sagen könnte«, er spürt die Herausforderung, wenigstens einen Teil des Stückes in Versen zu schreiben, will Homers Sprachgebrauch und seine Fremdheit heutigen Jugendlichen zumuten. Wie die Welt der Götter und der Menschen auf der Szene miteinander verwoben sein könnte, entdeckt er zusammen mit dem Regisseur und den Schauspielern bei ersten Improvisationen. Und auch das zentrale Motiv für die

szenische Erzählung des antiken Epos klärt und verstärkt sich gemeinsam mit Blick auf die künftigen Zuschauer: »Die Schwindel erregende Kraft des Sehns«, die Sehnsucht nach zu Hause.

Auf die entscheidende Frage, »Wie kann die Odyssee zugleich ›antik‹ bleiben und doch modernes Theater werden«, finden der Dramatiker Ad de Bont und der Regisseur Klaus Schumacher ihre jeweils eigene Antwort. De Bont unterbricht die homerische Erzählung, erweitert und kontrastiert sie um zwei Gegenwartsgeschichten, die die Zuschauer im doppelten Sinne teilen. Die eine Hälfte des Publikums wird Zeuge von »Haram – Geschichte einer marokkanischen Familie« im Rangfoyer, in der es um die von den Eltern gewaltsam ins Werk gesetzte Rückholung ihrer pubertierenden Kinder in den islamischen Kulturkreis geht, um sie vor den befürchteten westlichen Zivilisationsschäden in den Niederlanden zu bewahren. Die zweite Geschichte »Desaparecidos – eine argentinische Geschichte« wird im Marmorsaal des Deutschen Schauspielhauses szenisch erzählt und handelt von der mörderischen Gewalt der argentinischen Junta in den 70ern des vorigen Jahrhunderts und von einem ihrer Adoptivopfer, das durch Zufall seinen wirklichen Großvater wiederfindet. Hier wie dort, in der Erzählung Homers und in den beiden aktuellen politischen Geschichten, fokussiert de Bont die familiäre Zerrissenheit und die Sehnsucht der Betroffenen, nach Hause zu finden, was in Zeiten der Globalisierung kein eindeutig zu benennender Ort mehr ist.

Klaus Schumacher trägt dieser Struktur durch verschiedene Spielorte und Spielbenen (in der eigentlichen »Odyssee«) Rechnung, und durch eine Spielweise, die unzählige Rollenwechsel und viele Erzähler zum Motor und szenischen Prinzip der Gesamterzählung macht. Diese Theaterform stellt Ansprüche an das Publikum: »Wir fordern Sitzfleisch

ein«, zitiert die Hamburger Morgenpost Klaus Schumacher in ihrer Titelüberschrift. Aber das ist auch nur die äußere Bedingung dieser ungewöhnlichen Theateraufführung. Schumacher und seine Schauspieler fordern vor allem die Wendigkeit und Fantasie, die schnelle Orientierung und die Imaginationsfähigkeit ihres Publikums heraus. Eine »gewisse Distanz zum Zuschauer« sei dabei durch den Stoff und die Erzählform, aber auch durch den Orts- und Rollenwechsel garantiert, meinen die Macher. Ihr szenisches Kalkül gipfelt im Wunsch, dass auch der Zuschauer »zum Erzähler« wird, weil er ja nur zwei der drei Geschichten sehen kann. Das schafft in der Tat Potential für Nachgespräche und neue Erzählungen. Und es ist alles andere als die didaktische Behandlung des alten Stoffes und der aktuellen Geschichten.

Die Zuschauer als Spielpartner ernst zu nehmen, sie zu fordern, ihnen Lust an der eigenen Zuschaueraktivität zu vermitteln, ist eines der Erfolgsgeheimnisse des Jungen Schauspielhauses. Wie man das Interesse am Bühnengeschehen hochhält, wie man Neugierde weckt und Sehvergnügen stimuliert, ist auch eine Frage des Selbstbewusstseins und der eigenen Überzeugung. Der Odysseus-Darsteller Hermann Book war schon vor der Premiere sicher: »Nach eineinhalb Stunden werden Sie sagen: Macht noch einen Teil, ich habe Lust auf mehr!« Und er weiß, wie man sein junges Publikum zu behandeln hat. »Im Prinzip machen wir in künstlerischer und ästhetischer Hinsicht keinen Unterschied zwischen Jugendlichen und Erwachsenen, und das schätzen gerade unsere jüngeren Zuschauer«. Sie schätzen diese Einstellung, sie schätzen die szenische Komplexität, mit der auf der Bühne erzählt wird, und sie spüren die offene, neugierige Haltung, die hinter dem künstlerischen Tun steht.

Was die Ästhetik und die szenische Erzählweise betrifft, ist das Junge Schauspielhaus Kind seiner Zeit und Teil des Ge-

genwartstheaters. Die olympische Götterfamilie haust auf der Simultanbühne im banalen Alltag einer Wohnküche. Aber ihre Mitglieder, Zeus, Athene, Hermes, Poseidon, haben jederzeit die Möglichkeit ihrer audiovisuellen (Selbst-)Vergrößerung und Mythisierung am medialen Götterhimmel. Drei überdimensionierte Bildschirme klappen in der Art eines Großraumjets aus, um den jeweils erzählenden Gott und das von ihm Erzählte magisch und imaginativ ins Bild zu rücken. Die Doppelung der Götterwelt ist funktional und formbewusst: Die Olympier erscheinen menschlich und göttlich zugleich und sind obendrein multimedial und medienreflexiv für den Zuschauer, der die Herstellung ihrer Erzählung verfolgen kann.

Form trägt und macht im Jungen Schauspielhaus Sinn. Das gilt auch für die menschliche Spielebene: Die Felsklippe ist in der ersten Hälfte das Zeichen des Gestrandeten, ist das Signet der Irrfahrt des Odysseus, das der siebenjährigen Calypso-Episode, der Polyphem- oder Nausikaa-Erzählung markante Bühnengestalt gibt. Odysseus' Heimkehr hingegen steht im Zeichen des Ölbaums, dem Baum der Athene, die die Helferin des Helden ist, die Antagonistin ihres Onkels Poseidon, der Odysseus vernichten will. Solche Zeichensprache wahrzunehmen und zu lesen, wird dem Zuschauer ohne jeden pädagogischen Auftrag angeboten, auch dort, wo die interpretatorische Absicht das Geschehen im Unterschied zu Homers Erzählung neu strukturiert.

Odysseus Ankunft in Ithaka endet nicht mit der blutigen Rache an den zudringlichen Freiern, deren sich Penelope zwanzig Jahre lang listig erwehrt hat (hier reduziert auf die eher freundliche Freierversion des Antinoos). »Es wurde genug gekämpft«, mahnt das Friedenswort des Zeus, das Odysseus wiederholt und annimmt. Unterm Öl- und Friedensbaum senkt er den Bogen, unter dem Baum Athenes endet die Hamburger »Odyssee« als die Geschichte des Paa-

»Die Zuschauer als Spielpartner ernst zu nehmen, sie zu fordern, ihnen Lust an der eigenen Zuschaueraktivität zu vermitteln, ist eines der Erfolgsgeheimnisse des Jungen Schauspielhauses.«

res Odysseus und Penelope, nach der sich der Irrfahrer so lange gesehnt hat – und zwar 35 Jahre (sic!) nach Odysseus Rückkehr mit dem Tod seiner Gattin. Das ist ein gewagter bedeutungsschwerer Eingriff, den Schumacher und seine Schauspieler ganz leicht und geradezu zärtlich in Szene setzen. Athene und ihr Bruder Hermes gesellen sich unterm Ölbaum zu den beiden Menschen, die sie lebenslang wohlwollend begleitet haben, und blasen ganz sanft, wie im Vorübergehen, das Lebenslicht Penelopes aus. Zwanzig Jahre Getrenntsein, 35 Jahre nachfolgendes Eheglück, über fünfzig Jahre sehrende und erfüllte Liebe finden ihr Ende in dieser letzten Trennung.

Zu einem solchen Finale, das diese außergewöhnliche Paarbeziehung ebenso intensiv leuchten lässt wie es kitschgefährdet ist, gehört Mut. Ohne aufzutrumphen oder es auszusprechen formulieren die Theatermacher szenisch, dass sich gegen trojanischen Krieg und Irrfahrt, gegen Gewalt und Kampf, etwas behauptet, was Sinn macht: die Liebe. Ein solcher Schluss ist im theatralen Zeitkontext höchst ungewöhnlich. Ein postmodernes Theater, das die Repräsentation von Wirklichkeit, die großen geschlossenen Erzählungen für unmöglich erklärt hat, das Geschichten und Stücke dekonstruiert, mit ironischem und oft zynischem Gestus eher die Orientierungslosigkeit des Zuschauers fördert, findet hier seinen Widerpart. Dabei hat man allerdings nicht den Eindruck, dies sei Jugendtheater-Pflichtprogramm. Wer für junge Menschen Theater macht, kann offenbar nicht nur die Sinnkrise und Resignation der Alten reproduzieren. Er sucht mit Blick auf sein Publikum den offenen Horizont und die Möglichkeiten, dessen Handlungs- und Weltveränderungspotential zu stärken.

Jugendtheater – und das macht die Sache erst glaubhaft und wirkungsvoll – ist am Jungen Schauspielhaus aber keineswegs ein Theater der moralischen Aufrüstung. Die

Tragödie des jungen Dänenprinzen Hamlet bleibt auch hier eine Tragödie mit fatalem Ende für die Jungen. Aber: »Hamlet ist tot! Er wurde zu Tode zitiert und liegt jetzt im Grab seiner zahlreichen Überschreibungen. Es lebe Hamlet!« lautet die Presseankündigung und das Credo der Inszenierung, die eine neue Lebendigkeit und Heutigkeit des Shakespeare-Stückes für die jungen Zuschauer anvisiert. Also beginnt dieser Hamlet »emphatisch, identifikatorisch und lustvoll«, wird er für den unbefangenen, durch keine Rezeptionsgeschichte belasteten Zuschauer »wie zum ersten Mal« erzählt. »Zweifle du am Licht der Sterne // Zweifle an der Sonnen Bahn, // Zweifle Wahrheit an im Kerne, // Doch zweifle meine Lieb nicht an.« Hamlets Liebeschwur ist in dieser Aufführung kein vergilbtes Briefzitat in den Händen des alten Manipulateurs Polonius. Ophelia hat Hamlets schriftliches Bekenntnis einer absoluten Liebe in eine gefaltete Blume verwandelt, die er zärtlich in der Eröffnungsszene erneut für Ophelia zum Sprechen bringt, während sie – ein genaues Bild der jungen Liebe – abgewandt an seinen Rücken gelehnt, ihren Gefühlen musikalisch mit dem Cello Ausdruck gibt: Zwei Liebende, unsicher und erschütterbar, scheu und überschwänglich, nähren für sich und die Zuschauer die Hoffnung, ihr »Liebesevangelium« könnte sich erfüllen. Dass nach dem jungen Hamlet schon bald die Geister der Vergangenheit und der Gegenwart (und zwar im wörtlichen Sinne) greifen, der ermordete Vater ebenso wie sein mörderischer Bruder, Hamlets Mutter und die ihn umgebende Gesellschaft, macht aus dem Liebesversprechen des Anfangs den Alptraum des Erwachsenwerdens. Aus der privaten Glücksutopie wird ein politisches Generationendrama, in dem für Hamlet die moralische Korruptiertheit der Alten festzustehen scheint, nicht aber, wie man ihr politisch handelnd begegnen könnte. Zu undurchschaubar und unübersichtlich, zu zwielichtig und

abgefeimt erscheint ihm die Welt der erwachsenen Herrschenden. Deren und sein Opfer wird schon bald Ophelia, die hier rücklings in den Wahnsinn fällt, dabei ihr Cello umklammernd, das eingangs ihre Liebe jubilierte. Wenn die Figur der toten Ophelia anstelle der gestrichenen Begräbnisszene Hamlet noch einmal begegnet und ihm dabei ganz nahe kommt, ohne dass er sie wahrnehmen kann, ist die Liebestragödie als Kern dieser Hamleterzählung ein letztes Mal theatral verbildlicht.

Identifikatorisch für sein junges Publikum ist dieser Hamlet also sowohl im Positiven wie im Negativen. Die Frage »Ein Mensch sein oder nicht« ist dabei nicht nur ein »Trick aus England«, den Hamlet nach seiner Rückkehr von dort Horatio durchgeknallt verzweifelt vorführt. Ob man Mensch sein kann, seine Liebe leben, die Werte und den Sinn des Lebens bedenken und finden kann, wird in diesem philosophischen Stück und seiner ganz heutigen Inszenierung szenisch erörtert. Und deshalb ist es angemessen und gut genug für die jungen Zuschauer.

Die Zitate sind folgenden Quellen entnommen:

»Eine Entdeckungsreise. Ad de Bont im Gespräch mit Florian Vogel.« *Junges Schauspielhaus »Die Odyssee«-Programmheft, Spielzeit 2006/2007.* /// Dagmar Ellen Fischer: »Wir fordern Sitzfleisch ein«, *Hamburger Morgenpost*, 28. Februar 2007. /// Anja Michalke: »Mit Odysseus auf Zeitreise«, *Welt am Sonntag*, 25. Februar 2007. /// Stanislava Jević: »Notizen zu Hamlet. Warum Hamlet ein Stück für junges Publikum ist.« *Junges Schauspielhaus »Hamlet«-Programmheft, Spielzeit 2009/2010.*



»RICO, OSKAR UND DIE TIEFERSCHATTEN« VON ANDREAS STEINHÖFEL | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || H. BOOK, T. HIERSE, J. MÜLLER

Guter Wille und Verteilungsgerechtigkeit

VON GERD TAUBE

Welche Ressourcen braucht ein Junges Theater?

Im Herbst 2010 schienen die Ausläufer der Wirtschafts- und Finanzkrise, die die Kommunen schon lange erschütterten, auch im Kinder- und Jugendtheater angekommen. Die Nachrichten aus Hamburg und Halle an der Saale ähnelten sich. Infolge unterschiedlich entstandenen finanziellen Mangels waren Theater für Kinder und Jugendliche in ihrer Existenz in Frage gestellt. Und auch die Behauptung, dass die Theaterkunst für Kinder und Jugendliche sich inzwischen als integraler Bestandteil der Theaterarbeit in Deutschland etabliert habe und das Theater für junge Zuschauer ein anerkannter Teil der Theaterkultur geworden sei, schien angesichts der Bedrohung von künstlerisch herausragenden und gesellschaftlich bedeutenden Theatern in Frage gestellt. Im Frühsommer 2011 scheinen in Hamburg die Krisenklippen umschiff. Wohl auch, weil nun neue Steuerleute das Ruder in der Politik der Hansestadt in der Hand haben. Doch vor allem die öffentlichen Proteste, die nicht nur von den Lobbyisten, sondern aus der Mitte des Publikums kamen, haben dafür gesorgt, dass beim Sparen, für dessen Notwendigkeit immer mit der Verantwortung für zukünftige Generationen argumentiert wird, nicht jener Generation, die in jüngster Zukunft in unserer Gesellschaft gestalterische Verantwortung übernehmen wird, klammheimlich ein Ort der Utopie abhanden kommt.

Denn Theater können Orte der Utopie sein, an denen die Theaterkunst einen Raum für Erfahrungen jenseits der Alltagswirklichkeit schafft. Das Theater reflektiert die gesellschaftliche Realität und macht Vorschläge für Veränderungen, denn im Experimentierfeld des Theaters wird die Welt kritisch mit anderen Augen gesehen, werden Werte und Ideen zur Diskussion gestellt und Weltentwürfe erprobt. Gerade die Distanz zur Welt, die künstlerisches Handeln gewährt, ermöglicht dem Menschen einen Blick auf die Welt, auf sich selbst und sein Verhältnis zur Welt. So kön-

nen Wertvorstellungen ausgebildet und ethische Prinzipien entdeckt werden. Und obwohl es sehr viel prosaischer klingt, eben wegen dieser utopischen Dimension sind Theater Orte der kulturellen Bildung.

Doch wie die Krisenszenarios aus dem Herbst 2010 zeigen, sind die gesellschaftliche Anerkennung und das Image des Kinder- und Jugendtheaters im Kulturbetrieb noch immer nicht seiner unbestrittenen gesellschaftlichen Wirksamkeit und seiner künstlerischen Bedeutung adäquat. Das lässt sich häufiger auch bei der Neugründung von Sparten des »Jungen Theaters«, wie das Kinder- und Jugendtheater jetzt zunehmend genannt wird, beobachten. Zwar nehmen immer mehr Intendanten in Deutschland ihre gesellschaftliche Verantwortung wahr und richten eine Vierte Sparte für das junge Publikum ein. Nur selten aber erfolgt die Finanzierung aus dem regulären Budget des Hauses. Oftmals sind es Sponsoren, die nicht unerhebliche Starthilfen gewähren. So hat Wilfried Schulz das »Junge Schauspiel Hannover« gegründet, das von seinem Nachfolger Lars-Ole Walburg fortgeführt wird. So startet gerade Peter Spuhler am Badischen Staatstheater Karlsruhe mit seinem Jungen Staatstheater, und so hat auch Friedrich Schirmer vor sechs Jahren in Hamburg das Junge Schauspielhaus eingerichtet. So sehr das Engagement der lokalen Wirtschaft, die damit Verantwortung für die kulturelle Bildung der jüngeren Generation übernimmt, zu würdigen ist, normal ist es nicht, dass ausgerechnet die Kunst für Kinder und Jugendliche am Tropf privater Finanzierung hängt. Niemand würde auf die Idee kommen, eine Opern- oder Schauspielsparte überwiegend mit Sponsorengeldern auszustatten, denn nach ihrem tradierten Selbstverständnis gehören Oper und Schauspiel zum Kerngeschäft des bürgerlichen Stadttheaters. Aber die gesellschaftlichen Bedingungen haben sich seit der Entstehung des auf Selbstverständnis und Reprä-

sensation des Bürgertums zielenden Stadttheaters grundlegend gewandelt. Zwar tritt heute fast jeder Intendant mit dem Anspruch an, ein Theater für die ganze Stadt und alle ihre Bürger zu machen, doch selbst denen, die diesen Anspruch ernst nehmen und wirklich alle Bevölkerungsschichten, auch die Kinder und Jugendlichen, erreichen wollen, gelingt es nicht, oder zumindest nicht auf Anhieb, die Einrichtung einer Vierten Sparte für das junge Publikum angemessen und auskömmlich zu budgetieren. Das Engagement für die jungen Zuschauer reicht nur soweit, wie die Beharrungskräfte des Kerngeschäfts es zulassen. Und die sind oftmals noch sehr stark.

Guter Wille allein ist also noch nicht ausreichend für die Gründung einer Vierten Sparte für das junge Publikum. Es geht auch um Verteilungsgerechtigkeit. Wer es ernst damit meint, Kindern und Jugendlichen in dieser Gesellschaft chancengleich den Zugang zu Kultur und Bildung zu gewähren, müsste doch für sein junges Publikum zumindest dieselben Ressourcen einsetzen, wie für sein erwachsenes Publikum. Und wer es ernst damit meint, dass Kinder und Jugendliche Orientierung brauchen, um den vielfältigen gesellschaftlichen Erwartungen und Anforderungen an sie gerecht zu werden, kurz, wer Kinder und Jugendliche mit ihren gesellschaftlich erwarteten Entwicklungsaufgaben nicht allein lassen will, müsste für dieses Publikum sogar mehr Ressourcen einsetzen, als für sein erwachsenes Publikum.

Solange die Bedürfnisse des erwachsenen Publikums höher bewertet werden, als die des jungen Publikums, kann es keine gerechte Verteilung der Ressourcen geben. Das zeigt beispielsweise das »Junge Deutsche Theater« in Berlin, ein integriertes Modell mit Partizipationsabteilung. Die meisten Inszenierungen des »Jungen DT« stehen auch auf dem Abendspielplan des »DT«, stammen also aus dem

Kerngeschäft des Hauses und die künstlerisch innovativen Partizipationsprojekte mit Jugendlichen verfügen nur über geringe Ressourcen. Lassen die Beharrungskräfte des Kerngeschäfts nur ein »Junges Theater light« zu?

Mit Interesse und auch einigem Unbehagen schaut die Szene des Kinder- und Jugendtheaters gegenwärtig nach Düsseldorf, wo die neue Künstlerische Leitung das Junge Schauspielhaus als integriertes Modell mit eigener Spielstätte, aber ohne eigenes Ensemble fortführen will. Kinder- und Jugendtheater wird dort als Entwicklungsaufgabe für das gesamte Haus aufgefasst. Im Jahreshaft findet das dadurch Ausdruck, dass die Inszenierungen ohne Differenzierung zwischen Kinder- und Jugendspielplan und Abendspielplan in chronologischer Ordnung nach dem Premierendatum aufgeführt werden. Bleibt zu hoffen, dass die Gleichbehandlung beider Spielplansegmente sich nicht nur in symbolischen Akten, sondern tatsächlich strukturell und in der Verteilung von Ressourcen äußert. Und so muss man bei aller Wertschätzung für jede Neugründung einer »Jungen Sparte« und bei aller positiven Signalwirkung, genauer hinschauen, auf welche materielle Basis die Sparte gestellt ist.

Auch die Gründung des Jungen Schauspielhauses in Hamburg durch den damaligen Intendanten Friedrich Schirmer gelang vor allem auf der Grundlage der Zusage von Sponsoren, die neue Sparte über drei Jahre mitzufinanzieren. 2008 zogen sich diese Sponsoren planmäßig zurück. Mit dem inzwischen künstlerisch auch überregional beachteten und mit einer fast hundertprozentigen Auslastung überaus erfolgreichen Jungen Schauspielhaus waren nun Fakten geschaffen, die die Politik in Zugzwang brachten. Zumindest ein Teil der notwendigen Kosten wurde von der Kulturbehörde übernommen. Nach Friedrich Schirmers Rücktritt im September 2010, den rigiden Sparauflagen und der

»Wer Kinder und Jugendliche mit ihren Entwicklungsaufgaben nicht allein lassen will, muss für dieses Publikum sogar mehr Ressourcen einsetzen, als für sein erwachsenes Publikum.«

Beispielrechnung, dass die geforderte Kürzung nur durch strukturelle Einschnitte, sprich den Wegfall des Jungen Schauspielhauses, umzusetzen sei, wurde zudem klar, dass eine neue Intendanz wieder auf Räume zugreifen würde, die bislang das Junge Schauspielhaus nutzte: den Malersaal und das Rangfoyer.

Mit den Ressourcen für ein Junges Theater sind also nicht nur die finanziellen und personellen, sondern auch räumliche und technische Kapazitäten gemeint. Auch hier lohnt es sich bei Neugründungen genauer hinzuschauen. In Hannover hat sich das Junge Schauspiel Hannover mit Unterstützung der Leitung des Hauses den Ballhof Zwei als dauerhafte Spielstätte erobert. Für die erfolgreiche Etablierung einer Vierten Sparte müssen also eigene vollwertige Theaterräume vorausgesetzt werden. Denn so wie das Schauspiel und das Musiktheater adäquate Räume zur Entfaltung ihrer künstlerischen Wirkung brauchen, so sind auch für die unterschiedlichen inszenatorischen Formate des Kinder- und Jugendtheaters angemessene Raumlösungen erforderlich.

So großzügig und symbolträchtig also die Überlassung des als komplementäre Experimentierbühne für das Schauspieltheater etablierten Malersaals im Deutschen Schauspielhaus an das Junge Schauspielhaus gewesen ist, es konnte nur eine Interimslösung sein. Das hat man nun in Hamburg erkannt. Anfang Mai 2011 konnte der Künstlerische Leiter des Jungen Schauspielhauses, Klaus Schumacher, verlautbaren, dass es einen Neubau für die Junge Sparte geben werde. Gemeinsam mit der Hamburger Theaterakademie soll das Junge Schauspielhaus 2013 eine Spielstätte in Altona beziehen. Damit wird eine wesentliche Grundlage für die dauerhafte Existenz der Jungen Sparte gelegt. Die zweite wichtige Voraussetzung für ein künstlerisch eigenständiges Junges Schauspielhaus könnten die Kulturbehör-

de und die neue Intendantin, Karin Beier, schaffen, indem sie der Sparte ein eigenes Budget zur Verfügung stellen und der künstlerischen Leitung die entsprechende Verantwortung dafür übertragen.

Einem Senat, der für ein Prestigeprojekt wie die Hamburger Elbphilharmonie, die zukünftig von der Einzigartigkeit und Modernität der Hansestadt künden soll, viel Geld zur Verfügung stellt, sollte es doch gelingen, ein Theater für jene Generation, die künftig die Einzigartigkeit und Modernität Hamburgs praktisch unter Beweis stellen muss, angemessen und dauerhaft zu finanzieren. Das Symbol sollte nicht mehr wert sein als der Raum für den Blickwinkel der jüngeren Generation!

Wie innovativ eine künstlerisch und wirtschaftlich gestärkte Vierte Sparte auf das gesamte Theater wirken kann, zeigt das Beispiel des »Schnawwl«, die Kinder- und Jugendtheatersparte am Nationaltheater Mannheim. Mit eigener Spielstätte und eigenem Budget ist die dortige Direktorin, Andrea Gronemeyer, mit dem ehrgeizigen Ziel angetreten, das Kinder- und Jugendtheater gleichsam in die anderen Sparten hinein zu entwickeln. Gemeinsam mit dem Operndirektor hat sie als Kooperationsprojekt des Kinder- und Jugendtheaters und des Musiktheaters die Junge Oper Mannheim gegründet, übrigens auch mit nicht unerheblicher Unterstützung durch Geld von Sponsoren. Die Junge Oper erkundet neue künstlerische Ausdrucksformen des Theaters für Kinder und Jugendliche und setzt dabei den Anspruch eines Theaters für alle nicht nur als Behauptung, sondern auf struktureller Basis künstlerisch um. Das Mannheimer Beispiel zeigt, dass Theaterkunst für Kinder und Jugendliche die Expertise der Macher über das junge Publikum als besonders wertvolle Ressource braucht. Daher kann die konzeptionell begründete und auf langjährigen Erfahrungen beruhende Theaterarbeit für Kinder- und

Jugendliche nicht einfach durch ein größeres Vorstellungsangebot für junges Publikum in anderen Sparten ersetzt werden. Die Umsetzung des Anspruchs, Theater für alle zu machen, ist nämlich weniger eine Frage der schieren Menge des Angebots, als vielmehr eine Frage der Qualität dieses Angebots, die sich auf die künstlerische Kompetenz der Macher gründet.

Vor den Verantwortlichen in Hamburg steht also nicht weniger als die Aufgabe der Wiedergründung des Jungen Schauspielhauses. Im Bauwesen nennt man das Fundament eines Gebäudes auch die Gründung, die dem Bauwerk Halt und Stabilität im Boden verleiht. Auf solche Zwecke muss auch die Wiedergründung des Jungen Schauspielhauses gerichtet sein. Das eigene Haus und ein noch zu erkämpfendes selbstverwaltetes Budget können ein gutes Fundament für das mit sechs Jahren noch ziemlich junge »Junge Schauspielhaus Hamburg« sein, dessen Personal mit seiner künstlerischen Kompetenz und seinen Erfahrungen in der Theaterarbeit für Kinder und Jugendliche ein unersetzlicher Stützpfeiler im Fundament dieses Theaters ist.



»MUTTER AFRIKA« VON AD DE BONT | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || ENSEMBLE

Das Wunder von Hamburg

VON WOLFGANG SCHNEIDER

Kulturelle Bildung, die Kunst des Jungen Schauspielhauses

Theater ist eine wahrhaft gelebte Tradition – überall auf der Welt. Die Darstellenden Künste gehören seit Jahrtausenden zum kulturellen Leben, seit Jahrhunderten widmen sie sich auch dem Zielpublikum der Kinder und Jugendlichen. Von Anfang an gilt die Devise, Dramatisches zu bieten, ein Leben lang. Denn Theater sehen will gelernt sein. Und man muss auch das Hören studieren. Damit man etwas verstehen kann. Kinder- und Jugendtheater hat etwas zu zeigen, hat etwas zu sagen, hat etwas zu vermitteln. Eindrücke und Ausdrücke, Haltungen und Handlungen, Erfahrungen und Erkenntnisse. Auf der Bühne werden Geschichten erzählt, aber erst mit dem Publikum entstehen daraus Bilder und Bedeutungen. Das ist ein Wunder! Deshalb ist Theater nicht nur Weltkulturerbe, sondern sollte auch als neuntes Weltwunder entdeckt werden. Und all dieses Wunderbare pflegen Schauspieler, Autoren, Regisseure, Musiker, Dramaturgen, Pädagogen, Techniker, Kostüm- und Bühnenbildner für die junge Generation.

In Hamburg gibt es seit geraumer Zeit ein Junges Schauspielhaus, das es möglich macht, dass das Theaterwunder Kindern und Jugendlichen zuteil wird. Friedel Schirmer hat sich das ausgedacht. Als neuer Intendant erlaubte er sich, seinen Staatstheaterapparat umzubauen. Um dem Deutschen Schauspielhaus eine Sparte einzuverleiben, die sich von nun an theatral den Jungen und Jüngsten widmen sollte. Dafür hat er 2007 den Preis der »ASSITEJ«, der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche, Bundesrepublik Deutschland, erhalten. Gewissermaßen als Vorschusslorbeeren. 2009 fand in seinem Haus das Internationale Regieseminar statt und 25 Theaterkünstler von allen Kontinenten konnten sich überzeugen, dass sich in Hamburg künstlerisch etwas Großes bewegt hat. Mit Klaus Schumacher und seinem Team begann eine

Erfolgsstory, die geprägt ist von Publikumszuspruch, Kritikerlob und Ehrenbezeugung, wie u.a. die zahlreichen Einladungen zu Festivals belegen. Die Kulturarbeit des Jungen Schauspielhauses ist beispielhaft, hat das Zeug, als Modell herzuhalten und steht bundesweit für eine Theaterkunst, die sich auch als kulturelle Bildung versteht.

Denn nur allzu oft klaffen in der Politik Theorie und Praxis auseinander. Auch die Sonntagsreden zur kulturellen Bildung stimmen nicht überein mit dem Alltagshandeln in der Bildungs- und Kulturpolitik. Das hat vor Jahren auch schon Anne Bamford bestätigt. In ihrer Studie mit dem munteren Titel »The Wow Factor« (Münster 2006), einer Untersuchung zur Rolle der Künste in der Erziehung, kommt sie zur globalen Erkenntnis »There is a gulf between ›lip service‹ given to arts education and the provisions provided within the school.«

Bund, Länder und Kommunen versuchen sich derzeit aber im Wettbewerb zu toppen, wer die umfänglichsten Konzepte zur kulturellen Bildung zu produzieren weiß. Der Hype um die kulturpolitische Lufthoheit beispielsweise zwischen Hamburg, München und Berlin einerseits, dem Land Nordrhein-Westfalen und dem Freistaat Sachsen andererseits, wird zudem noch unter anderem geschürt von den Kongressen der Kulturstiftung der Länder, einem Preis-Ausschreiben des Staatsministers im Bundeskanzleramt und einer Geisterdebatte um eine neue Bundeszentrale oder einem weiteren Fonds der Bundeskulturstiftung.

Viel Papier wird beschrieben, viel Kleinkariertes bewilligt, viel ist allerdings noch nicht dabei herausgekommen. Es fehlt der große Wurf, der grundsätzliche Wille, entscheidende Veränderungen herbeizuführen. Dabei wäre alles

doch so einfach. Denn am Anfang bräuchte man eigentlich nur eine klare politische Entscheidung. Kulturelle Bildung ist eine Querschnittsaufgabe, die zusammenbringt, was zusammengehört: Kultur und Bildung, zum Beispiel Musikunterricht und Konzertpädagogik, Kunsterziehung und kuratorische Praxis, Darstellendes Spiel und Jugendtheater. Am besten wäre ein Schulfach »Kulturelle Bildung«! Dazu bräuchte es den Kulturlehrer! Aber auch eine Bildungspolitik, die »Kultur für alle« als programmatischen Auftrag versteht, von der ersten bis zur zwölften Klasse in allen Schulformen! Ein Gleichgewicht zu den sogenannten Pisafächern wäre zu schaffen, um die Bedeutung der Künste für die allgemeine Bildung des Menschen zu unterstreichen. Noch immer sind es aber nur die »happy few«, noch nicht einmal ein Fünftel unserer Gesellschaft, die an unserer reichen, weil öffentlich geförderten Kulturlandschaft partizipieren. Es gilt, so früh wie möglich, eigene künstlerische Interessen und Stärken zu entdecken und auszubilden, es gilt, kulturelle Prozesse reflektieren zu lassen und kritisch in den Blick zu nehmen, es gilt, schulische und außerschulische kulturelle Bildung dauerhaft miteinander zu verknüpfen.

So ähnlich hat das 2007 auch schon einmal die Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« dem Deutschen Bundestag in einer umfänglichen Drucksache hinterlassen: »Kulturelle Bildung bedarf der Vernetzung von Kultur- und Bildungseinrichtungen in der Kommunalpolitik«. Von der Verpflichtung von Kultureinrichtungen ist da die Rede, kulturelle Bildungsangebote für Kinder zu entwickeln – und von der kulturellen Bildung als pädagogischem Leitfaden in der Grundschule. Kulturelle Bildung sei kein curriculares Element, das dem bestehenden Stunden- und Fächerplan bloß hinzugefügt werden kann. Kulturelle Bildung werfe vielmehr die Frage nach einer grundlegenden Reform der Schule auf.

»Am besten wäre ein Schulfach ›Kulturelle Bildung‹! Dazu bräuchte es den Kulturlehrer! Aber auch eine Bildungspolitik, die ›Kultur für alle‹ als programmatischen Auftrag versteht, von der ersten bis zur zwölften Klasse in allen Schulformen!«

Eine der Handlungsempfehlungen der Enquête beschäftigte sich mit der interkulturellen Bildung: »Insbesondere Kinder und Jugendliche müssen befähigt werden, sich mit der Herkunftskultur ihrer Eltern auseinanderzusetzen und Verständnis für fremde Ausdrucksformen und fremde Kulturen aufzubringen.« Das klingt gut. Doch noch immer wird die interkulturelle Komponente vergessen, als Theatersozialarbeit stigmatisiert oder mit kulturpädagogischem Aktionismus separatisiert.

Theater, Museen und Kunsthäuser lehren auf ihre Art Sehen und Hören. Wahrnehmen und Begreifen, Harmonie und Differenz. Kulturvermittelndes Potential steckt auch in den Kunstwerken selbst, es sollte deshalb wie die Theater-, Museums- und Konzertpädagogik eine Rolle in der kulturellen Bildung spielen.

Kulturelle Bildung ist vor allem Dialog. Ganz Europa hat erst kürzlich offiziell darüber nachgedacht – im Jahr des interkulturellen Dialogs. Mit welchem Ergebnis, mit welcher Konsequenz, mit welcher politischen Wirkung? Das einzig brauchbare Papier dazu trägt die Farben des Regenbogens, stammt von einer Nichtregierungsorganisation und macht klar, dass es um mehr gehen muss als um Dialog. Der machbare Weg scheint der zu sein, von der interkulturellen Herausforderung zur Interkulturalität zu gelangen. »Wir müssen die Interkulturalität, d.h. das Prinzip, Kulturen durch interkulturelles Engagement zu entwickeln, zu unserer neuen menschlichen Norm erheben«, heißt es auf der Civil Society Platform »www.intercultural-europe.org«. In Deutschland dagegen dümpelt der Prozess der kulturellen Vielfalt. Es finden zwar Konsultationen statt, eine nationale Koalition kümmerte sich um ein Weißbuch und gelegentlich darf die UNESCO-Konvention im kulturpolitischen

Überlebenskampf um die öffentlichen Mittel argumentativ erhalten. Ein föderales Programm lässt auf sich warten.

Und doch scheint ein Licht am Ende des Tunnels: Die Jugend- und Familienministerkonferenz ist letztens zu der Erkenntnis gelangt, dass die Angebote der kulturellen Jugendbildung die Chance bieten, »die bisher zu wenig erreichte Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen mit Migrationshintergrund sowie der Kinder und Jugendlichen aus sozial benachteiligten und bildungsfernen Familien besser zu erreichen«. Sie fordern im gleichen Atemzug doch tatsächlich die Träger in diesem Bereich auf, »Konzepte zu entwickeln«, die speziell auf diese Zielgruppe ausgerichtet seien. Die BKJ (Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e.V.), Verband der Verbände, eben jener Träger, wird sich bedankt haben für diesen peinlichen Versuch, von der eigenen Unfähigkeit abzulenken. Denn seit Jahr und Tag liegen die Konzepte auf dem Tisch der Kulturbürokratie. Eines Fingerzeigs hätte es also nicht bedurft, einer Etatisierung allemal.

Kulturelle Bildung kommt nicht von selbst, sie muss integraler Bestandteil einer neuen Kulturpolitik sein – für die immer noch gilt, was der Deutsche Kulturrat 2004 in seinen Überlegungen zur kulturellen Daseinsvorsorge formuliert hat: »...ein flächendeckendes Kulturangebot in den verschieden künstlerischen Sparten, das zu erschwinglichen Preisen, mit niedrigen Zugangsschwellen breiten Teilen der Bevölkerung kontinuierlich und verlässlich zur Verfügung steht«.

Theater ist per se kultureller. Das Junge Schauspielhaus in Hamburg ist der Ort, der dies seit Jahren eindrucksvoll dokumentiert; als Zentrum interdisziplinärer Herausforde-

rung; als Stätte interkultureller Auseinandersetzung; als Forum internationalen Austauschs. Es wird also höchste Zeit, dem Jungen Schauspielhaus ein eigenes Haus für Junges Schauspiel zur Verfügung zu stellen. Denn es gibt noch viel zu tun. Nach der kulturpolitischen Reform bedarf es der bildungspolitischen konzentrierten Aktion – ganz im Sinne von Walter Benjamin: »Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.«



»PLAYBACK LIFE« VON KLAUS SCHUMACHER | REGIE: KLAUS SCHUMACHER | AUSSTATTUNG: KATRIN PLÖTZKY || MAUREEN HAVLENA, MARTIN WOLF, KONRADIN KUNZE

»Guck mal, guckguckguckguckguck«

TOM IN »PLAYBACK LIFE«



»WIR ALLE FÜR IMMER ZUSAMMEN« VON GUUS KUIJER | REGIE: TAKI PAPACONSTANTINOU | AUSSTATTUNG: CHRISTEL BERGMANN || ALISA LEVIN, THOMAS ESSER

Kurz-Profil

»Junges Schauspielhaus Hamburg«

Erst im Herbst 2005 als eigenständige Sparte auf Initiative von Friedrich Schirmer am Deutschen Schauspielhaus gegründet, hat sich das Junge Schauspielhaus (JS) unter der Leitung von Klaus Schumacher schnell einen Namen für künstlerisch anspruchsvolles Kinder- und Jugendtheater gemacht. Nicht nur in der Hansestadt, sondern über Hamburgs Grenzen hinaus – was nicht zuletzt die zahlreichen Preise und Einladungen dokumentieren: Klaus Schumacher erhielt für »Mutter Afrika« und Kristo Šagor für »Törleß« den deutschen Theaterpreis »DER FAUST«. Die Ensemblemitglieder Julia Nachtmann und Thorsten Hiersch bekamen den »Boy-Gobert-Preis« als beste Nachwuchsschauspieler. Nach der ersten Spielzeit erhielt das Ensemble den Förderpreis der Freunde des Deutschen Schauspielhauses. Darüber hinaus gab es zahlreiche Einladungen zu Festivals wie etwa zum deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffen »Augenblick mal!« in Berlin, zu den Wiener Festwochen und zu diversen Gastspielen in Deutschland und im europäischen Ausland.

Das JS zeichnet sich durch ambitionierte und vielschichtige Produktionen aus, die das junge Publikum ernst nehmen. Die künstlerisch-ideell offene Programmatik ermöglicht jedem einzelnen Projekt einen größtmöglichen ästhetischen

Spielraum. Inhaltlich werden hier gesellschaftlich relevante wie auch Themen aus dem persönlich-privaten Bereich in ihrem ganzen Spektrum kind- und jugendgerecht verhandelt: Macht und Unterdrückung, Heimat und Migration, globale (Un-)Gerechtigkeit, aber auch der Zusammenbruch von Familienverbänden, Generationenkonflikte wie auch Entwürfe von Liebe, Utopien und Grenzüberschreitungen. In künstlerisch innovativer und ästhetisch zeitgemäßer Form wird hier relevanten Fragen unserer abendländischen Zivilisation und Kultur in all ihren Widersprüchen nachgegangen. Die Stücke präsentieren eine durchaus problematische Welt, aber immer verbunden mit der Suche nach Utopien und Gegenentwürfen. Dafür bietet das JS Kindern und Jugendlichen einen Erfahrungsraum, in dem sie sich spiegeln, an dem sie sich reiben und mit dem sie sich auseinandersetzen können. Hier ist ein lebendiger Ort der Begegnung und des Dialogs zwischen Bühne und Publikum entstanden.

Dazu gehört als weiterer wichtiger und nachhaltiger Bestandteil der Arbeit das theaterpädagogische Begleitprogramm, das sich etwa im Engagement vieler theaterbegeisterter junger Menschen in den »Backstage«-Produktionen (Jugendclub des Schauspielhauses) niederschlägt. Seit der Spielzeit 2009/2010 hat das Junge Schauspielhaus zusätzlich unter dem Titel »Utopia« eine neue Reihe etabliert, die sich mit Zukunfts- und Generationenfragen auseinandersetzt. »Utopia« zielt dabei auf das generationenübergreifende Publikum des Jungen Schauspielhauses und bringt Kinder, Jugendliche, Erwachsene, Theatermacher und Experten verschiedener Disziplinen in diskursiven und künstlerischen Formaten in Kontakt. Das JS ist inzwischen mitten im Herzen Hamburgs angelangt und darf sich eines großen öffentlichen Zuspruchs erfreuen. Das gilt sowohl für die aufmerksame Presse als auch für das sehr lebendige, alters-

gemischte Publikum: Alle Vorstellungen sind regelmäßig ausverkauft. Die Marke »Junges Schauspielhaus« hat sich in kürzester Zeit etabliert.

Dabei ist die enge personelle und ideelle Anbindung an das Deutsche Schauspielhaus von großem Vorteil: Die öffentliche Aufmerksamkeit, die dem größten deutschen Sprechtheater zuteil wird, tut auch dem JS gut. Ebenso profitiert das Große Haus von der Lebendigkeit, die das »kleine« Ensemble und sein Publikum mit sich bringt: Begeisterte junge Theaterbesucher sind das Publikum des Schauspielhauses von morgen. Diese Partnerschaft befruchtet sich gegenseitig, strahlt positiv auf die gesamte Theaterlandschaft Hamburgs aus und richtet das Augenmerk auf die notwendige Förderung und gesellschaftliche Aufwertung der Kunst und Kultur für Kinder und Jugendliche.

Mit seiner bislang noch kurzen – und gerade deshalb bemerkenswerten – Erfolgsgeschichte ist das »Junge Schauspielhaus« zu einem lebendigen Ort der Theaterkunst avanciert, an dem kulturelle Bildung und ästhetische Erziehung für Heranwachsende unmittelbar erfahrbar werden. Diese Bühne ist ein identitätsstiftender Ort für junge Menschen und die verschiedenen Generationen in Hamburg und Umgebung. Ab der Spielzeit 2013/2014 wird das Junge Schauspielhaus zusammen mit der Hamburger Theaterakademie ein eigenes Gebäude in der Gaußstraße in Altona beziehen.

Biografien

ELISABETH BURCHHARDT, Schauspielstudium am Salzburger Mozarteum. Engagement am Salzburger Kinder- und Jugendtheater. Studium der Theaterwissenschaft und Publizistik. Dramaturgin am Zürcher Schauspielhaus. Chefdramaturgin am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin. Kulturjournalistin und Feature-Autorin.

BARBARA BURCKHARDT, Studium der Theaterwissenschaften, Germanistik und Politologie in München. Langjährige Mitarbeiterin des Bayerischen Rundfunks und der Frankfurter Rundschau. Jurorin bei Impulse und dem Mülheimer Theatertreffen. Seit 1997 Redakteurin der Zeitschrift Theater heute.

BARBARA BÜRK, geboren 1965 in Köln, Regiestudium an der Theaterakademie Spielstatt Ulm. Von 1995 bis 1998 arbeitete sie als Regieassistentin am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, u.a. bei Christoph Marthaler, Frank Castorf, Hans Kresnik und Dimiter Gotscheff. Seit 1998 arbeitet sie als freie Regisseurin an Theatern in Hannover, Basel, Freiburg, Dresden und Potsdam, sowie am Jungen Schauspielhaus in Hamburg. Mit ihrer Umsetzung von Lutz Hübners Familiendrama »Hotel Paraiso« wurde sie zum Berliner Theatertreffen 2005 eingeladen.

CONSTANCE CAUERS studierte an der Ruhr-Universität in Bochum Theaterwissenschaften, bis sie an die Berufsfachschule für Schauspiel nach Köln wechselte. In Dublin intensivierte sie ihre Kenntnisse am Department of Communication and Performance und absolvierte schließlich an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften das Studi-

um der Diplom-Pädagogik/Schwerpunkt Kulturpädagogik. Seit 2008 ist sie Theaterpädagogin am Deutschen Schauspielhaus. Lehraufträge an diversen Fachhochschulen.

STANISLAVA JEVIĆ studierte Germanistik, Medienkultur (Schwerpunkt Film) und Philosophie an der Universität Hamburg. 2005 Magisterabschluss in Medienkultur mit einer Arbeit zur Intermedialität des Theaters. Nach dem Studium begleitete die Hamburgerin als Dramaturgin freie Theater- und Jugendprojekte. Seit der Spielzeit 2007/2008 ist sie Dramaturgin am Jungen Schauspielhaus.

DAGMAR ELLEN FISCHER, in Toronto/Kanada geboren, absolvierte eine Tanzausbildung, bevor sie an der Universität Hamburg Philosophie studierte. Seit 2000 arbeitet sie als Übersetzerin und Kulturjournalistin für deutsche und internationale Fachzeitschriften sowie als Tanz- und Theaterkritikerin für Hamburger Tageszeitungen. 2010 initiierte sie die Gründung des Hamburger Theatermagazins »Godot«.

HAJO KURZENBERGER, geboren 1944, studierte Germanistik, Geschichte und Theaterwissenschaft in Heidelberg und Berlin. Er arbeitete als Dramaturg und Regisseur u.a. in Basel, Berlin, Hamburg und Zürich. Von 1980 bis 2009 war er Professor für Theaterwissenschaft/Theaterpraxis an der Universität Hildesheim.

CHRISTIAN MAINTZ ist Germanist, Autor und Herausgeber sowie Dozent an der Universität Mainz und der Hamburger Medienakademie. Regelmäßig Beiträge für die »Wahrheit«-Seite der taz sowie die kulinarische Kampfschrift »Häuptling Eigener Herd«. Langjähriger Duo-Partner von Harry Rowohl (Lesungen und Hörbücher), aktuell auch von Nina Petri. Mehrfacher Wilhelm-Busch-Preisträger.

MICHAEL MÜLLER, geboren 1959 in Lübeck, Studium an der Universität Hildesheim, ab 1991 Referent für Öffentlichkeitsarbeit und Bildung am Deutschen Schauspielhaus, ab 2000 unter Intendant Tom Stromberg Produktionsleitung für »Die Junge Bühne«. Seit 2005 Leitender Theaterpädagoge, Dramaturg und Autor. Sein Stück »Über die Grenze ist es nur ein Schritt« gewann den »Mülheimer KinderStückePreis 2011«.

GRETE PAGAN, geboren 1983 in Stuttgart, 2004 bis 2007 Regieassistentin am Jungen Ensemble Stuttgart (JES). Künstlerische und organisatorische Mitarbeit am Festival »Schöne Aussicht«. Seit 2008 Regiestudium an der Theaterakademie Hamburg. Am Jungen Schauspielhaus inszenierte sie das Klassenzimmerstück »Plötzlich war er aus der Welt gefallen« und am Stuttgarter JES »Die besten Beerdigungen der Welt«.

ANGELA PETERS, geboren 1975 in Köln, Studium der Schauspielpädagogik und -therapie in Ottersberg, seit 2005 Theaterpädagogin am Deutschen Schauspielhaus. Jährliche Inszenierungen im Jugendclub »Backstage« und Theaterprojekte an Schulen. Seit 2011 in der Lehrerausbildung zum Darstellenden Spiel am Landesinstitut tätig, Kunst- und Theaterprojekt in einer Hamburger Flüchtlingsunterkunft und internationale Theaterprojekte in Nord-Uganda.

KATRIN PLÖTZKY, geboren 1973 in Verden/Aller, Bühnenbildstudium in den Niederlanden. Ausstatterin für Tanzproduktionen von Urs Dietrich in Bremen und Essen sowie bei Projekten in der freien Berliner Szene. Ab 2000 begann die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Klaus Schumacher. Auf gemeinsame Projekte am Moks-Theater folgten Arbeiten am Schauspielhaus Bremen, in Stuttgart, Oldenburg sowie zahlreiche Produktionen am Deutschen Schauspiel-

haus. Hier ist sie seit 2005 als Ausstattungsleiterin des Jungen Schauspielhauses und Leiterin des Bühnenbildateliers engagiert und arbeitet mit verschiedenen Regisseuren im Großen Haus, Malersaal und Rangfoyer. Gastierengagements in dieser Zeit führten u.a. nach Den Haag und Amsterdam.

GERTRUD PIGOR zog es nach Abschluss eines Kunststudiums in Braunschweig zunächst nach Schweden, wo sie als Regieassistentin am Stadsteater Stockholm arbeitete. Seit 15 Jahren ist sie frei als Autorin und Regisseurin an verschiedenen Theatern tätig. Mit dem Jungen Schauspielhaus Hamburg verbindet sie eine kontinuierliche Zusammenarbeit. Sie zählt derzeit im deutschsprachigen Raum zu den meistgespielten Autoren des Kinder- und Jugendtheaters.

MICHAEL PROPFE, geboren 1947 in Braunschweig. Studium in Berlin. Nach Assistenzen in Braunschweig und Berlin (Schaubühne am Halleschen Ufer) als Dramaturg in Kiel, Tübingen, Nürnberg und Kassel. Von 1980 bis 1993 mit kurzen Unterbrechungen (Frankfurt/M., Bochum) am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, von 1993 bis 2005 stellvertretender Intendant und geschäftsführender Dramaturg am Schauspiel Staatstheater Stuttgart, von 2005 bis 2010 in gleicher Funktion am Deutschen Schauspielhaus und seit 2011 Dramaturgischer Berater.

ALEXANDER RIEMENSCHNEIDER, geboren 1981, arbeitete als Musiker in Bands und für das Theater Bonn, bevor er an der Theaterakademie Hamburg Regie studierte. Seine dort entstandenen Arbeiten erhielten Einladungen zu mehreren europäischen Festivals. Seit seinem Abschluss inszeniert er u.a. am Jungen Schauspielhaus in Hamburg (»Von Mäusen und Menschen«, »Die Gerechten«), am Deutschen Theater Berlin, in Bonn, Oldenburg und Prag.

KRISTO ŠAGOR ist Autor und Regisseur. Er wurde 1976 in Stadtoldendorf geboren, wuchs in Lübeck auf und studierte an der FU Berlin Germanistik und Theaterwissenschaft. Er inszenierte u.a. am Schauspielhaus Bochum, am Staatstheater Stuttgart und am Staatstheater Hannover. Seine Stücke wurden an zahlreichen deutschen Theatern nachgespielt und wurden zu mehreren Festivals eingeladen. Für seine Inszenierung »Törleß« am Jungen Schauspielhaus Hamburg erhielt er 2008 in der Kategorie beste Regie im Kinder- und Jugendtheater den Theaterpreis »DER FAUST«.

WOLFGANG SCHNEIDER ist Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, Vorsitzender der ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland und Ehrenpräsident der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche sowie Herausgeber der Publikationen Theater und Schule (2009), Kulturpolitik für Kinder (2010), Theater und Migration (2011) sowie (zusammen mit Meike Fechner) des Jahrbuchs für Kinder- und Jugendtheater »Grimm & Grips« und des Magazins für Kinder- und Jugendtheater IXYPILONZETT als Beilage zu Theater der Zeit.

KLAUS SCHUMACHER, geboren 1965 in Unna, wuchs im Ruhrgebiet auf. Studium der Angewandten Kulturwissenschaften in Hildesheim, das er 1992 abschloss. Bereits während des Studiums sammelte er erste Erfahrungen als Schauspieler und Regisseur u.a. im von ihm mitgegründeten Theater Aspik. Ab 1995 Mitglied des Moks-Ensembles am Bremer Theater, von 2001 bis 2004 auch der Künstlerische Leiter des Kinder- und Jugendtheaters Moks. Klaus Schumacher inszenierte an zahlreichen Bühnen (Hannover, Bremen, Stuttgart, Hamburg, Oldenburg) und wurde 2005 mit der Leitung des Jungen Schauspielhauses am Deutschen Schauspielhaus betraut. Er erhielt für seine Ar-

beiten zahlreiche Preise, u.a. den Theaterpreis »DER FAUST« für »Mutter Afrika«.

DR. GERD TAUBE, geboren 1962 in Marienberg, Studium der Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1989 bis 1993 Leitender Dramaturg und Stellvertreter des Intendanten am Städtischen Puppentheater Karl-Marx-Stadt/Chemnitz, 1993 bis 1997 Gründungsintendant des Puppen- und Figurentheaters Schaubude Berlin, seit 1997 Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt am Main und Künstlerischer Leiter der nationalen Biennale des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland »Augenblick mal!« in Berlin. Seit 1999 Mitglied im Vorstand der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ), seit 2009 Vorsitzender der BKJ.

DANIEL WAHL, geboren 1966 in Zürich, studierte dort an der Schauspielakademie. Er arbeitete als Regisseur u.a. in Luzern und Basel. Als Schauspieler spielte er am Théâtre Complicité in London, am Theater Basel und am Staatstheater Stuttgart. Seit der Spielzeit 2005/2006 gehört er zum Ensemble des Schauspielhauses. Er inszenierte mehrere Stücke auf der Großen Bühne des Schauspielhauses und am Jungen Schauspielhaus. Seine Inszenierung am Jungen Schauspielhaus, »Sagt Lila«, wurde zum Kinder- und Jugendtheatertreffen 2007 nach Berlin eingeladen.

KLAUS WITZELING arbeitet seit 1985 in Hamburg als freier Kulturjournalist, Tanz- und Theaterkritiker für Tagespresse (Morgenpost, Hamburger Abendblatt) und als Korrespondent für die Fachmagazine ballett-tanz und Theater der Zeit.



TEAM JUNGES SCHAUSPIELHAUS HAMBURG 2011



Notiz der Herausgeber

»Das Labyrinth der Welt – Junges Schauspielhaus Hamburg« ist entstanden, um einige Schlaglichter auf die Arbeit des Jungen Schauspielhauses zu werfen, die – wie zahlreiche Auszeichnungen, Einladungen, positive Kritik und öffentliche Aufmerksamkeit belegen – als modellhaft und exemplarisch für das zeitgenössische Theater für junges Publikum gelten kann. Aus diesem Grund haben wir einige Experten – Journalisten, Autoren, Dramaturgen, Wissenschaftler und Regisseure – eingeladen, ihre Eindrücke und Überlegungen zum Theater für junges Publikum darzulegen. Solch ein Theaterbuch hat natürlich immer auch zum Ziel, dieser aufregenden »Augenblicks-Kunst« etwas Dauer zu verleihen. Wenn es dieser Publikation gelingt, einige intensive »Theater-Augenblicke« in Texten und Bildern zu rekapitulieren, die Erinnerung daran zu vertiefen und gleichzeitig den Leser und Betrachter zu einem neuen Zuschauen im Theater anzuregen, ist schon einiges geleistet.

Die Herausgeber bedanken sich bei allen Beteiligten, die zum Gelingen dieser Publikation beigetragen haben; im Besonderen bei den Autoren, die für dieses Buch Beiträge verfasst oder uns erlaubt haben, ihre bereits vorhandenen Artikel abzdrukken. Besonders danken möchten wir auch dem langjährigen Chefdramaturgen des Schauspielhauses, Michael Propfe, der Dramaturgin Stephanie Lubbe und der dramaturgischen Mitarbeiterin Angelika Stübe für ihre kritischen Anmerkungen und das Redigieren der Beiträge.

An dieser Stelle möchten wir uns auch von Herzen bei allen Förderern und Unterstützern bedanken, die das Junge Schauspielhaus in den sechs Jahren seines bisherigen Bestehens begleitet haben: bei der Hapag-Lloyd Stiftung, der HypoVereinsbank, der AKN, der Hamburg Mannheimer Versicherungs-AG, der Heinrich Böll Stiftung, der Körber-Stiftung, der Kulturbehörde, der PVG-HVV, der Robert Bosch Stiftung, der SAGA-GWG, der ZEIT-Stiftung und bei

den Freunden des Deutschen Schauspielhauses wie auch den Freunden der Freunde des Deutschen Schauspielhauses, die mit zum Gelingen dieser Publikation beigetragen haben.

Vor allem gilt unser Dank Friedrich Schirmer, der die Sparte »Junges Schauspielhaus« initiiert und gegründet hat und Prof. Dr. Karin von Welck, die sich als Kultursenatorin immer hinter das Junge Schauspielhaus gestellt hat. Und wir danken dem Geschäftsführer des Deutschen Schauspielhauses, Jack F. Kurfess, und dem Künstlerischen Leiter, Florian Vogel, ohne deren Unterstützung diese Publikation nicht zustande gekommen wäre.

Das Junge Schauspielhaus konnte nur durch die leidenschaftlich engagierten Menschen und Künstler, die hier arbeiten, zu dem werden, was es ist. Wir bedanken uns bei einem wunderbaren Ensemble und einem tollen Team, allen voran bei Hermann Book, Christine Ochsenhofer und Katrin Plötzky, die von Anfang an dieses Theater mitgeprägt haben.

Klaus Schumacher und Stanislava Jević

Impressum HERAUSGEBER: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. GESCHÄFTSFÜHRENDE INTENDANT: Jack F. Kurfess. VORSITZENDE DES AUFSICHTSRATS: Barbara Kisseler. REDAKTION: Stanislava Jević. FOTOS: Oliver Fantitsch und Sinje Hasheider. GESTALTUNG: Laura Laakso. DRUCK: Zenner Druck. ANZEIGEN: Cult Promotion – Agentur für Kulturmarketing. ERSCHEINUNGSDATUM: 10.9.2011.

www.schauspielhaus.de

www.freunde-schauspielhaus-hamburg.de

TITELBILD: Nadine Schwitter | »Die Gerechten«, INNENSEITE TITELBILD: Laura de Weck, Renato Schuch | »Träumer«, RÜCKSEITE: Thorsten Hierse | »Die Gerechten«, INNENSEITE RÜCKSEITE Ensemble | »Hamlet«. Das Team-Foto ist im Maritim Hotel Reichshof Hamburg entstanden.

Unsere
Kulturkarte
HAMBURG



Unsere Containerschiffe tragen jeden Tag ein Stück Hamburg in die Welt und die Welt nach Hamburg. Dabei vergessen wir jedoch nicht, dass nicht allein der Handel unsere Heimatstadt erfolgreich und lebendig macht. Mit der Hapag-Lloyd Stiftung helfen wir deshalb, Hamburg auch in der Welt der Kultur zu einem bedeutenden Standort zu machen und fördern Theater, Ballett, Musik und Museen in der Hansestadt.

Auslandsaufenthalte

Jugendmedienschutz

soziales



BERUF

AUSBILDUNG

Ferienangebote

Studium

wohnen

MEDIENKOMPETENZ

FREIWILLIGES

SOZIALES JAHR

FINANZEN

RECHT

Leben



Dammtorwall 1 · 20354 Hamburg **HOTLINE 040 /428 23 48 01**
Öffnungszeiten.: Mo-Do: 13.30 - 18.00 Uhr, Fr:13.30 - 16.30 Uhr
www.jiz.de · www.jugendserver-hamburg.de · www.kinder.hamburg.de

Das aktuelle **PROGRAMM**
findest Du auf unserer Homepage
www.jugendschauspiel.de

SCHULE STAATLICH ANERKANNTE BERUFSFACHSCHULE FÜR SCHAUSPIEL HAMBURG

THEATER-und **FILMKURSE** für **JUGENDLICHE** von 12–17 Jahren

TALENTTAG Sternstunden für Einsteiger **15/10 + 03/12/2011**



HERBST PROGRAMM 2011

ANMELDUNGEN auf www.jugendschauspiel.de
oder info@schauspielschule-hamburg.com

**Auf zur
Bühne!**
**Ab zum
Film!** **SCHAUSPIEL
AB 12 JAHREN**

Oelkersallee 33 // 22769 Hamburg // 040.4302050 // www.SCHAUSPIELSCHULE-hamburg.com

