

**Johanna Hilari: Gesten für die Konstruktion von Wirklichkeiten.
Kontextualisierung und Vermittlung am Beispiel von *Jeden Gest*
und auawirleben Theaterfestival Bern.**

In: Festivals als Innovationsmotor? Hg. v. Alexandra Portmann, Beate Hochholdinger-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4), S. 109–117.

Gesten für die Konstruktion von Wirklichkeiten

Kontextualisierung und Vermittlung am Beispiel von *Jeden Gest* und auawirleben Theaterfestival Bern

Jeden Gest – Eine Geste

Ein Grafiker, der während seiner Karriere in Schweden bei Volvo Ersatzteile entwarf und nach seiner Pensionierung nach Polen zurückkehrte, erzählt, dass er in einer musikkaffinen Familie aufwuchs und dass er die unterschiedlichen Sprachen, deren er mächtig ist, wie eigene und abgetrennte Welten wahrnimmt. Der Performer steht alleine vor der schlichten Szenografie aus Kartonwänden, er hat Kopfhörer auf und spricht den aufgenommenen polnischen Text nach – sowohl in Laut- als auch in Gebärdensprache. »Wenn Sie denken, dass es einfach ist, das zu wiederholen, was man hört, dann haben Sie noch nie ein Implantat getragen«, sagt der Performer und zieht die Kopfhörer sichtlich und hörbar erleichtert ab.¹

In *Jeden Gest* (*Eine Geste*, Regie Wojtek Ziemilski, 2016) erzählen vier gehörlose Personen über ihre Erfahrungen, die sie in einem Umfeld machen, das maßgeblich von Hörenden geprägt ist. Mit unterschiedlichen szenischen Mitteln vermitteln die vier »Expert_innen des Alltags« ihre soziale Wirklichkeit und machen deutlich, wie komplex es ist, zwischen zwei Sprachen sowie Kommunikationssystemen zu wechseln und wie eng Sprache, Gesellschaft, Kultur sowie Identität zusammenhängen.² Dadurch wird dem Publikum die marginalisierte und konfliktgeladene Position von hörbehinderten Personen in unserer Gesellschaft vor Augen geführt und gezielt auch zu Ohren gebracht. Die 2016 uraufgeführte Inszenierung trifft somit die »Auseinandersetzung mit sozialer Realität und theatraler Praxis«, der sich das auawir-

leben Theaterfestival Bern, wo die Produktion im Mai 2019 gastierte, verschrieben hat (auawirleben 2019b).

Im Folgenden soll anhand der Beispiele *Jeden Gest* und dem auawirleben Theaterfestival Bern danach gefragt werden, wie die Auseinandersetzung mit sozialer Realität und theatraler Praxis im Rahmen eines Theaterfestivals erfolgt und sichtbar gemacht wird. Dafür werden zuerst dokumentarische Formen von Theater im Verhältnis zu Festivals der freien Theaterszene betrachtet, um danach auf Vermittlungsformate und deren gesellschaftliche Relevanz zu fokussieren.

Wirklichkeitskonstruktionen

Dokumentarische Formen von Theater und Produktionen, in denen Expert_innen des Alltags agieren, sind in der europäischen Festivallandschaft etabliert und gestalten diese mit. So erhielt *Jeden Gest* beispielsweise zwei Preise im Rahmen von Festivals der sogenannten Freien Szene. Auch das Programm von auawirleben Theaterfestival Bern zeugt von der Präsenz unterschiedlicher dokumentarischer Formen. Allein in der Ausgabe 2019 gastierte neben *Jeden Gest* auch *Tijuana*, eine mexikanische Produktion, die investigativjournalistische Verfahren aufgreift. Zudem wurden *Un faible degré d'originalité*, eine Lecture Performance zu Urheberschaft, und die Stand-up Comedy *Stand Up, Sit Down, Roll Over* von Touretteshero gezeigt. In allen genannten Produktionen werden persönliche oder gesellschaftliche Realitäten theatral verhandelt.³

Es ist keineswegs eine neuere Entwicklung, dass dokumentarische Formen von Theater in der Festivallandschaft, die sich gemeinsam mit der freien Theaterszene etablierte, dominant sind (vgl. Schlewitt/Brenk 2014: 8–9). Im deutschsprachigen Raum reicht sie in dieser Form mindestens in die 1980er-Jahre zurück, entsprechend sind diese Ästhetiken ein Bestandteil des theaterwissenschaftlichen Diskurses (vgl. Fülle 2014: 26–32). Dieser fokussiert insbesondere auf die Diskussion über das Verhältnis von Wirklichkeit und Wirklichkeitskonstruktionen sowie deren theatrale Repräsentation. Fritz B. Simon konstatiert zum Beispiel, dass es eine »unmittelbare Realität«, die



Jeden Gest, *Nowy Teatr*. Foto: Kobas Laksa

theatral verhandelt wird, nicht gebe. Vielmehr seien es Fiktionen, die von den Zuschauer_innen als Wirklichkeit akzeptiert werden (vgl. Simon 2014: 40). Andreas Tobler greift Simons Lesart auf und führt diese folgendermaßen aus: »Das zeitgenössische Dokumentartheater besticht gerade dadurch, dass es seine eigene Wirklichkeit, seine eigenen Ansprüche, Bedingungen und Möglichkeiten reflektiert« (Tobler 2014: 147). In *Jeden Gest* werden diesbezüglich die szenischen Mittel und Spielweisen konsequent so eingesetzt, dass sie den Erzählungen der Performer_innen Glaubhaftigkeit verleihen und die unterschiedlichen Kommunikationsformen unterstreichen. Beispielsweise stehen in einer Szene die Performer_innen hinter Kartonwänden aus denen nur ihre Arme und Hände hervorragen. Die von der Dolmetscherin aufgesagten Wörter und Sätze werden synchron in unterschiedliche Gebärdensprachen übersetzt (Polnisch, International Sign Language, Schwedisch und Deutsch). Der Blick der Zuschauer_innen wird durch die ausschließliche Fokussierung auf die mit den Händen ausgedrückten Gebärden gelenkt, wodurch die Unterschiede der einzelnen Sprachen hervorgehoben werden.

In dokumentarischen Formen von Theater werden aktuell virulente Diskurse – wie die soziale Stellung von hörbehinderten Personen in *Jeden Gest* – auf jeweils unterschiedliche Weise künstlerisch verhandelt. Festivalprogramme werden wiederum von Produktionen mit einem bestimmten Aktualitätsbezug maßgeblich mitgestaltet. aua-wirleben Theaterfestival Bern nennt als Spezifikum der kuratorischen Strategie zum Beispiel die »thematisch komponierte Programmierung mit aktueller künstlerischer wie gesellschaftlicher Relevanz« (auawirleben 2019b). Auffällig an dieser Formulierung ist der Fokus auf die ›Relevanz‹, die in dokumentarischen Formen jeweils gegeben ist, wobei dieses offene Kriterium stark kontextabhängig ist. Mitunter wirkt sich der lokale Kontext des Festivals auf die einzelne Produktion aus und verleiht ihr eine andere Bedeutungsebene (vgl. Simon 2014: 44). Entsprechend sind die begleitenden Rahmenveranstaltungen bei Festivals von besonderem Interesse. Diese nehmen Bezug auf die Produktionen, um – ähnlich wie dokumentarische Formen von Theater selbst – »Fiktionen zu induzieren und Assoziationen freizusetzen« (ebd.). Unterschiedliche und teilweise experimentelle Formate vermitteln dabei zwischen den gezeigten Produktionen und der lokalen Relevanz, indem interessierte Zuschauer_innen aktiv daran teilhaben. Im Folgenden soll darum auf das innovative Potential von begleitenden ›Rahmenveranstaltungen‹ bei Festivals eingegangen werden.

Kontextualisierung und Vermittlung

Formen von Theater, in denen kreativ mit unterschiedlichen Verständnissen des ›Realen‹ umgegangen werde, seien zugleich auch politisches Theater, konstatiert Barbara Gronau. Sie folgert daraus: »[ein] Theater auf der Suche nach mehr Wirklichkeit müsste [...] zunächst seinen eigenen situativen, institutionellen und kollektiven Charakter reflektieren« (Gronau 2014: 127). Was Gronau in Bezug auf die kreative und institutionelle Produktion von Inszenierungen schreibt, trifft auch allgemein auf Theaterinstitutionen und insbesondere auf Festivals zu. Theaterfestivals zeichnen sich durch ihr temporäres Dasein aus und verbinden internationale künstlerische Arbeiten mit einem

lokalen Publikum. Sie wirken auf einen Ort als kulturelle Intervention ein, welche zeitlich limitiert ist, aber in regelmäßigen Abständen wiederkehrt (vgl. Elfert 2009: 240–241). Dabei stellen besonders die eingeladenen dokumentarischen Theaterformen und mitunter auch die thematische Programmation Bezüge zu aktuellen gesellschaftlichen Debatten her.

Jeden Gest beginnt mit den Erzählungen einer gehörlosen Frau, die sagt, dass sie sich dessen bewusst ist, wie schwierig es für Hörende sei, sie zu verstehen. Der nicht Polnisch sprechende Teil des Publikums hört die Verzerrungen in der Stimme der Frau, erkennt aber nicht unbedingt die undeutliche Artikulation der Worte. Die Zuschauer_innen können die Aussagen nur verstehen, weil sie als Übertitel auf eine Leinwand über der Bühne projiziert werden. Durch die Verschiebung des kulturellen, zeitlichen, örtlichen und sprachlichen Kontexts löst das Bühnengeschehen beim Publikum jeweils andere Assoziationen und Deutungsmuster aus. Dieser Umstand zeichnet sich bei internationalen Festivals besonders ab und wird in deren Rahmenprogrammen direkt oder indirekt thematisiert. Den Zuschauer_innen werden unterschiedliche Vermittlungsformate angeboten, die sich vertiefend und/oder weiterführend mit den aufgeführten Themen auseinandersetzen, wodurch im Idealfall die Inhalte der Produktionen in einen breiteren gesellschaftlichen Kontext getragen werden. Längst sind diese Formate nicht mehr ›gängige‹ Einführungen oder Publikumsgespräche.⁴ Ein Nachgespräch im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern (Ausgabe 2019) findet beispielsweise im Anschluss an eine Aufführung im Dunkeln statt, damit sich durch die Unsichtbarkeit und Anonymität auch eine andere Gesprächsdynamik entfalten kann. Außerdem werden unterschiedliche ›Crash Kurse‹ angeboten, einer davon in Gebärdensprache. Dieser steht im Zusammenhang mit *Jeden Gest*, ohne dass er den Besuch der Aufführung voraussetzt oder sich explizit auf die Inhalte des Stückes bezieht (vgl. auawirleben 2019c). Ein tragendes Merkmal der vermittelnden Formate ist die angeleitete Partizipation der Zuschauer_innen. Dabei geht es nicht um eine Partizipation während einer Aufführung, sondern vielmehr um eine nachträgliche Aktivierung durch diskursive, didaktische oder performative Formate. Vermittlungsformate können in diesem Sinne

auch Momente der sozialen Vernetzung der Beteiligten sein, wobei die Teilhabe an der ortsspezifischen Öffentlichkeit praktiziert wird. Indem ausgewählte Inhalte von eingeladenen Produktionen durch das Rahmenprogramm auf partizipative Weise vertieft werden, wird die Auseinandersetzung mit bestimmten Themen innerhalb einer (Stadt-) Gesellschaft fortgeführt.⁵

Teil des Rahmenprogramms von auawirleben Theaterfestival Bern 2019 war eine Podiumsdiskussion, in der aus kulturpolitischer, kuratorischer und theaterwissenschaftlicher Perspektive über die Frage diskutiert wurde, ob Festivals Innovationsmotoren seien.⁶ In dieser Diskussion, wie auch generell im theaterwissenschaftlichen Diskurs, wird vertieft über das Verhältnis von Festivals zu ästhetischen Entwicklungen, anderen kulturellen Institutionen sowie mobilitätsgeleiteten und zeitlich limitierten Produktionsweisen nachgedacht. Was bis anhin allerdings noch nicht hinreichend diskutiert wurde, sind Vermittlungsformate und deren innovatives Potential. Diese Angebote innerhalb des Rahmenprogramms erweitern auf unterschiedliche Weise die Inhalte der gezeigten Produktionen und vertiefen den dazugehörigen Diskurs. Als partizipative Formate vermitteln sie zwischen Zuschauer_innen und Künstler_innen, zwischen internationalem und lokalem Kulturangebot und vor allem zwischen den spezifischen Inhalten der einzelnen Produktionen und allgemeinen, gesellschaftlichen Diskursen. Die Frage, ob dokumentarische Formen von Theater durch den ohnehin gegebenen Bezug zu gesellschaftlichen Realitäten den kreativen Umgang mit Vermittlungsformaten besonders stimulieren, müsste in einer weiterführenden Forschungsarbeit diskutiert werden. Fest steht aber, dass Theaterfestivals mit diesen rahmenden und kontextualisierenden Angeboten ihren situativen und partizipativen Charakter als institutionelle Schnittstelle von künstlerischen und gesellschaftlichen Prozessen auf innovative Weise verankern können.

Verwendete Literatur

- auawirleben (2019a): »Archiv«, auf: <https://auawirleben.ch/de/archiv> (letzter Zugriff: 26. 9. 2019).
- auawirleben (2019b): »auawirleben – Theaterfestival Bern«, auf: <https://auawirleben.ch/de/auawirleben> (letzter Zugriff: 26. 9. 2019).
- auawirleben (2019c): »Programm«, auf: <https://auawirleben.ch/de/2019> (letzter Zugriff: 26. 9. 2019).
- Balme, Christopher B. (2014): *The theatrical public sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bundesamt für Kultur (2020): »Kulturelle Teilhabe«, auf: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/sprachen-und-gesellschaft/kulturelle-teilhabe.html> (letzter Zugriff: 23. 2. 2020).
- Behrendt, Eva (2007): »Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Rimini Experten«, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, S. 64–73.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript.
- Fülle, Henning (2016): *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)*, Berlin: Theater der Zeit.
- Gronau, Barbara (2014): »Das Versprechen des Realen. Vorstellungen von Wirklichkeit im Theater des 20. Jahrhunderts«, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 126–134.
- Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice/Schmidt, Yvonne/Strickler, Pia (Hg.) (2012): *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*, Zürich: Chronos.
- Simon, Fritz B. (2014): »Die Unterscheidung Wirklichkeit/Kunst. Einige konstruktivistische Aspekte des »dokumentarischen Theaters««, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 39–48.
- Staatsschauspiel Dresden (2019): »Fast Forward. Europäisches Festival für junge Regie«, auf: https://www.staatsschauspiel-dresden.de/festivals/fast_forward_2017/ (letzter Zugriff: 1. 10. 2019).
- Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (2014): »Vorwort«, in: Boris Nikitin/dies. (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–11.
- Schmidt, Yvonne (2015): »Experten des Alltags: Zur Funktion von Laiendar-

- stellern in den Arbeiten von Rimini Protokoll«, in: Anne Fournier u. a. (Hg.): *Rimini Protokoll. Mimos. Schweizer Theater-Jahrbuch*, Bern: Peter Lang, S. 127–133.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld: transcript.
- Tobler, Andreas (2014): »Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters«, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 147–161.
- Westphal, Kristin u. a. (Hg.) (2018): *Zwischen Kunst und Bildung. Theorie, Vermittlung, Forschung in der zeitgenössischen Theater-, Tanz- und Performancekunst*, Oberhausen: Athena.
- Zürcher Theater Spektakel (2019): »ZKB Preise 1996–2018«, auf: <https://www.theaterspektakel.ch/ueber-uns/preistraeger/> (letzter Zugriff: 1. 10. 2019).

Verwendete Aufzeichnung

- Nowy Teatr (2016): *Jeden Gest*, Videoaufzeichnung einer Aufführung, o. D., o. O., Privatarchiv J. H.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Jeden Gest* vom 15. 5. 2019 in der Dampfzentrale in Bern besucht. Frei ins Deutsche übersetzt. Die deutsche Übersetzung basiert auf den englischen Untertiteln, die der Aufzeichnung hinzugefügt wurden (vgl. Nowy Teatr 2016).
- 2 In der deutschsprachigen Theaterlandschaft wurde der Begriff »Experten des Alltags« durch die Arbeiten des Theaterkollektivs Rimini Protokoll etabliert und geprägt. Expert_innen des Alltags sind nicht professionelle Performer_innen, deren persönlicher Alltag und Werdegang explizit auf der Bühne thematisiert wird. Innerhalb dieses spezifischen dokumentarischen Formats leiten Regisseur_innen die Darstellenden darin an, biografische Inhalte mit Spielaufgaben zu verbinden, die für sie nicht alltäglich sind. Der Begriff wurde in seiner grammatisch männlichen Form geprägt, in diesem Text wird die genderneutrale Form verwendet (vgl. Schmidt 2015: 127–128; vgl. Behrendt 2007: 64–73).

- 3 *Jeden Gest* erhielt 2017 den ZKB-Förderpreis am Zürcher Theater Spektakel. Im selben Jahr wurde die Regie des Stücks am Fast Forward Festival am Staatsschauspiel Dresden ausgezeichnet (vgl. Zürcher Theater Spektakel 2019; vgl. Staatsschauspiel Dresden 2019). Auch in den letzten Festivalausgaben von auawirleben Theaterfestival Bern ist die Präsenz von dokumentarischen Theaterformaten bemerkbar (vgl. auawirleben 2019a).
- 4 Die Forschung zu Theatervermittlung konzentriert sich grösstenteils auf die Vermittlung theatraler Ereignisse bei jungen Zuschauer_innen. Vermittlungsformate, die nicht auf ein junges Publikum zielen, sind ein Forschungsdesiderat (vgl. zum Beispiel Westphal u. a. 2018; vgl. Schneider 2013).
- 5 In den letzten Jahren ist im deutschsprachigen Raum ein wachsendes Interesse an Theater- und Tanzvermittlung zu beobachten. Gleichzeitig wird in der (Kultur-)Politik der Diskurs zur »kulturellen Teilhabe« aktiv und virulent geführt. Das Bundesamt für Kultur der Schweizerischen Eidgenossenschaft nennt beispielsweise die Stärkung der kulturellen Teilhabe als eine der drei strategischen Handlungsachsen der Kulturpolitik (vgl. Bundesamt für Kultur 2020). Forschungsbeiträge zu Partizipation und Öffentlichkeit werden entsprechend auch in der Theaterwissenschaft geleistet (vgl. zum Beispiel Balme 2014; Prinz-Kiesbüye, Schmidt, Strickler 2012).
- 6 Die Podiumsdiskussion wurde vom ITW Bern im Rahmen von »itw : im dialog« in Zusammenarbeit mit auawirleben Theaterfestival Bern organisiert (Vgl. Portmann, Alexandra [2020]: »Die Vorstellung als Geste. Künstler_innen-Gespräch mit dem Ensemble von *Jeden Gest*«, in diesem Band.).

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

Philosophisch-historische Fakultät
Institut für Theaterwissenschaft

UNIVERSITÄT
BERN

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-535-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-556-0

DOI: 10.16905/itwid.2020.9

itw : im dialog 3