

# Ist das echt?

Bertolt Brecht – Der kaukasische Kreidekreis · Sekundarschule Burg Liestal, Juni 2011  
Zu unserer Theaterarbeit und zu der Zeit, in der sie entstand

Bemerkenswerte Ereignisse begleiteten die Zeit, in der unsere Inszenierung des »Kaukasischen Kreidekreises« entstanden ist. Sie haben bei oberflächlicher Betrachtung nichts mit unserer Arbeit zu tun. Dennoch: ihre Gleichzeitigkeit mit dem Entstehen unseres Theaterabends drängte mir einen kritischen Blick und vor allem die Frage nach einem Zusammenhang auf.

2011: Als wir mit den Proben für den »Kaukasischen Kreidekreis« begannen, hatte das Jahr gerade angefangen. Noch wollte sich die »II« nicht richtig in die Hand hineinleben, die ein Datum mit dem Neuen Jahr versehen sollte. – Ich schreibe mit diesem Jahr mein zehntes Jahr an der Sekundarschule Burg. Anfang Januar 2011 kehrte ich nach einer längeren Arbeitspause dorthin zurück, um den »Kaukasischen Kreidekreis« in Angriff zu nehmen. Es war eine Rückkehr an einen mir vertrauten, dem Theaterschaffen wohlgesinnten Ort. Dennoch: das erste, was mich – aus Basel kommend – in Liestal auf der Straße einnahm, war ein politisches Plakat: »Zusätzliche 17 Kultur-Millionen für Basel-Stadt? Theater-Subventionen NEIN«. – Der klare Erfolg dieser SVP-Kampagne, die gegen eine der wichtigsten Kulturinstitutionen der Region Basel und der deutschsprachigen Theaterwelt gerichtet war, stand erst bevor. Und der Eindruck des auf dem Plakat zum »Goldesel« reduzierten Kantons Basel-Landschaft war stark: War das echt? War das wirklich wahr? – Wie sollte ich eine ersprießliche Theaterarbeit beginnen an einem Ort, an dem politisch gegen Theater vorgegangen wird? Und dies in einer Zeit, in der die Förderung von Bildung und Kultur wichtiger ist denn je? In einer Zeit, in der akuter Lehrermangel herrscht und in der man Menschen sucht, welche die Inhalte und Werte unserer Welt an die nächste Generation weitervermitteln sollen?

Wenig später machte ich Bekanntschaft mit wegweisenden Aussagen des englischen Erziehungs- und Kreativitätsforschers Sir Ken Robinson. Seine Worte drücken den Gegenpol zur Kampagne der SVP aus: Kultur, Kunst, Kreativität und schöpferisches Tun sind fundamental wichtig für die Bildung und Erziehung des Menschen. – Einige Auszüge aus einer Rede von Ken Robinson (TED-Kongreß, Februar 2006):

»Kinder, die dieses Jahr eingeschult werden, gehen im Jahr 2065 in den Ruhestand. Heute kann man noch nicht einmal wissen [...], wie die Welt in fünf Jahren aussehen wird. Und doch sollen wir unsere Kinder für diese Zukunft erziehen. [...] Meine Überzeugung ist es, daß jedes Kind unglaubliche Talente besitzt. Wir aber verschleudern sie ziemlich rücksichtslos. Darum möchte ich etwas über Erziehung und Bildung sagen, und über Kreativität. Ich glaube, Kreativität ist in der Erziehung und Bildung des Menschen genauso wichtig wie Lesen und Schreiben, und wir sollten ihr denselben Status geben. [...] Kinder haben keine Angst davor, Fehler zu machen. Nun, damit meine ich nicht, Fehler machen und kreativ sein sei das gleiche. Was wir aber wissen: Wenn man sich nicht darauf einstellt, Fehler zu machen, wird man niemals eigene Ideen entwickeln können. [...] Und wenn die Kinder erwachsen geworden sind, dann haben die meisten von ihnen die Fähigkeit des Fehlermachens verloren. Sie fürchten sich dann davor, Fehler zu machen oder sich zu irren. Und genauso funktionieren übrigens unsere Betriebe, funktioniert unsere Wirtschaft. Wir brandmarken Fehler als etwas Schlechtes, Schlimmes. Und wir haben staatliche Erziehungssysteme entwickelt, in denen Fehlermachen das schlimmste ist, was man tun kann. Das Ergebnis: Durch unsere Erziehung bewegen wir die Menschen weg von ihrem eigenen schöpferischen Potential. – Picasso sagte etwas hierzu: er sagte, jedes Kind sei ein geborener Künstler. Das Problem sei nur, Künstler zu bleiben, wenn man erwachsen wird. – Leider muß ich es so sagen: Wir wachsen nicht zum schöpferischen Tun und Sein hin, sondern davon weg. Oder besser gesagt, wir werden davon wegezogen. – Warum? [...] Jedes [staatliche] Erziehungssystem der Welt hat dieselbe Gewichtung der Schulfächer. Jedes. Egal, wohin man geht. Sie denken, es sei anders, aber das stimmt nicht. Zuoberst: die Naturwissenschaften und die Sprachen. Dann die Geisteswissenschaften. Und zuunterst sind die Künste. Überall auf der Welt. Und in fast jedem System sind auch die Künste in Ränge unterteilt: Bildende Kunst und Musik haben normalerweise einen höheren Stellenwert an den Schulen als Theater und Tanz. Es gibt kein [staatliches] Erziehungssystem dieser Welt, in dem Kindern Tanz mit demselben Stellenwert unterrichtet wird wie Mathematik. Warum? Warum nicht? [...] Ich finde, Mathematik ist sehr wichtig. Aber Tanz genauso. Kinder tanzen die ganze Zeit, wenn sie dürfen, wir alle tun das. Wir haben doch alle Körper, oder nicht? Habe ich etwas verpaßt? [...] In Wahrheit passiert folgendes: Wenn Kinder größer werden, beginnen wir, sie ausschließlich von ihren Hüften aufwärts zu erziehen. Und dann konzentrieren wir uns auf ihre Köpfe, und auch dort vorwiegend auf die eine Hirnhälfte. [...] Wenn man darüber nachdenkt, ist es so: Jedes [staatliche] Erziehungssystem auf der Welt hat heute zum Ziel, Menschen in einem in die Länge gezogenen Prozeß in Universitäten hineinzubringen. Und die Folge davon ist: Viele schöpferisch hochbegabte, brillante Menschen denken, sie seien es nicht, weil die Dinge, für die sie in der Schule Talent gezeigt haben, dort nicht entsprechend bewertet oder sogar

als etwas schlechtes gebrandmarkt wurden. Ich finde, wir können es uns nicht leisten, so weiterzumachen. [...] Der einzige Weg, [...] das Geschenk der menschlichen Erfindungskraft zu nutzen [...], ist, unsere schöpferischen Möglichkeiten und Fähigkeiten als den Reichtum anzusehen, den sie darstellen, und unsere Kinder als die Hoffnung zu erkennen, die sie sind. Unsere Aufgabe ist es, ihr ganzes Wesen zu bilden und zu erziehen, damit sie sich der Zukunft stellen können. Übrigens: Es mag sein, daß wir diese Zukunft nicht mehr erleben; sie aber werden sie erleben. Und unsere Aufgabe muß es sein, ihnen dabei zu helfen, diese Zukunft zu etwas Gutem zu formen. [...]

Ja. Ich möchte solch gewichtige Aussagen zur Bildung und Erziehung des Menschen einer politischen Kampagne gegenüberstellen, deren erklärtes und erreichtes langfristiges Ziel es ist, den Platz eines jahrtausendealten Grundwertes unserer Bildung aus der Gesellschaft und der Erziehung zu entfernen. – Der Start zum »Kreidekreis« war nicht leicht unter dem Schatten dieser Abstimmung. Daß sie von den Initianten gewonnen wurde, ist entmutigend. Und das Abstimmungsergebnis, berücksichtigt man den allgemeinen Wunsch nach wertvoller Bildung und Erziehung, ist entlarvend und bedenklich im Hinblick auf Bildungsrichtung und Gesinnung der Initianten und des entsprechenden Stimmvolkes.

Ken Robinson: »Wenn man sich nicht darauf einstellt, Fehler zu machen, wird man niemals eigene Ideen entwickeln können.« Unsere Probenarbeit war ein ständiges Suchen nach eigenen Ideen, ein Prozeß des Irrrens, des Fehlermachens und Lernens. Es war und ist eines meiner größten Anliegen, in der Probenarbeit im Grunde alles möglich sein zu lassen. Es soll von den Schauspielern alles ausprobiert, gedacht und getan werden dürfen. Auch Fehler gehören hier dazu. Und aus diesem Tun heraus soll sich das formen, was später auf der Bühne als Inszenierung sichtbar ist. Als Regisseur bin ich nicht dazu da, die Schüler in irgendeiner bestimmten Art zu formen; ich bin eher so etwas wie ein Geburtshelfer. – »Probe ist sichtbares lautes Denken«, so hat der Theatermann Peter Brook es auf den Punkt gebracht. Weiter: »Ohne Führung kann eine Gruppe innerhalb einer gegebenen Zeit kein einheitliches Resultat erzielen. [...] Wenn Schauspieler etwas allein entwickeln wollten, müßten sie so hoch entwickelte Wesen sein, daß sie auch kaum Proben brauchen; sie würden das Skript lesen, und im Nu würde die unsichtbare Substanz des Stückes voll artikuliert unter ihnen erscheinen. Das ist unreal: Ein Regisseur ist da, um einer Gruppe zu helfen, sich zur idealen Situation hin zu entfalten. Der Regisseur ist da, um anzugreifen und nachzugehen, zu provozieren und sich zurückzuziehen, bis der undefinierbare Stoff zu fließen beginnt. [...] Ein Regisseur lernt, daß das Wachstum der Proben einen Entwicklungsprozeß darstellt: Er sieht, daß es für alles den richtigen Augenblick gibt, und seine Kunst ist die, solche Augenblicke zu erfassen. Er lernt, daß er nicht imstande ist, gewisse Ideen in den ersten Tagen zu vermitteln. Er wird den Gesichtsausdruck eines scheinbar entspannten, aber innerlich verkrampften Schauspielers erkennen, der seinen Worten nicht folgen kann. Er wird dann entdecken, daß er nichts zu tun braucht, als zu warten und nicht zu sehr zu drängen. In der dritten Woche ist dann alles ganz verwandelt, und ein Wort oder ein Nicken bringt augenblickliches Verstehen. Und der Regisseur wird sehen, daß er selbst auch nicht stehenbleibt. Trotz aller Hausarbeit kann er das Stück allein nicht völlig verstehen. Alle Ideen, die er am ersten Tag mitbringt, müssen sich ständig neu entfalten – dank dem Prozeß, den er mit den Schauspielern durchlebt, so daß er in der dritten Woche merken wird, daß er alles anders begreift. Die Sensibilitäten der Schauspieler rücken seine eigene in helles Licht, und er wird auch genauer wissen oder zumindest sehen, daß er bisher nichts gültiges entdeckt hatte. – Tatsächlich ist der Regisseur, der mit seinem Rollenbuch, in dem Bewegungen und Geschäftliches und anderes angemerkt sind, zur ersten Probe kommt, ein regelrecht tödlicher Theatermann.«

In unserer Probenarbeit haben wir konsequent darauf verzichtet, über das Stück und den Autor Recherchen anzustellen, die uns dabei hätten »helfen« sollen, das Stück zu verstehen. Wir haben an die Stelle von Akademik und Gelehrsamkeit die Praxis gesetzt, das bloße Tun. Wir sind ausschließlich vom Text ausgegangen, haben uns beispielsweise der Thematik um Brechts »episches Theater« und den »Verfremdungseffekt« überhaupt nicht ausgesetzt. Wir haben versucht, durch eigenes Tun eine eigene Arbeit entstehen zu lassen. So ist unsere Inszenierung ausschließlich das Resultat der Wirkung des Textes auf die Schauspieler.

Das haben wir nicht getan, um auf Biegen und Brechen etwas »Originales« hervorzubringen. Obwohl natürlich die Echtheit einer Arbeit nach der Geschichte um Karl-Theodor zu Guttenberg und seine Dissertation einen ganz neuen Stellenwert bekommen hat. Auch dieses Politikum: eine bedauernswert peinliche und traurige Geschichte, die sich – zufällig – gleichzeitig mit unserer Theaterarbeit ereignet hat. Auch darum die Frage: Ist das echt? Oder ist das, was wir machen, irgendwo abgeschaut oder abgeschrieben? Wir sind diesen Fragen elegant ausgewichen, und zwar dadurch, daß wir sagen können: Wir hatten – außer dem Originaltext – von dem Stück, das wir spielen, keine Ahnung, denn wir haben versucht, den Originaltext und nichts anderes beim Wort zu nehmen und unsere Erfahrungen nur aus ihm zu schöpfen.

Dabei sind wir auf erstaunliche Dinge gestoßen. Ich erinnere mich an einen Moment in einer Probe Anfang März, in der wir merkten: Jede Person in der Szene, die wir gerade proben, ist korrupt. Das war zunächst einmal eine völlig neue Entdeckung in bezug auf den »Kreidekreis«, denn sie ließ sich auf ausnahmslos alle Personen des

Stückes übertragen. Außerdem war es eine ernüchternde Feststellung im Sinne der Moral. Für die Schauspieler hingegen war es eine wunderbare Spielhilfe. Denn so erhielt jede Figur eine beachtliche Schräglage. Und eine Person in Schräglage ist erstaunlicherweise viel einfacher darzustellen als eine zentrierte, in sich ruhende Person. – So sind wir zum Beispiel dem durchtriebenen, diebisch-geizigen Bruder der Grusche auf die Spur gekommen. Wir haben die religiös-falsche Doppelmoral des Mönches im Gebirge entdeckt. Wir haben Grusches Schwiegermutter kennengelernt, die aus purem Eigennutz und aus Geldgier ihren Sohn mit einer ihr völlig unbekanntem Frau verheiraten läßt. Wir sind der aberwitzig arroganten, egozentrischen Haltung der Gouverneursfrau begegnet, die ihr eigenes Kind auf der Flucht vergißt. Den durch Macht verblendeten Gouverneur, die karrieregeilen und eifersüchtigen Ärzte und Anwälte haben wir ebenso genau unter die Lupe genommen. Und das Kennenlernen der sexuell-zweideutigen, komischen und ebenso wunderbar-spielerischen wie brutal-derben Soldaten, der »Panzerreiter«, waren ein wesentlicher Teil unserer Arbeit. Die verdrehten, durch Alkohol und eine Mischung aus Güte und Gleichgültigkeit hervorgebrachten Urteile des »Richters« Azdak, der letztlich doch all jenen Menschen hilft, die wirklich der Hilfe bedürfen, waren eine der besonderen Herausforderungen für unsere Darsteller. Ebenso haben wir die Durchtriebenheit, den Geiz, das Analphabetentum, den Egoismus und die Kurzsichtigkeit all jener Bauern, Händler, Knechte und Diener entdeckt, die Brecht als Nebenfiguren in seinem Stück auftreten läßt. Ja, wir haben sogar bemerken müssen, daß die scheinbar »nur« liebende und sich aufopfernde Grusche erst mit Hilfe unlauterer Handlungen ihren Weg überhaupt gehen kann. Und selbst ihr Geliebter, der Soldat Simon, ist im Angesicht der Justiz dazu bereit, einen Meineid zu leisten.

Wie bereits gesagt: Es gibt keinen einzigen Menschen in dem Stück, der nicht korrupt, verlogen oder falsch handelt. Dadurch stellt sich die Frage: Ist es »unmoralisch«, mit Jugendlichen ein solches Stück auf die Bühne zu bringen? Ein Stück, in dem am laufenden Band gelogen, geschummelt, betrogen, hintergangen, gemordet, geraubt, vergessen, vergewaltigt wird? Wir haben versucht, die Angst vor all diesen Dingen zu verlieren und zu akzeptieren, daß wir auf der Bühne gelegentlich brutal und immer schonungslos sein müssen im Umgang mit der jeweils gegebenen Situation. Worte des Philosophen Martin Buber treffen hier zu: »Die Beziehung zum Du ist unmittelbar. [...] Zwischen Ich und Du steht kein Zweck, keine Gier und keine Vorwegnahme. [...] Alles Mittel ist Hindernis. Nur wo alles Mittel zerfallen ist, geschieht Begegnung.« Das ist es: Unmittelbarkeit wollten in unserer Inszenierung erreichen, sowohl in der Gestik der Darstellung als auch im Ton und Ausdruck der Sprache. Und ich habe eine Antwort auf die Frage gefunden, ob ein Stück wie der »Kaukasische Kreidekreis« für Jugendliche überhaupt geeignet sei: bei Gerhard Polt, dem bayerischen Komiker, Satiriker und Bühnen-Urgestein: »Je mehr sich einer aufregt, um so mehr wird er wirklich, kommt er in Erscheinung. Man muß sich aufregen; man muß ein heißes Blut haben; man muß schimpfen können, fluchen können, loben können, preisen können, singen können, schreien können.« Genau diese Eigenschaften, das Schimpfen, Fluchen, Loben, Preisen, Singen und Schreien, bildeten einen wesentlichen Teil unserer Arbeit. Und hierdurch wurden die Figuren des Stückes mehr und mehr »echt«, sie wurden »wirklich«, wie Polt es sagt, und zwar sowohl im Sinne der Wirklichkeit wie auch der Wirkung. Und nicht nur die Figuren: Durch das Erleben ihrer Wirklichkeit und Wirkung haben alle Schauspieler Eigenschaften an sich selber entdeckt, die sie zuvor so nicht gekannt haben. Durch das Darstellen von Schimpf, Fluch, Lob, Preis, Gesang, Geschrei und auch von Korruption, Gewalt, Zynismus, Egoismus usw. können die genannten Eigenschaften von den Schauspielern als das erkannt und wahrgenommen werden, was sie sind: als Tatsachen, die im Leben genauso existieren wie Liebe, Zuneigung, Freundschaft, Mitgefühl, Güte, Freude. Nur so können die Jugendlichen lernen, mit ihnen umzugehen. Denn theoretische Erklärungen über Schimpfen und Fluchen werden dem gelebten Geschimpfe und Gefluche immer genauso fern sein, wie es die Erklärung eines Gebetes oder der Liebe dem wirklich dargebrachten Gebet oder der wirklich empfundenen Liebe bleiben wird. Die Analyse eines Fluches ist kein Fluch; so wie Theaterwissenschaft kein Theater, Musikwissenschaft keine Musik hervorbringt. So haben wir uns der Theaterarbeit nicht im Sinne einer recherchierenden, zitierenden, sezierenden Wissenschaft genähert, sondern wir haben die Personen, Situationen und Vorgänge im Stück mit »wissenschaftlicher« (sic!) Genauigkeit in der Praxis studiert. Das Ziel: Es darf niemand auf die Bühne, bevor er nicht genau weiß und spürt, was er zu tun hat und warum er es tut.

Oftmals haben wir in Proben gar nicht so sehr »auf der Bühne« gearbeitet, sondern wir haben Gespräche geführt und diskutiert, haben gelacht und geblödet, mitunter auch einfach wild drauflos gespielt und herumprobiert. Die Gespräche sowohl über die Figuren und Szenen, als auch über völlig andere Dinge, führten zum schlußendlichen und immer wandel- und erweiterbaren Verstehen dessen, was man auf der Bühne tun kann. Und es zeigte sich, daß es in unserer Arbeit vollkommen unmöglich war, eine Probe zu planen oder vorzubereiten. Was wir hingegen immer praktiziert haben, war das Nachbereiten dessen, was wir gerade getan und probiert hatten. Es war so etwas wie ein punktuell festhalten von Dingen, die man erreicht hat. Das taten wir, um hierauf die weitere Arbeit aufzubauen, immer bereit, alles, was wir schon erreicht hatten, wieder in Frage zu stellen, es zu erweitern, wieder umzustoßen, zu verwandeln, auch zu verwerfen. Wir haben keine Regeln, keine Formeln gefunden für das, was wir tun. Nochmals Martin Buber: »Ich muß es immer wieder sagen: Ich habe keine Lehre. Ich zeige nur etwas. Ich zeige Wirklichkeit, ich zeige etwas an der Wirklichkeit, was nicht oder zu wenig gesehen worden ist. Ich nehme

ihn, der mir zuhört, an der Hand und führe ihn zum Fenster. Ich stoße das Fenster auf und zeige hinaus. Ich habe keine Lehre, aber ich führe ein Gespräch.« Genau so war unsere Arbeit: Im Grunde war sie ein großes Zwiegespräch, ein umfassender Dialog. – Daß ich die Klasse 4v schon seit Jahren aus dem regulären Unterricht kannte, hat vieles in der Theaterarbeit erleichtert und bereichert. Wie schön war es, zu erleben, wie junge Menschen, mit denen man arbeitet, sich von Schülern zu Schauspielern und dadurch im Grunde zu »Mitarbeitern« wandeln! Und diese Wandlung geschah nicht nur durch gegenseitiges Bilden und Schaffen, durch schöpferisches Tun, sondern vor allem durch den Dialog, das Zwiegespräch. Martin Buber: »Dialogisches Leben ist nicht eines, in dem man viel mit Menschen zu tun hat, sondern eines, in dem man mit den Menschen, mit denen man zu tun hat, wirklich zu tun hat.«

Durch die Theaterarbeit sind wir mit einem Stück in Berührung gekommen, in dem sich jede Figur in einer »korruptionslastigen Schräglage« befindet. Die Schauspieler haben gelernt, daß genau jene Dinge, die sie somit auf der Bühne darstellen, sie in ihrem Alltag, in ihrer menschlichen und schulischen Umgebung nicht weiterbringen. Fortschritt, Entwicklung und Schöpfung werden nicht durch Korruption und Falschheit erreicht, sondern durch Zusammenarbeit, durch Austausch, durch Rücksicht und durch Liebe, und ebenso durch harte, disziplinierte Arbeit. Durch die szenische Darstellung der zuvor genannten negativen Dinge können die Schauspieler diese ablegen. Sie können sich zu den genannten positiven Eigenschaften hinbewegen.

Moral, Menschlichkeit und Liebe haben es im »Kreidekreis« sehr schwer: ihnen werden gewaltige Steine, scheinbar unüberwindbare Hindernisse in den Weg gelegt. Hindernisse, die von ähnlicher Tragweite sind wie die basellandschaftliche SVP-Kampagne gegen das Theater Basel oder die Affäre um Karl-Theodor zu Guttenbergs Doktorarbeit. Diese Ereignisse geschahen gleichzeitig mit unserer Arbeit am »Kreidekreis«; sie haben die ehrlich gemeinte, ernsthafte Bildungs- und Erziehungsarbeit, die wir mit dem Theaterschaffen an unserer Schule leisten, empfindlich berührt und sogar in Frage gestellt. Wir haben trotzdem weitergemacht. Probe für Probe haben wir uns getroffen und weitergeforscht, was es mit unseren Figuren auf sich hat. Erschreckenderweise ließen sich viele der Figuren in ihrer – wie wir es nannten – »korruptionslastigen Schräglage« durchaus mit der SVP-Kampagne oder Karl-Theodor zu Guttenberg vergleichen. Ja, selbst die Ereignisse in Libyen um Muammar al-Gaddafi finden ihre traurige Parallele in unserer Arbeit: auch im »Kreidekreis« gibt es die Konfliktsituation zwischen einer konservativen Regierung, die für eine gewisse Zeit von Rebellen gestürzt wird, aber schließlich doch wieder an die Macht kommt. Den Bürgerkrieg, um den es sich im »Kreidekreis« handelt, dürfen wir uns um kein bißchen weniger brutal und einschneidend vorstellen als die Revolutionen in der arabischen Welt, die wir zur Zeit erleben.

So haben wir in der Zeit unserer Inszenierung vom Theater-Nein über Karl-Theodor zu Guttenberg, das Erdbeben in Japan und die Reaktorkatastrophe von Fukushima bis zu den arabischen Revolutionen Ereignisse an unserer Seite gehabt, die sich zu unserer Arbeit in einen Bezug setzen lassen. Die genannten Dinge reichen von radikalen politischen Entscheidungen über die Korruption bis hin zur Katastrophe in Natur und Technik und zum offenen Krieg. Sichtbar werden sie in unserer Inszenierung nur indirekt, aber sie haben uns bei unserer Arbeit begleitet und wie jedes Ereignis, das die Welt mitformt, auch geprägt. – Eine der Motivationen, mit Jugendlichen Theater zu machen, ist die: solche Ereignisse nicht außer Acht zu lassen, sondern sie durch klares Hindeuten und Wahrnehmen den Schülern bewußt zu machen und dahingehend mit ihnen zu arbeiten, daß sie bereit sind, an einer Welt mitzubauen, in der solche Katastrophen nicht mehr vorkommen. – So wurde der »Kreidekreis« durch die menschlichen Katastrophen, die in Brechts Text enthalten sind, für uns zu einer Arbeitsfläche, auf der wir die schöpferische Haltung des Weitermachens, des Wahrnehmens und der Hoffnung ausprobieren und leben konnten, erlebt am Nachfühlen und an der Darstellung menschlicher und sachlicher Tragödien.

Wie schon bei der Inszenierung von »A Midsummer Night's Dream« an der Sekundarschule Burg 2009, führen wir mit unserer Arbeit mehrere Gruppen von Schülern zusammen. Zunächst ist da die Klasse 4v, die in diesem Jahr ihre obligatorische Schulzeit abschließt. – Dann der Theaterkurs: Schüler aus 2. und 3. Klassen unserer Schule, die Theater als Freifach gewählt haben. Während die Schüler der Klasse 4v die großen, tragenden Rollen im Stück und wichtige organisatorische Aufgaben übernehmen, wird die Inszenierung durch die Schüler des Theaterkurses mit »Volk« belebt. Außerdem bestreiten die jüngeren Schüler das Buffet in der Pause. – Und schließlich haben Schüler aus weiteren Klassen unserer Schule viel zu unserer Inszenierung beigetragen, allen voran Lucas Müller (Klasse 4w) als Tonmeister.

Mein Anliegen ist es, den Schülern durch die Kombination dieser verschiedenen Gruppen ein klassen- und altersstufenübergreifendes Projekt anzubieten und so allen Schülern in ihren individuellen Tätigkeitsbereichen und Begabungen volle Entfaltung zu ermöglichen. Auf und hinter der Bühne haben die Schüler die Möglichkeit, sich persönlich, fachlich, emotional, ja sogar körperlich kennenzulernen. Sie beleben und bereichern mit dieser Begegnung nicht nur ihr eigenes Tun und ihren individuellen, menschlichen Weg, sondern auch das Klima der ganzen Schule. An ihrer Arbeit wird sichtbar, daß die Verschiedenheiten von Alter und Schulklasse nicht Konkurrenz und

damit etwas Trennendes bedeuten muß, sondern daß die Zusammenarbeit mehrerer Gruppen zu einem besseren Verstehen, einer umfassenderen Wahrnehmung und einer tieferen Wertschätzung des Gegenüber führt.

Einigen Personen möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Mit ihnen verbindet mich, zum Teil schon seit vielen Jahren, eine freundschaftliche und produktive Zusammenarbeit. – An erster Stelle danke ich meiner Freundin und Choreographin Alice Mundschin. Sie formte in zum Teil nervenaufreibender Kleinarbeit die gesamte Gruppe zum choreographischen Schlußbild der Inszenierung. Durch die Masken aus dem Atelier der Maskenbildner Sergio und Massimo Boldrin in Venedig erhielt ihre Arbeit eine weitere, ganz besondere Prägung. – Weiter danke ich meinem Freund Luzian Hirzel, der mit dem Blick und dem Gespür des Schauspielers in unseren Endproben anwesend war und uns allen, besonders in Zusammenarbeit mit dem Theaterkurs, viele szenische und menschliche Perspektiven eröffnet hat, die wir ohne ihn nicht hätten erobern und erfahren können. – Lucas Müller, unserem Tonmeister, danke ich für seine zuverlässige, erfrischende und von brilliantem Humor getragene Mitarbeit. – Besonders danke ich unserem Lichtgestalter, Bühnenbildner, technischen Leiter und Regieassistenten Dominic Dill. Er hat mit Verantwortungsbewußtsein und unglaublicher Tatkraft das gesamte Projekt von Anfang an mitgetragen. – Und zuletzt danke ich meinem Kollegen und Freund Heinz Guldemann. Er hat die Inszenierung des »Kaukasischen Kreidekreises« initiiert und hat, in enger Zusammenarbeit mit mir, unsere ganze Mannschaft durch alle Höhen und Tiefen geführt, die eine Theaterproduktion mit sich bringt. Danke, Heinz, für die gute Zeit mit Dir und Deiner Klasse!

Im Juni 2011 · *Nikolaus Matthes*