

**Sonderprojekt Theater im öffentlichen Raum  
Fonds Darstellende Künste**

**Projekt: Zeit heilt alle Stunden (UA 02.10.2014)**

Theater Pan.Optikum (Regie: Sigrun Fritsch)

aktiv Beteiligte: 3 Rollendarsteller; 32 jugendliche Gruppendarsteller;

Stab: ca. 20 Personen;

Ort: Zollhallen des Güterbahnhofs Nord, Freiburg

Zuschauer: 220 (ausverk.; 12€ Eintritt, erm.: 8€, Schulklassen: 6€, Flüchtlinge: frei)

Länge der Aufführung: ca. 120min

Besprechung der Aufführung vom 02. Oktober 2014 von Dr. Matthias Däumer

I Beschreibung

Das Gebiet des Güterbahnhofs Nord ist ein Areal der harten Kontraste: Auf der einen Seite moderne Wohnbauten, steril, teils noch ungenutzt, doch im Leerstand Zeichen einer Zukunft; auf der anderen Seite die alten Bahnhallen, architektonische Dinosaurier, kurz vor dem Verschwinden. An dieser Schnittstelle, diesem Ort des Umbruchs fragt *Pan.Optikum* nach der Art, »wie wir leben wollen«, nach dem Umfang dieses »Wirs« und der Bedeutung dieses »Lebens«. Das Areal fordert dabei diese Frage geradezu heraus, ist es doch noch ungeklärt, wie mit den historischen Bahngebäuden verfahren werden soll. Ebenso ist es zwingend, wen *Pan.Optikum* fragt: Es sind nicht Politiker, nicht das Publikum, sondern die jugendlichen Darsteller, die beim Erstellen der Fragen und der Suche nach Antworten partizipierten. Dafür wurde eine der langen Bahnhallen in drei Schauplätze unterteilt, durch die das Publikum sich bewegt. Die Inszenierung entfaltet so (textuell geleitet von Brechts *Mahagonny*, Robert Schubert's *Frontex* und Passagen aus Pablo Nerudas *Aufenthalt auf Erden*) ein Sammelsurium von Bildern über Integration, Exklusion und Aggression.

An der ersten Station (das Programmheft nennt sie: »Großstadt in der Gegenwart: Mahagonny«) sitzt das Publikum auf einer festen Tribüne und verstreut stehenden Sitzen. Man sieht auf einer Projektionsleinwand Informationen über die Mauereidechse *Podarcis muralis*, die der Inszenierung als Maskottchen dient. Und das gleich in mehrfacher Hinsicht: So prangt sie auf jeder Seite des Programmhefts – und das zurecht, war das Vorkommen dieser geschützten Echsenart doch der Grund dafür, dass der Abreißwut am Güterbahnhof Einhalt geboten wurde und durch die Errichtung eines Schutzgebiet das Gebäude des *Pan.Optikums* erhalten bleiben konnte. Doch ebenso nimmt die Echse in der Inszenierung eine zentrale Rolle ein.

Sieben Einwanderer betreten den Spielraum, dicht gefolgt von einer unausstehlich »professionellen« Reporterin für ARTE BRISANT (eine Figur aus Schubert's Drama) und ihrem Kameramann. Sie heißt die jugendlichen Flüchtlinge in Reih und Glied stehen, interviewt sie und schmeißt sich dabei von einer TV-Pose in die nächste. Die Jugendlichen wiederum bekommen keine Chance, wirkliche Antworten auf ihre Fragen zu geben, sondern müssen von vorgefertigten Karten vorlesen, meist Zitate aus der Freiburger Presselandschaft, die von der (leider allzu üblichen) politischen Überforderung der Politik mit den tendenziell steigenden Flüchtlingszahlen und auch dem aus dieser Überforderung resultierenden Rassismus zeugen. Die Flüchtlinge wirken hilflos,

werden von der Reporterin zur Staffage ihrer Selbstinszenierung missbraucht – bis plötzlich zum Soundtrack von Hip-Hop-Rhythmen rund 20 jugendliche Tänzer die abrupt sich wandelnde Szenerie (die Projektionsfläche im Hintergrund zeigt nun mit Graffiti überzogene Container) überfallen. Dazu erfolgt der erste Einsatz der Raps, die von Robin Haefs (Gründer der Berliner *Rapucation*-Gruppe und Autor eines Buchs zur Vermittlung von Unterrichtsinhalten durch Rapmusik), in Zusammenarbeit mit den jugendlichen Darstellern (zumeist Schüler der Klasse 8b des Montessori Zentrums) verfasst wurden. Der erste Rap, ›Glitzerstaub‹, ist ein sarkastisches Lob auf die Urbanität Mahagonnys, die die Flüchtlinge anzieht, doch dann »verdunstet in giftigem Rauch. / Es war leider nix außer Glitzerstaub«. Die Tänzer bedrohen die Reporterin und ihren Kameramann, rauben ihre Kleidung. Doch bevor die Szene eskaliert, tritt am oberen Ende einer seitlich an der Wand verlaufenden Holzterrasse die Echse auf: Die Darstellerin mit ihrem grünen Plastikschwanz steigert den ohnehin schon surrealen Charakter, doch sorgt (und hierin gleicht sie ihrem realen Vorbild der *Podarcis muralis* hinsichtlich der Güterbahnhof-Areals) für eine vorübergehende Harmonie, schlichtet als Teilhabende an beiden Welten, gewissermaßen als ›urbane Naturmacht‹. Der Kameramann, der in diesem Passagen immer mehr zur Identifikationsgestalt des Publikums wird, schließt sich daraufhin den Jugendlichen an. Die Reporterin wird hingegen mit einer parodistischen Choreographie konfrontiert, in der Tänzerinnen mit blonden Perücken ihr marionettenhaftes Gebaren imitieren, mit bedrohlichen Zeigegesten und abgehackten maschinenhaften Bewegungen die mediale Schönfärbung der Realität in ihrer Bedrohlichkeit ausstellen.

Danach wird das Publikum von den Performern animiert, sich zur zweiten Station zu begeben. Dort sitzt man auf dreireihigen, verschiebbaren Tribünen. Empfangen wird man durch eine Hip-Hop-Sequenz, die allmählich dem szenischen Spiel weicht. Die Flüchtlinge und mit ihnen die mittlerweile identitäts- wie rechtlose Reporterin müssen sich vor autoritären Bürokraten ausweisen. Nach einem anfänglichen Aufbegehren wird der Vorgang immer verzweifelter und beschneidet mehr und mehr die Würde der Neuankömmlinge. Sätze wie »Aber ich bin doch einmalig«, geben der Verzweiflung der Inspizierten Raum. Plötzlich werden die Tribünen in Bewegung gesetzt und das Publikum muss sich in der eigenen Passivität und Dekadenz ertappt fühlen, die einen diesen Vorgang der alltäglichen Diskriminierung von Flüchtlingen lediglich betrachten lässt. Von den Darstellern durch eine disconeblige Autoscooter-Atmosphäre geschoben endet der Weg vor dem Zugang zur dritten Station, die im Gegensatz zu den ersten beiden bisher noch nicht einsehbar war.

Nach der Weite der zwei Spielorte umfassenden Halle wirkt der Raum, den man nun von der Tribüne aus durch einen schmalen, mit Plastikbahnen behängten Einlass betritt, bedrohlich und beengend. Die klaustrophobische Atmosphäre wird dadurch gesteigert, dass man eng beieinander auf Papphockern sitzt, umgeben von Gazevorhängen, auf denen psychedelische Motive wabern (oszillierende Iriden, Puppenköpfe, Insekten, missbildete Figuren). Die Gaze lässt einen anfangs die Gegenseite zur der eigenen Position nur erahnen, was die Verunsicherung enorm steigert. Als die Projektionen verblassen, erkennt man hinter der Gaze drei Bühnen, auf denen Gruppen von Tänzern, über die Zeit von Bühne zu Bühne wechselnd, in grotesken und bedrohlichen Outfits die Atmosphäre einer dämonischen Unterwelt erzeugen: hochgestellte künstliche Menschen- und Tierköpfe, schamanenhaft, und die schon bekannten Blondinen, die mit

olimpiahafter Kühle einen *Tablet*-Tanz aufführen. Noch könnte man sich aufgrund der Trennung von Zuschauer- und Spielraum als Betrachter des höllischen Geschehens in Sicherheit wiegen, doch dann brechen die Darsteller die vierte Wand, und reißen den Betrachter mit in die Hölle: Sie rappen, rufen Parolen und zitieren hochaggressive Passagen aus Schubert's Lampedusa-Drama *Frontex*. Das Verhältnis von arrogantem Passinhaber und bittstellendem Einwanderer wird dabei in sein Gegenteil verkehrt: Die gerappten Texte belächeln den selbstgefälligen deutschen Gutmenschen und setzen höhnisch hinzu: »Ihr seid die ersten, die wir fressen werden!« Die Blondinen werfen währenddessen der Reporterin die mediale Ausschlichtung der Flüchtlingsleiden vor, diese widerspricht mit aufklärerischer Selbstgefälligkeit und die schrecklichen Olimpias machen sich auf den Weg zu ihrem Opfer. Doch dann ändert sich plötzlich, vergleichbar der Dramaturgie an der ersten Station, die musikalische Stimmung, die Gazevorhänge werden hochgezogen, der Raum geweitet. Abermals erscheint der *deus ex machina* in Gestalt der Echse und wendet die Eskalation ab.

Die nun folgenden Szenen symbolisieren den allmählichen Wiederaufstieg bis hin zur ›Oberfläche‹ der ersten Station: noch eine Autoscooterfahrt, begleitet von dem beinahe reumütig-aggressiven Rap (›Träne‹) und an der ersten Station eine große Choreographie, u.a. mit dem Text ›Hier oben‹. In diesem Finale werden sowohl textlich, rap-technisch, tänzerisch und vor allem aber atmosphärisch noch einmal alle Register gezogen. Man bemerkt fast gar nicht, dass irgendwo während des Aufstiegs die Reporterin von der Masse der Jugendlichen geradezu assimiliert wurde, das Symbol des ›Medialen‹ klammheimlich Platz machte für die unmittelbare Direktheit der Gruppenperformance.

## II Relation zur Unort-Theorie

Die Begrifflichkeit der ›Unort‹-Theorie kann für »Zeit heilt alle Stunden« zweifach der Beschreibung dienen. Einerseits ist das Areal des Güterbahnhofs eine Heterotopie (Foucault), auf der die Wandelungen des urbanen Raums, die Gegensätze von Altem und Neuen, aber auch Natur und Bebauung zusammengezogen werden. Gerade die letzte Opposition wird über das Motiv und die Figur der Echse mit in die Inszenierung gezogen. Lediglich bezüglich der Flüchtlings-Thematik wären noch andere, passendere Orte denkbar gewesen, warten die Wohngebäude des Güterbahnhofs doch eher auf Studierende und *middle bis upperclass*-Gentrifizierer. Doch die Nachhaltigkeit der Inszenierung zielt auch nicht auf die konkrete Stadtplanung ab, sondern eher auf die Fragen und Antworten der beteiligten Jugendlichen, die mit dem Stück die planerische Unsicherheit positiv zur Möglichkeit der Utopie wandeln.

Die zweite, eher strukturelle Umsetzung eines Unort-Gedanken findet sich in der Raumnutzung der Inszenierung: Die Grundstruktur von *descensus (ad infernos)*, der Umkehr und dem Wiederaufstieg semantisiert die Bahnhalle auf eine Art, die eng mit einer motivischen wie theatralen Tradition zusammenhängt. Diese wiederum trägt stark zu Aussage des Stückes bei: Steigt einer in die Unterwelt, so tut er dies (wenn er nicht gerade Jesus heißt) seit dem Hochmittelalter zumeist aus Gründen der Läuterung. Und auch »Zeit heilt alle Stunden« zeichnet einen Läuterungsweg nach, der von der Erfahrung der Gewalt der Medien, über eine Umkehr der Gewalt in der Unterwelt bis hin zu einem Abstreifen des Medialen und der finalen Erfahrung von Unmittelbarkeit reicht,

einer Unmittelbarkeit, in der man auch schließlich sich selbst entdeckt: »Denn neben jedem Stern steht eine Zahl. / Verbinde sie und du siehst deinen Namen. / Wenn du's nicht sofort erkennst, mach die Augen zu. / Augen zu, alles wird gut«, heißt es im abschließenden ›Hier oben‹. So endet die Unterweltfahrt vor allem auch in Einem: der Katharsis, allgemein als theatraler Effekt der läuternden Selbsterkenntnis aber vor allem bezüglich der Erkenntnis der eigenen Position in den dargestellten gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten.

Um abschließend noch einen letzten historischen Bezug dieser Raumnutzung zu nennen: Die Art, wie in der Horizontalen der Halle die Vertikalität von Ober-, irdischer und Unterwelt entsteht, ist eine äußerst traditionelle ›Verunortung‹ durch das Theatrale, erinnert sie doch stark an die Raumsemantik der mittelalterlichen Simultanbühnen. Diese wird sogar so genau imitiert, dass der enge Zugang zur 3. Spielstation dem Theaterhistoriker nur wie der obligatorische Höllenschlund dieser Bühnenform vorkommen kann. Dass diese ›gelehrte‹ Tradition jedoch niemals in ihrer Musealität dominiert, sondern vielmehr die Energie der jugendlichen Darsteller das Publikum über die volle Länge des Stücks mitreißt, ist dann wohl auch der größte Verdienst dieser Inszenierung – denn gute Traditionalität ist dann doch wohl eher die, die paradoxerweise alles andere als traditionell wirkt.