

Wenn der Himmel schrumpft

Bericht von Leonie Adam bei vier.D Dortmund zu

*Partizipationsmodelle medienübergreifender Kinder- und
Jugendtheaterarbeit ausgehend von B. Brechts Medientheorie und
dem Lehrstück 'der Ozeanflug'*

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitende Worte	3-4
2. Teilhabe und Partizipation am Beispiel der Osterakademie von vier.D	4-5
3. Der Kinderblick auf den Klimawandel: Eindrücke der Osterakademie	5-7
4. a) Vertiefende Gedanken zu Brechts dramaturgischer Struktur des Ozeanflugs	7-9
b) Dekoloniale Aspekte am dramaturgischen Modell des Ozeanflugs	9-10
c) Pädagogische und partizipative Absichten des Ozeanflugs & der Radiotheorie	10-15
5. Auswertung	15-16

1. Einleitende Worte

Während meines NRW Recherche Stipendiums von Januar bis April 2023 durfte ich die spartenübergreifende Arbeit des Vereins **vier.D** in Dortmund als Theaterpädagogin und Dramaturgin begleiten und der Fragestellung nachgehen, welche medienübergreifenden Partizipationsmodelle nach Bertold Brecht, beispielhaft am *Radio Lehrstück der Ozeanflug von 1929*, noch heute für eine partizipative Kinder- und Jugendtheater Praxis relevant sein könnten, sowie welches theatrale Potential der Stoff bereithält.

Angesichts der zunehmenden Klimaveränderungen und globalen Zuspitzung der Klimakatastrophen, erscheint der Stoff Brechts, der die erste Überquerung des Ozeans mit einem Flugzeug dokumentiert und als partizipatives Modell für Kinder und Jugendliche denkt, als geeignetes Ausgangsmaterial für zeitgenössische, theatrale Auseinandersetzungen zu gegenwärtigen Krisenlagen. Die Beschreibung des Verhältnisses von Mensch zu Natur, sowie die politisch-historische Dimension des Stoffs, sind gegenwärtig relevant. Brecht schrieb das Lehrstück während einer sich faschistoid zuspitzenden Gesellschaftsstruktur und orientiert sich inhaltlich an den Tagebucheinträgen des Charles A. Lindbergh, der in *'The Wartime Journals of Charles A. Lindbergh'* seine gelungene Überquerung des Ozeans dokumentiert. Die aufkommende politisch rechte Zuwendung von Charles A. Lindbergh in den 30er Jahren führt zu einer Titel-Veränderung des Lehrstücks. Brecht, der sich von der rechten und vor allem antikommunistischen Haltung des Protagonisten abgrenzen möchte, ändert seinen Titel von ‚Flug des Lindberghs‘ in den ‚Ozeanflug‘ um. Brecht entwirft in dieser Arbeit ein Modell zur Integrität von Medialität anhand der Benutzung des Radios innerhalb des Lehrstücks und überprüft darin die pädagogische Rolle des Radios als kollektives Medium. In Brechts ursprünglichen Sinne sollten die ‚Hörer:innen‘ zu Hause in einen Chor und gemeinsamen Sprech-Part einstimmen und so an dem im Radio laufenden Ozeanflug teilhaben. Brecht deutet die Teilhabe über das Radio nicht nur künstlerisch, sondern auch als geeignetes Mittel für kollektive Demokratisierungsprozesse und verfasst u. a. einen Brief an den Intendanten des Rundfunks. Er fordert darin zur kollektiven und freien Nutzung des Radios auf, möchte neben der freien künstlerischen Nutzung auch eine Transparenz über die politischen Vorgänge in der Weimarer Republik schaffen (er denkt dabei an z. B. Liveübertragung von politischen Reden) – und so die damaligen Verhältnisse nachvollziehbar für ‚jedermann‘ machen. Die Vorstellungen Brechts, zu Intermedialität als partizipatives Instrument und demokratische Mitbestimmung, sind also ausschlaggebend für eine zeitgenössische Betrachtung.

Neben der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Material Brechts, durfte ich die bisherigen Arbeiten und Partizipationsansätze von vier.D als spartenübergreifenden Verein kennenlernen und erhielt so auch Gelegenheit mit anderen Einrichtungen in Dortmund über ihre partizipativen Strategien ins Gespräch zu kommen. So diente die Zeit des Recherche Vorhabens auch einer Verfestigung beruflicher Beziehungsarbeit. Die grundsätzlich offene Organisationsform von vier.D ermöglicht eine Einbindung von jungen, spartenübergreifenden Künstler:innen. Vier.D versteht sich insgesamt als offenes Künstler:innen-Gefüge in Dortmund und arbeitet an verschiedenen Schnittstellen performativ und partizipativ.

Durch die hierarchiearme Strukturierung von vier.D und große Bereitschaft der Akteur:innen mich in ihren Strukturen zu involvieren, konnte ich während der vier Monate die laufenden Projekte von vier.D kennen lernen, meinen Fragestellungen innerhalb der Projekte, z. B. der Osterakademie, nachgehen und mich vertiefend mit Brechts Ansätzen beschäftigen. Da sich die Arbeiten von vier.D über verschiedene und immer wieder wechselnde Spielorte innerhalb Dortmunds erstrecken und nicht an ein freies Produktionshaus gekoppelt sind, konnte ich zudem verschiedene Kooperationspartner:innen kennenlernen, sodass das Stipendium eine tolle Gelegenheit bot, Dortmunds vielfältige Produktions- und Theaterstruktur intensiver kennen zu lernen. Beispielsweise konnte ich so auch mit Amira Bakhat als Leitende Theaterpädagogin des Fritz-Henßler-Hauses in Dortmund ins Gespräch kommen über Partizipationsansätze der freien Kinder- und Jugendarbeit. Das FHH ist eine der Kooperations-Spielstätten von vier.D, in der die Osterakademie stattfand.

2. Teilhabe und Partizipation am Beispiel der Osterakademie

Die Osterakademie 2023, ausgerichtet von vier.D., versammelte 30 teilnehmende Kinder zwischen 10 und 14 Jahren eine Woche lang im Fritz-Henßler-Haus in Dortmund, um sich innerhalb von Kunst-, Theater-, Video- und Tanzworkshops mit dem Thema der vier Elemente auseinanderzusetzen. Die Osterakademie ist seit einigen Jahren fester Bestandteil des Angebots von vier.D, erreicht diverse teilnehmende Kinder und richtet ein vielfältiges und künstlerisches Ferienangebot in den Osterferien aus. Einerseits werden hier Kinder durch den Kontakt und die Arbeit von Birgit Götz als freie Tanzvermittlerin in Schulen vor Ort erreicht, andererseits können Institutionen wie Wohneinrichtungen für Kinder oder lokale Förderprogramme Kinder anmelden. So werden Kinder regelmäßig für die Programme von vier.D erreicht, was große Relevanz für die Frage nach Erreichbarkeit und Teilhabe von Teilnehmenden im post-pandemischen freien Kinder- und Jugendtheater hat.

Die Frage nach einer kontinuierlichen Arbeit und Teilhabe im freien Theater Kontext mit Kindern und Jugendlichen wird hier vor allem über eine persönliche Beziehungsebene, die kontinuierlich seit vielen Jahren unter dem Verband vier.D erwachsen ist, beantwortet und gibt Erkenntnis über die nachhaltige Einbindung von Kindern und Jugendlichen. Die regelmäßige Interaktion mit den fest verankerten Institutionen wie Schulen erweist sich hier nach wie vor als geeignetes Mittel, um gesamtgesellschaftlich junge Menschen in die Kulturangebote einzubinden. Die Querverbindung von formeller zur freien, informellen Bildung, über eine bereits bekannte Person und bestehende pädagogische Beziehung, stellt also eine wichtige Brücke zur Gewinnung von Kindern und Jugendlichen dar. Die Beziehungsebene und persönliche, aufsuchende Arbeit erhöhen die Wahrscheinlichkeit der Teilnahme. Eine ähnliche Wahrnehmung konnte Amira Bakhat, leitende Theaterpädagogin des FHH Dortmund, bestätigen: Die offenen Theaterangebote des FHH, die sich an junge Menschen in der Nordstadt und darüber hinaus richtet, werden durch die Zusammenarbeit mit den Sozialarbeiter:innen, die aufsuchende, pädagogische Arbeit im Nordstadt Viertel Dortmunds leisten, nachhaltiger wahrgenommen. Andersherum lässt sich daraus schließen, dass sich viele Kinder von allgemeinen Angeboten nicht per se angesprochen fühlen, sondern eine Identifikation mit einem Raum, einer Bindung zu einer immer wieder aufsuchenden Person oder einer Identität gegeben sein muss, um ein offenes Angebot oder eine Lokalität als *ihre* zu

begreifen und Angebote zu nutzen. Auch das Erreichen des Orts und die barrierearme Teilnahmemöglichkeit spielen eine große Rolle: Des Weiteren die Frage nach der Erst- und Zweitsprache der Teilnehmenden und deren Familien, um Kommunikation zu ermöglichen, sowie die Abbildung der Freizeitbedürfnisse der teilnehmenden Kinder. Dabei ist die Vermittlung von theatraler, kreativer Arbeit weiterhin wichtiges Medium, um junge Menschen für das Medium Theater zu begeistern. Die Osterakademie stellt dabei unter dem Verband vier.D eine erste Möglichkeit dar, mit diversen Künsten in Berührung zu kommen.

3. Der Kinderblick auf den Klimawandel: Eindrücke der Osterakademie

Die Ergebnisse der Osterakademie mündeten in einer gemeinsamen Präsentation, die von Freund:innen und Familienmitgliedern der teilnehmenden Kinder besucht werden konnte. Gezeigt wurden die erarbeiteten Theaterszenen, Kurzfilme und Skulpturen innerhalb einer großen Collage. Die Thematik der vier Elemente stellte eine interessante Übersetzung meiner Recherche-Fragestellung zu Brechts Ozeanflug dar und wirkte als thematischer Filter, um die Assoziationen der Kinder zu Fragen des Klimawandels, des Fliegens und ihrem Verhältnis zu den Naturgewalten zu aktivieren.

Ihre Assoziationen wurden besonders anhand ihrer künstlerischen Bearbeitung von theatralen Szenen und Skulpturen im Theater- und Kunstkurs deutlich. In reflexiven Gesprächen mit den Kindern, während der Workshops über ihre Arbeiten, konnte ich auditive Bilder einfangen, die ich in einer [Soundcollage](#) verdichtete.

Insgesamt konnte ich vor allem die Theatergruppen eng begleiten und alle Gruppen zwischenzeitlich besuchen, um mit den Teilnehmenden ins Gespräch zu kommen. In den Gesprächen mit den Kindern kristallisierte sich das schon vorhandene Wissen über die Widersprüchlichkeit der Natur als wohltuende Ressource und gleichzeitig Krisen stiftende Naturgewalt heraus. Schon die sehr jungen Kinder zeigten eine große Sensibilität gegenüber der Dialektik der Natur und drückten dies in ihren eigenen Worten und Wahrnehmungen aus. „**Klimawandel ist, wenn der Himmel schrumpft.**“

In der Entwicklung von Szenen im Theaterworkshop zeichnete sich eine weitere interessante Beobachtung ab. Die Kinder entwickelten, ausgehend von den vier Elementen, Figuren, welche in einer Sequenz auftraten und mit einem selbst entworfenen Konflikt konfrontiert wurden. Kostüme hierfür wurden von Kindern in der Kunstgruppe aus Pappe angefertigt. Die gefertigten Vogel- oder Drachenflügel deckten so den Anspruch an nachhaltige Produktionsmittel ab und stifteten die kollektive Zusammenarbeit. Während der Kleingruppenarbeit und theatralen Figurenfindung der Kinder ließen sich spannende Beobachtungen zu deren imaginativen Sozialisationen machen: Ob Fantasy konsumiert wurde und so beispielsweise ‚Drachenfiguren‘, durch das Element Luft, eher als Vögel entstanden oder die Berührungspunkte der Kinder mit Berufen wie dem des:der ‚Feuerwehrmann:frau‘ vorhanden waren, zeigte sich hier.

Besonders bei den 9-12 Jährigen wurde der anthropomorphe Zugriff auf die Elemente und deren erdachte Figuren als vermenschlichte Tiere deutlich. Neben Drachen und Vögeln entstand so beispielsweise auch ein kleines Schaf, welches sich ausschließlich vegan ernährte und so in Konflikt mit seinen Geschwistern geriet, die als Schafe untypischerweise Fleisch aßen. Dem Kind kam es enorm moralisch

verwerflich vor, andere Tiere als Tier zu verspeisen und die Sensibilität des Kindes gegenüber der negativen Auswirkung von Fleischkonsum wurde anhand der einfühlsamen Identifikation mit dem Schaf deutlich. Allgemein wurde der anthropomorphe Zugang bei den jüngeren Kindern als gemeinsames Moment ausgelotet und vorwiegend als figürlicher Zugriff zu den vier Elementen gewählt.

Die ältere Theatergruppe im Alter von 12-14 Jahren fand einen abstrakten Figuren-Zugriff zu den Elementen und deren Rollenhaftigkeit an sich. So stellten sie Feuer, Wasser, Luft und Erde als personifizierte Figur dar. Durch die Figurenentwicklung konnte einerseits die Widersprüchlichkeit der Elemente erkundet werden wie dass ohne Feuer und einhergehender Wärme Menschen erfrieren, dass Brände eine große Gefahr darstellen, aber auch die Relevanz der Elemente als Lebensgrundlage und deren Bedrohung festgestellt werden. Auch Figuren wie der Erdboden und der Erdbodenforscher:in traten auf und wurden von den älteren Kindern als zukunftsrelevanter Beruf eingestuft. Nicht nur der innewohnende Dualismus der Naturgewalten, sondern auch ihr Verteidigungsbedürfnis gegen die menschliche Nutzung und Zerstörung, wurde von den Kindern kenntlich gemacht. Das heißt, auch hier wurde ein Anthropomorphismus zum Mittel, um die Krisenhaftigkeit der Naturgewalten performativ auszugestalten und das eigene Spannungsverhältnis zugänglich zu machen.

Auffällig bei allen Kindern in der Auseinandersetzung mit den Elementen war eine hohe Reflexionsbereitschaft und bereits vorhandene Prägung, die sie in Gesprächen und Figuren zeigten: Dass eine grundsätzliche dystopische Bedrohung der Natur durch den Menschen einhergeht, wurde von allen Kindern intuitiv beantwortet und zeigte eine sehr sensible Haltung. Die Schönheit der Natur, das Genießen von Naturphänomenen und das Leben von Tieren wurde von allen Kindern als zu schützende Ressource erkannt.

Während eines Gesprächs mit den Kindern über das Fliegen, ausgehend von dem Element Luft, zeigte sich die intersektionelle Ausrichtung der Kindergruppe: Um die negativen Auswirkungen des Fliegens, waren sich alle Kinder bewusst. Den Zugang zum Fliegen als Ausdruck eines politischen und materiellen Privilegs, hatten bis dato nicht alle Kinder erfahren, so wurde von den Kinder, die bisher nicht mit dem Flugzeug gereist waren, eine Sehnsucht nach diesem Erlebnis zum Ausdruck gebracht. Auch das Verlassen eines Kontinents via Flugzeug wurde als gesellschaftliches Privileg deutlich. Hier verdeutlichte sich die wichtige Erkenntnis, dass die Auseinandersetzung mit einer intersektionalen Kindergruppe eine sensible Vorbereitung für spezifische Gewalterfahrungen notwendig macht, um alle mit ihrer Lebensrealität achtsam in einen gemeinsamen, künstlerischen Prozess zu bringen. Vertiefend dazu konnte ich viele Erkenntnisse in der Auseinandersetzung mit aktuellen Reflexionen von BIPoC-Aktivist:innen und linken Denker:innen gewinnen, die sich mit den europäisch geläufigen Ausdrücken des Klimawandels vertiefend beschäftigen und den Begriff des *Klimawandels* an sich als eurozentristisch geprägtes Narrativ benennen: Für viele Menschen, die aus dem globalen Süden fliehen oder dort leben, sind zukünftige Prognosen des Wandels, die für Europa herrschen, längst eingetretener Ist-Zustand. Die Betroffenheit von den Auswirkungen der Umweltzerstörung durch den globalen Norden, sowie die Involviertheit von Kindern darin, sind daher immer intersektional zu denken.

4. a) Vertiefende Gedanken zu Brechts dramaturgischen Struktur des Ozeanflugs

Brecht entwarf 1929 ein Radiolehrstück für Kinder, welches die Rolle des Radios als Teilhabe-Instrument dramaturgisch denkt und damit eine neue Denkweise von Teilhabe zu seiner Zeit schafft. In seinen Grundüberlegungen zum Ozeanflug, ist die Rolle der teilnehmenden Kinder ausschlaggebend, auch wenn die Inszenierungen, die letztendlich unter Brechts Regie entstanden, wie auch die nachträglichen Interpretationen (<https://www.youtube.com/watch?v=39JV1zeMuAE>), als professionelle Produktionen einzuordnen sind. Diese Widersprüchlichkeit liegt den meisten vor allem großen Lehrstücken von Brecht zu Grunde. In Brechts Aufzeichnungen ist zu seinem Grundanliegen des Ozeanflugs 1930 zu lesen:

„Der erste Versuch; -Flug des Lindberghs- ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen, nicht die Beschreibung eines Atlantikflugs, sondern ein pädagogisches Unternehmen, ist zugleich eine bisher nicht erprobte Verwendungsart des Rundfunks, bei weitem nicht die wichtigste, aber einer aus einer Reihe von Versuchen, welche Dichtung für Übungszwecke verwenden.“

Die Musik, die u. a. aus Geräuschen der Motoren und Naturgewalten besteht und den gesprochenen Text der 17 Szenen begleitet, wurde von Paul Hindemith und Kurt Weil komponiert. Die Geräusche der Motoren über ein Radio zu Hause darzustellen, während das Stück parallel in einem Studio oder auf einer Bühne aufgeführt wird, lässt sich anhand Brechts theoretischen Überlegungen auch interpretieren und so auf seinen Begriff der Partizipation schließen.

Anhand seines Radiolehrstücks versucht Brecht das Spannungsverhältnis zwischen Individuum, technischen Fortschritt und politischer beziehungsweise historischer Situation aufzuzeigen. Dafür lässt er Figuren wie ‚den Flieger‘ sprechen, und installiert ‚das Radio‘ als kollektive Stimme & Abbild des Gemeinwesens, sowie: ‚Amerika‘, ‚Europa‘, ‚das Schiff‘, die Naturgewalten wie den ‚Nebel‘, den ‚Schneesturm‘, das ‚Wasser‘, sowie auch: den ‚Schlaf‘ und die ‚Fischer‘. Die verschiedenen Instanzen des Gemeinwesens, wie auch der Naturgewalten, sind als mögliche Chöre für ‚jedermann‘ sprechbar. Inhaltlich-dramaturgisch wird ‚der Flieger‘ begleitet, der seine Reise von New York über den Atlantik nach Paris bestreitet. Brecht lässt Teile der Naturgewalten an sich als sprechende Instanz, als Figur im epischen Sinne, zu Wort kommen. U. a. den Nebel und den Schneesturm. Die Naturgewalten und der Flieger treten in einen Austausch, der episch durch die Geräuschkulisse begleitet oder auch ausgedrückt wird. Auch Brecht wählte zur Verbildlichung des Spannungsverhältnis von Mensch und Natur einen anthropomorphischen Zugang, indem er die Elemente an sich zu figürlichen Skizzen werden lässt und reflektiert so das Verhältnis des Menschen zur Natur und zur Technik. An der Abbildung des Gemeinwesens lässt sich auch Brechts Absicht zur Erziehung zu einem kollektiven, politischen Bewusstsein interpretieren.

Betrachtet man die figürliche Struktur des Ozeanflugs unter den Überlegungen zum Verhältnis von Mensch und Natur genauer, wird auch hier eine eurozentrische

Denkstruktur sichtbar, die sich darin ausdrückt, dass sich Natur & Mensch fast feindlich gegenüberstehen und die Naturgewalten als zerstörerische zu bändigende und gefährliche Instanz ausgelegt werden. Gleichzeitig verleiht Brecht den Naturgewalten eine Stimme und lässt sie so als handelnde Subjekte erscheinen.

Auszug Ozeanflug:

Der Nebel (Radio)

...

*„Seit 10 Stunden kämpfe ich gegen einen Mann, der
In der Luft herumfliegt, was man
Seit 1000 Jahren nicht gesehen hat. Ich kann
Ihn nicht herunterbringen
Übernimm du ihn, Schneesturm!“*

4.b) Dekoloniale Aspekte am dramaturgischen Modell des Ozeanflugs

Unter einer intersektionalen Bearbeitung und Betrachtung des *Ozeanflugs* als theatralen Stoff für die freie Kinder- und Jugendtheaterarbeit, kann und sollte dieser dramaturgischen Struktur unter einer dekolonialen Denkweise dekonstruiert werden:

In dem 2022 erschienenen Nautilus Flugschrift Artikel von Zade Abdullah, *Kolonialismus: 'No justice in a racist climate!'* lassen sich wichtige Gedanken hierzu nachlesen:

Hier wird die Instanz der Natur als eine eurozentrische Konstruktion gekennzeichnet, die im Zuge der Aufklärung als eine koloniale Praxis zur Hierarchisierung von Körpern benutzt wurde und weitreichende Deutungshoheit in der *weißen* Geisteswissenschaft erhielt. Nämlich den ‚Denkenden‘, *weiß*, cis- männlichen Menschen, in Abgrenzung zur Natur und damit auch zu kolonialisierten Körpern abzubilden. Dem entgegen zu stellen ist beispielsweise die Beschreibung des Schwarzen indigenen postkolonialen Philosophen Dr. Bayo Akomolafe, der in *‘No Justice in a racist climate’* zitiert wird:

„Sein -Natur- Verständnis zeichnet sich dadurch aus, dass die -Natur- noch nicht einmal eine Bezeichnung trägt, weil bei Yoruba kein Unterschied zwischen den Menschen und dem umgebenden Geschehen gemacht werde. „Berge können um Rat gefragt werden, Bäume können Privilegien haben“, damit erklärt Akomolafe die ‚Lebendigkeit‘ der nichtmenschlichen Welt.“

Die Einheit der lebenden Organismen ohne Hierarchisierung lässt sich auch in postfeministischen Denker:innen wie Donna Haraway erkennen, die eine Denkstruktur über sämtliches Leben und Organismen entwirft. So ist auch in vielen überlieferten Schwarzen Narrationen der anthropomorphe Zugang ein fester

Bestandteil zur Abbildung der Beziehungsweisen von Naturgewalten, Tieren und Menschen und wichtig zur Dekolonisierung des *weißen* Theater-Kanons zu sehen. Damit steht auch der *weiß* cis-männliche Protagonist als Held und Zentrum eines Narratives in Kritik. Wenn sich Brecht auch als zu seiner Zeit kommunistisch positionierter Theatermacher gegen die Zentrierung des alleinigen Helden hin zu einer kollektiver Bewusstseinsbildung in seinen Lehrstücken bewegt, bestimmt er im Ozeanflug die Naturgewalten, die dem Flieger auf seiner Reise zu schaffen machen, als widerwillige Instanz, die dem Menschen feindlich, aber auch belehrend gegenüber tritt.

Der Protagonist wird eher in Einheit mit seiner Maschine, seinem Flieger, gekennzeichnet. So löst Brecht das Spannungsverhältnis zwischen Mensch, Natur und Technik auf. In Brechts Darstellung der Naturgewalten lässt sich auch schon eine zeitgenössische Überlegung erkennen, indem der Mensch in erkennbarer Unterlegenheit zu den Naturgewalten steht und seine eigene Vergänglichkeit so sichtbar wird.

Der Nebel (Radio)

„Jetzt bist du 25 Jahre alt und

Fürchtest wenig, aber wenn du

25 Jahre und eine Nacht und einen Tag alt bist

Wirst du mehr fürchten.

Übermorgen und 1000 Jahre noch wird es Wasser hier geben

Luft und Nebel

Aber dich wird es

Nicht geben.“

4. c) Pädagogische und partizipative Absichten des Ozeanflugs & der Radiotheorie

Brecht formuliert eine Dramaturgie des Antihelden, des kollektivistischen Bewusstseins und der Beziehung des Menschen zur Technik, die er szenisch anhand der Beziehung des Fliegers zu seiner Maschine ausdrückt. Der Flieger ist ohne seinen Flieger nichts, der Mensch bändigt die Naturgewalten nicht ohne die Technik. Die Frage, ob der Flieger von New York nach Paris fliegt, hängt von der Beschaffenheit seines Motors und den Wetterbedingungen ab. Nicht bloß von des Fliegers Leistung und Durchhaltevermögen. So dekonstruiert Brecht den liberalen Heldenepos und stellt sich bewusst auf die Seite der Arbeiter:innenschaft. Auszug aus dem Ozeanflug:

Flieger: *„Sieben Männer haben meinen Apparat gebaut in San Diego Oftmals
24 Stunden ohne Pause*

Aus ein paar Metern Stahlrohr.

Was sie gemacht haben, das muß mir reichen

Sie haben gearbeitet, ich

Arbeite weiter, ich bin nicht allein, wir sind Acht, die hier fliegen.“

So gibt es zur Bebilderung dessen, ein Gespräch zwischen dem Flieger und seinem Motor, in dem er sich nach dem Zustand des Motors erkundigt und diesem die Frage stellt „*werden wir es schaffen? wir zwei?*“

Brecht schließt sich hier einerseits Karl Marx' Gedanken an, dass der Mensch die Natur zu seinen Gunsten mit Mitteln der Technik beherrschen solle, gleichsam bildet er ein dialektisches Verhältnis ab, indem er die Natur dem Menschen als übergeordnet konstruiert und den Menschen ihr gegenüber als gleich oder unterworfen darstellt.

Grundsätzlich reflektiert Brecht in verschiedenen Aufsätzen die kollektive Erziehung von jungen Menschen und schreibt in einem gesellschaftspolitischen Anliegen die kleinen Lehrstücke, die vor allem auf den Moment des Vorgangs, der Probe an sich, abzielen und damit nicht auf den Schauwert an sich. Vielmehr, getreu den Überlegungen zu seinen kleinen Lehrstücken, legt Brecht eigentlich Wert auf den kollektiven Vorgang an sich. In seinen Notizen zu dem Stück schreibt er:

„Der Ozeanflug hat keinen Wert, wenn man sich nicht daran schult. (...) Er ist ein Lehrgegenstand und zerfällt in zwei Teile. Der eine Teil (die Gesänge der Elemente, die Chöre, die Wasser- und Motorengeräusche und so weiter) hat die Aufgabe, die Übung zu ermöglichen, das heißt einzuleiten und zu unterbrechen, was am besten durch einen Apparat geschieht. Der andere pädagogische Teil (der Fliegerpart) ist der Text für die Übung: Der Übende ist Hörer des einen Textteiles und Sprecher des anderen Teiles. Auf diese Art entsteht eine Zusammenarbeit zwischen Apparat und Übenden“.

Die technischen Vorgänge und die Geräusche bilden eine Grundstrukturierung – sollen die Übung der (Radio-)Teilnehmenden also auf eine Art gliedern – und somit das kollektive Moment des gemeinsamen Sprechens ermöglichen, ohne auswendig zu lernen und ggf. zu unterbrechen.

Hier soll die Identifikation mit den Figuren unterbunden und so ein distanziertes, kritisches Verhältnis zu den Figuren angeregt werden.

Zugleich soll zwischen Apparat und Sprecher:innen ein partizipatives Moment installiert werden, indem es Brecht sehr auf die Genauigkeit des Sprechrhythmus ankommt (vgl. Brecht n. Koch, in: Lernen mit B.Brecht) Der Theaterpädagoge Gerd Koch, der sich mit den pädagogischen Zielen Brechts auseinandersetzt, deutet diese Mitschrift Brechts so:

„Zweck der Übung ist die Dekonstruktion der Selbstherrlichkeit des autonomen Individuums und das Einüben in eine ‚Disziplinierung‘, welche die Grundlage der Freiheit ist“ Hier interpretiert Koch Brecht, der ursprünglich schrieb:

„Der pädagogische Teil der Übung soll musikalisch mitverfolgt werden (...) und der vom Sprecher „für sich oder im Verein mit anderen (Schulklasse)“ (18,125) zu

singende Teile sind als produktiver Beitrag in die "ausgesparten Stellen und Stimmen" einzufügen"

Die Stimmen im Radio fordern im 1. Akt auf:

„Das Gemeinwesen bittet euch: wiederholt.

Den Ozeanflug des Kapitän Lindbergh

Durch das gemeinsame Absingen der Noten

Und das Ablesen des Textes.“

Der Fliegerpart solle außerdem von einem Chor gesungen werden.

Nach Koch ergibt sich so, dass ein *Kollektiv-Ich* erprobt werden soll. Brechts mediale Zusammenführung von Radio und Theater schließt sich hier an seine Überlegungen zu der Funktion des epischen Theaters an:

„Der Rundfunk könnte die Chöre an die Theater senden, so wie er aus den meetings ähnlichen Kollektiv Veranstaltungen der Lehrstücke die Entscheidungen und Produktionen des Publikums in die Öffentlichkeit leiten könnte und so weiter...“

(Brecht n. Koch)(...) Brecht denkt also an "eine direkte Zusammenarbeit zwischen theatralischen und funkischen Veranstaltungen". (18,133): „, also an die Verzahnung verschiedener Medien und Lernorte(...)"

Der Rundfunk hätte die Funktion einer wirklichen Information, einer unentbehrlichen Information"(18,132.ff): d.h. die Aktualität, die Faktizität könnte mittels des Rundfunks ,als ebenbürtige Ergänzung des Dramas (18,133) in die Theater einziehen."

Die intermediale Arbeit und die spartenübergreifende Denkweise wird hier von Brecht 1929 deutlich gemacht.

Wenn auch der Titel eines ‚*Radiolehrstücks für Knaben und Mädchen*‘ ein entsprechend junges Laien-Ensemble vermuten lässt, erfolgt die Premiere des damals noch betitelten *Lindberghflugs, statt Ozeanflugs*, am 27.07.1929 als Profiproduktion als

„herausragende Ereignis des Baden-Badener Festivals," (...) welche von Laien jedoch ergänzt werden solle und "zu Demonstrationszwecken für das Publikum vor Ort durch Lautsprecher in umliegende Säle übertragen {wurde}. Motorenknattern, Sirenen, Großstadtlärm, Funkmorsezeichen und Windgeräusche erweiterten die Musik zum Hörbild. (...) In einer weiteren Aufführung demonstrierte Bertolt Brecht

seine Vorstellung einer möglichen Hörerbeteiligung im neuen Medium. Die Bühne war in zwei Hälften geteilt: auf der einen Seite waren Ensemble, Chor und Sprecher platziert, die den "Radioapparat" vorstellen sollten; auf der anderen saß Opernsänger Josef Witt als Stellvertreter des "Hörers" und übernahm die Partie des Lindbergh. Statt passiv zu rezipieren, sollte das Rundfunk-Publikum zum "Mitmachen" aufgefordert werden und das Werk in den eigenen vier Wänden aktiv vervollständigen."

Nachzuhören ist die Premiere als Originalaufnahme (deutsch/französisch/englisch) in Baden Baden u. a. hier: <http://www.medienkunstnetz.de/works/bertold-brecht/audio/2/>

Das partizipative Moment lotet Brecht hier in der Beteiligung der Zuhörenden von zu Hause aus, die über das Radio das Stück verfolgen und zu einem kollektiven Chor werden, indem sie die vorgesehenen Textpassagen, die dramaturgisch durch die Geräusche der Motoren und Naturgewalten eng geframed werden, lesen. Brecht legt hier den Grundstein für eine sehr neue Definition von Beteiligung aller zuhörenden Menschen.

„In the radiophonic version this was actually supposed to have been realized by each listener in person, sitting by his own radio set at home.

For later performances, Brecht proposed that school classes, for example, should study the work and then complete a version broadcast without the aviator's part. This communication experiment with the Atlantic flight attracted some attention, but not much of a concrete response. Even so, the Deutsche Welle presumably derived their programme called «Making music with invisible partners» from it. Here chamber music works played without the full complement of instruments invited listeners to play the missing parts by their radios at home."

(<http://www.medienkunstnetz.de/works/bertold-brecht/audio/2/>)

Brecht wendet sich dem Radio als geeignetes Mittel für eine Beteiligung der Hörenden und damit Partizipation der Hörenden zu und schreibt in seinen Notizen:

„Kunst und Radio sind pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen“, d.h. sie werden nicht die Pädagogik ersetzen oder die einzigen Erziehungsmittel sein, wohl aber volks erzieherische Aufgaben wahrnehmen."

In seiner Auseinandersetzung zu Radiotheorie, die in vereinzeltten Schriften wiederzufinden ist, lässt sich sein Anspruch an das zu seiner Zeit erst aufkommende und noch nicht programmatisch kuratierte Radio erkennen, indem er darin ein demokratisches Mittel der Beteiligung sieht, welches seinerseits noch recht ungenutzt bleibt. Er deutet das Radio als ein vernachlässigtes Mittel zur Einbindung

und Politisierung aller Menschen, die über ein Radio verfügen und drückt dies u. a. in seiner Schrift ‚Vorschläge an den Intendanten des Rundfunks‘ von 1927/1928 (Brechts frühe Notizen zum epischen Theater) aus, welche auch eine Antwort auf einen zuvor veröffentlichten Text des Berliner Rundfunkintendanten Carl Hagemanns am 25. Dezember 1927 im Berliner Börsen-Courier ist:

„1. Meiner Ansicht nach sollten Sie aus dem Radio eine wirklich demokratische Sache zu machen versuchen. In dieser Hinsicht würden Sie z.B. schon allerhand erreichen, wenn Sie es aufgaben für die wunderbaren Verbreitungsapparate, die Sie zur Verfügung haben, immerfort nur selbst zu produzieren, anstatt durch ihre bloße Aufstellung und in besonderen Fällen noch durch ein geschicktes zeitsparendes Management die aktuellen Ereignisse produktiv zu machen. Es ist ganz verständlich, daß(sic!) Leute, die plötzlich solche Apparate in die Hand bekommen haben, sofort irgend etwas veranstalten wollen, um ihnen Stoff zu schaffen, und irgendein Kunstgewerbe erfinden(...)Ich meine also sie müssen den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher herankommen und sich nicht nur auf Reproduktion oder Referat beschränken lassen. Sie müssen an wichtige Reichtagssitzungen und vor allem an große Prozesse herankommen. Da dies einen großen Fortschritt bedeuten würde, wird es sicherlich eine Reihe von Gesetzen geben, die dies zu verhindern versuchen. Sie müssen sich an die Öffentlichkeit wenden, um diese Gesetze zu beseitigen. Die Furcht der Abgeordneten, im ganzen Rieche gehört zu werden, darf, da sie sehr berechtigt ist, nicht unterschätzt werden(....)“ (...) „Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müsste demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren.“, (...)”

Historisch kontextualisiert zu betrachten ist, dass damals der Staat (Weimarer Republik), der Massentauglichkeit dieses Mediums äußerst kritisch gegenüberstand und die Inhalte und Technik kontrollierte. Die Radioindustrie wurde staatlich verpflichtet

„nur solche Geräte herzustellen, mit denen lediglich ein enger Mittelwellenbereich empfangen und nicht selbst gesendet werden konnte. Da die Technik aus der Telegrafie kam, war die [Reichspost](#) für Sende- und Empfangstechnik zuständig: Das

Radio für zu Hause musste bei der Post mit einer Urkunde genehmigt werden. „Außerdem musste jeder Radiobesitzer eine Gebühr zahlen.“
(https://www.planet-wissen.de/kultur/medien/geschichte_des_radios/index.html)

Trotz Brechts antifaschistischen Bemühungen bereits im Brief an den Intendanten des Rundfunks, wurde ab der Machtübernahme der NSDAP 1933 das Radio sofort als Propagandamedium missbraucht und das Empfangen feindlich markierter Sender (z. B. BBC) unter Strafe gestellt. Da die Kontrolle des Radios auch zuvor schon dem Staat unterlag, wurde es der NSDAP hier leider leicht gemacht. So erklärt sich neben Brechts Streitgespräch mit dem Intendanten des Radios, auch seine Staatskritik in einem anderen Aufsatz:

„Die Möglichkeit der Durchführung (der pädagogischen Absichten zur kollektiven Volkserziehung via Radiopartizipation) einer solchen direkten pädagogischen Verwertung der Kunst scheint heute nicht gegeben, weil der Staat kein Interesse daran hat, seine Jugend zum Kollektivismus zu erziehen.“ (18,126, vgl. auch die gleichlautende Kritik aus Erfahrung mit der Aufführung des Ozeanflugs). (Brecht n. Koch)

Gerd Koch reflektiert in ‚Lernen mit B.Brecht‘ über die Effektivität dieser Einbindung des Radios, anhand der Überlegungen Brechts über die Wirkung der Aufführungen:

„Der Schluß(sic!) verwundert vielleicht- doch Brecht meint, eine Affinität zwischen dem Massenmedium Radio, das gleichzeitig viele Menschen mit gleichen Informationen (etc.) erreichen kann, und den vergemeinschaftenden, kollektivierenden Folgen, die dies etwa haben kann, feststellen zu können. Wie das Radio kollektive Lernprozesse ingangsetzen kann. (...)“

5. Auswertung und persönliches Fazit

Brechts Überlegungen fassen also erst viele Jahre nach seinem Ableben in der Realität Fuß, indem die großflächige und klassenübergreifende Zugänglichkeit des Internets ein Podium bietet sich selbst und anderen Gehör zu verschaffen und Einsicht in globale und politische Bewegungen und Zusammenhänge zu bringen. Brecht regt mit seiner Theorie zu Radio und Teilhabe die Auseinandersetzung zu seiner Zeit mit dem Medium Radio neu an. Die Ähnlichkeit der Medien von Radio und Internet sind dabei für theaterpädagogische Projekte, vor allem mit Kindern und Jugendlichen, interessant zu verbinden. Interessant ist auch die aktuelle Zahl von Radiohörer:innen zu beachten:

Im Jahr 2023 gab es rund **32,34 Millionen Personen**, in der deutschsprachigen Bevölkerung ab 14 Jahren, die täglich Radio hörten. Im Jahr 2019 waren es noch etwa 36,50 **Millionen** tägliche Hörer:innen. Die Anzahl der Personen, die nie oder fast nie Radio hören, erreichte im Jahr 2019 ihren Höchstwert. Das Radio ist demnach als ein durchaus etabliertes Medium zu begreifen.

In weiteren Projekten wäre darüber nachzudenken wie die Impulse von B.Brechts Überlegungen in künftige Projekte von vier.D Fuß fassen könnten, beispielsweise als eigenständiges Projekt mit Kindern und Jugendlichen sowie auch innerhalb etablierter Modelle wie der Osterakademie. Brechts Gedanken, inwieweit das Radio als unabhängiges, demokratisches (Weiter-)bildungsmedium heute im Spätkapitalismus taugt, wäre auch zu überprüfen.

Die Zeit meines Stipendiums erschloss mir völlig neue Gedankenmodelle, um mich mit Brecht in der Gegenwart auseinanderzusetzen zu können. Gerade die offene Strukturierung von vier.D machte es mir möglich Zeit für eine ausführliche Recherche zu nutzen und gleichzeitig in die laufenden Projekte eingebunden zu sein. Da ich die erste Stipendiatin bei vier.D in Verbindung mit dem NRW Stipendium war, kann ich nur dazu ermutigen auch die Verbindungen

seitens von fest etablierten Theaterhäusern zu nutzen und gemeinsam auf die Suche nach möglichen Strukturveränderungen zu gehen. Dabei blicke ich sehr dankbar auf die Begleitung von Nilüfer Kemper und Birgit Götz, die mich als junge Theaterpädagogin und Dramaturgin durchgehend unterstützen und meine Gedanken stets einbezogen in laufende Projekte. Meine Zeit bei vier.D wurde auch mit einem gemeinsamen Workshop zu Diversifizierungs-Prozessen abgeschlossen, indem ich viel Raum bekam Beobachtungen zu teilen und Impulse für zukünftige Projekte weiterzugeben. Ich kann nur ausdrücklich empfehlen, mit Gefügen wie vier.D in Kontakt zu gehen und mit einem Forschungsinteresse auch an freie Gruppen heranzutreten.