

Landschaft als Spielort, Spielpartner und fremde Nähe

Theater/Performance in Landschaften unter einer Perspektive von Bildung

Ute Pinkert

1. Landschaft und Theater

Vor dem Hintergrund einer grundsätzlichen Befragung der Positionierung des Menschen als zentraler und finaler Bezugspunkt, die sich im Theater in der ›Sesshaftigkeit‹ des zentralperspektivischen Blickes materialisiert (vgl. Wesemann 2022), wird das Verhältnis der darstellenden Kunst zu Landschaft gegenwärtig wieder neu verhandelt. Von daher möchte im Folgenden aktuelle Formen von Theater und Performance in Landschaften daraufhin untersuchen, welche Bilder bzw. Konzeptionen von ›Landschaft‹ und damit welche Beziehungen zwischen Menschen und natürlicher Umgebung darin gestaltet werden. Mich interessieren besonders Formen darstellender Kunst, die aus den Theatern (auch den Freilichttheatern¹) in ländliche Räume² ausziehen und damit neue Sichtweisen, oder besser Erfahrungsweisen, dessen, was wir

-
- 1 Konventionelle Freilichtbühnen, so die These, fixieren das Verhältnis zwischen Darsteller*innen, Zuschauenden und Landschaft entsprechend der Bühnensituation eines Theaterhauses. Landschaft wird hier zur natürlichen Kulisse, welche die Bühnenshandlung durch ihre materiellen Gegebenheiten (z.B. Gebäude, Felsen, Vegetation und Wetter) rahmen und atmosphärisch unterstützen soll. Mit Martin Bieri (vgl. Bieri 2012: 307) gehe ich davon aus, dass in dieser Art konventionalisierten Freilichttheatern auf der Basis eines anthropozentrischen Weltbildes ein essentialistisch verkürzter und/oder exotisierender Naturbegriff vertreten wird.
 - 2 Der Begriff der ›ländlichen Räume‹ fungiert hier als eine Art Platzhalter für die verschiedenen Konzepte. Er soll vor allem deutlich machen, dass es sich bei den untersuchten Beispielen nicht um urbane Räume handelt.

kulturell unter ›Landschaft‹ verstehen, erproben. Ich gehe davon aus, dass die konzeptionellen Voraussetzungen und angewandten Praxen dieser Theater/Performanceprojekte hinsichtlich ihrer implizierten Selbst- und Weltverhältnisse für die Teilnehmenden bildende Wirkungen haben können. Indem ich in Bezug auf das Bildungsverständnis auf das verallgemeinernde Modell eines transformativen Bildungsbegriffes nach Koller³ zurückgreife, möchte ich konkret untersuchen, welche Potentiale in den jeweiligen Theater- oder Performanceprojekten für die Transformation des Verhältnisses der Teilnehmenden zu ›Landschaft‹ eröffnet werden. Mich interessieren dabei vor allem die Strategien, die seitens der Initiator*innen der jeweiligen Projekte für eine Auseinandersetzung der Teilnehmer*innen mit ›Landschaft‹ vorgeschlagen werden. Da die Komplexität dieser Strategien meinen Rahmen sprengen würde, greife ich zur Vereinfachung auf ein Modell ästhetischer Bildung von Martin Seel zurück, das dieser 2007 in einem kurzen Aufsatz entwickelt hat. Sein Anliegen ist es, die Spezifik ästhetischer Bildung im Unterschied, wenn nicht im Gegensatz zu einer auf »fraglose Orientierungen« (Seel 2008: 280) ausgerichteten allgemeinen Bildung zu fassen. Seel begründet diese Spezifik nicht in bestimmten Gegenständen (der Kunst), sondern im Vorhandensein von zwei »Formen ästhetischer Herstellung und Wahrnehmung« (Seel 2008: 278), die sich innerhalb eines »ästhetischen Bewusstseins« als spezifische »Zweiheit seiner Grundeinstellungen« (ebd.: 279) beschreiben lässt:

»Ästhetische Praxis [...] kann beides sein: Form der Intensivierung der Teilnahme an jeweiligen Lebensformen, zugleich Form der Distanzierung von dieser Teilnahme. Und wenn unser Kriterium zutrifft, soll sie auch beides sein. Ästhetische Erziehung⁴ wäre demnach der Versuch, die Fähigkeit sowohl zur anschaulichen Identifikation mit Aspekten der gelebten Wirklichkeit als auch zur sinnenfälligen Durchbrechung ihrer Deutungs- und Handlungsmuster zu stärken.« (Ebd.)

3 Der bildungstheoretische Ansatz nach Hans-Christoph Koller begreift verallgemeinert Bildung »als einen Prozess der Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses angesichts der Konfrontation mit neuen Problemlagen« (Koller 2018: 17).

4 Im vorliegenden Text nutzt Martin Seel die Begriffe ›ästhetische Bildung‹ und ›ästhetische Erziehung‹ in synonyme Weise, womit die für die theaterpädagogische Fachtheorie wesentliche Unterscheidung zwischen ›Bildung‹ und ›Erziehung‹ (vgl. Pinkert 2021: 43f.) nivelliert wird.

Ich werde also danach fragen, welche Strategien »ästhetischer Herstellung und Wahrnehmung« (ebd.: 278) von Intensivierung und von Distanzierung sich in den untersuchten Formen von Landschaftstheater finden lassen, wer damit angesprochen werden soll und welche Verhältnisse zwischen den jeweiligen Teilnehmenden und einem ländlichen Raum darin etabliert oder erprobt werden.

2. Populäres Landschaftstheater

Als erstes möchte ich mich einem Landschaftstheater widmen, das aufgrund seiner großen Zahl an Beteiligten und der Aufführungsdichte eine große Popularität genießt. Dessen bekanntester Vertreter (und Begründer) ist der Regisseur Uli Jäckle, der seit 1996 mit dem Team des Theaters *ASPIK* jeweils einmal im Jahr mit zahlreichen Laiendarsteller*innen in Kooperation mit dem *Forum für Kunst und Kultur* in Heersum in der Hildesheimer Börde ein Landschaftstheaterprojekt erarbeitet. Es handelt sich hierbei um ein spektakuläres Theaterereignis, das unter freiem Himmel stattfindet, sich als Volkstheater versteht und die »Landschaft als Bühnenbehauptung nutzt« (Jäckle 2009 nach Bieri 2012: 318). Mitwirkende sind bis zu 250 Laienschauspieler*innen aus einer ausgewählten Ortschaft im ländlichen Raum, deren jeweilige Gegebenheiten und deren unmittelbare Umgebung den Spielort bilden. Die Stücke sind Eigenproduktionen, welche Stoffe und Motive oft populärkultureller Vorbilder nutzen, sich aber immer auch auf lokale Eigenheiten beziehen. Die Aufführungen setzen sich aus einzelnen Episoden zusammen, die an verschiedenen Schauplätzen überwiegend im Freien stattfinden, so dass sich das Publikum diese Aufführungen buchstäblich erwandern muss. Landschaftstheater bei Jäckle ist damit mit der Kunst des Spazierens verbunden (vgl. Burhardt 2006). Das jeweilige Theaterereignis dauert drei bis vier Stunden, die zurückgelegte Strecke liegt zwischen einem und fünf Kilometern. Landschaft bekommt damit eine mobilisierende Funktion. Nach Jäckles eigener Aussage geht es bei diesem Theater nicht in erster Linie um Kunst, sondern um das Gemeinschaftsgefühl, das »über die intensive körperliche Beteiligung [aller Akteure] am Raumerlebnis hergestellt wird« (Bieri 2012: 322).

Zwischen 2012–2014 hat Jäckle mit *ASPIK* zusammen mit dem Staatsschauspiel Dresden im Rahmen des Doppelpass-Programms der Bundeskulturstiftung zwei Großprojekte im ländlichen Raum von Sachsen entwickelt. Aus dieser Zusammenarbeit ging der Verein *SandsteinSpiele e.V.* hervor, der

seit 2016 nach den gleichen Prinzipien in der Sächsischen Schweiz Landschaftstheater macht. Weitere Projekte dieser Art finden sich – so meine Internetrecherche – in Bad Dübener See und im Südschwarzwald.⁵ Ich möchte diese Form des Landschaftstheaters systematisch als ›populäres Landschaftstheater‹ zusammenfassen.

Populäres Landschaftstheater richtet sich primär an (alle) Einwohner*innen eines lokalisierbaren ländlichen Raumes und Besucher*innen aus dem regionalen und überregionalen Umkreis. Der Landschaftsbegriff dieser Theaterform begreift Landschaft in ihrem Doppelcharakter als visuelles Konstrukt – »Das Bühnenbild ist die Landschaft, ein Schloss, eine lokale architektonische Gegebenheit usw.« (Jäckle 2011: 33) – als auch als sozial bestimmtes Phänomen: »Diese [Landschaft] sollte nicht nur Kulisse, sondern maßgeblich in die Handlung einbezogen sein« (ebd.). Produktionsästhetisch geht es hier um Orte, die für die lokalen Spieler*innen eine Bedeutung haben, also ›ihre‹ Landschaft ausmachen:

»Landscape denotes the interaction of people and place: a social group and its spaces, particularly the spaces to which the group belongs and from which its members derive some part of their shared identity and meaning.« (Groth o.J. nach Chaudhuri 2005: 25)

Vor dem Hintergrund des oben skizzierten Fokus auf transformative Bildung lässt sich im populären Landschaftstheater Intensivierung als eine Annäherung an den eigenen Lebensraum im Modus von Theater beschreiben: Das pragmatische Alltagsverhältnis, das die Akteure dieser Ereignisse zu ihrer Umgebung haben, wird durch die Verwandlung derselben in Spielorte ästhetisiert, indem immer wieder aufs Neue nach dem stimmigsten Zusammenspiel von szenischer Handlung und den Gegebenheiten der Landschaft gesucht werden muss. Diese Form der Annäherung lässt sich sozialpsychologisch mit der Transformation von Landschaft im Sinne eines vorrangig visuell wahrgenommenen Raumausschnittes zu einem ›Place‹ als einem aus der Innensicht in prozesshafter Weise wahrgenommenen Lebensraum beschreiben (vgl. Claßen 2016: 38). Die theatrale Hinwendung zu Alltagsorten, aber auch zur

5 Die Plattform *raum4 – Netzwerk für künstlerische Alltagsbewältigung* realisiert gemeinsam mit dem Bildungscampus der Stadt Bad Dübener See das Theaterprojekt *LANDSCHAFT-THEATER Bad Dübener See* über eine Projektgruppe vor Ort. Ob diese Initiative nach den gleichen Prinzipien arbeitet, lässt sich aus der Internetpräsenz nur bedingt erschließen.

lokalen Umgebung der Spieler*innen, setzt damit auf eine kollektiv vollzogene (Wieder-)Aneignung von Räumen im Sinne einer lokalen Identität. Place würde sich hiermit vor allem in seinem Wechselspiel zwischen ›locations‹ als geografisch determiniertem Ort und ›locale‹, als »einer Konzentration von sozialen Verbindungen, Beziehungen sowie sozialen Praktiken« verstehen (vgl. Agnew 1987 Kearns und Gesler 1998 nach Lengen 2016: 186). Dabei wird von den Initiator*innen dieser Projekte großes Gewicht darauf gelegt, dass die Herausbildung dieser ›Places‹ innerhalb der Theaterpraxis in einer ›offenen‹ Beziehung mit Menschen, die das Ensemble der ›Einheimischen‹ von ›außerhalb‹ ergänzen, vor sich geht.⁶

Neben dieser Annäherung als Ermöglichung der Herausbildung oder Festigung eines gruppenbezogenen Place lassen sich in dieser Theaterform aber auch verschiedene Formen von Distanzierung finden. Auf der inhaltlichen Ebene ergeben sich diese durch Fiktionalisierungen. So wird in diesem Landschaftstheater das Alltägliche nicht dokumentarisch aufbereitet, sondern mit einem starken fiktionalen Element konfrontiert: z.B. der Landung von Außerirdischen, der Ankunft und unberechenbaren Aktivität einer Heldenfigur oder einer allegorischen Figur usw. Auf dramaturgischer Ebene ist diesem Landschaftstheater als einem Stationentheater prinzipiell eine epische Struktur eingeschrieben, die auch für die Spielenden mit einem Wechsel zwischen Spielen und Wege-Zurücklegen verbunden ist. Entscheidend für die Strategie von Distanzierung ist jedoch die Spielweise, die durch eine professionelle Regie und beteiligte professionelle Darsteller*innen ermöglicht wird. In Anlehnung an Sascha Willenbachers Beschreibung des Theaterverständnisses von Künstler*innen im Bildungsprojekt *Jump and Run* möchte ich hier den Begriff des strategischen Dilettierens nutzen. Strategisches Dilettieren beruht auf einem nicht handwerksdominierten, sondern auf einem selbstreflexiven Theaterbegriff und setzt damit die »Kenntnis tradierter und aktueller Theaterformen, Diskurse und Kunstpraktiken voraus, um auf Produktionsebene selbstreflexiv und eben dadurch auf Rezeptionsebene diskursiv wirksam

6 So war ein wesentliches Motiv für die Initiierung von Landschaftstheaterprojekten in der Sächsischen Schweiz durch das Staatsschauspiel Dresden der wachsende Einfluss von rechtsradikalen Kräften in dieser Region. Vor dem Hintergrund der hier verwendeten Begriffe könnte man deren Ziel als Etablierung von hermetisch geschlossenen ›Places‹ auf der Basis der Konstruktion einer nationalen oder auch ›rassischen‹ Identität beschreiben.

werden zu können« (Willenbacher 2016: 223). Strategisches Dilettieren interessiert sich für die Ränder zwischen den Kunstgattungen, für die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst und ignoriert die Grenzziehung zwischen Schauspiel, Pop, Show, Musical und Trash. Die Darsteller*innen werden dementsprechend in ihrer Tendenz zu einer laienhaften am Rollenspiel orientierten Spielweise immer wieder unterbrochen und zu einer spielerischen Übertreibung, Überzeichnung, zur Nutzung von musikalischen, chorischen und choreografischen Darstellungsweisen angeregt. Crossgender-Besetzungen und Inklusion nicht-normativer Körperbilder und Identitäten sind dabei selbstverständlich und werden bewusst eingesetzt. Wesentlich ist der Spielspaß der nicht-professionellen Darsteller*innen (vgl. Jäckle 2011: 33). Um den über die Produktion hinweg zu erhalten, sind die beteiligten Profis stärker eingebunden: Sie »erarbeiten tagsüber Szenen für die Mitspieler, die dann abends gemeinsam umgesetzt werden« (ebd.). Das populäre Landschaftstheater basiert damit auf professionellen Inszenierungsstrategien und professionellem Management. Obwohl aufgrund der vielen Spielorte und Beteiligten simultan und partizipativ in einzelnen Projektgruppen geprobt werden kann, braucht es eine starke Regieposition, die die Ereignisse auf ihre Wirkung für Zuschauende hin inszeniert. Strategisches Dilettieren zielt hier weniger auf die Originalität und Kunsthaftigkeit des Ereignisses und auch nicht auf die Kreation eines neuen Verständnisses von ›Landschaft‹. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Erzeugung einer Situation, »in der die in der Aufführung gemeinsam von allen Teilnehmenden – Partizipierenden – hervorgebrachte Wirklichkeit [im Zentrum steht]« (Lehmann 2011 nach Willenbacher 2016: 223). Im populären Landschaftstheater wird diese ›gemeinsame Wirklichkeit‹ nicht auf das Verhältnis zwischen Darstellenden und Zuschauenden beschränkt, sondern auf ein intensiviertes wie verfremdetes ›gemeinsames‹ Erleben der lokalen Landschaft zurückgeführt.

»Man hat immer das Gefühl, dass der Inhalt eher sekundär ist. Das Erlebnis ist das absolut Primäre für die Leute. In der freien Natur zu sein, sich gemeinsam etwas anzugucken, was über eine ganz große Fläche verteilt ist. Das ist ein sehr sinnlicher Anspruch – auch vom Publikum her. [...] Unsere Unterhaltungskunst muss etwas sein, was kein Theater machen kann. Deshalb: Runter von der Bühne! Die ganze Welt ist eine Bühne – wir sind hier im Dorf, und hier spielt es. [...] Wir wollen beweisen – auch den Leuten, die mitmachen –, dass Kunst zum Alltag gehören kann.« (Jäckle 2001 nach Bieri 2012: 322)

Das populäre Landschaftstheater bei Jäckle und anderen wäre in seiner Ausrichtung demnach als »sozial-animatorisch« (Bieri Jahr: 322) zu bezeichnen. Indem Landschaft hier vor allem als sozialer Raum erscheint, der durch soziale Praktiken erzeugt wird, setzt dieses Landschaftstheater auf Aktivierung von Spielenden und Zuschauenden. Die Zuschauenden dieser Theaterform werden zu ›Spaziergängern‹, die sich eine Landschaft auf neue Weise handelnd erschließen, aber letztendlich auf bewährte Praktiken einer semiotischen Deutung von Landschaft zurückgreifen (vgl. Burckhardt 2006: 20f.). Die Teilnehmenden werden über am Rollenspiel ansetzende und künstlerisch verfremdende Verfahren auf andere Weise in Beziehung gebracht: zueinander, zu ihrer räumlichen Umgebung und zu den Besucher*innen. ›Ihre‹ Landschaft wird ihnen auf neue Weise vertraut und gleichzeitig zu einem Ort anderer Möglichkeiten.

Im Hinblick auf den Fokus von transformativer Bildung nach Koller (s.o.) sehe ich eine Gefahr der Einschränkung der Bildungspotentiale, wenn die künstlerische Dimension einer verfremdenden Spielweise zugunsten einer Ästhetisierung des bespielten Lebensraumes vernachlässigt wird. Dies kann leicht passieren, zum Beispiel wenn diese Theaterform (kultur)politischen Zwecken im Sinne einer Nutzung von regionalen Identifikationen für bestimmte Entwicklungsprozesse (vgl. Impulspapier 2020: 8) untergeordnet wird. Das populäre Landschaftstheater changiert damit immer zwischen Affirmation und Kritik konventioneller Vorstellungen von Landschaft und läuft Gefahr, dieselbe lediglich im Sinne eines intensivierten Bühnenbildes zu (be)nutzen (vgl. Bieri 2012: 323).

3. Neues (Großes) Landschaftstheater

Ein anderer Landschaftsbegriff findet sich zum Beispiel im *Neuen Landschaftstheater* der Gruppe *Schauplatz International* oder auch im *neuen großen Landschaftstheater (NGLT)* des Künstler*innenkollektivs *Recherchepraxis*. Die Inszenierungen von *Schauplatz International* fanden wesentlich zwischen 2006 und 2011 statt und zielten auf eine Ästhetisierung von Räumen unter freiem Himmel, insbesondere von so genannten Zwischenstädten und liminalen Orten in der Stadt. Wesentliches Merkmal war eine Verpflichtung gegenüber postdramatischen Ästhetiken, die in einer selbstreflexiven Weise die Ästhetisierung wiederum zum Thema machte und damit auf eine Dekonstruktion verinnerlichter Konzepte von (Stadt)Landschaft bei den Zuschauer*innen

abzielte. Bekannt geworden sind die Arbeiten durch die Publikation »Neues Landschaftstheater« von Martin Bieri (2012), die bislang die einzige theaterwissenschaftliche Publikation zum Landschaftstheater vorstellt.

Das NGLT (*Neues Großes Landschaftstheater*) wurde Ende 2021 mit der Inszenierung »STADTFLUSSLAND BERLIN *Landschaftstheater, Folge 1*« bekannt. Grundlage und Zentrum dieser und geplanter folgender Inszenierungen ist ein Manifest, aus dem Ausschnitte zitiert werden sollen:

»Die Bretter dieser Bühne sind die ausgekohlten Landschaften der Lausitz, die von Bergsteiger:innen vermüllten Gletscher des Himalaya [...], der Dannewalder und der Hambacher Forst. Im NGLT werden vernutzte Landschaften neu bespielt, Unhinterfragte Denkmuster anders durchleuchtet, ein Bündel von Diskursen wird zur Bühne. [...] Es geht darum, mit anders angewandten Mitteln des alten Theaters soziale und naturbezogene Relationen zu schaffen, sich einzubetten in Zusammenhänge und Landschaften. Schwingungen aufnehmen und hörbar machen. Parcours und Choreografien entwickeln. Landschaften als Beziehungsformen begreifen. [...] Das NGLT erprobt neue theatralische Sprachen. Sein Alphabet besteht wesentlich aus Kommunikationen zwischen Tier, Mensch, Pflanze und Landschaft. Es propagiert den Beutel, das Nebeneinanderstellen, die Pilzwerdung. Die Konstellationen der neuen Ensembles sind wichtiger als die theatrale Geste, Relationen bedeutender als Virtuosität.« (Recherchepraxis 2021: o.S.)

Die künstlerische Strategie der ersten Aufführung des Landschaftstheaters mit dem Titel »STADTFLUSSLAND BERLIN « (ebd.) zielte darauf, das extrahistorisch ausgelagte Umland ins Bewusstsein der Großstadt zu bringen. Dabei konzentrierte sich die Gruppe auf den Südosten Berlins, die Lausitz, in der Kohle und Sand für die Versorgung der Großstadt abgebaut werden, und in der die Spree entspringt, der Fluss der beide Regionen verbindet. Grundidee war, den Weg der Rohstoffe zu nutzen, um die Lebensweise der Großstadt von der Lausitz aus in Frage zu stellen und dafür zu werben, dass Großstädter*innen sich »in umgekehrter Richtung des Güterverkehrs bewegen«, ins Umland ziehen, dieses für sich entdecken und diesem ihre Ressourcen zur Verfügung stellen. Ästhetisch wurde diese Verbindung durch eine Art Dialog zwischen einem auf der Spree schwimmenden, gewächshausartigen Objekt mit einem

menschlichen Anwerber an Bord und einem Chor von Städter*innen (*Chor der Statistik*) am Spreeufer umgesetzt.⁷

Künstlerisch kann diese Aufführung als Auftakt für eine radikale Befragung des Konzeptes von Landschaftstheater verstanden werden.⁸ Ausgehend vom Manifest stellen sich viele Fragen: Wie lassen sich die Ansprüche des Manifests in performative Settings transformieren? Wie kann Landschaft zur realen Mitakteurin einer performativen Praxis werden? Wie kann in einer performativen Praxis die binäre Trennung zwischen als handlungsmächtig konzipierten menschlichen Wesen und einer als passiv oder gar dinghaft konzipierten Welt von »anders-als-menschlichen Wesen« (Haraway 2018: 11) aufgehoben oder zumindest problematisiert werden? Wie kann eine »Kopplung« von diskursivem Wissen, künstlerischem Wissen und Alltagswissen von partizipativ Beteiligten konkret vor sich gehen? Wie kann die Wahrnehmung von Landschaft durch Großstädter*innen so verändert werden, dass bewährte, auf Extrahismus basierende Produktions- und Konsumtionsweisen in Frage gestellt werden? Und welche Rolle kann die (darstellende) Kunst dabei spielen? Folgt man der These von Annette Lehmann, dann sind

»Natur- und Landschaftserfahrungen [...] nicht mehr über tradierte visuelle Botschaften und Sehweisen adäquat vermittelbar, sondern erfordern die Transformation des Erkundungs- und Erfahrungsvermögens der Betrachter selbst« (Lehmann 2015: 49).

Dieser These folgend möchte ich mich zwei Modellen performativer Praxis zuwenden, die explizit mit veränderten Erfahrungen von Landschaft experimentieren.

7 Mehr Informationen zum Projekt unter: <https://www.recherchepraxis.de/projekte/stadtflu%C3%9Fland/>.

8 Die Gruppe arbeitet derzeit auf der Grundlage einer Prozessförderung des Fonds Darstellende Künste am Nachfolgeprojekt »Gefährt:innen«, Landschaftstheater, Ensemblesuche.

4. Organismendemokratie (Club Real)

Das Künstler*innenkollektiv *Club Real* arbeitet seit 2000 vorrangig partizipativ im öffentlichen Raum. Im Jahr 2018 starteten sie einen Projektzyklus, einen Feldversuch oder auch ein Labor (alles Selbstbezeichnungen) mit dem Titel »Organismendemokratie«.

Die Berliner Organismendemokratie gründete sich 2019 auf einer Brache in Berlin an der Osloer Straße, die sich 40 Jahre lang ohne menschlichen Einfluss entwickeln konnte. Mit einem romantischen Vokabular könnte man hier von einer »Wildnis« sprechen. *Club Real* begreift das Areal jedoch eher als Versuchsfläche für eine gelebte Utopie:

»Wem gehört die Stadt? Wer lebt auf öffentlichen Grünflächen und wer entscheidet, was dort passiert? Auf diese Fragen findet die seit 2019 bestehende Organismendemokratie auf der Grünfläche Osloer Str. 107/108 ganz neue Antworten. Alle hier ansässigen Lebewesen von der Schnecke über den Eschenahorn bis zum Wurzelknöllchenbakterium haben die gleichen politischen Rechte. [...] Ein Ökosystem wird zur Demokratie der Organismen: Politikexperiment, durational performance« (Club Real o.J.a: o.S.).

Aufgrund des partizipativen Ansatzes wäre das Projekt eher in Form der zugrunde liegenden Spielregeln zu beschreiben: Zuerst und fortlaufend werden alle in einer bestimmten Landschaft lebenden Spezies gesucht bzw. untersucht und entsprechend einer vereinfachten biologischen Klassifizierungsordnung bestimmt. Dieser Ordnung entsprechend werden sie in acht Kategorien bzw. Fraktionen eingeordnet: 1. Weichtiere und Würmer, 2. Gliederfüßer, 3. Gehölze und Kletterer, 4. Kräuter Gräser Stauden; 5. Pilze Moose Flechten; 6. Wirbeltiere; 7. Bakterien Einzeller Viren, 8. Neobiota.

Auf der Website der Organismendemokratie⁹ kann man die Bewohner*innen der inzwischen drei Organismendemokratien in Wien, Gelsenkirchen und Berlin aufgelistet sehen. Der Mensch wird innerhalb des Kategoriensystems als »Wirbeltier« geführt und findet nur Eingang in die jeweilige Organismendemokratie, wenn wirklich auch Menschen auf der jeweiligen Fläche leben.

Aus einem Kreis von Interessent*innen am partizipativen Projekt werden Menschen aus der lokalen Umgebung bestimmt, die bereit sind, im Parlament mitzuarbeiten und jeweils eine Fraktion zu vertreten. In Berlin vertreten z.B.

9 <https://organismendemokratie.org>

15 Personen um die 300 Spezies. Jährlich gibt es zwei bis drei Parlamentssitzungen. Für diese werden pro Fraktion bestimmte Spezies ausgelost und deren Interessen dann auf einer Parlamentssitzung verhandelt. Dabei werden Beschlüsse gefasst, die zu einer Umgestaltung der jeweiligen Landschaft führen: z.B. zur Beschneidung von Bäumen, um den Kräutern, Gräsern, Stauden mehr Licht zu verschaffen oder zur Ersetzung eines Areals der Gräser mit Sand, um bestimmten Gliederfüßlern bessere Nistbedingungen zu ermöglichen.

Aufgrund des Modells eines demokratischen Parlaments konzentriert sich das Projekt besonders auf widerstreitende Interessen der einzelnen Spezies bzw. Fraktionen. Grundannahme ist dabei, dass ökologische Fragestellungen prinzipiell in Machtverhältnisse eingebettet sind, weil, »es bei allen Lebewesen um Ressourcenkonflikte geht, um Dominanz, um Verdrängung« (Reinhard 2021/22 in Archiv der Zukunft, Minute 7.05-7.12). These des Projektes ist, dass die Klimakrise wesentlich »eine als Ökosystemwandel verkleidete Demokratiekrise [ist], die uns zeigt, dass wir noch nie so demokratisch waren, wie wir es gerne gewesen wären. Von 2–10 Millionen Spezies, die den Planeten bewohnen [...] hatte bisher nur eine Spezies politische Rechte« (Club Real o.J.b: o.S.).

Damit lassen sich vier bildungsrelevante Strategien des Feldversuchs Organismendemokratie identifizieren: 1.) geht es um die suchende, klassifizierende Hinwendung der Teilnehmenden zu Spezies, die aus menschlicher Perspektive als »Natur: verallgemeinert und damit meist als dem Menschen zur Verfügung stehende Ressource behandelt werden. 2.) geht es um das Hören (im umfassenden Sinne), das Kennenlernen und Nachvollziehen der Interessen von mehr-als-menschlichen Spezies. 3.) geht es um das (Ein)Üben von demokratischen Verfahren, die kulturell zur Verhandlung von widerstreitenden Interessen entwickelt worden sind und 4.) verbindet sich damit die politische Utopie, dass dieses nachvollziehende Verstehen der Interessen anderer Spezies und die Fähigkeit zu demokratischen Aushandlungsprozessen auf individueller Ebene zu einem veränderten ökologischen Verhalten führt und auf sozial-ökologischer Ebene zu weniger »Verdrängungsprozesse[n] und [...] Aussterbeereignissen« (KunstsammlungNRW 2021: Minute 6.54-7.15).

Die Organismendemokratie ist ein performatives Format, das sich an Menschen jeden Alters eher aus einem urbanen Kontext richtet. Es kann prinzipiell auf jeden Ort angewendet werden, auf Orte im Freien, aber auch auf Innenräume (vgl. *Organismendemokratie Spinnerei Leipzig*). Das Konzept Landschaft wird hier mit der In-Frage-Stellung der anthropozentrischen Position des Menschen obsolet: Es ist niemand mehr da, der*die Landschaft

konstruieren könnte. Jeder Ort dieses Planeten erscheint vielmehr als ›Biotop‹, das von unterschiedlichen Spezies mit unterschiedlichen Interessen und zum Teil widerstreitendem Ressourcenbedarf bevölkert wird. Der traditionelle ästhetisch-synthetisierende Begriff von Landschaft wird damit durch den biologischen, selektierenden Begriff des Biotops ersetzt. Dennoch steht im Zentrum des Modells die Beziehung von Menschen zu den Spezies dieser Biotope, die hier jedoch über die parlamentarische Vertretung und die Regeln parlamentarischer Abläufe stark formalisiert werden. Das Format spielt mit der strukturellen Ähnlichkeit von Parlament und Theater. Dies spiegelt sich zum einen in der theatralen Verfasstheit des Parlaments als solchem (Sprechen ›vor‹ anderen und ›für‹ andere) und zum anderen im Prinzip der Vertretung. Indem sich Menschen für die Vertretung einer Spezies innerhalb einer Fraktion entscheiden, beschäftigen sie sich mit deren Interessen und Bedürfnissen und repräsentieren diese Spezies dann auch in der doppelten Funktion des Begriffs der Repräsentation. Für Georg Reinhardt ist dieses Prinzip der ›menschlichen‹ Vertretung von mehr-als-menschlichen Spezies deshalb auch kein Problem:

»Repräsentation ist etwas sehr Schönes. Und über Empathie und sonstige Dinge und über ökologische Daten versuchen unsere Parlamentsmitglieder, sich immer sehr gut in die Spezies hineinzusetzen. Und da es da natürlich Fehler gibt, gibt es auch noch ein Gericht.« (KunstsammlungNRW 2021: Minute 2.38-2.55).

Die Organismendemokratie orientiert sich an aktuellen Auseinandersetzungen zur rechtlichen Vertretung mehr-als-menschlicher Spezies,¹⁰ eines Konzeptes, das unter anderem auf Bruno Latours »Parlament der Dinge« zurückgeht und sich damit interdisziplinär an Praktiken aus Biologie, Politik und Recht orientiert. *Club Real* hat zwar auch explizit theatrale Formate entwickelt, aber im Kern kommt die Organismendemokratie ohne Zuschauerbeteiligung aus und erinnert darin an das Brechtsche Lehrstückmodell. Sie versteht sich weniger als ästhetisches Ereignis denn als ein radikales Demokratie-Experiment. Aufgrund des unkritischen Verhältnisses zu Repräsentation, der starken Orientierung an gegebenen Prinzipien politischer

10 Hier sei beispielhaft auf das aktuellste Projekt des *Theaters des Anthropozän* (Berlin) verwiesen: <http://theater-des-anthropozän.de>.

Demokratie und seinem Aufforderungscharakter¹¹ würde ich das Format als aktivistisch beschreiben. Die Beteiligten erleben aufgrund der starken Setzung und daraus erwachsenden Aufmerksamkeit für die biologische Vielfalt besonders von als unspektakulär geltenden (urbanen) Zwischenräumen eine veränderte Perspektive. Sie machen weniger ästhetische Erfahrungen,¹² als dass sie zu Praktiken der Suche und Untersuchung angeregt werden, um darin Lebewesen aufspüren, von deren Existenz sie vorher in der Regel nichts wussten. In szenischen Settings von Vertretungen der gegensätzlichen Interessen verschiedener Spezies, die auch außerhalb einer vollständigen Parlamentssitzung im spielerischen Rahmen stattfinden können,¹³ üben sich die Beteiligten in der Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen einer fremden Spezies und in der streitbaren Aushandlung derer Interessen. Unter der Perspektive transformativer Bildung wird sichtbar, dass die Organismendemokratie in besonderem Maße »Problemlagen oder Krisenerfahrungen« (Koller 2018: 17) voraussetzt, die »den Anlass für transformatorische Bildungsprozesse darstellen« (ebd.). Spezifisch ist hier eine Form der Distanzierung, die man auch als konsequenten Entzug jeglichen Konzeptes von Landschaft beschreiben kann. Dem Bedürfnis nach einer (Selbst)Begegnung im Sinne »ästhetischer Korrespondenz« (Seel 2008: 279), wie sie auch als Annäherung beschrieben werden kann, wird hier bewusst der Boden entzogen. Die konkreten Lokalitäten, auf die sich die Organismendemokratie bezieht, werden weniger ästhetisch erfahren als innerhalb botanisch kartierender Praxen erforscht. Die Strategie der Annäherung findet sich in der Organismendemokratie eher im zweiten Teil, der verkörpernden Repräsentation im Parlament. Um die entsprechende (sehr) fremde Spezies kraftvoll vertreten zu können, müssen sich die Teilnehmenden in deren Lage versetzen. Damit können – und sollen – Momente von

11 Ziel ist es, an so vielen Orten wie möglich Organismendemokratien zu gründen: <https://organismendemokratie.org/en/where/founding/>.

12 Als Teilnehmerin einer Recherche auf dem Gelände der Organismendemokratie in der Osloer Straße in Berlin im Rahmen des Laborwochenendes war mir eine ästhetische Wahrnehmung nur während des ersten Erkundungsganges möglich, danach ging es um das gezielte Suchen bestimmter (klassifizierter) Spezies und das Herausfinden ihrer Lebensbedingungen und ihrer Konflikte mit anderen Spezies.

13 Während des Laborwochenendes *Theater-Pädagogik-Ökologie* im Oktober 2021 an der UdK Berlin führte *Club Real* einen Workshop durch, in dem die Studierenden die verschiedensten Konflikte zwischen Spezies auf sehr spielerische Weise in realistischen Szenen gestalten: berlin.de/studium/theaterpaedagogik/laborwochenende-theaterpaedagogik-oekologie/.

Einfühlung entstehen. Auch in diesem Aspekt erinnert die Organismendemokratie an das Lehrstückmodell, in dem Brecht die Einfühlung ausdrücklich zur Ermöglichung eines Lernens über das sensorische Erleben empfahl.¹⁴

5. Performance und Landschaft

In meinem letzten Beispiel möchte ich mich auf meine eigene Praxis als Hochschullehrerin beziehen und ein Seminarformat beschreiben, das ich seit über zehn Jahren jährlich einmal mit Studierenden als Blockseminar von drei oder fünf Tagen in einem Brandenburger Wald¹⁵ durchführe, das sogenannte Waldseminar. Ausgehend von Dona Haraways Forderung, sich »auf eigensinnige Art verwandt [zu] machen« (Haraway 2018: 13), stelle ich die Frage, wie ein solches ›Sich-Verwandt-Machen‹ im Medium darstellender Kunst zu erforschen wäre. Eine wichtige Orientierung bieten mir dafür die Arbeiten der finnischen Künstlerin Annette Arlander, denen Überlegungen zu Grunde liegen wie diese:

»Macht es Sinn, sich der Landschaft (Umwelt, Natur, Ort) durch einzelne Elemente in der Natur zu nähern und Landschaft dadurch als Mitakteurin an einem Kunstwerk oder einer Performance zu verstehen, anstatt diese als Umgebung, materiellen Hintergrund, Thema oder systemische Ressourcen für eine Performance oder ein Kunstwerk zu begreifen?« (Arlander 2015: 148)

Ebenso wie bei Arlander ist auch der Ausgangspunkt meines Seminars eine urbane Lebenspraxis; wie sie, sind die Studierenden und ich »Stadtmenschen« (Arlander 2015: 149), für die das Sich selbst »als Teil der Umwelt wahrzunehmen, [...] nicht Ausgangspunkt, sondern Ziel [ist]« (ebd.). Aus diesem Grunde geht es auch für mich ebenfalls zunächst erst einmal darum, »Praktiken zu entwickeln, die weniger ethische Fragen von Andersheit als vielmehr das Verständnis unserer Abhängigkeit von anderen lebenden Organismen befördern«

14 »Als ich für das Theater mit der Einfühlung mit dem besten Willen nichts mehr anfangen konnte, baute ich für die Einfühlung noch das Lehrstück. Es schien mir zu genügen, wenn die Leute sich nicht nur geistig einfühlten, damit aus der alten Einfühlung noch etwas recht Ersprießliches herausgeholt werden konnte.« (Brecht 1939/1978: 179)

15 Das Waldseminar findet innerhalb der Kulturlandschaft eines Brandenburger Waldes, dem Sauener Forst, statt. Da die UdK Berlin dort eine Außenstelle (mit Übernachtungs-, Verpflegungs- und Probenmöglichkeiten) unterhält, ist der Zugang für Studierende und Lehrende leicht möglich.

(ebd.). Arlander hat Performances mit pflanzlichen Wesen mit »einer klar erkennbaren Individualität« (ebd.: 150) entwickelt, ihre künstlerische Sprache sind meist seriell angelegte Performances, die auf Video aufgezeichnet und in Galerien gezeigt werden. In den Beschreibungen ihrer Praxis bleibt Arlander eng an den konkreten künstlerischen Praktiken (wie z.B. Tuch um den Kopf wickeln, Hand halten, ...) und gibt lediglich Hinweise auf »eventuell nützliche« (ebd.: 153) Vorgehensweisen, wie z.B. diese: »Stillstehen, eine Weile lang unbewegt zu verharren, war eine Vorbedingung, um Kontakt zum gegenwärtigen Moment herzustellen und alle Sinne zu aktivieren, zu hören, zu riechen [...] und den Wacholder mit meiner Hand zu berühren.« (Ebd.)

Das künstlerische Beispiel (wie auch andere aus dem Bereich von Performance und Land Art, die ich in die Seminargestaltung einbeziehe) reicht jedoch für die Bearbeitung der Forschungsfrage nicht aus. Das liegt meiner These nach an der grundlegenden Fremdheit des Gegenübers: Wir sind es gewohnt, mit unseresgleichen oder menschengemachten Objekten zu spielen, aber ein Wald erscheint uns urban lebenden und meist auch in urbanen Kontexten sozialisierten Menschen vielleicht als überwältigend »schön«, vielleicht als gefährlich oder furchterregend¹⁶ oder auch als Raumkulisse für bildende oder darstellende Aktivitäten – ihn aber als »verwandt« (Haraway Jahr: Seite) zu behandeln, liegt uns fern. Eine solche Qualität des Sich-Beziehens, von der wir wissen, dass sie zu leben uns angesichts der gegenwärtigen ökologischen Situation auf der Erde im buchstäblichen Sinne notwendig wäre, ist unserem Erfahrungshorizont bislang weitgehend unzugänglich. Diese Unzugänglichkeit macht sie in meinen Augen zu einem originären Thema künstlerischer Forschung. Wie wäre vorzugehen, wovon auszugehen und wohin? Auf der Suche nach Wegbeschreibungen dieser Forschungspraxis bin ich auf die Tänzerin, Tanzpädagogin und Tanztherapeutin Anna Halprin gestoßen, deren Ansätze ich als Studentin und in eigenen Fortbildungen kennengelernt habe. Aufgrund ihrer klaren Zuwendung zu Menschen ohne Tanzausbildung und ihrer grenzüberschreitenden Perspektive, erscheint mir Halprins Ansatz für die zeitgenössische Theaterpädagogik sehr interessant:

»The chief intention of my works [...] was to understand how the process of creation and performance could be used to accomplish concrete results: so-

16 So ist das Waldgebiet sehr großflächig, es gibt Zecken und Wildschweine, und es wurden in den letzten Jahren immer mehr Wölfe in der Gegend beobachtet.

cial change, personal growth, physical alignment and spiritual attunement.«
(Halprin 1995 nach Schorn 2009: 48)

Ausgehend von Prämissen humanistischer Psychologie und der Gestalttherapie nach Fritz Pearls entwickelte Halprin den so genannten »Life/Art Process«, in dem sie die Verbindungen zwischen künstlerischer Erfahrung und Lebenspraxis untersuchte. Kern des Life/Art Process ist die Beschreibung des kreativen Prozesses (vgl. Schorn 2009: 50ff.). Kurz zusammengefasst geht dieser von drei Ebenen der Wahrnehmung aus, die getrennt trainiert und erprobt werden: a) der körperlichen Ebene mit der nach außen gerichteten Sinneswahrnehmung, dem Empfinden und der »nach innen gerichteten propriozeptiven Tiefenwahrnehmung« (ebd.: 53), dem Spüren; b) der emotionalen Ebene als dem »komplexen Zusammenspiel körperlich-motorischer und mentaler Reaktionsmuster« (ebd.), was als »Ausdruck« bezeichnet wird und c) die mentale Ebene mit ihrer »geistig-kognitiven Fähigkeit des Denkens, Planens, Reflektierens und Analysierens, aber ebenso [der] [...] Fähigkeit zur Imagination« (ebd.: 54). Ziel bei Halprin ist zum einen eine Öffnung der Sinne im Sinne einer »dem Bewusstsein zugängliche[n] und ständig sich differenzierende[n] Wahrnehmungsfähigkeit« (ebd.: 52) und das Finden eines individuellen Sinns als einer »Gestalt« oder eben einer künstlerischen Form. Der kreative Prozess wird damit als ein »Wandlungsprozess von Erfahrung, der sich zwischen den Polen von Eindruck und Ausdruck, Wahrnehmung und Handlung, von Reflexion und Integration bewegt« (ebd.: 51) verstanden, der in einer (Tanz)Performance zur (vorläufigen) Schließung kommt (vgl. Halprin 1995 nach Schorn 2009: 51).

Für das Waldseminar greife ich auf diese Differenzierungen des kreativen Prozesses nach Halprin zurück und adaptiere sie entsprechend der Ausrichtung der Arbeit auf Performance Art. Ich nutze wie Halprin zusätzlich die Möglichkeit des Ausdrucks im Schreiben und im Bild und die Übersetzung zwischen den verschiedenen Medien. Entsprechend der von Seel oben skizzierten zwei entgegengesetzten Ausrichtungen ästhetischen Bewusstseins, die den spezifischen Charakter der ästhetischen Bildung ausmachen, lassen sich im Waldseminar Strategien zur Erzeugung von Annäherung/Intensivierung an den Gegenstand wie auch Strategien zur Erzeugung einer Distanz ausmachen: Aufgrund meiner Ausrichtung der Arbeit auf Studierende mit einem überwiegend urbanen Erfahrungshintergrund nehmen Aufgaben, die eine Annäherung/Intensivierung intendieren, einen großen Raum ein. So bildet die (relativ) zeitintensive solistische Auseinandersetzung mit einem selbst gewählten Ausschnitt des Waldes einen Schwerpunkt der Arbeit: Hier

geht es um ein sinnliches ›Sich-Aussetzen‹, um das Aushalten von Langeweile und Frustration und um das Wechselspiel von Eindruck und verschiedenen (spielerischen) Aktionen. Das absichtsvolle und absichtslose Handeln und Agieren trägt im gelungenen Fall dazu bei, dass sich der fremde Ort zu einem ›sense of space‹ entwickelt. Mit diesem Begriff wird »eine emotionale Verknüpfung von Place mit Werten, Bedeutungen und Symbolen [bezeichnet], die bezüglich des kulturellen, historischen und räumlichen Kontextes bewusst oder unbewusst, aktiv und kontinuierlich konstruiert und rekonstruiert werden« (Williams und Stewart 1998 nach Lengen 2016: 187). Diese Momente von Sinn werden über Zeichnungen, Texte und den Austausch untereinander herausgearbeitet und bilden die Grundlage für den jeweiligen individuellen Score¹⁷ der ausgewählten Aktionen bzw. Handlungen.

Die Arbeit an der performativen Form fordert von den Studierenden eine Distanzierung von ihrem Material. Sie gehen in dieser Phase stärker in den gegenseitigen Austausch und treffen Entscheidungen entsprechend der eigenen Klärung und Vermittlung von Sinn. Indem sie dabei auf bestimmte Zugänge zurückgreifen (z.B. bewegungsorientierte, mimetische, bildnerische, rituelle, narrative) wird die jeweilige Artikulation auch durch die Medialität des gewählten Ansatzes mit seiner jeweiligen ›Sprache‹ mitbestimmt und in gelungenen Momenten in die künstlerische Konsequenz, d.h. in die ›Überschreitung‹ der persönlichen Annäherung getrieben (s. Abb. 1). Auf diese Weise sind alle Performances des Waldseminars grundverschieden und gleichzeitig doch auch als Fortschreibungen der Formensprache von Performancekunst beschreibbar. Die Kunst, der sich im Seminar anzunähern gilt, besteht darin, in konkreten Aktionen eine fremde Nähe erfahrbar zu machen und auf den ›Anspruch‹ des gewählten Waldstückes¹⁸ im Modus von Performance zu antworten (vgl. Waldenfels 1997).

Inwieweit es jeweils gelingt, in dieser kreativen performativen Praxis den Wald in einzelne Elemente aufzulösen und diese als ›verwandtes‹ Gegenüber erfahrbar werden zu lassen, müssten andere beurteilen. Es handelt sich hier

17 Mit dem Begriff ›Score‹ wird hier nach Halprin die Abfolge der Handlungen (im Sinne von Handlungsanweisungen bzw. Aufgaben) beschrieben, die im Sinne eines Skriptes einer Performance zugrunde liegen.

18 Das kann ein größeres Areal sein, wenn mit Bildwirkungen gearbeitet wird oder auch nur ein einziges Element wie z.B. ein Blatt in einer bewegungsorientierten Performance.

um nicht mehr und nicht weniger als eine in einen Seminarkontext eingebundene Versuchsreihe künstlerischer Forschung, die bisher in ihren Ergebnissen nur intern wahrgenommen wurde. Schwerpunkt ist die Erprobung von ›anderen‹ Beziehungsgestaltungen, wobei diese bislang auf eine spezifische Waldlandschaft beschränkt geblieben sind und beispielsweise den ländlichen Ort und seine Einwohner*innen nicht einbezogen haben. Hier wäre über Erweiterungen des Konzeptes nachzudenken.

Abb. 1: Performance im Wald.



© Ute Schlegel-Pinkert 2021

Wie die skizzierten Beispiele von Landschaftstheater/Performance zeigen, ist ihre Konzeption von ›Landschaft‹ wesentlich von drei Faktoren bestimmt: den Bedingungen der beteiligten Akteur*innen sowie der künstlerischen Position der Initiator*innen und ihrer Bildungs- bzw. Wirkungsabsicht. Vor dem Hintergrund einer Kritik der anthropozentrischen Positionierung des Menschen erscheinen mir in allen Beispielen besonders diejenigen Aspekte interessant, in denen eine Differenz zwischen ›Landschaft‹ als historisch-kultureller Konstruktion und ›Landschaft‹ als Phänomen miteinander vernetzter mehr-als-menschlicher Spezies aufscheint bzw. zum Gegenstand gemacht wird. Diese Diskrepanz bietet einen unerschöpflichen Anlass für

Bildungsprozesse, welche innerhalb theatral/performativer Spiele zwischen Annäherung und Distanz möglich werden.

Quellen

- Archiv der Zukunft Club Real (2021/22): Georg Reinhardt/Marianne Ramsay-Sonnek: »Wie können andere Spezies als der Mensch effektiv an politischer Macht beteiligt werden?«. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JV88jB7-0IW> (01.12.2022).
- Arlander, Annette (2015): »Becoming Juniper. Landschaft performen als künstlerische Forschung«, in: Daniela Hahn/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ökologie und die Künste*, S. 141–157.
- Bieri, Martin (2012): *Neues Landschaftstheater*, Bielefeld: transcript.
- Burckhardt, Lucius (2006): *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Berlin: Martin Schmitz Verlag.
- Brecht, Bertolt (1939): »Über Fortschritte«, in: B. K. Tragelehn (Hg.) (1978), *Bertolt Brecht. Die Lehrstücke*. Leipzig: Reclam, S. 179.
- Chaudhuri, Una (2005): »Land/Scape/Theory«, in: Elinor Fuchs/Una Chaudhuri (Hg.), *Land/Scape/Theater*. University of Michigan Press, S. 11–29.
- Claßen, Thomas (2016): »Landschaft«, in: Ulrich Gebhard/Thomas Kistemann (Hg.), *Landschaft, Identität und Gesundheit*, S. 31–44.
- Club Real (o.J.a): *Organismendemokratie*. Wo: Berlin Osloer Str. URL: <https://organismendemokratie.org/wo/berlin-osloer-str/> (26.03.2022).
- Club Real (o.J.b): *Organismendemokratie*. Wo: Gelsenkirchen. URL: <https://organismendemokratie.org/wo/gelsenkirchen> (26.03.2023).
- Club Real (o.J.c): *Organismendemokratie*. Wo: Spinnerei Leipzig. URL: <https://organismendemokratie.org/wo/spinnerei-leipzig/> (12.4.2023).
- Gebhard, Ulrich/Kistemann, Thomas (Hg.) (2016): *Landschaft, Identität und Gesundheit*, Wiesbaden: Springer VS.
- Hahn, Daniela/Fischer-Lichte, Erika (Hg.) (2015): *Ökologie und die Künste*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- Impulspapier aus dem Zukunftsdiskurs »Raumbezogene Identitäten verstehen und nutzen – Eine Chance für zukunftsorientierte Regionen«. Hannover 2020. URL: <https://www.umwelt.uni-hannover.de/fileadmin/u>

- mwelt/Publicationen/Gesamtliste_Publicationen/Zukunftsdiskurs_Broschuere_WEB_A5.pdf (12.4.2023)
- Jäckle, Ulrich (2011): »Anregungen für ein anderes Volkstheater«, in: Zeitschrift für Theaterpädagogik 58, S. 31–34.
- KunstsammlungNRW (2021): Archiv der Zukunft: Club Real. Interview mit Georg Reinhardt und Marianne Ramsay-Sonneck. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JV88jB7-0Iw> (26.03.2023).
- Koller, Hans-Christoph (2018): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Lehmann, Annette Jael (2015): »Environmental Art. Produktive Paradoxien und partizipatorische Praktiken«, in: Daniela Hahn/Erika Fischer-Lichte (Hg.), Ökologie und die Künste, S. 31–50.
- Lengen, Charis (2016): »Place Identity. Identitätskonstituierende Funktionen von Ort und Landschaft«, in: Ulrich Gebhard/Thomas Kistemann (Hg.), Landschaft, Identität und Gesundheit, S. 185 – 200.
- Recherchepraxis (2021): Manifest für das Neue Große Landschaftstheater (NGLT). URL: <https://www.recherchepraxis.de/nglt/> (26.03.2023).
- Pinkert, Ute (2021): »Theaterspielen als ästhetische Bildung. Aspekte, Entwicklungslinien und Perspektiven der fachwissenschaftlichen Position Ulrike Hentschels«, in: Ute Pinkert et al. (Hg.), Positionen und Perspektiven der Theaterpädagogik, Milow: Schibri, S. 25–51.
- Schorn, Ursula (2009): »Der ›Life/Art Process‹ – Bausteine für kreatives Handeln«, in: Gabriele Wittmann/Ursula Schorn/Ronit Land (Hg.), Anna Halprin. Tanz Prozesse Gestalten, München: K-Kieser, S. 48–84.
- Seel, Martin (2008): »Intensivierung und Distanzierung. Zum Verhältnis von Kunst und Bildung«, in: Volker Jurké/Dieter Linck/Joachim Reiss (Hg.), Zukunft Schultheater. Das Fach Theater in der Bildungsdebatte, Hamburg: Körber Stiftung, S. 277–281.
- Waldenfels, Bernhard (1997): Topografie des Fremden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wesemann, Arnd (2022): Noch 2000 Kilometer bis zum Nordpol. URL: <https://tanz.dance/noch-2000-kilometer-bis-zum-nordpol/> (01.12.2022).
- Willenbacher, Sascha (2016): »Der geschulte Blick. Bericht aus der Begleitforschung zum Projekt Jump & Run«, in: Camilla Schlie/Sascha Willenbacher (Hg.), Eure Zwecke sind nicht unsre Zwecke. Zur Kooperationspraxis zwischen Theater und Schule im Berliner Modellprojekt ›Jump & Run‹, Bielefeld: transcript, S. 191–318.