

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Vollzeitausbildung Theaterpädagogik BuT
Jahrgang 2016

Performanceorientierte Theaterpädagogik? Rolle Vorwärts!

Abschlussarbeit
im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT
an der Theaterwerkstatt Heidelberg
Vorgelegt von Ulrike Fischer
Eingereicht am 13.01.2017 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Dramatisches Theater.....	3
2.1	Doppelcharakter des dramatischen Theaters und theatrale Kommunikationsstruktur.....	3
2.2	Rollenarbeit des Schauspielers.....	4
2.2.1	Eigene Herangehensweise zum Erarbeiten einer Rolle	5
2.2.2	Rollenarbeit – Zwei Methoden.....	7
2.2.2.1	Schauspielmethode nach Stanislawskij	7
2.2.2.2	Brechts epische Spielweise.....	10
2.2.3	Mimesis.....	11
2.2.4	Erfahrungen des Spielers durch die Rollenarbeit	12
3	Postdramatisches Theater.....	13
3.1.	How to perform?.....	14
3.1.1	Erfahrungen des Akteurs innerhalb der Performance	16
4	Rollenarbeit versus Performance.....	17
4.1	Präsentation versus Repräsentation.....	17
4.2	Dramatische versus epische versus performative Situation.....	18
5	Theaterpädagogik.....	19
5.1	Was will Theaterpädagogik?.....	19
5.1.1	Ästhetische Bildung.....	20
5.1.1.1	Ästhetische Erfahrung durch Rollenarbeit /Theaterspielen.....	20
5.1.2	Die performative Wende in der Theaterpädagogik.....	25
5.1.2.1	Merkmale einer performanceorientierten Theaterpädagogik.....	25
5.1.2.2	Mögliche Methodik einer performanceorientierten Theaterpädagogik.....	26
5.1.2.3	Erfahrung, die ein nicht-professioneller Akteur in der Performance machen kann.....	27
6	Fazit.....	30
7	Literaturverzeichnis.....	32
8	Eigenständigkeitserklärung.....	35

1 Einleitung

Das Theater hat sich in den vergangenen Jahren grundlegend verändert. Das klassische Drama verliert zunehmend an Bedeutung und scheint in der Gegenwart kein adäquates Mittel mehr zu sein, um zeitgemäßes Theater zu machen. Die Regeln des klassischen Theaters gelten als veraltet und werden in der Gegenwart als nicht mehr brauchbar betrachtet. Postdramatische Formen breiten sich auf den Bühnen aus und werden von professionellen und nicht-professionellen Theatermachern gerne angewendet, um (vermeintlich) nah an der Lebensrealität der Darsteller und der Zuschauer zu bleiben.

Der Alltag jedes Einzelnen ist geprägt von dem ständigen Neuaufkommen gesellschaftspolitischer Ereignisse. Diese stehen oftmals in ihrer Vielfalt und Unterschiedlichkeit nebeneinander und es besteht durch deren stetigen Wechsel kaum noch die Möglichkeit, Entstehen und Auswirkungen dieser Ereignisse nachzuvollziehen. Der Versuch, diese ungeheure Vielfalt in ein Weltbild einzuordnen, wird zunehmend schwieriger. Die Digitalisierung und mit ihr der stetige Informationsaustausch tragen dazu bei, dass sich der Mensch jederzeit über die vielfältigen Ereignisse in der Welt informieren kann. Das Postdramatische Theater versucht dieser Informationsflut gerecht zu werden, indem es „unter tagespolitischem Druck den Ereignissen hinterherhechelt und meint Statements abliefern zu müssen“ (Engler 2016).

Die Überfülle des Alltags spiegelt sich im Theater der Postdramatik wieder. Auch dort findet man Ereignisse, in Form von Collagen oder Revuen lose aneinandergereiht, an denen die Darsteller wie auch die Zuschauer beteiligt sind. Die Verdichtung der Alltagswelt hin zu einem Bühnengeschehen, die Peter Brook als Essenz und wesentliches Merkmal des Theaters (Brook, 1993) gekennzeichnet hat, findet kaum noch statt. Als Schauspielerin bekomme ich diese Veränderung sehr genau mit. Wurde zu Beginn meiner Tätigkeit noch überwiegend Theater vor der Vierten Wand gespielt, stehe ich nun mehr und mehr am Mikrofon, nehme Kontakt mit dem Publikum auf, tanze, singe und steige auf der Bühne aus der Rolle aus. Postdramatische, performative Formen des 'Sich – Präsentierens' lösen die klassische Rollenarbeit im Theater ab.

Mit dieser Arbeit möchte ich dazu anregen, die postdramatischen Formen nicht als bestimmendes Paradigma für das Theater und vor allem für die Theaterpädagogik der

Gegenwart heranzuziehen, sondern die Aufmerksamkeit der Theaterpädagogen wieder auf eine ausdifferenzierte Rollenarbeit zu lenken. Natürlich muss und wird sich das Theater stetig verändern und weiterentwickeln. Dennoch möchte ich mit dieser Arbeit anhand der Rollenarbeit ein großes Vermögen des Theaters wieder in den Fokus rücken: das Theater durch die Arbeit an unterschiedlichen Figuren und damit an unterschiedlichen Selbstverständnissen als Forschungslabor für eine Welt zu betrachten, wie sie ist und wie sie sein könnte. Diese Arbeit zeigt auf, dass das große Potential der Rollenarbeit darin liegt, dass jeder Akteur durch die Rollenarbeit die Welt aus unterschiedlichen Perspektiven sehen kann, sich die Welt spielerisch (mimetisch) aneignen kann und sich in ihr immer wieder neu und eigenverantwortlich positionieren kann.

In dieser Arbeit untersuche ich die These, dass die Rollenarbeit dem nicht-professionellen Akteur einen deutlichen Mehrwert hinsichtlich theaterpädagogischen Erfahrungen und Lernerkenntnissen gegenüber dem performativen Spiel bietet. Um die Unterschiede zwischen der Rollenarbeit des dramatischen Theater und dem performativen Spiel der Postdramatik kenntlich zu machen, stelle ich im zweiten Kapitel die Merkmale des dramatischen Theaters und der klassischen Rollenarbeit dar. Im dritten Kapitel gehe ich dann auf die Postdramatik und ihre performative Spielweise ein. Im vierten Kapitel stelle ich die klassische Rollenarbeit der performativen Spielweise gegenüber. Im fünften Kapitel zeige ich auf, wie das Theaterspielen ästhetisch bilden kann und frage, welche theaterpädagogischen Erfahrungen die nicht-professionellen Akteure durch die Rollenarbeit machen können. Anschließend untersuche ich die Methodik der performanceorientierten Theaterpädagogik und frage nach den Erfahrungen, die ein nicht-professioneller Akteur bei dieser Form der Theaterpädagogik machen kann.

In diese Arbeit wird der Einfachheit halber nur die männliche Form verwendet. Die weibliche Form ist selbstverständlich immer mit eingeschlossen.

2 Dramatisches Theater

„Das Theater ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen.“
- Max Reinhardt-

Das Theater im Sinne von künstlerischer Praxis ist die Kombination von Spieler, Rolle, Zuschauer sowie die zeiträumliche Einheit von Rollenspiel und Zuschauen. (Brauneck/Schneilin,2001). Das Theater ermöglicht eine direkte Kommunikation zwischen Spielern und Zuschauern, da diese sich zur selben Zeit am selben Ort befinden. Nach E. Bentley sind die Minimalvoraussetzungen von Theater: die Existenz eines Spielers, die Idee einer Rolle und das der Aufführung beiwohnende Publikum - „A spielt B während C zuschaut“ (Bentley,1967:149f). Zentraler Gegenstand des Aufführungsprozesses ist ein literarischer Text, der Dramentext. Um diesen Text wirksam zu gestalten, kommen verschiedenste Theaterzeichen hinzu, wie Stimme, Gestik, Mimik, Kostüm, Maske, physische Aktionen und visuelle/akustische Zeichen. Diese Theaterzeichen erzeugen Bedeutungen, da sie einem internen, historisch gewachsenen, theatralen Code folgen. Die schöpferische Leistung des Publikums ist die Entschlüsselung des theatralen Codes und die damit verbundene Sinnfindung (Fischer-Lichte,1994). Grundbedingung des dramatischen Theaters ist die stillschweigende Vereinbarung, dass das Publikum zwischen der Alltagsrealität und dem fiktionalen Bühnengeschehen unterscheiden kann.

2.1 Doppelcharakter des dramatischen Theaters und theatrale Kommunikationsstruktur

Das Bühnengeschehen im dramatischen Theater entwickelt eine eigene Wirklichkeit und ist zugleich Teil der Alltagswirklichkeit. Dies macht den '*Doppelcharakter*' (Adorno) des Theaters aus. Zwischen den unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen bewegen sich sowohl die Spieler als auch die Zuschauer. In der Figur des Schauspielers kristallisiert sich dieses Pendeln zwischen realen und möglichen Wirklichkeiten auf besondere Art und Weise und kommt dem menschlichen Bestreben (und damit auch pädagogischen Interessen) nach Verständnis, Bewältigung und Überschreitung der Realität entgegen (Weintz,2008:137f). Richard Schechner beschreibt das Doppelbewusstsein der Schauspieler mit der Unterscheidung von 'Nicht-Ich' und 'nicht Nicht-Ich', wobei das 'Nicht-Ich' als das Handeln in der Rolle gekennzeichnet ist (Schechner,1990:233). Die Kommunikation zwischen Schauspieler und Zuschauern im dramatischen Theater

erfolgt darüber, dass die Spieler Figuren verkörpern, im Rahmen von speziell etablierten Spielsituationen, in denen die dargestellten Figuren handeln. Innerhalb des Bühnengeschehens verhält sich der Spieler so „als ob“ er die von ihm gespielte Figur sei. Die Zuschauer erkennen sowohl den Spielenden als auch die gespielte Figur und damit die zwei Ebenen der Wirklichkeit. Durch die Anwesenheit eines verstehenden Publikums gewinnt etwas Gestalt, was eigentlich nicht da ist: „Das Publikum sieht und hört im Theater, was an sich nicht da ist. Es verlegt jedoch diese nur vermeinte Gestalt auf den wirklichen Schauspieler zurück und bleibt darin mit dem nur 'Erscheinenden' verbunden“ (Steinbeck,1970:90).

Die Arbeit des Schauspielers eine Figur zu erschaffen kann also als wesentliches Element des dramatischen Theaters gesehen werden. Nach A. Tairow steht der Schauspieler damit im Zentrum des Theaters: „...denn das Wesen des Theaters ist immer die Handlung, die einzig und allein vom aktiv handelnden Menschen, d.h. vom Schauspieler, getragen wird“ (Tairow,1964:85). Die Besonderheit und Herausforderung im Beruf des Schauspielers liegt darin, dass er zugleich Material und Bearbeiter des Materials ist, das in ihm Schöpfer und Geschöpf immer in einer Person begründet sind und niemals unabhängig voneinander existieren; er ist sein eigenes Instrument.

Wie sieht die Arbeit an einer Figur/Rolle im dramatischen Theater aus? Im nächsten Kapitel möchte ich mit Hilfe der Schauspielmethoden Antwort darauf geben.

2.2 Rollenarbeit des Schauspielers

Was bedeutet Rollenarbeit? Im Wörterbuch der Theaterpädagogik wird sie folgendermaßen definiert:

„Rollenarbeit bezeichnet – als konstitutives Element des Theaters – die Auseinandersetzung des Schauspielers mit einer Bühnenfigur im Rahmen von Probenarbeit und Aufführung. ...“ (Koch,Steisand,2003:255)

Die Auseinandersetzung des Schauspielers mit der Rolle findet am Stadttheater in einer meist sechswöchigen Probenphase statt. Dabei entfaltet sich die Rolle an der Schnittstelle zwischen eigener Person und erfundener Figur. Bei der Rollenarbeit im professionellen Rahmen stellt der Schauspieler seine seelisch-körperliche Individualität in den Dienst der Rolle. Das bedeutet, dass auch wenn der Schauspieler durch die Erarbeitung einer Rolle vieles über sich erfahren kann, nicht diese Selbsterfahrung im Mittelpunkt steht, sondern der zu spielende Charakter bzw. die künstlerische Idee (Weintz,2008:184).

Rollenarbeit beruht zum einen auf der subjektiven Identifikation mit der fremden Rolle (der Einfühlung) und zugleich auf der objektivierenden Konstruktion der Figur (Weintz, 2008:185f). Der Schauspieler rückt dadurch, dass er sich in die Rolle einfühlt, nah an die Figur heran und hält sie gleichzeitig durch eine demonstrierende äußere Darstellung auf Distanz. In dem Prozess der Erarbeitung einer Figur wechselt der Schauspieler zwischen diesen beiden Ebenen. Die Inszenierung kann es dabei aber erforderlich machen, dass das Gewicht im Spiel auf einer dieser beiden Darstellungsweisen, also entweder auf innerer Einfühlung oder demonstrierender Darstellung, gelegt wird.

Die subjektive Identifikation des Schauspielers mit der Figur zum einen und die objektive Gestaltung der Figur durch Schauspieler zum anderen finden sich in zwei entgegengesetzten Strömungen der Schauspielmethodik wieder, dem illusionistischen und dem anti-illusionistischen Spiel.

Der Schauspieler bedient sich in der Praxis, je nach Belieben und je nach Anforderung der Inszenierung, meist aus beiden Methoden, um sich die Rolle zu erarbeiten. Bevor ich die beiden Strömungen näher charakterisiere, beschreibe ich zunächst meine Herangehensweise als Schauspielerin beim Erarbeiten einer Rolle.

2.2.1 Eigene Herangehensweise zum Erarbeiten einer Rolle

Die hier beschriebene Rollenarbeit ist durch meine Schauspielausbildung an der „Fritz – Kirchhoff - Schule“ in Berlin geprägt und durch meine Erfahrungen in der Theaterarbeit der darauffolgenden Jahre bis heute. Die meist sechswöchigen Probenphase an einem Theater bietet mir Zeit, meine Rolle im Gefüge aller beteiligten Bühnenfiguren auszuprobieren und damit kennenzulernen. Dem voraus geht eine eigenständige Analyse der zu spielenden Figur. Um die Figur zu entwickeln, d.h., „zum Leben zu erwecken“, muss ich sie kennenlernen. Wie soll ich etwas kennenlernen, das noch nicht erschaffen worden ist (ich sehe von historischen Figuren ab und betrachte hier nur fiktiven Figur Vorgaben)? Ausgangspunkt ist die literarische Vorlage. Der Text wird gelesen, zuerst ohne genau einzelne Aspekte der Figur intensiver zu analysieren. Nach diesem ersten Lesen werden die frischen Eindrücke zu der Figur notiert. Es werden unter anderem folgende Fragen beantwortet: Worum geht es in dem Text? Welche Rolle spielt meine Figur in der vorgegebenen Figurenkonstellation?

Im Laufe der eigenständigen Analyse suche ich im Text Anhaltspunkte zu äußeren und inneren Merkmalen und Charaktereigenschaften der Figur. Welche Aussagen treffen

anderen Figuren im Text über die zu spielende Figur? Wie beschreibt sich die Figur im Text selbst? Was verraten die Regieanweisungen über die Figur? Welche biographischen Angaben macht die Textvorlage zu der Figur?

Mit den so erlangten Eindrücken aus der eigenständigen Analyse gehe ich zur Konzeptionsprobe, in welcher der Regisseur seine Vorstellungen zur Umsetzung der literarischen Vorlage und zu den Figuren vorstellt. Eine Bühnenfigur am Theater entsteht durch das fruchtbare Wechselspiel von Regie und Schauspieler. Deren Zusammenarbeit ist für das Entstehen einer Figur wesentlich.

Nach der Konzeptionsprobe folgt die eigentliche Probenarbeit. Dabei nähere ich mich über den Weg des improvisatorischen Spiels Stoff und Rolle an, um die Körperlichkeit der Figur zu entwickeln. Wie bewegt die Figur sich? Was würde ich tun, wenn ich in der Situation wäre, in welcher sich die zu spielende Figur befindet? Ich arbeite im Spiel die - zwischen den Zeilen - verborgenen Emotionen und Motive der Figur heraus in Zusammenarbeit mit den Mitspielern und dem Regisseur. Innerhalb der vom Autor beschriebenen Situationen erforsche ich meine Figur, auch durch Einfühlung, weiter.

In dieser ersten Probenphase suche ich nach Ähnlichkeiten zwischen der Figur mit mir. Die Annäherung an die Rolle passiert hier also noch hauptsächlich aus mir heraus, indem ich Eigenschaften der Figur in mir suche. Während dieser Phase schreibe ich eine Rollenbiographie, um meine Eindrücke aus Text und Probe zu vertiefen. Diese Auseinandersetzung verdeutlicht unter anderem die inneren Widersprüche der Figur, welche Anlass für die Entwicklung neuer Wesenszüge bieten können. Im weiteren Probenprozess wird die Darstellung der Figur dadurch zunehmend expressiver. Weiterhin versuche ich meine eigene Körperlichkeit der Körperlichkeit der Figur anzupassen und neue körperliche Ausdrucksformen zu finden, welche ich mir und damit auch der Figur zu eigen mache. Das Sprechen ist genau wie das Ausloten der Stimme wesentlicher Bestandteil meiner Rollenarbeit. Sprechtempo und Lautstärke sind zu erforschen. Wichtig ist auch das Beobachten von Menschen. Vielleicht kann ich im Alltag jemanden beobachten, dessen Eigenart ich für die Rolle nutzen kann. Dann ahme ich nach. Das Grundgerüst an Charakterzügen und äußerlichen Merkmalen wird nun immer mehr strukturiert und verdichtet, sodass die Figur eine immer klarer werdende Gestalt annimmt.

Die Gefühle der Bühnenfigur entwickeln sich aus den Situationen und Konflikten mit den am Spiel beteiligten Figuren. Welche Konflikte trägt meine Figur mit der anderen Figur aus? Warum treffen sich beide und in welcher Situation? Wo kommt meine

Figure her und wo geht sie hin, wenn sie die Bühne betritt bzw. wieder verlässt? Dies ist von großer Bedeutung für jede Bühnenszene und kennzeichnet Hintergrund und Ziel der Figur. Das ganze Fragebündel der W-Fragen muss beantwortet werden. (Wer? Wo? Wohin? Was? Wozu?)

Zusammenfassend halte ich fest, dass die Figur im Verlauf der Proben mosaikartig durch improvisatorisches/szenisches Erkunden der im Stück vorgeschlagenen Spielsituationen entsteht. Allerdings unterscheidet sich die Rollenarbeit von Schauspieler zu Schauspieler und entwickelt sich auch im Laufe eines Berufslebens fortwährend weiter.

Für die theaterpädagogische Arbeit ist, neben dem hier gerade dargestellten praktischen Zugang zur Rollenarbeit, die Kenntnis unterschiedlicher Schauspielmethoden zentral. Daher beschreibe ich im Folgenden zwei herausragende Schauspielmethoden. Beide Methoden gehen von einer fremden literarischen Textvorlage für die Rollenarbeit aus. Denkbar ist aber auch eine Form von Rollenarbeit, bei der der Akteur im Rahmen von Improvisationen und ausgehend von eigenen Erfahrungen, Beobachtungen und Phantasien Material sammelt, aus dem im weiteren Probenverlauf mit Hilfe von Selektion, Strukturierung und Verdichtung verschiedene Rollen erarbeitet werden (Weintz,2008:190).

2.2.2 Rollenarbeit – Zwei Methoden

In der Theatertheorie unterscheidet man zwischen zwei zentralen Strömungen schauspielerischer Rollenarbeit, der illusionär-identifizierenden sowie der anti-illusionär-konstruierenden Strömung. Die wichtigsten Vertreter der ersten Strömung sind Konstantin S. Stanislawskij, Michael Czechov und Lee Strassberg. Sie wollen mit ihren Methoden durch eine autobiographisch-identifizierende Herangehensweise an Stoff und Rolle Lebensechtheit auf der Bühne erzielen. Daher dominiert der Subjektbezug des Spiels. Der anti-illusionär-konstruierenden Strömung gehören als wichtigste Vertreter Bertolt Brecht, Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, und Edward Gordon Craig an. Kennzeichnend für deren Methoden ist die bewusste Distanz des Schauspielers zur Figur, um den Kunstbezug und/oder den Sozialbezug des Spiels ins Zentrum zu rücken (Weintz,2008:185f).

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, betrachte ich hier nur jeweils eine Schauspielmethode der beiden gegensätzlichen Strömungen, die psychologisch – realistische Schauspielmethode nach Konstantin S. Stanislawskij und das epische

Spiel von Bertolt Brecht.

2.2.2.1 Schauspielmethode nach Stanislawskij

Konstantin S. Stanislawskij war Regisseur, Schauspieler, Lehrer und Gründer des Moskauer Künstlertheaters. Er strebte mit seinem „System“ Lebensechtheit und Wirklichkeitstreue der Darstellung an. Der Schauspieler soll in der Rollenarbeit stets nach der Wahrhaftigkeit der inneren Handlungen suchen. So können die Gefühle der Figuren glaubwürdig produziert werden. Mit Hilfe der „Psychotechnik“ soll sich der Schauspieler einfühlen und sich an eigene Emotionen erinnern. Die daraus resultierenden Stimmungen sollen dazu dienen, sich mit seiner Rolle zu identifizieren. Mit dieser Technik des *Erlebens* soll eine innere Glaubwürdigkeit des Spiels erreicht werden. Durch die Frage nach der eigenen Emotion/Motivation in Bezug auf die geforderte Bühnenaktion soll der Schauspieler versuchen, sich das innere Befinden der Figur und damit die innere Logik oder Folgerichtigkeit ihrer Handlungen zu erschließen (Weintz,2008:209). Der Schauspieler soll jede Szene so erleben, „als ob“ er selbst die Person wäre. Mit Hilfe des Subtextes, d.h., der zwischen den Zeilen verborgenen Seite der Rolle, und durch die Zuhilfenahme des emotionalen Gedächtnisses, d.h., den Rückgriff auf im Gedächtnis gespeicherte eigene Empfindungen, die denen der Rolle entsprechen, erhält der Schauspieler weitere Techniken für Zugänge zur Figur (Weintz, 2008:209).

Der frühen psychologisch orientierten Phase der Arbeit Stanislawskijs folgt die späte, physiologisch orientierte Phase. Diese späte „Methode der physischen Handlungen“ soll über den Weg der äußeren Aktionen ein innerliches Erleben ermöglichen: *„Wenn der Künstler sich physisch richtig eingelebt hat, muss das Gefühl in geringerem oder stärkerem Grade darauf reagieren“* (Stanislawskij,1955:59ff).

In der von Stanislawskij geprägten psychologischen Spielweise ist der Anteil an performativen, also das Spielen selbst thematisierenden Elementen, klein. Der Anteil an repräsentativen, also die Eigenschaften der gespielten Figur zeigenden Mittel, ist dagegen groß.

Der Schauspieler öffnet innerhalb seines Spiels niemals die Vierte Wand, sondern bleibt mit seiner Aufmerksamkeit ganz in der von ihm durch sein Spiel erschaffenen (Bühnen-)Realität und erzeugt somit für den Zuschauer die Illusion, einen Menschen beim Leben beobachten zu können (Stegemann,2013:180).

Im letzten Lebensjahr legte Stanislawskij einen sogenannten „Plan für den

Arbeitsprozess an der Rolle“ fest. Diesen werde ich im Folgenden skizzieren (nach Simhandel 1992):

1. Erzählung der Stückfabel (allgemein, nicht zu ausführlich).
2. Mittels physischer Handlungen die äußeren Ereignisse der Fabel spielen. Erste Prüfung und Rechtfertigung der im Stück vorgeschriebenen, physischen Handlungen. Zusätzliche Handlungen hinzufügen, die aus Rolle und Situation entstehen.
3. Etüden über das Vergangene und Bevorstehende. Woher komme ich, wohin gehe ich und was geschah zwischen den Auftritten?
4. (Ausführliche) Erzählung der physischen Handlungen und der Fabel. Tieferes Einsteigen in das Stück durch weitere, detailreich vorgeschlagene Situationen.
5. Vorläufige Bestimmung der Überaufgabe als grober Entwurf.
6. Eine skizzenhafte, durchgehende Handlung bauen. Sich ständig fragen: was täte ich, wenn...
7. Einteilung des Stückes in sehr große physische Abschnitte.
8. Diese großen physischen Handlungen nun ausführen (spielen)...
9. Logik und Folgerichtigkeit der großen Abschnitte sowie deren Bestandteile hinterfragen und sie zu vollständigen Handlungen zusammenfügen.
10. Schaffung einer logischen und folgerichtigen Linie der physischen Handlungen. Diese mehrfach in der Praxis durchschreiten und somit festigen und unnötige Handlungen eliminieren.
11. Die Wahrheit des „hier, heute und sofort,“ das „Jetzt“ festigen.
12. Durch Zusammenfügung entsteht der Zustand des „Ich bin's“.
13. „Ich bin's“ erzeugt organische Natur und reizt das Unterbewusstsein.
14. Erstes Spielen mit dem Text. Bisher wurde die Rolle mit eigenen Worten dargestellt. Nun sollen einzelne Wörter und Sätze des Autorentextes in das Spiel aufgenommen werden. Rolle nach und nach mit vollständigen Abschnitten des Textes füllen.
15. Text erlernen, aber nicht laut sprechen. Text lose mit dem Spiel verbinden. Rechtfertigungen der Handlungen weiter vertiefen.
16. Das Stück weiterhin spielen. Den Text durch „Tatatieren“, d.h., dem Sprechen in bedeutungslosen Silben, ersetzen.
17. Grundlinien des inneren Rollenuntertextes durch wiederholtes Spielen erzeugen. Die inneren Rechtfertigungen der Handlungen werden weiter gefestigt, die inneren Gedanken und die Phantasiewelt werden erschaffen und kommuniziert.
18. Wiedergeben der Abfolge und Handlungen an die Partner nur durch Worte. Die Wiedergabe erfolgt am Tisch, ohne jegliche Gesten.
19. Die Wiedergabe am Tisch nun durch zufällige Bewegungen erweitern.
20. Die zufällige Wiedergabe nun auf der Bühne improvisieren.
21. Einzeln einen Dekorationsgrundriss entwerfen, daraus mit der Gruppe einen gemeinsamen Grundriss erarbeiten.

22. Das Arrangement ausarbeiten und voll entwerfen. Die Bühne wird eingerichtet. Für jede Handlung im Stück wird der passende Ort für die Schauspieler gesucht.
23. Die Abfolge der Arrangements prüfen.
24. Theoretische Gespräche über die literarischen, politischen sowie Bühnenbildnerischen Entwicklungslinien führen.
25. Das Charakteristische entstehen lassen. Die bisher genannten Punkte schaffen das innerlich Charakteristische. Das äußerlich Charakteristische muss dabei von selbst entstehen.

In Opposition zu Stanislwskijs Methode steht Brechts Schauspielmethodik, welche ich im nächsten Kapitel beschreiben werde.

2.2.2 Brechts epische Spielweise

Bertolt Brecht wendet sich im 20. Jahrhundert mit dem epischen Theater gegen die Scheinrealität und die psychologische Spielweise: „Der Schauspieler muss eine Sache zeigen und er muss sich zeigen“ (Brecht zitiert in Stegemann, 2013:181). Er fordert in seinem anti – illusionistischen Theater vom Schauspieler eine rationale Distanz zur Rolle und die kritische Selbstbeobachtung im Spiel. Im epischen Spiel durchbricht der Schauspieler die Vierte Wand, d.h., die Zuschauer werden direkt angesprochen. Er soll sich nicht vollkommen mit der Rolle identifizieren und sich in diese einfühlen, sondern die Rolle und ihre Handlungen zeigen und dabei gleichzeitig bewerten.

Im Gegensatz zu Stanislawskij fordert Brecht den Schauspieler auf, eine Distanz zur darstellenden Figur einzunehmen. Um diese Distanz zur Figur herzustellen, setzte er den Verfremdungseffekt ein. Verfremdung bedeutet im epischen Theater, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen (Brecht, 1967:301f) Der Spielfluss und einzelne Handlungen werden zum Beispiel durch unterbrechende Kommentare oder Lieder verändert, so dass der Zuschauer eine Distanz zum Stück und seinen Darstellern aufbauen kann.

Der Schauspieler im epischen Theater ist aber dennoch dazu aufgerufen lebendige, widerspruchsvolle Figuren auf die Bühne zu bringen. Er muss diese glaubwürdig verkörpern können, soll zudem aber auch seine Meinung über ihr Verhalten zum Ausdruck bringen und damit die Zuschauer zum kritischen Hinterfragen des Verhaltens der Figuren auffordern. Brechts epische Spielweise verlangt einen Schauspieler, der sich wachen Auges mit der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Situation auseinandersetzt und sich dazu positioniert.

Die schauspielerische Arbeit liegt hier einerseits darin, die Figur glaubhaft zu spielen und damit auch mit Gefühlen auszustatten, und andererseits darin, sich und dem Publikum immer wieder bewusst zu machen, dass man etwas (vor-)spielt, um auf ein gesellschaftliches Problem aufmerksam zu machen.

Der Arbeitsprozess für den Schauspieler an einer Rolle beinhaltet bei Brecht (nach Brecht, 1973):

1. *Das Nicht – Sondern:* Der Schauspieler spielt einen durch ihn gedanklich hinzugefügten Aspekt *nicht* aus, *sondern* nur den eigentlichen Vorgang. Den gedanklich hinzugefügten Aspekt soll er aber *ahnbar* machen.
2. *Das Memorieren der ersten Eindrücke:* Beim Lesen des Textes soll er sich merken über welche Stellen er *gestaunt* und innerlich *widersprochen* hat. Diese Momente soll er festhalten und in seine Rollengestaltung einbringen.
3. *Das Erfinden und Mitsprechen der Spielanweisungen:* Der Schauspieler soll sich Kommentare zu dem was er probiert ausdenken und diese laut in der dritten Person aussprechen.
4. *Das Auswechseln der Rollen:* Die Rollen sollen mit dem Spielpartner getauscht werden und sich gegenseitig vorgeführt werden.
5. *Das Zitieren:* Der Schauspieler soll nicht improvisieren sondern zitieren.
6. *Das Dichten:* Der Schauspieler soll sich darin üben, zu seinem Text etwas im Ton des Autors hinzuzudichten.
7. *Angenehm sein:* Der Schauspieler soll *alles mit Genuss ausführen* und seine Genuss auch beim *Schrecklichen* zeigen.

In den jeweils späteren Schaffensphasen von Stanislawskij und Brecht näherten sich beide in ihren Schauspielmethodiken einander an. Stanislawskij und Brecht waren von der nötigen Durchdringung von emotionalem Erleben und Reflexion der Figur überzeugt. Stanislawskij und Brecht ist die Suche nach Spielsituationen, nach Vorgängen, Absichten, Haltungen, das Herausarbeiten der Gedanken- und Handlungsstrukturen und das Beobachten der Alltagswelt gemein. Beide Methoden haben zum Ziel, eine Bühnen – Figur zu formen.

Die klassische Rollenarbeit des Schauspielers gründet sich im Wesentlichen auf die Erkenntnisse und Ergebnisse der dargestellten Schauspielmethodiken von

Stanislawskij und Brecht. Einander ergänzend bieten sie dem Schauspieler ein solides Handwerk zur Erarbeitung einer Rolle.

Herausragendes Merkmal beider Schauspielmethoden ist die Mimesis. Die Postdramatik lehnt die Mimesis als Darstellungsmittel hingegen ab. Zur Verdeutlichung stelle ich daher die Bedeutung der Mimesis für die Rollenarbeit im Folgenden kurz dar.

2.2.3 Mimesis

Mimesis wird aus dem Griechischen übersetzt mit Nachahmung. Die Bedeutungsbreite des Wortes reicht jedoch von „freier kopierender Abbildung“ bis zu „freier schöpferischer Nachahmung“ (Fischer-Lichte, Kolesch, Walstat, 2005)

Für die Rollenarbeit ist die Mimesis von großer Bedeutung. Arbeitet der Schauspieler, mimetisch, setzt er sich nicht nur mit der Rolle, sondern auch intensiv mit seiner Perspektive auf die zu spielende Rolle auseinander. Durch die Mimesis macht sich der Schauspieler ein Bild von der Figur und verwirklicht sich in dem Prozess des Sich-Angleichens selbst in diesem Bild. Er ahmt das Wesen einer Figur nicht nur nach, „sondern fügt in seiner Darstellung die Dimension des sinnlichen Verstehens hinzu“ (Stegemann, 2013:95). Das heißt, er untersucht die Figur sinnlich, so wie sie mit seinen Sinnen wahrnehmbar ist, und bringt zum Ausdruck, was er von ihr verstanden hat. Im diesem Ausdruck findet sich also die Perspektive desjenigen, der die Arbeit der Mimesis vollzieht (Stegemann, 2013). Die Dialektik der Mimesis wird dadurch deutlich, dass der Zuschauer im Spiel des Schauspielers einerseits den Blickwinkel der Figur auf die Welt sieht, andererseits aber auch erkennen kann, wie der Schauspieler selbst den Blickwinkel der Figur auf die Welt sieht.

2.2.4 Erfahrungen des Spielers durch die Rollenarbeit

Die Rollenarbeit bietet dem Akteur die Möglichkeit zu untersuchen, „was sich hinter der Alltagsmaske, verbirgt (Grotowski, 1970). Die intensive psychophysische Annäherung an eine fremde, erfundene Person ermöglicht dem Akteur das Ausloten, Erproben und Ausleben der eigenen Person innerhalb einer Rolle. Nach Peter Simhandel bietet das Spiel des Schauspielers für ihn selbst einen therapeutischen Effekt, da es als 'Handeln auf Probe' die Möglichkeit bietet, nicht Beherrschtes, Ungewohntes, Gefährliches und Verbotenes der Erfahrung zugänglich zu machen, ohne das damit ein Risiko in Form von Sanktionen verbunden ist (Simhandel, 1994). Der Darsteller kann durch das probeweise Erfinden und Durchspielen innerer Haltungen und Ausdrucksformen in der

Interaktion mit anderen dazu angeregt werden, eingeschriebene Automatismen oder Blockierungen auf stimmlich-körperlichem, seelischem oder geistigem Gebiet aufzuweichen. Im geschützten Raum der Bühne kann der Akteur durch das Rollenspiel ungeliebte Seiten seiner Persönlichkeit ausleben, ungewöhnliches Verhalten erproben und damit das eigene Selbstbild befragen (Weintz,2004).

Festzuhalten ist, dass die intensive Befragung der eigenen Person und das Erforschen des fremden, andersartigen Gegenüber in Gestalt der darzustellenden Figur dem Akteur spielerisch Möglichkeiten zur Entwicklung seiner eigenen Persönlichkeit auf seelischem, geistigem und physischem Niveau bieten. Im vierten Teil meiner Arbeit gehe ich auf die bildende Wirkung der Rollenarbeit bzw. des Theaterspielens noch ausführlicher ein.

Der Unterschied in den Dimensionen der Rollenarbeit zwischen professionellem Theater und Lientheater liegt darin, dass der Schauspieler sich im professionellen Theater in den Dienst der Rolle stellt, um diese wirkungsvoll darzustellen, während im Theater mit Laien die Rolle dem Spieler als Impuls zur Suche nach dem eigenen Selbst dient (Weintz, 2004).

Die Rollenarbeit stellt in der Postdramatik kein zentrales Element des Theaterspielens mehr dar. Ihren Platz nimmt die Performance, bzw. das performative Spiel, als wesentliche Darstellungsform des Postdramatischen Theaters ein. Im folgenden Kapitel möchte ich das Vokabular der Postdramatik betrachten und darin speziell die Performance auf Wirksamkeit und Erkenntnisgewinn für den Akteur untersuchen.

3 Postdramatisches Theater

Das Postdramatische Theater bezeichnet vor allem ein Theater, „*das sich vom Gebrauch dramatischer Literatur als Vorschrift für Inszenierungsgeschehen weitgehend gelöst hat...*“ (Fischer-Lichte,Kolesch,Walstat, 2005). Die Absage an den Text als die das theatrale Spiel regulierende Größe beinhaltet bei H. T. Lehmann vor allem die Abkehr von den Prinzipien des Dramatischen: von „Ganzheit“, „Illusion“ und „Repräsentation von Welt“ (Lehmann,2005:22). Lehmann beschreibt das Postdramatische Theater „als Theater der Zustände und szenisch dynamischer Gebilde“ (Lehmann,2005:114). Im extremsten Fall sind keine fiktiven Vorgänge im Postdramatischen Theater mehr vorhanden. Inszenierungen zeichnen sich häufig durch die Nähe zur Zeremonie oder zum Ritual aus (Weiler, 2005).

Charakteristisch für das Postdramatische Theater ist die Enthierarchisierung der Theatermittel bzw. aller theatraler Zeichen, wodurch Aspekte wie Körper, Stimme, Raum und Zeit verändert hervortreten. Die Repräsentationsfunktion von Theater tritt in den Hintergrund, betont wird hingegen stärker seine eigene Gegenwärtigkeit (Präsenz), das Theater wird selbstreflexiv (Weiler,2005). Im wesentlichen zielt Postdramatisches Theater darauf ab, durch räumliche, visuelle und lautliche Zeichen eine Wirkung beim Zuschauer zu erzielen. Der Zuschauer ist in seiner Wahrnehmung häufig überfordert durch die *Simultanität* und *Überfülle der Zeichen* (Lehmann, 2005).

Kennzeichnend für das Postdramatische Theater ist außerdem der *Einbruch des Realen* (Lehmann,2005). Damit ist gemeint, dass die Alltagsrealität auf der Bühne Einzug hält und die „als-ob“ Situation des Theaters brüchig werden lässt. Das Umschlagen von Fiktion in Realität führt dabei zu einer Verunsicherung des Zuschauers. Somit wird das Zuschauen als unproblematische soziale Verhaltensweise gestört, da nicht sicher ist, ob der Bühnenvorgang als Fiktion ästhetisch rezipiert werden kann, oder ob es sich um reale Vorgänge handelt, welche potentiell moralisch bewertet werden müssten (Lehmann 2005).

In unterschiedlichen Dimensionen „rückt ‚Liveness‘, die provokante Präsenz des Menschen anstelle der Verkörperung einer Figur in den Vordergrund“ (Lehmann, 2005:243). A spielt nicht mehr B, also einen anderen, sondern zeigt sich als A und führt dem Zuschauer C Realitätsmaterial vor, aus dem sich die besondere Wirklichkeit der Performance aufbaut (Taube,2013). Im Zuge dessen verändert sich auch die Aufgabe des Schauspielers. Er übernimmt die Aufgaben eines Performers, der seine eigene Existenz zum Thema macht und die mimetische Kunst des Schauspielens durch Performativität ersetzt. Eine Figur in intensiver Rollenarbeit zum Leben zu erwecken ist nicht mehr das Ziel der schauspielerischen Arbeit. *„Der Schauspieler des Postdramatischen Theaters ist häufig kein Darsteller einer Rolle mehr, sondern Performer, der seine Präsenz auf der Bühne der Kontemplation darbietet“* (Lehmann,2005:242).

3.1. How to perform?

In diesem Kapitel möchte ich die Performance als wesentliche Darstellungsform des Postdramatischen Theaters kennzeichnen. Der Begriff „Performance“ kann sowohl „Aufführung“ bzw. „Vorstellung“ als auch „Leistung“ oder „Pflichterfüllung“ bedeuten (Langenscheidt,2002). Die Performance ist in den bildenden Künsten der sechziger

Jahre entstanden und bezeichnet eine situationsbezogene, handlungsbetonte und vergängliche künstlerische Darbietung eines Performers oder einer Performancegruppe. Sie hinterfragt die Trennbarkeit von Künstler und Werk sowie die Warenform traditioneller Kunstwerke (Wikipedia,2016).

Das Ereignishafte sowie die Publikumsorientierung der performativen Handlungen schlagen die Brücke zur darstellenden Kunst, wo die Performance zur Performativität wird und sich als strukturelle Anordnung sich ereignender Interaktionen zeigt (Luethy,2017).

Die Verwendung des Begriffs 'performativ' geht auf sprachliche Äußerungen zurück, welche 'performativ' sind indem sie, während sie ausgesprochen werden, auch vollzogen werden, z.Bsp. „Ich taufe diese Schiff auf den Namen Queen Elisabeth“ (Hentschel,2005:137). Innerhalb vom 'performativen Wandel' des Theaters ist jede Handlung potentiell performativ, da diese nicht nur ausführend, sondern auch aufführend vor Zuschauern stattfindet und dabei gleichzeitig Wirklichkeit hervorbringt (Hentschel,2005).

In der Performance vermischen sich Selbst- und Rollendarstellung. Im Zentrum des Performativen steht nicht die Darstellung einer Rolle, sondern die Präsenz des Darstellungsaktes. Schauspieler erscheinen hier weniger als Spieler einer Rolle, d.h., als Darsteller in einer ‚als-ob‘ Situation, sondern treten verstärkt als Performer in ihrer eigenen Präsenz, d.h., als Darsteller ihrer eigenen Wirklichkeit auf.

Für das performative Postdramatische Theater existiert keine explizite Methode, welche sich mit den Bedingungen, Produktionsprozessen und den in ihnen agierenden Schauspielern beschäftigt. Im Folgenden möchte ich hier einige Parameter des Postdramatischen Theaters, bezogen auf den Einsatz der Körperlichkeit und der Stimme, darlegen (nach Lehmann,2005).

Der Körper steht im Postdramatischen Theater weniger als Träger von Sinn, als vielmehr durch seine physische, gestische und eigentümliche Präsenz im Fokus. Der einzelne Körper als Erscheinung des einzelnen Menschen, seiner unverwechselbaren Bewegung, Gestik und Lebendigkeit tritt in den Vordergrund (Lehmann,2005:369f). Der zeitgenössische Tanz ist ein wichtiges und häufig genutztes Mittel der Inszenierung von Körpern. Jedoch fungiert er weniger als formulierter Sinn oder eine Illustration, sondern eher als artikulierte Energie, emotionales Erleben und Teilen von Impulsen in der Kommunikation mit den Zuschauern (Lehmann,2005:371). Nicht die Signifikanz von Körpergesten und Alltagshandlungen, sondern deren Realität wird wahrnehmbar

(Lehmann,2005:372). Slow-Motion-Technik, die Arbeit mit der Geste oder dem Körper als Skulptur sind weitere Techniken, die den Körper im Postdramatischen Theater auf besondere Weise ausstellen (Lehmann,2005:373ff). Durch formalisierte, repetitive oder mechanisch erscheinende Bewegungen nähert sich der Spieler mit seinem Körper der Welt der Dinge an (Lehmann,2005:383). Die Methode des 'als-ob' kann durch den Körper dadurch gebrochen werden, dass die Aufmerksamkeit auf die körperliche Anstrengung und damit auf den konkreten Handlungsvollzugs des Akteurs gerichtet wird, z.Bsp. durch extreme Verlangsamung oder Beschleunigung von Vorgängen oder durch die Wiederholung körperlich intensiver Vorgänge bis zur Erschöpfung (Klein,Sting,2005).

Die Sprache und das Sprechen selbst werden als sinnlicher, körperlicher Vorgang ausgestellt. Das Zulassen von scheinbar unangebrachten, unprofessionellen oder störenden Sprechweisen gehört dazu (Lehmann,2005:264). Teilweise machen sich Performer bewusst zu Opfern des Textes und gehen damit das Risiko ein, am Text zu scheitern (Lehmann,2005:271). Das Textsprechen wird durch Stottern oder Versagen als nicht selbstverständlicher Vorgang gekennzeichnet (Lehmann,2005:269). Lehmann unterscheidet drei Varianten als Modelle der postdramatischen Stimmen-Ästhetik („Theater der Stimmen“). Die erste Variante ist die „Physis der Stimme in Anstrengung, Keuchen, Rhythmus, archaischem Laut und Schrei“ (Lehmann,2005:273). Die zweite Variante ist die „Solo-Sprechstimme“, wobei die üblicherweise im Dialog verteilte Rede hier gebündelt wird. Durch deren Modulation solle sich dann der ganze Reichtum des Theaters entfalten (Lehmann,2005:275). Die dritte Variante ist „die elektronische Stimme“, also alle Möglichkeiten, die Stimme durch technische Mittel aufzunehmen, zu verstärken, zeitlich zu verschieben und künstlich zu verändern(Lehmann,2005:276).

Zusammengefasst gibt es im performativen Theater unter anderem folgende Arten zu sprechen (nach Haase 2017):

- Technisch verfremdetes Sprechen (Microport)
- Durcheinander-Sprechen, Simultan-Sprechen
- Monologisierung
- Rhythmisierung
- Bewusstes Gegen-den-Sinn-Sprechen
- Überlagerung der Stimme durch Klänge, Geräusche, Musik

- Hohes Sprechtempo bis hin zur stimmlichen Einschränkung
- Chorsprechen

Die Verständlichkeit des Sprechens wird durch diese Arten zu sprechen stark eingeschränkt bis unmöglich.

Der Performer bringt sich durch den Verzicht auf den Schutz einer Rolle den Zuschauern in gewisser Weise *als ein Opfer* dar. Er tritt dem Zuschauer als individuelle, verletzbare Person gegenüber. Er liefert sich selbst aus und nimmt häufig direkten Blickkontakt mit den Zuschauern auf. Durch diese schutzlose Begegnung mit dem Publikum wird auch der Seh-Akt, d.h., das Anstarren des ausgestellten Akteurs, mit seiner voyeuristischen Qualität theatral thematisiert (Lehmann 2005:380f).

3.1.1 Erfahrungen des Akteurs innerhalb der Performance

Durch die Präsenz des Performers auf der Bühne macht dieser eine intensive Erfahrung von Gegenwart (Lehmann,2005). Er erfährt durch das performative Ausführen seiner Handlung die Realität unmittelbar. In Opposition zum dramatischen Theater zielt die Performance auf diese Realerfahrung ab. Durch das Aufheben der Grenzen von Kunst und Wirklichkeit werden Performer und Zuschauer gleichermaßen Teil des Geschehens, werden mit ihm sinnlich, emotional und geistig konfrontiert, werden von ihm schockiert oder fasziniert oder beides zusammen (LMU,2017).

Im performativen Spiel entscheiden beide, Performer und Zuschauer, „über den Moment, den sie gemeinsam, aus ihrer jeweiligen Perspektive gestalten, und machen das Spiel damit zu einem Miteinander“ (Wesphal,2007). Daraus lässt sich die Erfahrung eines intensiven Gemeinschaftsgefühls ableiten.

4 Rollenarbeit versus Performance

Durch das Fehlen eines Dramentextes im Postdramatischen Theater entfällt für den Spieler die Aufgabe, einen durch den Text vorgegebenen Charakter mittels seiner Darstellung zu deuten. „Während der Schauspieler theatralisch handelt, dass heißt gleichzeitig als Realexistenz und so, als ob er ein anderer wäre, präsentiert der Performer unmittelbar seine Person(..). Theater spielt sich im fiktivem Raum ab, Performance bezieht sich auf real vorhandene Räume(..)“ (Simhandel,1996:442).

An die Stelle der Repräsentationsfunktion des Theaters tritt im Postdramatischen

Theater „das dezidierte Exponieren eines bestimmten Sachverhalts“ (Fischer-Lichte,Koelsch,Walstat,2005:382), die Betonung der eigenen Gegenwärtigkeit und die Selbstreflexivität (Fischer-Lichte,Koelsch,Walstat,2005:262). Auch die Aufgabe des Schauspielers verschiebt sich damit von der Repräsentation einer Figur hin zur Präsentation seiner selbst (Stegemann,2011).

Der Unterschied von Repräsentation und Präsentation ist für das Thema dieser Arbeit maßgeblich, daher möchte ich ihn hier noch ausführen.

4.1 Präsentation versus Repräsentation

Während der Schauspieler im dramatischen Theater sich einer Rolle annimmt, um eine dramatische Figur zu repräsentieren, wirkt der Akteur im performativen Theater durch seine bloße, physische Anwesenheit. Ein Beispiel hierfür ist die Bürgerbühne, in welcher die Darsteller keine Rolle spielen, sondern sich selbst präsentieren. Die Bürgerbühnen-Darsteller zeigen sich in ihrer gesellschaftlichen Funktion, sie präsentieren sich, während ein Schauspieler mit seinem Rollenspiel auf eine gesellschaftliche Funktion einer Figur verweist. Auch die Stimme wird im dramatischen Theater repräsentativ eingesetzt: durch den gesprochenen Text ist sie Träger von Bedeutung und Sinn. Im performativen Theater zeichnet sie sich, wie weiter oben beschrieben, vorrangig durch ihre Eigenwirklichkeit aus.

4.2 Dramatische versus epische versus performative Situation

Zusammenfassend möchte die Unterschiede von Rollenarbeit und Performance noch einmal anhand der theatralen Situationen aufzeigen.

Der Schauspieler und der Performer befinden sich auf der Bühne immer in theatralen Situationen. Im dramatischen Theater erscheint der Mensch immer als Teil eines sozialen Gefüges. Nur wenn der Schauspieler sich in einer Situation befindet, kann ein Zuschauer etwas über ihn als soziales Wesen erfahren. Die beteiligten Figuren in einer dramatischen Situation des psychologisch - realistischen Spiels, sind innerhalb dieser Situation aneinander gebunden und zugleich durch einen Konflikt voneinander getrennt. „Die Dialektik der Situation besteht darin, dass die Bindung wächst, je größer der Konflikt ist und die Bindung den Konflikt überhaupt erst provoziert.“ (Stegemann,2011:104f). Die an den Situationen Beteiligten werden so zwangsläufig in einen Prozess von Agieren und Reagieren verwickelt. In diesem Prozess werden Motive, Eigenarten und Gefühle der handelnden Personen schrittweise präsent.

Das epische Spiel fügt dieser Art der Situation die Situation der Vorführung, die zwischen dem Spielenden und den Zuschauern entsteht, hinzu. Während der Spieler also ein situatives Verhältnis mit einem anderen Spieler hat, etabliert er ein Verhältnis zum Zuschauer.

In der performativen Spielweise gibt es nur noch die eine Situation, die zwischen den Performern und den Zuschauenden entsteht. Die Rolle des Zuschauers rückt hier mehr in den Fokus der theatralischen Situation (Stegemann,2011).

Festzuhalten ist, dass der Akteur sowohl im realistischen als auch im epischen Spiel darauf zielt, dem Zuschauer mit konkreten Techniken der Rollenarbeit entweder ein genaues Abbild der Gesellschaft (realistisches Spiel) oder ein Abbild und einen Kommentar zu diesem Abbild (episches Spiel) zu zeigen. Im performativen Spiel hingegen geht es voranging darum eine Spielsituation zu etablieren, in welcher der Zuschauer eine Erfahrung mit sich selber machen kann.

Das performative Spiel meint im Gegensatz zum realistischen Spiel nichts über sich selbst Hinausweisendes mehr, es tut nicht so 'als ob' etwas anderes vorgespielt würde sondern „die Mittel der Darstellung stellen sich nun selbst dar“ (Stegemann,2015:133).
„Wird die Wahrnehmung auf das Performative gerichtet und von ihm bestimmt, treten die inhaltlichen Widersprüche zurück und die Präsenz der sinnlichen Erscheinung dominiert. So wie der Klang der Stimme nun das Gesagte übertönt, überschreibt das Rauschen der Ereignisse nun das Erkennbare“ (Stegemann,2015:133).

Die zentralen Unterschiede von Performance im Vergleich zum dramatischen Theater sind (nach Sting,2011):

- Präsentation statt Repräsentation
- Handeln statt „als-ob-Spielen“
- Selbstdarstellung statt Rollen- und Figurendarstellung
- Zuschaueransprache bzw. Unmittelbarkeit statt Vierter Wand und Illusion
- Nicht-professionelle Akteure auf der Bühne
- Alltagsräume werden zur Bühne gemacht.

5 Theaterpädagogik

Im folgenden Kapitel möchte ich die Aufgaben und Ziele der Theaterpädagogik

aufführen, um im Anschluss herauszufinden, ob und wie sich die aus der Rollenarbeit gewonnenen theaterpädagogischen Erfahrungen und Erkenntnisse des Akteurs von denen im performativen Spiel unterscheiden.

5.1 Was will Theaterpädagogik?

Die Theaterpädagogik will die Kunst des Theaters und die ästhetische Erfahrung des eigenen Spiels vermitteln und dadurch die künstlerische, personale und soziale Kompetenzen fördern (BuT,2017). Sie bewegt sich im Spannungsfeld von Theater als Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks und Pädagogik als wissenschaftliche Disziplin mit klar organisierbaren Lehr- und Lernprozessen. Im Zentrum der theaterpädagogischen Arbeit steht das Theaterspiel. „Ohne das Theaterspiel ist die Theaterpädagogik nicht möglich, sie wäre ihres Gegenstandes beraubt“ (Bidlo, 2006:20). Das Theaterspiel ist dabei nicht nur Instrument, um pädagogische Ziele zu erreichen. Bidlo (2006) beschreibt, dass der Theaterarbeit oft automatisch pädagogische Aspekte zugrunde liegen, ohne dass sie speziell ausgewiesen werden müssen. So geht es im Theaterspiel oft um die Auseinandersetzung mit sich selbst und Anderen (Czerny,2004). Die Theaterpädagogik leistet somit eine Persönlichkeitsbildung, wie sie kaum eine andere Disziplin der Pädagogik leisten kann (Haun,1997, zitiert in: Bidlo, 2006:32f). Als Disziplin ästhetischer Bildung setzt sie sich mit der Vermittlung von wahrnehmenden und gestaltenden Prozessen im künstlerischen Medium Theater auseinander (Hentschel,2001:41). Durch Theaterspielen findet also ästhetische Bildung statt.

Im Folgenden führe ich mögliche theaterpädagogischen Erfahrungen und Lernerkenntnisse des klassischen Theaterspiels und damit auch die Erfahrungen durch Rollenarbeit auf. Dabei stütze ich mich vor allem auf Ulrike Hentschel, die in ihrer Publikation „Theaterspielen als ästhetische Bildung“ die Besonderheiten der ästhetischen Erfahrung im Prozess theatraler Gestaltung aus den Künstlertheorien entwickelt hat.

5.1.1 Ästhetische Bildung

„Der Begriff des Ästhetischen löst verschiedene mit dem Wort Sinnlichkeit verbundene Konnotationen aus: nämlich neben sinnlicher Erkenntnis auch Sinnesfreude und das Bemühen um Sinn-Konstitution. (...) Ästhetisch ist alles, was über Versagung der realen Welt hinausweist, die Sinne affiziert, Empfindungen weckt, in eine spezifische, ungewohnte Form gebracht wird

und das Bewusstsein prägt, indem gewohnte Sicht- Denk- und Handlungsweisen aufgebrochen werden.“ (Weintz,2008:11)

Ästhetische Bildung ist aber nicht nur Wahrnehmungserziehung und Bildung der Sinne, sondern beschreibt im theaterpädagogischen Sinn eine Bildung, die durch wahrnehmende und gestaltende Auseinandersetzung mit Kunst gekennzeichnet ist. Als Grundlage Ästhetischer Bildung lässt sich der Prozess ansehen, der zwischen dem wahrnehmenden und gestaltenden Subjekt und den künstlerischen Objekten, mit denen es sich auseinandersetzt, stattfindet (Koch,Streisand,2003:10).

5.1.1.1 Ästhetische Erfahrung durch Rollenarbeit /Theaterspielen

Den wesentlichen Modus der Erfahrung, der mit dem Theaterspielen einhergeht, charakterisiert Hentschel als ein „Dazwischenstehen“ (Hentschel,2010:160). Aus dem Verhältnis von Spieler (Objekt) und Rolle (Subjekt) ergibt sich „die Erfahrung der Differenz als ein zentrales Merkmal der mit dem Theaterspielen einhergehenden ästhetischen Erfahrung“ (Hentschel, 2012:66). Eine Erfahrung, die „durch die paradoxe Struktur des Spiels gekennzeichnet ist, in der Wirklichkeit sowohl konstruiert als auch dekonstruiert“ (Hentschel,2012:69) wird. Dies bedeutet, dass der Spieler unterschiedlichen, gegensätzlichen Wirklichkeiten ausgesetzt ist und diesen standhalten muss. Hentschel teilt die zentrale Erfahrung des „Dazwischenstehens“ in fünf Bereiche ein, welche ich im Folgenden aufführe (Hentschel, 2010:160).

1) Zwischen Spieler und Figur

Der Spielende macht während des Theaterspielens immer eine Erfahrung des „Sowohl-als-auch“. Er ist sowohl er selbst, als auch die Figur. Er bewegt sich im Spannungsfeld zwischen sich selbst und der darzustellenden Figur, denn er erfährt sich gleichzeitig als „Material, Produzent und Produkt“ der theatralen Gestaltung. Dieses Spannungsfeld zwischen den beiden Identitäten muss dem Spieler dabei immer bewusst sein, um die Absicht künstlerisch zu gestalten weiterzuverfolgen (Hentschel,2010:188). Hentschel verweist auf den amerikanischen Theateranthropologen Richard Schechner, welcher die Lage, in der sich der Spielende während des Spielens befindet, als eine „doppelte Negation“ bezeichnet (Schechner, 1991:233). Da es sich beim Theaterspielen um keine Selbstdarstellung handelt, ist der Spieler im Moment der Aufführung 'nicht er selbst'. Gleichzeitig ist er aber auch 'nicht nicht er selbst', denn er ist körperlich anwesend und schafft mit seinen Handlungen die theatrale Wirklichkeit (Schechner:233). Der Übergang zwischen 'Nicht-Ich' und 'nicht-

Nicht-Ich' und damit die Erfahrung der Gleichzeitigkeit zwischen dem Spieler als Subjekt und als zu gestaltendes Objekt ist für den Spielenden eine zentrale ästhetische Erfahrung, welche sich aus dem Prozess theatraler Gestaltung ergibt (Hentschel, 2010:189).

2) Zwischen den Ereignissen

Um gestisches Material und physische Aufgaben für die zu spielende Rolle zu gewinnen, müssen theatrale Handlungszusammenhänge in überschaubare Vorgänge eingeteilt werden (Hentschel,2010:196f). Das Zergliedern eines Prozesses, „der im Alltag als ein ungeteiltes Ganzes erscheinen kann“, macht den Spieler dabei auf vielschichtige Bedingungsbeziehungen aufmerksam (Hentschel,2010:197). Durch die zeitliche Dehnung zwischen Handlungsabsicht und Durchführung einer Aktion werden bestimmte Prozesse besonders betont. Im Zögern und Abwägen von Handlungsalternativen macht der Spieler eine besondere Zeiterfahrung, welche ein wesentliches Erfahrungsmoment theatraler Gestaltung ist. Diese Zeiterfahrung erlebt er wiederum doppelt, als Spieler und als Figur. Der Spieler macht sie als Moment „zwischen Gestaltungsabsicht und Gestaltungsrealisation“ (Hentschel,2010:198), die Figur macht sie als Moment „zwischen Motiv, Absicht und Handlung“ (Hentschel,2010:198).

3) Zwischen Bühne und Publikum

Der Spieler macht eine „Differenzenerfahrung“, indem er sich gleichzeitig auf die Wirklichkeit der Bühne und die des Zuschauerraums, bzw. eines Wechsels zwischen beiden Orten, konzentrieren muss. Diese Differenz kann nicht - „jedenfalls nicht dauerhaft - zu einer Seite aufgelöst werden“ (Hentschel,2010:207). Der Spieler muss seine Konzentration auf unterschiedliche Orte richten, dafür muss er seine Aufmerksamkeit flexibel ausbilden und ein bewusstes Wahrnehmen des eigenen Wahrnehmungsverhaltens entwickeln. Das „reflexive Verhältnis des Subjekts zu sich selbst“ (Hentschel,2010:208), das sich in der Erfahrung und Bewusstwerdung der eigenen Wahrnehmung, des eigenen Wahrnehmungsverhaltens und ihrer Funktionsweisen andeutet, ist ein grundlegendes Element schauspielerischen Gestaltens.

4) Zwischen 'Körper haben' und 'Körper sein'

Betrachten des eigenen Körpers von außen ('Körper haben') und Handeln und Erleben im eigenen Körper ('Körper sein') ist eine weitere Grundbedingung schauspielerischer

Gestaltung. Das intendierte Gestalten mit dem eigenen Körper setzt dessen Objektivierung voraus und somit die Fähigkeit zur Selbstbeobachtung (Hentschel, 2010:223). Theaterspielen vermittelt durch die Schulung „den eigenen Körper als Objekt handhaben zu können“ (Hentschel:2010:224) und damit inneres Erleben durch den Körper auszudrücken ein Bewusstsein über die Differenz zwischen 'Körper haben' und 'Körper sein'.

5) Zwischen Sinn und Sinnlichkeit – Sprechen auf der Bühne

Die Spielenden haben im dramatischen Theater einerseits die Aufgabe, sich geistig mit dem Sinn des Textes auseinanderzusetzen. Andererseits haben sie die sinnliche Aufgabe, den Text sprechend zu verkörpern. Dieser Prozess findet gleichzeitig statt (Hentschel,2010:224). Durch die sinnliche Gestaltung erhält der gesprochene Text dabei eine neue Dimension und ist nicht nur „Verlautbarung des geschriebenen Textes“ (Hentschel,2010:233). Das Sprechen ist als „Werkzeug des Handelns“ (Hentschel2010:233) immer abhängig vom dialogischen Charakter und vom situativen Kontext auf der Bühne. Der Gedanke, welcher dem Aussprechen eines Textes zu Grunde liegt, muss immer wieder neu gegriffen werden und der Situation angemessen durch die Aussprache gestaltet werden.

Theaterpädagogische Lernerkenntnisse

Aus den spezifischen Erfahrungen der Spieler, welche sich im künstlerischen Prozess ergeben können, leitet Hentschel theaterpädagogische Bildungsmöglichkeiten ab. Zentraler Erfahrungsmodus ist dabei die Differenzerfahrung. Sie teilt die ästhetische Erfahrung, die ein Darsteller beim Theaterspielen machen kann, in folgende unterschiedliche Bereiche ein.

„Ambiguitätserfahrung/ Differenzerfahrung/ Erfahrung des Dazwischenstehens“ (Hentschel,2010:238)

Die Ambiguität als gleichzeitiges Erfahren sich widersprechender Zustände und Situationen wird im Theater am eigenen Körper erfahren. Die Spieler erleben sich in einer subjektiven Suchbewegung zwischen unterschiedlichen, selbstbestimmt erschaffenen Wirklichkeiten. Als Bildungspotential kann hierbei das Aushalten von Uneindeutigkeit betrachtet werden, die „Fähigkeit, unterschiedliche Wirklichkeiten zu konstruieren und nebeneinander bestehen zu lassen“ (Hentschel,2010:238).

Die „Erfahrung des Doppels von Gestaltung und Erleben“ (Hentschel,2010:239) ist kennzeichnend für eine weitere Differenzerfahrung. Im bewussten Gestalten und

subjektiven Erleben muss der Spieler ein Gleichgewicht finden, in welchem es weder „nur um subjektive Expressivität im Sinne bloßer Selbstdarstellung noch ausschließlich um distanziertes Darstellen“ mittels einer theatralen Formensprache geht (Hentschel,2010:240). Der Spieler bemüht sich, den subjektiven Eindruck, den er von der Figur hat, objektiv darzustellen. In dem Bemühen der Aneignung entsteht eine weitere Wirklichkeit. Die Spannung von Gestalten und Erleben, die dieser Prozess mit sich bringt, geht einher mit unterschiedlichen Erfahrungen, die Spieler und Figur sammeln. Die Differenzwahrnehmung, die hier stattfindet, steht nach Adorno im Gegensatz zum Wunsch nach Eindeutigkeit. Eine autoritäre Persönlichkeit will, so beschreibt es Adorno, die Spannung, die zwischen Gestaltungsanforderung der Figur und dem subjektiven Erleben des Darstellers liegt, nach einer Seite hin auflösen. Damit zeigt sich die „intolerance of ambiguity“, Unduldsamkeit gegen das Ambivalente, nicht säuberlich Subsumierbare; am Ende gegen das Offene, von keiner Instanz Vorentschiedene, gegen Erfahrung selbst“ (Adorno 1970:176 nach Hentschel).

Mit der „Darstellung des ‚Nicht-Darstellbaren‘“ (Hentschel,2010:240) beschreibt Hentschel das Wissen um die Nicht-Darstellbarkeit von Wirklichkeit, um „die unhintergehbare Kluft zwischen Sein und Schein“ (Hentschel,2010:241) im Theater als wesentliche Erkenntnis. So kann z.Bsp. der Tod auf der Bühne zwar glaubhaft gespielt werden, aber er findet nicht statt. Für ihn muss ein Zeichen gefunden werden. Der Spieler muss sich auf die Suche nach künstlerischen Mitteln und Ausdrucksweisen machen, die der Darstellung des ‚Nicht-Darstellbaren‘ gerecht werden. Die intensive Suche nach Zeichen, „die die Kluft zwischen Sein und Schein nicht verleugnen, sondern ins Bewusstsein bringen“ (Hentschel,2010:240) und die in der theatralen Wirklichkeit als angemessen erscheinen, kann einer ästhetisch bildende Wirkung inhärent sein. Im Prozess der szenischen Aktion wird die Konstruktion von Wirklichkeit durch theatrale Zeichen erlebbar. Gleichzeitig verweist sie auf die Unmöglichkeit der Abbildung von Realität (Hentschel,2010::241).

„Erfahrungsfähigkeit und Selbstvergessenheit“ (Hentschel,2010:241) beschreibt die Fähigkeit des Spielers „Bekanntes neu zu lernen“ (Hentschel,2010:241), sich im Spiel immer wieder neu auf das Erleben des Augenblicks einzulassen und gleichzeitig das Wissen und die Erfahrung des Zukünftigen zu behalten. Diese Fähigkeit fordert eine „spielerische Naivität“ und ein „synthesefähiges Ich“ (Hentschel,2010:242) vom Spieler. Theaterspielen kann möglicherweise einen Beitrag zur Identitätsbildung leisten, wenn man Identität als unabschließbaren Prozess begreift. Die eigenen Vorstellungen vom Selbst können im gestalterischen, künstlerischen Prozess und in

der Begegnung mit Partnern auf der Bühne in Bewegung geraten und sich verändern (Hentschel,2010:242 f).

Mit „Selbstreflexivität“ (Hentschel,2010:243) beschreibt Hentschel die Fähigkeit des Spielers zur Selbstbetrachtung. Künstlerische Prozesse erfordern den bewussten Umgang mit der eigenen Aufmerksamkeit und dem eigenen Körper und damit die „Exzentrische Betrachtung“ des eigenen Selbst (Hentschel,2010:242). Selbstwahrnehmung und Selbstreflexion setzen ein hohes Maß an Selbstdistanz und Differenzierungsfähigkeit voraus. Die Fähigkeit dazu verspricht einen Einblick in die Funktionsweise des Wahrnehmungsprozesses und macht den Facettenreichtum unterschiedlicher Wahrnehmungen bewusst (Hentschel,2010:243). Hentschel leitet eine mögliche ästhetische Erkenntnis daraus in Bezug auf Wolfgang Iser ab: man könne „von einer möglichen Sensibilisierung und Differenzierung der Wahrnehmung gegenüber der eigenen Blindheiten ausgehen“ (Iser, 1991).

Die von Hentschel beschriebenen ästhetischen Erfahrungen bleiben subjektiv und beschreiben Erfahrungen die möglicherweise gemacht werden können (Hentschel,2010:244).

Die Rollenarbeit eines nicht-professionellen Akteurs kann ihn also ästhetisch bilden. Im Prozess der Erarbeitung einer Rolle nimmt er unterschiedliche Positionen in unterschiedlichen Wirklichkeiten ein (Alltagsrealität versus Bühnenrealität). Er hat so die Gelegenheit, sich, die Rolle und den Mitspieler unterschiedlich wahrzunehmen. Dies wiederum birgt das Potential, dass Veränderungen angestoßen werden können und sich das Selbstbild und das Weltbild des Akteurs offener und wandlungsfähiger gestalten kann. Indem der Spieler sich mit der Entwicklung einer Rolle, mit einem Mitspieler innerhalb einer Situation und all den sich daraus ergebenden Handlungsprozessen sinnlich, geistig und vor allem spielerisch auseinandersetzt, bekommt er einen tiefen Einblick in sein Gegenüber und in sich selbst.

Im Folgenden möchte ich auf die Merkmale und Erkenntnisse des performativen Spiels/der Performance eingehen. Hier steht, wie schon erwähnt, die Rollenarbeit nicht mehr im Zentrum. Wie finden performanceorientierte Mittel in der Theaterpädagogik ihre Anwendung? Welches sind diese Mittel? Welche Erfahrungen kann ein nicht-professioneller Akteur im performativen Spiel machen?

5.1.2 Die performative Wende in der Theaterpädagogik

Mit dem 'performativen turn' der szenischen Künste wird auch zunehmend in der

Theaterpädagogik eine performative Wende konstatiert (Pinkert,PDF). Die sogenannte performative Wende kennzeichnet die Verschiebung des Verhältnisses der referentiellen (darstellenden, verweisenden) Funktionen hin zu den performativen Funktionen des Theaters (Fischer-Lichte2004). Die Performance hält künstlerisch-ästhetische Impulse für theaterpädagogische Projekte bereit (Sting,2011). Sie ist im Sinne von Regelauflösung und einem „Zustand der Mehrdeutigkeit“ (Sting,2011) für die Theaterpädagogik von großem Interesse. Die Themen des performanceorientierten Theaters, wie der 'Einbruch des Realen' oder das Einbeziehen von „Alltagsexperten“ in ein theatrales Ereignis, sind der Thematik der Theaterpädagogik von jeher sehr nah. So war das Arbeiten mit den Darstellern auf Grundlage von Biographien und sozialer Erfahrungen, wie zum Beispiel im Biographischem Theater, schon immer ein Thema der Theaterpädagogik (Hentschel,2010). Die performative Wende hat zu dem die Gestaltungsmöglichkeiten der Theaterpädagogik unter anderem durch 'Life Art', partizipierende Aktionen und Performance erweitert (Hentschel, 2010).

5.1.2.1 Merkmale einer performanceorientierten Theaterpädagogik

Im Mittelpunkt der performanceorientierten Theaterpädagogik steht das gesamte Ereignis der Aufführung. Bei der Produktion theatraler Zeichen während dieses Ereignisses stehen eigene Qualität und Funktion dieser Zeichen über deren inhaltlicher Funktion (Pinkert,2007). Das heißt es geht weniger darum, was erzählt wird, sondern darum, wie es erzählt wird. Mit dieser Zuwendung an die 'Materialität der Zeichen' sollen kulturell bedingte Bedeutungszusammenhänge aufgelöst werden. Das Verhältnis zwischen Spieler und Rolle wird in der performanceorientierten Theaterpädagogik ebenso hinterfragt und untersucht wie das Erzeugen von Bedeutung. Dabei soll es immer um die „Ermöglichung erweiterter Selbst- und Weltverhältnisse“ (Pinkert,2007) gehen. Der Blickwinkel und die Wahrnehmung auf das, „was schon immer dagewesen ist“, wird hinterfragt. Wahrnehmungsweisen werden hinsichtlich ihrer Darstellungsweise untersucht (Pinkert,2007). Die performative Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung bedeutet, nach dem zu forschen und das zu zeigen, was passiert während man etwas wahrnimmt. Dabei geht es nicht um das ausgestellte Zeigen, sondern darum seiner Vorstellung nachzugehen und diese „immer auch als Darstellung zu begreifen und - sie ausagierend - als solche in Frage zu stellen“ (Pinkert,2007).

5.1.2.2 Mögliche Methodik einer performanceorientierten Theaterpädagogik

Wie kann eine performative Arbeitsweise für die Theaterpädagogik produktiv gemacht werden? Ute Pinkert macht dazu verschiedene Vorschläge, welche ich hier wiedergeben möchte. Sie gibt gleichzeitig zu bedenken, dass die Vorgehensweise immer abhängig ist von den Bedingungen, unter denen die theaterpädagogische Arbeit stattfindet. (nach Pinkert, 2007):

Auf der Ebene der Spielenden kann thematisiert werden, was es - insbesondere im Medienzeitalter - heißt, in bewusster Weise und innerhalb einer herausgehobenen Situation körpersprachlich vor anwesenden Anderen zu agieren. Was unterscheidet diese unmittelbare Begegnung von anderen? Was macht deren Wirkung aus? Was tun Menschen, wenn sie vorgeben, „ein Anderer“ zu sein? Wie funktioniert und wie wirkt Verwandlung? Welche Rolle spielen die Zuschauenden dabei? Was geschieht zwischen den Agierenden und Zuschauenden?

Auf der Ebene der verwendeten Materialien kann hinterfragt werden, was es heißt, Texte, Bilder oder Szenen auf der Bühne zu „verkörpern“. Woher kommt das Material, welche Beziehungen haben die Spielenden dazu, und welche Wirkung wollen sie damit erzeugen?

Auf der Ebene der Situation des jeweiligen konkreten und kulturellen Spielraumes und Spielanlasses schließlich kann thematisiert werden, in welcher Beziehung sich die „andere“ Wirklichkeit des Theaters zur alltäglichen, sozialen Wirklichkeit verhält. In welchem Kontext wird eigentlich gespielt? Hier kommt z.Bsp. das Verhältnis von Spielleitenden und Gruppe in den Blick, die Tradition des Spielereignisses oder seine institutionellen Bedingungen. Eine wichtige Rolle spielt auch der Spielort mit seinen atmosphärischen Wirkungen und sozialen Funktionen, Praktiken und Geschichte(n), die in ihn eingeschrieben sind („site-specifics“).

Innerhalb performanceorientierter Theaterpädagogik werden also mehr Ebenen in Betracht gezogen als in der Rollendarstellung. Gefragt wird in der performanceorientierten Theaterpädagogik danach, was die Materialien, Situationen, Personen und Orte, die den Akteur umgeben, mit diesem zu tun haben. Er macht durch seine Aktionen deutlich, wie er die Dinge wahrnimmt, und zeigt und untersucht was sie in ihm auslösen. Es geht darum, den Prozess des Wahrnehmens zu zeigen. Die Verkörperung eines 'Anderen' wird auf die Wirkungsweise hin untersucht.

In der Arbeit an der Rolle geht es darum, Entdeckungen innerhalb der Scheinwelt des Rollenspiels zu machen. Im performativen Spiel wird die Wirklichkeitsebene mit in Betracht gezogen und parallel zur Scheinwelt der Bühne erforscht. Es geht daher im performativen Spiel darum, Erfahrungen eher im Hier und Jetzt der Wirklichkeit zu machen als im Spiel.

5.1.2.3 Erfahrung, die ein nicht-professioneller Akteur in der Performance machen kann

In der „Ästhetik des Performativen“ (Fischer-Lichte,2004) wird unter anderem der Ritualcharakter einer Performance festgestellt. Die Erfahrung von Darstellern kann demzufolge in Anlehnung an die drei Phasen eines Rituals (Turner,1989) als dreistufige Abfolge beschrieben werden: erstens die Trennung von Gewohnten (Alltagsverhalten), zweitens die widersprüchliche Phase zwischen gewohnter und neuer Ordnung, und drittens die Angliederung des neu Erfahrenen an das Vorhandene (Pinkert,2017). Die zweite Phase, von Victor Turner als Schwellenphase gekennzeichnet (Turner,1989), ist für die Bildungserfahrung des Darstellers dabei besonders wichtig. Diese ist nach Turner durch „viele Formen des Durcheinanders, der Paradoxie, der Aufhebung des Normensystems, der Übertreibung des normalen Verhaltens bis hin zur Karikatur oder des Spottens über die Ordnung“ (Turner,1989) charakterisiert (Pinkert,2007).

Damit kann diese Phase den Nährboden für Neuerfahrungen und Neuordnungen des Selbstbildes und Weltbildes darstellen, denn: „Selbstbildung findet statt, wenn Sichtweisen und Einstellungen des eigenen In-der-Welt seins neu differenziert werden oder die Stabilität gefundener Relationen als vorübergehend erlebt wird“ (Mira Sack, 2011:43).

Auch im performanceorientierten Theater ist eine Differenzerfahrung möglich. Nach Hentschel radikalisiert zeitgenössisches Performancetheater die Differenzerfahrung für Produzenten und Rezipienten sogar: Weil das Postdramatische Theater nicht mehr repräsentiert, sondern mit der Distanz zwischen den Wirklichkeiten spielt, „Sie scheinbar verschwinden lässt“, ergibt sich für den Spieler ein Spielen mit und innerhalb dieser Differenz und damit „das Oszillieren der Wahrnehmung zwischen den Darstellungsebenen“ (Hentschel,2010:14).

Nach dem amerikanischen Performancetheoretiker Marvin Carlson ist jede performative Handlung durch eine Differenz, ein Doppelbewusstsein, charakterisiert (Carlson,2004). Diese Differenz zwischen alltäglichem und performativem Handeln zeigt sich im

Bewusstsein des Spielers. Da der Spieler weiß, dass er die performativen Handlungen für und vor Zuschauern ausführt, erhalten diese Handlungen eine besondere Qualität (Carlson,2004). In dem Bewusstsein, für den Zuschauer zu handeln, beobachtet der Performer sich selbst, er fragt sich, wie er auf den Zuschauer wirkt. In dieser Selbstbeobachtung findet ein Abgleich mit dem inneren Bild oder Ziel der performativen Handlung statt. Der Performer fragt sich, ob er so wirkt, wie er wirken will (Marvin Carlson, 2004). Hier ist die Differenzerfahrung des Performers also wesentlich an die Anwesenheit des Zuschauers gebunden.

Der Akteur erfährt sich, seine Mitspieler und das Publikum durch das Wegfallen einer Rolle und des Rollentextes unmittelbar. Eventuell kann man von einer wacheren Aufmerksamkeit aller Beteiligten ausgehen, da sie nicht wie in der Rollenarbeit nach angelegten Mustern handeln, sondern im Gegenteil Handlungsmuster immer wieder aufbrechen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Rollenarbeit immer im Rahmen einer 'als-ob' Situationen, innerhalb der Scheinwelt der Bühne, abspielt. Der Akteur tut so, als ob er jemand anderes wäre. Im performativen Spiel hingegen ist der Akteur ganz er selbst und erkundet in Jetzt-Zeit sich selbst und wie sich (s)eine Verwandlung in eine andere Figur vollziehen kann. In der Arbeit mit nicht-professionellen Darstellern bietet die Performance der Theaterpädagogik daher einen größeren Freiraum als die Rollenarbeit, da diese meist eng an vorgegebenen Situationen der zu erzählenden Geschichte geknüpft ist. Der Abstand zu sich selbst, den ein Darsteller durch das Verkörpern einer Rolle einnimmt, kann aber ebenso als Befreiung verstanden und innerhalb der Theaterpädagogik nutzbar gemacht werden. Das Rollenspiel gibt dem Darsteller außerdem eine Souveränität in der Entscheidung der Mittel (Stegemann,2007): er hält durch die Erarbeitung einer Rolle ein ganzes Repertoire an Material, bereit um „eine abwesende Realität auf der Bühne erscheinen zu lassen“ (Stegemann,2017). Der Darsteller kann entscheiden, welche aus der Rollenarbeit gewonnenen Mittel er verwendet. „Seine Kunst ist es, Menschen so auftreten zu lassen, dass sie mehr über sich preisgeben, als sie selbst bereit wären (Stegemann,2017). Die Mimesis als grundlegender Bestandteil der Rollenarbeit zeigt sich dabei „innerhalb der Theaterpädagogik als methodisch wichtigstes Moment, wenn Prozesse theaterpädagogischen Handelns Konstruktionen von Wirklichkeiten ermöglichen sollen“ (Göhmann,2004:194). Im performativen Spiel, das stets selbstreflexiv ist, haben die Akteure nicht den vollkommenen Schutz der Rolle, da es wesentlicher Bestandteil Performance ist, immer wieder Rückschlüsse auf sich selbst

zu ziehen.

Ein weiteres Vorteil in der Rollenarbeit sehe ich in dem geschützten Raum, den eine 'als-ob' Situation bietet. Hier kann sich ein Darsteller in einer Rolle entfalten und ist gleichzeitig durch sie geschützt, da er immer eine Distanz aufrechterhalten kann, welche im performativem Spiel wegfällt. Der deutlichste Vorteil der performanceorientierten Theaterpädagogik liegt im „Primat der Praxis“ (Westphal,2007:55). Denn „Die Vielfalt und Komplexität von Wirklichkeitsbeschreibungen stellt mehr denn je eine große Herausforderung nicht nur für die Pädagogik dar, um Selbst- und Weltverhältnisse des Menschen zu deuten und zu rekonstruieren“ (Westphal,2007:55).

Ausblick

In der Gesellschaft nimmt die Bedeutung des Performativen immer mehr zu. Sie manifestiert sich unter anderem in Körper- und Selbstinszenierungen (Sting Klein****). Performativität ist in der heutigen Gesellschaft so wichtig, weil Selbst - Bewusstheit und Reflexivität, Simulation und Theatralität in allen Bereichen des Lebens so wichtig geworden sind (Klein,Sting,2005). Da die Performance auf der Interaktion mit einem Publikum basiert, hat sie in künstlerischer Hinsicht einen ambivalenten Charakter. Auf der einen Seite vergrößert sie die Sammlung der Inszenierungsstile, auf der anderen Seite kann sie aber auch von Politik, Medien, Ökonomie vereinnahmt werden und ihnen so den Charakter von „Shows und Entertainment“ (Klein,Sting:2005) verleihen. Ulrike Hentschel gibt zu bedenken, das die pure Übertragung von zeitgenössisch künstlerischen Praxen, wie der Performance, in den theaterpädagogischen Kontext die Gefahr einer Beliebigkeit der angewandten Gestaltungsverfahren birgt. Die theatralen Aktionen würden damit banal und gerieten „häufig in die Nähe städtischer Tourismusförderung oder sozialpädagogischer Spielaktionen...“ (Hentschel,2010:12).

Um nicht der Gefahr der Beliebigkeit oder Vereinnahmung ausgesetzt zu sein, muss die Performance und mit ihr die performanceorientierte Theaterpädagogik Strategien entwickeln „die es erlauben sich von der Gesellschaft des Spektakels abzusetzen“ (Klein,Sting,2005).

Kritische Stimmen zum Postdramatischen Theater und damit auch zum performativem Theater, wie die von Bernd Stegemann, prangern die verengte Perspektive des Postdramatischen Theaters auf die Welt an, die selbstbezüglich die realen gesellschaftlichen Verhältnisse nicht mehr wahrnehme, geschweige denn so bearbeite und darstelle, dass sie von einem Publikum entschlüsselt werden könnten (List,2015).

Der 'Neue Realismus' kündigt sich als Gegenbewegung der Postmoderne an. Er geht von der Annahme aus, „das es objektive und subjektive Tatsachen gibt, die wir erkennen können“ (Gabriel, 2016). Damit würde auch das Theater des 'Neuen Realismus' wieder mehr für und an der Sichtbarkeit und Verstehbarkeit der Realität arbeiten.

„Es gibt eine Realität, und wir können versuchen, sie zu verstehen. Und es gibt eine künstlerische Erfahrung, die den Menschen ein gemeinsames Erleben ermöglicht, das sie momentweise davon befreit, ihr eigenes Leben als unverständliche Folge von Zufällen zu erleiden. Eine realistische Darstellung hilft, die Welt begreifen und sich ihre Veränderbarkeit vorstellen zu können“ (Stegemann, 2015:8).

6 Fazit

Mit dieser Arbeit wollte ich aufzuzeigen, dass die Rollenarbeit den nicht-professionellen Darstellern mehr Erfahrungen und Erkenntnisse bietet als das performative Spiel.

Dazu habe ich mir zum einen das dramatische Theater mit seinem Rollenspiel und zum anderen das Postdramatische Theater mit seinem performativen Spiel angeschaut. Festgestellt habe ich hier, dass das dramatische Theater dem Schauspieler Methoden an die Hand gibt, um sich eine Rolle zu anzueignen. Im Postdramatischen Theater geht es vordergründig nicht mehr um eine Rolle, sondern um Selbstdarstellung. In der Untersuchung, wie sich diese Verschiebung der referentiellen Funktionen des Theaters hin zu performativen Funktionen des Theaters auf die Theaterpädagogik auswirkt wurde sichtbar, dass auch die performanceorientierte Theaterpädagogik Erfahrungen für die Akteure bereit hält, die über die der puren Selbstdarstellung hinausgehen. Einen deutlichen Mehrwert der Rollenarbeit in Bezug auf Erfahrungen und Erkenntnisse, die die Akteure aus ihr gewinnen können, gegenüber denen die aus dem performativen Spiel gewonnen werden können, kann ich entgegengesetzt zu meiner These zu Beginn dieser Arbeit, nicht erkennen. Sowohl die Rollenarbeit, als auch die Performance halten für den Akteur Differenzenerfahrungen bereit, wobei diese in der Rollenarbeit stärker ausgeprägt sind. Einen deutlichen Vorteil des performanceorientierten Spiels sehe ich jedoch in seinem Prozesscharakter. Der Wechsel zwischen einem 'sich-herantasten' an Darstellungsmuster und selbstreflexivem 'sich zur Schau stellen' des Akteurs, gekoppelt an dessen Bewusstsein sich in der Alltagsrealität zu (be-)finden, ist gerade für die Arbeit mit nicht-professionellen Akteuren interessant. Denn hier können sie

unterschiedliche Sichtweisen auf das Leben immer sofort abgleichen, ohne dabei ein direktes Ziel zu verfolgen. Auch die absolute Nähe, die das performative Spiel zur eigenen Biographie verlangt, stellt mit Sicherheit einen großen Vorteil gegenüber der klassischen Rollenarbeit für die nicht-professionellen Akteure dar. Der Reiz des performativen Spiels für einen nicht-professionellen Akteur könnte des Weiteren darin liegen, sich immer wieder neu auf das Geschehen einzulassen und sich nicht an einem festgelegten Charakter orientieren zu müssen.

Dennoch möchte ich auch die Vorzüge der altbewährten Rollenarbeit nicht außer Acht lassen. Gerade durch 'ein-sich-Vertiefen' in eine Rolle kann ein Akteur wertvolle Einsichten in sich und seine Mitmenschen gewinnen. Um sich in der Komplexität der Gegenwart nicht zu verirren, kann es in der theaterpädagogischen Arbeit für die Akteure wichtig sein, sich an konkreten Rollencharakteren abzuarbeiten und so den Widersprüchen, welche der Alltag für sie bereit hält, auf die Spur zu kommen. Die Rollenarbeit kann dem Spieler außerdem in der Fokussierung auf die darzustellende Figur Stabilität geben, und das insbesondere dann, wenn das eigene Selbstbild ins Wanken geraten ist.

Die große Kraft des Theaters liegt darin, dass jeder alles spielen kann und sich somit seine Sichtweise auf die Welt im Spiel verändern kann.

Im performativen Spiel und in der Rollenarbeit verortet man sich in der Welt und schafft sich neue Räume. Als Theaterpädagogin werde ich die Methoden der Rollenarbeit weiterhin nutzen und unter der Prämisse, Oberflächlichkeit zu vermeiden, gemeinsam mit den Akteuren an den performativen Spielweisen forschen.

„Das Theater könnte wie ein Kind sein, das untrüglich auf sich und die Welt vertraut, und sich dabei eben nichts von der Realität vormachen lässt, da es alles im Spielen wahr erkennt“ (Stegemann, 2013:291).

7 Literaturverzeichnis

Adorno, T.W., (1970): Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main.

Bently, E., (1967): Das lebendige Drama. Eine elementare Dramaturgie. (The Life of the Drama, 1965). Friedrich-Verlag, Velber, (übersetzt von Walter Hasenclever).

Bidlo, T., (2006): Theaterpädagogik. Einführung, Essen.

Brauneck, M., Schneilin G. (2001): Theater, Mimesis in: Theaterlexikon 1, Begriffe und Epochen, 4. Auflage, Rowohlt's Enzyklopädie.

Brecht, B. (1973): Über den Beruf des Schauspielers, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Brecht, B. (1967): Gesammelte Werke in 20 Bänden, Band 15, Frankfurt am Main.

Brook, P. (1993): Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater, Alexander Verlag, Berlin.

Bundesverband Theaterpädagogik e.V. (Zugriff Januar 2017)
<https://www.butinfo.de/berufsbild>.

Carlson, M., (2004): Performance. A critical introduction. 2. Aufl., London, New York: Routledge.

Czerny, G. (2004): Theaterpädagogik - Ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension. Augsburg, Wißner.

Fischer-Lichte, E., (1994): Semiotik des Theaters, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr.

Fischer-Lichte, E., (2004): Ästhetik des Performativen, Edition Suhrkamp.

Fischer-Lichte, E., Kolesch, D., Walstat, M., (2005): Postdramatisches Theater, Mimesis, Theatralität in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Metzler Verlag.

Gabriel, M., (2016): Neue Züricher Zeitung, Fünf Jahre Neuer Realismus, Wider die postmoderne Flucht vor den Tatsachen, <http://www.nzz.ch/feuilleton/fuenf-jahre-neuer-realismus-wider-die-postmoderne-flucht-vor-den-tatsachen-ld.89931>

Göhmman, L., (2004): Theatrale Wirklichkeiten Möglichkeiten. Grenzen einer systemisch-konstruktivistischen Theaterpädagogik im Kontext ästhetischer Bildung, Mainz Verlag.

Grotowski, J. (1970): Für ein armes Theater, Velber.

Haase, M. (Zugriff Januar 2017): Postdramatisches Theater, http://meta.narr.de/9783823367703/F11_postdramat_theater.pdf.

Hentschel, U., Streisand, M. (2001): Wiederworte an Gerd Koch. In: Korrespondenzen.

Zeitschrift für Theaterpädagogik. Nr. 38. Berlin, Milow, Straßburg: Schibri-Verlag.

Hentschel, U., (2005): Das sogenannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik. In Klein, G., Sting, W. (2005): Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst, Transcript, 2005.

Hentschel, U., (2010): Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung, Schibri Verlag, Uckerland/OT Milow.

Hentschel, U., (2012): Theaterspielen als ästhetische Bildung. In: Nix, Christoph/ Sachser, Dietmar/ Streisand, Marianne (Hg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin: Verlag Theater der Zeit, S.64-71.

Klein, G., Sting, W. (2005): Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst, Transcript, 2005.

Koch, G., Streisand, M.(2003): Rollenarbeit, Ästhetische Bildung, in Wörterbuch (der) Theaterpädagogik, Schibri- Verlag, Milow 60.

Langenscheidt (2002): Langenscheidt Power Dictionary Englisch, Hrsg. Langenscheidt Redaktion, Langenscheidt KG, Berlin und München.

Lehmann, H.T., (1999): Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.

List, Volker (2015): Stegemann, Bernd (2015): Lob des Realismus, Rezension, Hüttenberg.

Ludwig Maximilian Universität München (Zugriff Januar 2017): Performance, <http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/twm/performance/index.html>.

Luethy, M. (Zugriff Januar, 2017), <http://www.michaelluethy.de/scripts/performance-kunst-leben-subjekt-medium/>.

Pinkert, U., (2007): Alles schon da gewesen? Überlegungen zu einer Ästhetik des performativen unter theaterpädagogischer Perspektive. In: Taube, Gerd (Hg.): Kinder spielen Theater. Berlin, Straßburg, Milow 2007, S. 240 – 257 (abc-t8-ästetik-performance.pdf).

Pinkert, U., (Zugriff, Januar 2017). Kollisionen? Kreativität und Performance, <http://publikation.kulturagenten-programm.de/detailansicht.html?document=158>.

Sack, M., (2011): Spielend denken, Bielefeld.

Schechner, R., (1990): Theateranthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich, Reinbeck bei Hamburg.

Schechner, R. (1991): Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Schechner, R. (2009): Environmental Theater. In: Roselt, Jens (Hg.): Seelen mit Methode.

- Schauspieltheorie vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. 2.Aufl., Berlin: Alexander Verlag, S. 330-357.
- Schmid, H., (1992): Stanislavskij und Mejerchol'd, in: Konstantin Stanislawskij: neue Aspekte und Perspektiven, Hg. Günter Ahrends, Tübingen.
- Simhandel, P. (1992): Stanislawskij Lesebuch, Band 7, 2. durchgesehene Auflage, Edition Sigma Rainer Bohn Verlag, Berlin.
- Simhandel, P., (1994): Die ganze Welt ist Bühne, Schauspielgeschichten, Stuttgart.
- Simhandel, P., (1996): Theatergeschichte in einem Band, Henschel Verlag, Berlin.
- Stanislawskij, K. (1955): Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle, Fragment eines Buches, Henschelverlag, Berlin.
- Stegemann, B. (2013): Kritik des Theaters, Theater der Zeit, Berlin.
- Stegemann, B., (2011): Drei Formen des Schauspielens. In: Kurzenberger, H., Müller, S., Ray, A., (2011): Wirkungsmaschine Schauspieler, Alexanderverlag Berlin.
- Stegemann, B., (2015): Lob des Realismus, Verlag Theater der Zeit.
- Stegemann, B., (Zugriff, Januar 2017): Immer wenn echte Menschen auf der Bühne sprechen, ist Dilettantismus im Spiel, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/essay-achtung-echte-menschen-1.3318236-2>.
- Steinbeck, D., (1970): Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft, Berlin.
- Sting, W., (2011): Performance als Perspektive. Performative Spiel- und Inszenierungsformen für Schule, Schultheater und Theaterpädagogik, Vortrag am 29. August 2011 in Frankfurt am Main.
- Tairow, A., (1964): Das entfesselte Theater, Sammlung Theaterwerkbücher, Band 1, Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin.
- Taube, G. (2013): Theater und kulturelle Bildung, <https://www.kubi-online.de/artikel/theater-kulturelle-bildung>.
- Turner, V., (1989): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt am Main.
- Welch, W., (1991): Anästhetik-fokus einer weiteren Ästhetik. In: Zacharias, W(Hg), Schöne Aussichten. Ästhetische Bildung in einer technisch medialen Welt.
- Westphal, C., (2007): Lernen als Ereignis. Schultheater als performative Praxis. In: Wulf, C., Zirfas, J., (2007): Pädagogik des Performativen, Beltz Verlag.
- Weiler, C., (2005): Postdramatisches Theater. In: Erika Fischer-Lichte et.al. (Hg) Metzler Lexikon Theatertheorie. Verlag J.B: Metzler Stuttgart, Weimar.

Weintz, J., (2008): Theaterpädagogik und Schauspielkunst – Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit, (4. Auflage), Schibri-Verlag, Milow 60.

Wikipedia (2016): Performance, [https://de.wikipedia.org/wiki/Performance_\(Kunst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Performance_(Kunst)).

8 Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe angefertigt zu haben. Die verwendeten Hilfsmittel und Quellen sind im Literaturverzeichnis vollständig aufgeführt. Ich versichere, dass alle unveränderten oder mit Abänderungen aus anderen Arbeiten übernommenen Textstellen mit einem Quellenverweis versehen sind.