

# Das dramatische Theater im Spannungsfeld zum postdramatischen

Zwei widersprüchliche Ansätze in der  
Theaterpädagogik ?

---

## Inhaltsangabe

1. <b>Einführung</b>	3
2. <b>Entwicklung des Theaters im 20. Jahrhundert</b>	4
3. <b>Begriffsklärung</b>	7
3.1. Literarisch – dramatisches Theater	7
3.2. Postdramatisch – performatives Theater	8
4. <b>Dreidimensionalität des Theaters</b>	10
3.1. Kunstbezug des Theaters	10
4.1.1. Ästhetische Dimension des literarischen Theaters	10
4.1.2. Ästhetische Dimension des postdramatischen Theaters	11
4.2.1. Subjektbezug des literarischen Theaters	11
4.2.2. Subjektbezug des postdramatischen Theaters	13
4.3. Sozialbezug des Theaters	14
5. <b>Verwendung von Theaterzeichen im dramatischen und postdramatischen Theater</b>	15
5.1. Postdramatische Theaterzeichen und Sinnhaftigkeit	15
5.2. Sprache / Text	16
5.2.1. Literarisches Theater und Sprache	16
5.2.2. Postdramatisches Theater und Sprache	16
5.3. Der Begriff der Authentizität	17
5.3.1. Authentizität der Darstellung im literarischen Theater	17
5.3.2. Authentizität im postdramatischen Theater	18
5.4. Körperlichkeit	19
5.5. Simultanität der Zeichen	20
6. <b>Dramatisches und postdramatisches Theater im theaterpädagogischen Kontext</b>	21
6.1. Erarbeitung einer literarischen Stückvorlage	21
6.1.1. Rollenarbeit	21
6.1.2. Aufgaben des Theaterpädagogen in der Umsetzung einer Literaturvorlage	25
6.2. Erarbeitung eines postdramatisch- performativen Theaterereignisses	25
6.3. Erwartungen der Teilnehmer	28
6.4. Sehgewohnheiten und Erwartungen des Publikums	29
6.5. Grenzen des literarischen Theaters in der theaterpädagogischen Umsetzung	31
6.6. Grenzen des postdramatischen Theaters in der theaterpädagogischen Umsetzung	31
7. <b>Schlussbetrachtung</b>	32
8. Literaturverzeichnis	34
9. Selbständigkeitserklärung	35

---

## 1. Einführung

Das Theater zu Beginn des 21. Jahrhundert befindet sich in einem Spannungsverhältnis zwischen dem klassisch-dramatischen und dem postdramatisch-performativen Theater. Dieses Spannungsverhältnis spiegelt sich auch in der Theaterpädagogik wider.

In der Ausbildung zum Theaterpädagogen BuT an der Theaterwerkstatt Heidelberg findet man den postdramatisch-performativen Ansatz ebenso wie den klassisch-dramatischen. Beide Ansätze stehen allerdings auch hier in einem Spannungsfeld zueinander und scheinen sich sogar auszuschließen.

Die vorliegende Arbeit versucht nun, dieses Spannungsverhältnis zu beleuchten, indem die besonderen Merkmale der jeweiligen Theaterformen und Ansätze herausgearbeitet und in Beziehung zueinander gesetzt werden.

Um die Entstehung der verschiedenen Theaterformen nachvollziehen zu können, wird zuerst ein kurzer Blick in die Geschichte des Theaters der letzten 100 Jahre geworfen.

Auf dieser Basis erfolgt die Begriffsklärung.

Kapitel 4 beschäftigt sich mit der Dreidimensionalität des Theaters und ihrer unterschiedlichen Ausprägung in den jeweiligen Theaterformen.

Um die Unterschiede weiter zu spezifizieren, wird in Kapitel 5 der Umgang mit den Theaterzeichen untersucht. Besonderes Augenmerk wird dabei auf Sprache und auf den Begriff der Authentizität gelegt.

Kapitel 6 widmet sich der Umsetzung der beiden Theaterformen in der Theaterpädagogik, indem einerseits die Umsetzung einer Stückvorlage und andererseits die Erarbeitung eines postdramatisch-performativen Theaterereignisses beleuchtet wird. Hier wird im Besonderen die unterschiedliche Herangehensweise in der Anleitung des Theaterpädagogen deutlich.

Da das Spannungsverhältnis sich nicht nur in den unterschiedlichen Ansätzen und Formen manifestiert, sondern auch in den häufig sich darstellenden Erwartungen und Reaktionen der Teilnehmer und des Publikums erkennbar ist, thematisieren die Kapitel 6.3. und 6.4. Sehgewohnheiten und Erwartungen.

Abschließend beleuchte ich mögliche Grenzen der beiden theaterpädagogischen Ansätze.

Da das Spannungsfeld zwischen dramatischem und postdramatischem Theater ein sehr weites Feld ist, kann diese Arbeit nur Ausschnitte betrachten und hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Es ist mir ein Anliegen in der vorliegenden Arbeit die beiden unterschiedlichen Theaterformen und theaterpädagogischen Ansätze nicht in Konkurrenz zueinander treten zu lassen, sondern gleichberechtigt nebeneinander zu stellen, da beide in der theaterpädagogischen Arbeit mit Amateuren ihre Berechtigung haben.

---

## 2. Entwicklung des Theaters in den letzten 100 Jahren –

### Wo steht das Theater heute ?

Um das Spannungsfeld zu verstehen, in dem sich dramatisches und postdramatisches Theater befinden, ist es sinnvoll, einen Blick in die Entwicklung des Theaters im letzten Jahrhundert zu werfen. Denn zu Beginn des 20. Jahrhunderts trat eine Wandlung in der Haltung der Theaterschaffenden ein.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte das Theater den Zweck, einen literarischen Text zu illustrieren, indem die Schauspieler in einem Bühnenbild den Text deklamierten. Inszenierungsarbeit war keine künstlerische, sondern sie bestand im Einüben und Überprüfen der Deklamation des dramatischen Textes, im Arrangement der Schauspielerauftritte, der Bühnendekoration und ggf. von Musik- oder Tanzeinlagen.<sup>1</sup>

Schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts versuchte das Bürgertum sich von der feudal-absolutistischen Herrschaft zu befreien. Das bürgerliche Theater strebte im Zuge dieser Emanzipation danach, die hohle Geziertheit und Deklamation durch eine lebensechte Spielweise zu ersetzen. Vor diesem Hintergrund entwickelte Konstantin Stanislawski (1863-1938) eine neue Schauspielmethode, in der die „Kunst des Erlebens“<sup>2</sup> im Mittelpunkt stand. Durch Nachvollziehen psychologischer innerer Prozesse der darzustellenden Figur soll der Schauspieler zu einer authentischen Darstellungsweise finden. Dazu notwendig ist die Ausbildung der schöpferischen Phantasie, die sich durch Imagination in die inneren und äußeren Zustände der Figur hinein zu versetzen und sie so darzustellen versucht. Die Schauspielmethode nach Stanislawski, auch in seiner Weiterentwicklung durch Michael Chechov und Lee Strasberg, sind bis heute Grundlage für eine „authentische“ Darstellung einer Bühnenfigur im dramatischen Theater und im Film.

Das Theater sollte nun also nicht mehr Deklamationstheater sein, in dem der Schauspieler in einem opulenten Bühnenbild, das möglichst naturgetreu die jeweilige Zeit abbildete, den Text deklamierte - also bestimmten Theaterkonventionen entsprechend auf sagte -, sondern es wandelte sich zu einem naturalistischen Abbild der Wirklichkeit, in dem die Schauspieler mit ihrer ganzen Körperlichkeit, ihrer Psyche und eigenen Lebenserfahrungen eine Figur interpretierten (psychologischer Realismus). Der literarische Text wurde zum Ausgangspunkt für eigenständige Bühneninterpretationen, in denen bestimmte Aspekte des Drameninhalts in den Vordergrund traten. Der interpretierende Zugriff auf ein Werk wurde zum Dreh -und Angelpunkt der Inszenierung.

---

<sup>1</sup> Brauneck, 1988, S. 12.

<sup>2</sup> Fiebach, 1975, S. 141.

---

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts trat aber noch eine weitere Haltungsänderung ein :

Der illustrierende Bühnenstil sollte nun abgelöst werden durch eine Emanzipation der Bühnenkunst. Die Bühne sollte nicht mehr nur der Literaturvermittlung dienen, sondern sich auf ihre eigene Kunst und ihr spezifisches Ausdrucksmaterial konzentrieren : auf Körper und Raum, auf ihre spezifische Zeitdimension, auf den Rhythmus von Bewegungen und Körpern im Raum.<sup>3</sup>

Die historische Avantgarde (Craig, Meyerhold, Wachtangow, Tairow u.a.) erklärte das Theater zu einer von der Literatur unabhängigen Kunstform und die Aufführung zu einem autonomen Kunstwerk.

So definierte Edward Gordon Craig 1905 :

*Die Kunst des Theaters ist weder die Schauspielkunst, noch das Theaterstück, weder die Szenengestaltung, noch der Tanz. Sie ist die Gesamtheit der Elemente, aus denen diese einzelnen Bereiche zusammengesetzt sind.*<sup>4</sup>

Der Text sollte – laut Craig - aus dem Theater zurücktreten. Das Theater sollte nicht mehr literarische Texte deklamieren und ihnen dadurch die Poesie rauben, es sollte sich nicht mehr dem geschriebenen Text unterordnen, sondern selbst zur „Poesie im Raum“<sup>5</sup> werden.

Fortschritte in der Entwicklung des elektrischen Lichts und der Bühnentechnik führten zu neuen Impulsen, stärkten die Licht- und Bühnentechnik als eigenständige Theatermittel und ebneten dem anti-illusionistischen Theater den Weg.

Brecht ging einen Schritt weiter. Er schuf den Verfremdungseffekt. Der Zuschauer sollte sich nicht mehr mit dem Helden auf der Bühne identifizieren, mit ihm fühlen, sondern durch den Zeigegestus des Schauspielers in eine Distanz zum Helden gebracht werden, die es ihm erlaubt, eine eigene Haltung und Reflektion gegenüber dem Handeln der Figuren auf der Bühne zu entwickeln.

Der bisherigen Verschmelzung der theatralen Künste setzte Brecht die Trennung der theatralen Elemente entgegen, um eine widersprüchliche Komposition zu erzielen, in der die einzelnen Elemente einander erhellen, kontrastieren und kommentieren.

Das Entstehen des Films als Medium, Realität abzubilden, führte beim Theater zu der Frage nach der eigenen Spezifität. Unter dem Eindruck und der Konkurrenz zum neuen Medium Film wurde das Theater selbstreflexiv. Es fand nun eine Konzentration auf das Theatralische gegenüber der literarischen, photographischen oder filmischen Weltabbildung statt, die als „Retheatralisierung“<sup>6</sup> bezeichnet werden kann.

Im Gefolge dieser Entwicklung entstand eine gesteigerte Autonomisierung des Theaters und damit eine gesteigerte Bedeutung der Regie, das Regietheater.

---

<sup>3</sup> Sucher, 1996, S.348 ff.

<sup>4</sup> Craig, 1969, S. 101.

<sup>5</sup> Atraud, 1981, S.40.

<sup>6</sup> Lehmann, 2011, S.82.

---

Die Neoavantgarde der sechziger Jahre (Wilson, Grotowski, Brook, Barba, Mnouchkin u.a.) knüpften an die Avantgarde an und stellten den Körper in den Mittelpunkt ihres Theaters.

Im Zuge einer Visualisierung des Theaters löst sich die Regie zum Teil ganz von literarischen Vorlagen. Die bildende Kunst gab und gibt seit den Sechzigern dem Theater wichtige Impulse. Bühnenbildner führen Regie und schaffen inszenierte Räume aus phantasievollen Raum- und Lichtkompositionen.

Robert Wilsons „Theater der Bilder“ arbeitet schließlich mit verschiedenartigen Mitteln von Lichtsetzung, Zeitraffung, Zeitbeschleunigung und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf Formen und Modi der zu beobachtenden Bühnenabläufe. Nicht mehr der Inhalt einer literarischen Vorlage steht im Mittelpunkt der Theateraufführung, sondern die Theatermittel selbst.

Seit Ende der siebziger Jahre setzt sich vor allem das performative Theater mit der Dominanz der Medien auseinander.

Das Regietheater wird wegen seines freien Umgangs mit dem dichterischen Werk auch heute noch kontrovers diskutiert. Die Dekonstruktion tradierter Theatertexte durch Regisseure, wie z.B. Castorf, Marthaler, Kriegenburg, ist Ausdruck für den weiterhin bestehenden Versuch, die „Fesseln des Textes“<sup>7</sup> abzustreifen.

In diesem kurzen Abriss wird deutlich, dass sich die Avantgarde des heutigen Theaters von der Tradition des literarisch- dramatischen Theaters entfernt hat, ja sogar versucht, diese aktiv zu brechen, was zu einem Spannungsfeld zwischen beiden führt.

Seit den neunziger Jahren zeichnet sich eine Renaissance der Dichter ab. Eine intensive Autorenförderung durch die Theater ist zu beobachten. Dies zeigt sich z. B. in Veranstaltungen wie dem Heidelberger Stückemarkt, der Bonner Biennale oder dem Stückemarkt des jährlichen Berliner Theatertreffens.

Die heutige Bühnenpraxis ist daher so vielfältig wie die möglichen Regiestile : Klassisches Literaturtheater findet sich neben postdramatisch-performativem ebenso wie zeitgenössisches Autorentheater.

---

<sup>7</sup> Koch, 2003, S.310.

---

### 3. Begriffsklärung

#### 3.1. literarisch – dramatisches Theater

Drama leitet sich aus dem Altgriechischen ab und bedeutet „sich vollziehende Handlung“.<sup>8</sup>

Hauptziel des literarischen oder dramatischen Theaters : Es will die Handlung einer Geschichte erzählen.

Dabei orientiert es sich an der aristotelischen Dramaturgie mit Exposition, Konflikt, Steigerung, Peripethie und Katastrophe bzw. Lösung. Die Geschichten folgen einem dramaturgischen Spannungsbogen, einem kunstvoll konstruierten und aufeinander aufbauenden Handlungsverlauf. Das Subjekt, der Mensch, steht im Mittelpunkt.

Wesentliche Merkmale des dramatischen Theaters sind also der Konflikt – oder, wie es Hegel nannte, die „dramatische Kollision“<sup>9</sup> - und die logisch nachvollziehbare Handlung. Die Repräsentation eines Konflikts in dramatischer Kollision beinhaltet eine fortschreitende Handlung.

Die Handlung der Personen und der Inhalt der Fabel stehen im Vordergrund. Daher basiert das literarische Theater auf einer dramatischen Stückvorlage mit durchgängigen „dramatis personae“, also in ihren Charakteren ausgearbeiteten Figuren und Rollen mit psychologisch nachvollziehbaren Handlungen.

Im Laufe des Stückes erfahren die Figuren Veränderungen und können eine Entwicklung durchschreiten.

Das literarische Theater hat demnach einen starken Bezug zu „wirklichem“<sup>10</sup> menschlichen Verhalten. Der Mensch steht im Mittelpunkt mit allen seinen psychologischen und gesellschaftlichen Facetten. Dadurch dominiert im Literaturtheater der Subjekt- und Sozialbezug (siehe dazu auch 4.2.+ 4.3.).

Im Drama wird die menschliche Realität und das Verhalten einzelner Menschen im gesellschaftlichen Kontext sprachlich, meist in Form von Dialogen dargestellt. Es dient der Artikulation und Übermittlung kollektiver Erfahrungen.

Es will Geschichten erzählen und durch diese Geschichten dem Zuschauer einen Spiegel vorhalten, sein Bewusstsein erweitern.

Literaturtheater bildet Realität ab, indem es die Illusion einer Realität, einen „fiktiven Kosmos“<sup>11</sup> erschafft. Die Phantasie und das Einfühlungsvermögen der Zuschauer vollziehen diese Illusion mit. Die mimesis, also die schauspielerische Nachahmung der Realität in einer verfeinerten, verdichteten und geformten Art ist ein wesentliches Mittel, um Realität darzustellen.

Das literarische Theater wird getragen von dem Dreigestirn Drama, Handlung und Mimesis.

Das Theater und die jeweiligen Theatermittel dienen hier dazu, dem Zuschauer die Geschichte zu erzählen. Sie dienen also dem Inhalt, dem Sinnzusammenhang und dem Text. Mit den Theatermitteln, wie z.B. Wort, Sinn, Klang, Geste, Körper, Interaktion, Licht, Kostüm, Maske etc., wird die Ganzheit einer ästhetischen Theaterkomposition angestrebt.

---

<sup>8</sup> vgl. Simhandl, 1992, S.51

<sup>9</sup> vgl. Lehmann, 2011, S. 78 + 319.

<sup>10</sup> Lehmann, 2011, S. 53.

<sup>11</sup> Lehmann, 2011, S. 21.

---

Der dramaturgische Aufbau nach Aristoteles, wie er oben beschrieben wurde, findet auch in Film und Fernsehen seine Anwendung, allerdings nicht mehr im postdramatischen Theater.

### 3.2. Postdramatisch -performatives Theater

Postdramatisches Theater bedeutet „nach dem dramatischen Theater“ (post - lat. „nach“). Nach der Definition von Hans – Thies Lehmann beschreibt es das Theater „jenseits des Dramas [...], in einer Zeit „nach“ Geltung des Paradigmas Drama im Theater.“<sup>12</sup> Das Drama sei, so Lehmann, geschwächt und abgewirtschaftet, bestehe aber als Erwartung großer Teile des Publikums und als „quasi automatisch funktionierende Norm seiner „Drama-turgie“<sup>13</sup> weiter. Das postdramatische Theater will, so Lehmann, die Drama – Tradition nicht komplett negieren, wohl aber aus ihr heraustreten, ihr den Krieg erklären, sich von ihr absetzen, befreien, erkunden, was jenseits des Horizonts Drama möglich ist.<sup>14</sup>

Aus diesem so beschriebenen Verhältnis ergibt sich ein Spannungsfeld, das es zu untersuchen gilt.

Da das postdramatische Theater sehr stark performativ arbeitet, ist der Begriff der Performance kurz zu skizzieren :  
Performance leitet sich aus dem englischen ‚to perform‘ ab – ‚vollziehen‘ im Sinne von ‚Handlungen vollziehen‘ und wurde als erstes in der Sprachphilosophie geprägt.

Nach Erika Fischer-Lichte sind wesentliche Merkmale einer performativen Handlung : Sie ist wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell. Wirklichkeitskonstituierend bedeutet, es vollzieht sich eine Handlung, die eine neue Wirklichkeit herstellt. Im Beispiel des performativen Sprechaktes „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“ wird durch das Aussprechen ein neuer Sachverhalt geschaffen. Die Aussage und Handlung verweist nicht auf etwas anderes, auf eine andere Wirklichkeit, sondern nur auf sich selbst. Sie bedeutet das, was sie tut, und ist damit selbstreferentiell.<sup>15</sup>

Im Gegensatz zum literarisch – dramatischen Theater richtet sich das postdramatische nicht mehr nach der aristotelischen Dramaturgie mit Exposition, Konflikt, Steigerung, Peripetie und Katastrophe/ Lösung. Es hat nicht mehr den Drang, logisch aufgebaute Geschichten zu erzählen. Die Motive für eine dramatische Handlung sind nicht mehr vorhanden. Postdramatisches Theater ist somit ein Theater ohne Drama.

Das in 3.1. erwähnte Dreigestirn des literarischen Theaters, nämlich Drama, Handlung und Nachahmung/Mimesis erlischt.  
Nicht die Handlung einer Geschichte wird gezeigt, sondern Zustände, innere und äußere Zustände des Menschen, der Umwelt, der Natur, der Materialien, etc..

---

<sup>12</sup> Lehmann, 2011, S. 30.

<sup>13</sup> Lehmann, 2011, S. 30.

<sup>14</sup> vgl. Lehmann, 2011, S. 30 ff.

<sup>15</sup> vgl. Fischer –Lichte, 2004, S. 31 ff.

Botho Strauß als Dramaturg der legendären „Sommergäste“ - Aufführung an der Berliner Schaubühne (1974 in der Regie von Peter Stein) beschrieb, dass das Theater hier „weniger ein Nacheinander, eine Fabelentfaltung, sondern eher eine Involvierung von inneren und äußeren Zuständen“<sup>16</sup> zeige.

Postdramatisches Theater will die Illusion des literarisch-dramatischen Theaters brechen. Es will nicht mehr illusionistisch Realität „nachahmen“, sondern es will die Bühne als Ausgangspunkt für eine Bühnenforschung, die die Theatermittel in den Vordergrund stellt, nicht eine zu erzählende Geschichte.

Daraus lässt sich folgern, dass wir es im postdramatischen Theater auch nicht mit psychologisch ausgefeilten dramatis personae zu tun haben. Ziel schauspielerischer Arbeit ist nicht die Darstellung einer in intensiver Rollenarbeit ausgefeilten und plastisch ausgestalteten Figur. Es geht hier oft um die „authentische Präsenz“ der einzelnen Akteure. (siehe hierzu das Kapitel Authentizität)

Ist im dramatischen Theater vor allem auch der zu transportierende Inhalt wichtig, der spannungsreich erzählt wird, so geht es im postdramatischen Theater um eine Spannung und Lösung in der Komposition der Szenen und performativen Elemente.

Bestand im literarischen Theater noch eine einheitsstiftende Verbindung aller beteiligten Theatermittel zum Zweck der Darstellung und Umsetzung des geschriebenen Textes, der Literaturvorlage, so stehen sie im postdramatischen Theater für sich selbst und werden fragmentarisch eingesetzt.

Hans-Thies Lehmann formuliert dies in seinem Vorwort zur 3. Auflage wie folgt :

Die Theatermittel – wie Körper, Gesten, Sprache, Stimme, Klang, Musik, Rhythmus, Licht, Ton, Dauer, Wiederholung, Zeit, Raum...-verselbständigen sich, so als sei die tradierte kohärente Ganzheit aus Elementen, als die wir uns die Ganzheit des dramatischen Theaters denken können, gleichsam auseinander geplatzt. Die Theaterlandschaft danach liegt uns wie eine Art Photographie nach jener Explosion vor Augen.<sup>17</sup>

Diskontinuität, Collage, Montage, Zerfall von Narration, Sprachlosigkeit, Sinnentzug sind typische Zeichen und Formen des postdramatischen Theaters. Im Zentrum befindet sich hier nicht mehr das Drama, sondern die Theatermittel selbst. Sie stehen gleichberechtigt neben dem Text und sind auch ohne Text möglich und denkbar.

Postdramatisches Theater komponiert, konstruiert und entwirft in der Anordnung und im Zusammenwirken der einzelnen Theatermittel ein neues Kunstwerk. Es wird daher auch nicht selten mit abstrakter Kunst verglichen.

Der französische Philosoph Jean- Francois Lyotard nannte das Theater jenseits des Dramas energetisches Theater. Dieses sei kein Theater der Bedeutung, sondern der Kräfte, Intensitäten, Affekte in ihrer Präsenz.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> vgl. Lehmann, 2011, S.113.

<sup>17</sup> Lehmann 2011, Vorwort zur 3. Auflage

<sup>18</sup> vgl. Lehmann 2011, S.56.

---

Im Gegensatz zum dramatischen Theater, bei dem der Inhalt und der die Rollenfigur gestaltende Spieler im Vordergrund stehen, wird im postdramatischen Theater der Spieler zu einem von vielen Theatermitteln oder „dient“ einer spezifischen Theaterform (z.B. Bildertheater) in ihrer Umsetzung. Nicht mehr der Spieler als Mensch mit all seinen psychologischen Facetten befindet sich im Mittelpunkt der Aufführung, sondern die Komposition der Mittel. Es ist eine „Entpsychologisierung“<sup>19</sup> eingetreten, die ein wichtiges Unterscheidungskriterium in der Dreidimensionalität der beiden Theaterformen darstellt..

## 4. Dreidimensionalität des Theaters

Um die Abgrenzung zwischen literarisch- dramatischem und performativ-postmodernem Theater noch deutlicher herauszuarbeiten, möchte ich die Dreidimensionalität des Theaters nach Jürgen Weintz beleuchten.

### 4.1. Die ästhetische Dimension des Theaters – der Kunstbezug

Theater - ob literarisches oder performatives - hat jedes auf seine Weise eine ästhetische Form.

#### 4.1.1. Ästhetische Dimension des literarischen Theaters

Der Schauspieler ist selbst das Medium seiner Kunst. Er erweckt Bilder und Visionen zum Leben und stellt seine eigene Leib - Seele - Identität zur Verfügung, um diese in bildnerischer Gestaltung und durch kritische Selbstbeobachtung zu einer erdachten Figur zu formen. Er ist gleichzeitig Schöpfer und Geschöpf, Produzent und Produkt.

Durch Einfühlung in die literarische Figur und ihre Analyse schafft er biographisches Material, das mit Hilfe von Sichtung, Weglassen von Unwesentlichem, Komprimieren des Verbliebenen, durch Selektion, Verdichtung und Neuordnung in eine künstlerische Form gegossen wird. Durch diese künstlerische Form wird der subjektiv –persönliche Ansatz des Darstellers transformiert und in eine metaphorische Struktur gebracht, die auf ein übergeordnetes Allgemeines verweist und dadurch universale Gültigkeit besitzt. Um eine eindringliche Wirkung auf den Zuschauer zu erreichen, muss der ästhetisch Handelnde eine Form finden, die das sinnliche Einzelphänomen und die subjektive Perspektive zwar subjektiv vermittelt, aber eben überschreitet, so dass aus der subjektiven Perspektive eine für den Zuschauer objektive, allgemeingültige wird.

Der Schauspieler ist Teil der Wirklichkeit und stellt mit der erschaffenen Figur gleichzeitig auch ein Abbild der Wirklichkeit dar. Er pendelt zwischen seinem eigenen Selbst und der fremden Figur, zwischen der eigenen Ich-Identität und dem Rollen-Ich, zwischen Identifikation und

---

<sup>19</sup> Lehmann 2011, S.161.

---

Konstruktion. Er verkörpert eine Rolle, indem er innere Impulse in Spielvorgänge umsetzt und diese mithilfe kritisch-distanzierter Reflektion gleichzeitig formt. Aus spontanen Impulsen entsteht durch den Wechsel von Improvisation, Fixierung und Variation allmählich ein strukturierter Spielvorgang.

#### 4.1.2. Ästhetische Dimension des postdramatischen Theaters

Die ästhetische Dimension des postdramatischen Theaters formt sich weniger aus der Rollenarbeit des Spielers – meist ist eine solche gar nicht mehr vorhanden - als vielmehr aus den verwendeten Theatermitteln. So treten im postdramatischen Theater die Theatermittel in den Fokus :

Körperlichkeit, Raum, Zeit, Licht, Sprache, Stimme, Simultanität, Schweigen, Leere, Musikalisierung, Bilder, Wiederholung, Rhythmus etc. .

Durch die Art ihrer Verwendung und Bearbeitung, durch beispielsweise Reduktion oder Übermäßigkeit, durch Komprimierung, Intensivierung oder Verwandlung und durch das spezifische Zusammenfügen und ~ zusammenwirken entsteht eine - eher abstrakte- künstlerische Form.

Hier steht nicht der logisch nachvollziehbare, psychologische Spielvorgang des Spielers im Mittelpunkt, sondern die Behandlung und Komposition der Theatermittel. Die künstlerische Form des postdramatischen Theaters ist im Vergleich zur psychologischen Spielweise des dramatischen Theaters geprägt von Formalismus. Sie hat Ähnlichkeit mit abstrakten Kunstwerken.

Da nicht der Spieler, das Subjekt, im Mittelpunkt steht, sondern die Komposition und Verwendung der Theatermittel, kann festgestellt werden, dass im Vergleich des literarischen mit dem postdramatischen Theater, im letzteren der Kunstbezug deutlich überwiegt.

#### 4.2. Die subjektive Dimension des Theaters – Subjektbezug

Da der Spieler mit seinem eigenen Körper und seinem eigenen Selbst auf der Bühne steht, hat Theater einen starken Bezug zum Subjekt.

##### 4.2.1. Subjektive Dimension des literarischen Theaters

In der Rollenarbeit, die für das literarische Theater unerlässlich ist, gelangt der Spieler durch Einfühlung und Identifikation -und durch die in 4.1.1. bereits beschriebene Analyse und Formung - zur Gestaltung der Rolle.

Die Erarbeitung einer literarisch vorgegebenen Rolle erfordert von ihm eine ganzheitliche Auseinandersetzung mit der Figur und mit sich selbst. Die Wahrnehmungs- und Erkenntnisarbeit schließt auch die Einbeziehung privater Untiefen, verdrängter und tabuisierter Aspekte in der Psyche des Spielers nicht aus.

---

Da der Akteur immer mit einem Teil seines Selbst die Rolle darstellt, gibt dies ihm die Möglichkeit, bisher unterdrückte Persönlichkeitsanteile in einem geschützten Bühnenrahmen zu erforschen und auszuagieren. Durch gesellschaftliche Normen tabuisierte Anteile der Persönlichkeit können in der Rollenarbeit erfahrbar gemacht werden.

So sprach Sigmund Freud davon, dass unterdrückte Wünsche und bisher nicht entwickelte Anlagen zur Darstellung der zu erarbeitenden Figur verwendet werden. Auf diesem Weg können nicht gelebte Anteile der menschlichen Psyche zum Leben erweckt und entwickelt werden.<sup>20</sup>

In der Phantasiewelt des Bühnengeschehens kann der künstlerisch tätige Mensch also seine eigene unbefriedigende Wirklichkeit verändern und sich in einer anders gestalteten Wirklichkeit ausprobieren. Dies trägt zu einer Befreiung von selbst- oder fremdauferlegten Zwängen oder sehr eng gesetzten Normen bei.

Für den Theaterregisseur Augusto Boal sind die verschütteten Anteile der Psyche wie Heilige und Dämonen :

Die begrenzte Szenerie des Bühnengeschehen erlaubt auch nicht akzeptablen Wünschen, asozialen Tendenzen und verbotenen Verhaltensweisen zu existieren. Nach den Aufführungen müssten diese Heiligen und Dämonen allerdings wieder in die Käfige verbannt werden, um das Gleichgewicht des Schauspielers wiederherzustellen.<sup>21</sup>

Das Finden und Gestalten einer Figur ist immer auch ein Finden von sich selbst. So erhält der Spieler durch Erforschen und Ausagieren verdrängter Anteile und ausgesparter Lebensaspekte eine neue Sicht auf das eigene Selbst.

Rollenarbeit kann über die Reflektion der Rolle, die Reflektion des eigenen Selbst und der eigenen Lebenswirklichkeiten, zur Befreiung von Spannungen beitragen und zu einem veränderten Lebensentwurf führen. Fragwürdige Selbstinterpretationen können im Schutz und Spiegel der Rolle wahrgenommen und verändert, die mögliche Vielfalt der eigenen Existenzmöglichkeiten erahnt und ausgelotet werden. Das kunstproduzierende Subjekt wird in die Lage versetzt, durch Reflektion Einschränkungen aufzuheben, also wie Kant formulierte, durch Kunst ‚ein Gefühl der Beförderung bei sich selbst‘<sup>22</sup> in Gang zu setzen.

Hier befindet sich die Theaterpädagogik immer auch an der Grenze zur Therapie.

Ein weiterer wichtiger Punkt in der Relevanz des Subjektbezug des Schauspiels wurde schon von Friedrich Schiller beschrieben. So ist nach Schiller der Mensch geprägt durch den Dualismus von Materie und Geist, von Sinnlichkeit und Vernunft. Zwischen diesen Kräften, zwischen Sinnlich-Emotionalem und Rationalem, zu vermitteln, und so einen Weg zur Freiheit des Menschen zu bahnen, ist – so Schiller - nur das Spiel, die Kunst und die Schönheit in der Lage. Im Spiel als ästhetischem Zustand, in dem Sinnlichkeit und Vernunft gleichzeitig tätig sind, wird ‚der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet,[...] wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben‘.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> vgl. Weintz, 2008, S. 126 + S. 181.

<sup>21</sup> ebd. S.181.

<sup>22</sup> ebd. S. 126.

<sup>23</sup> ebd. S. 87.

---

Im Spielen und Gestalten einer theatralen Figur findet also ein Ausgleich von Fühlen und Denken statt, der dem Menschen Freiheit verleiht.

Kurz zusammengefasst hat Schauspielen auf den Spieler folgende Wirkungen :

- Bewusstsein des Spielers von sich und seiner Lebenswelt
- Überprüfung des eigenen Selbstbildes
- Stärkung der Selbstdarstellungskompetenz
- Erahnen von Alternativen zur eigenen realen Lebensform
- Ausgleich zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Vernunft

#### 4.2.2. Subjektive Dimension des postdramatischen Theaters

Auch das postdramatische Theater hat einen Subjektbezug.  
Denn auch hier stehen (in den meisten Fällen) Spieler auf der Bühne.

Der Subjektbezug im performativen Theater speist sich aber nicht – wie im dramatischen Theater – aus der intensiven Rollenarbeit und der damit einhergehenden unerlässlichen Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst. Aufgrund der Entpsychologisierung des postdramatischen Theaters findet die Selbstreflexion der Spieler auf einer anderen Ebene statt. Im Vordergrund stehen nicht psychologische Spielvorgänge, die die Reflektion des eigenen Selbst herausfordern, sondern im Vordergrund steht hier die menschliche Wahrnehmung, die auch die Wahrnehmung des einzelnen Subjekts hinterfragt und reflektiert. Durch Erforschung von Vorgängen, von aus ihren normalen Kontexten herausgelösten Theatermitteln und Settings wird die Wahrnehmungsfähigkeit des Spielers geschult und sein Bewusstsein erweitert.

Der Subjektbezug im postdramatischen Theater speist sich außerdem aus den subjektiv und gesellschaftlich relevanten Themen, mit denen sich die jeweilige Theaterarbeit beschäftigen kann. Schwerpunkte bilden auch hier häufig – wie im literarisch-dramatischen Theater -, das menschliche Verhalten, die Gesellschaft, die Umwelt des Menschen. Je nach Arbeitsansatz und Regie ist es dem Spieler möglich, diese an sich heranzuziehen und sich zu eigen zu machen.

Da im literarischen Theater der Spieler im Mittelpunkt steht, weil er es ist, der die Geschichte vorantreibt und durch die schauspielerische Darstellung vermittelt, ist in diesem der Subjektbezug stärker ist als im performativen Theater, in dem die Erforschung und Komposition der Theatermittel im Vordergrund steht, und der Spieler ein Teil von vielen gleichberechtigten Theatermitteln darstellt oder der Umsetzung einer bestimmten Theaterform (wie z.B. Bildertheater) dient.

---

### 4.3. Die soziale Dimension des Theaters – Sozialbezug

Die soziale Dimension besteht für beide Theaterformen gleichermaßen.

Theater steht in einem Spannungsverhältnis zwischen Realität und Fiktion. Es ist ein Produkt der Wirklichkeit und macht gleichzeitig eine Aussage über die Wirklichkeit. Es ist Ausdruck von gesellschaftlicher Realität und wirkt auf diese auch wieder zurück.

Das dramatische Theater befindet sich in einer Ambiguität :

Themen, Spielformen, Techniken, Material, auch die Spieler selbst sind durch die gesellschaftlich-historische Situation geprägt, existieren sinnlich real, verweisen aber gleichzeitig auf eine imaginierte Welt, die weit über das Reale hinausreicht. Die Handlung auf der Bühne hat nicht nur die Aufgabe, Realität abzubilden, sondern sie hat auch eine Enthüllungsfunktion. Indem die Spieler im geschützten Bühnenraum gesellschaftliche Normen überschreiten, werden die Spielräume des einzelnen erweitert und neue veränderte Wirklichkeiten entworfen.

Sowohl literarisches wie auch postmodernes Theater geben auf der Metaebene einen Kommentar zur Gesellschaft ab.

Die Komposition der Zeichen im postdramatischen Theater spiegeln beispielsweise in ihrer Simultanität und Überfülle (vgl. 5.5.) die Reizüberflutung in der postmodernen Gesellschaft und bilden in ihrer Reduzierung und „Signalarmut“ eine Antithese zu dieser.

Theaterspielen bietet auch die Möglichkeit einer spielerisch-symbolischen Bewältigung sozialer Konflikte. Der Spieler befindet sich in sozialer Interaktion mit den Mitspielern auf der fiktiven Ebene der Figur oder der Performance wie auch auf der privaten Ebene des Akteurs. Beide Ebenen durchdringen sich gegenseitig : Das Bühnenspiel ist u.a. geprägt durch die privaten Beziehungen der Spielenden untereinander. Die private Interaktion wird aber auch beeinflusst durch die künstlerische Kompetenz der Spieler , die im Spiel vollzogene Selbstenthüllung und ihre Wirkung auf die Mitspieler.<sup>24</sup>

Bühnenvorgänge haben Rückwirkungen auf die Beziehungen innerhalb des Ensembles und gleichzeitig auch Rückwirkungen auf die Befindlichkeit des einzelnen Spielers.

Eine weitere Interaktion findet mit dem Publikum statt. Zuschauer projizieren ihre eigenen verborgenen Phantasien auf die Spieler und das Bühnengeschehen im literarischen Theater oder verknüpfen Handlungen, Bilder, Ereignisse des postdramatischen Theaters mit eigenen Assoziationen, Erfahrungen, Phantasien. So finden die Spieler in der Reaktion des Publikums einen Spiegel für sich selbst, der wiederum auf sie und indirekt auch auf die im Alltag gelebten Muster zurückwirken kann.

---

<sup>24</sup> vgl. Weintz, 2008, S. 161 ff.

---

## 5. Verwendung von Theaterzeichen im dramatischen und im postdramatischen Theater

Im folgenden Abschnitt möchte ich auf einige mir prägnant erscheinende Theaterzeichen des postdramatischen Theaters eingehen und sie in Bezug zum dramatischen Theater setzen. Allerdings ist die Fülle an Material hier so groß, dass ich mich exemplarisch auf einige wenige beschränken muss.

### 5.1. Postdramatische Theaterzeichen und Sinnhaftigkeit

Im dramatisch – literarischen Theater wird das theatrale Material eingesetzt als Träger einer Bedeutung, um Sinnbezüge zu schaffen. Das theatrale Material und die theatralen Mittel sind an eine spezifische semantische Funktion gebunden, die im Dienst steht, Inhalt und Aussage der dramatischen Vorlage zu transportieren. Sie sind in einen übergeordneten Kontext eingebunden und ordnen sich einer Logik von Handlung und Psychologie unter.

Im postdramatisch – performativen verweisen die eingesetzten Mittel nicht auf einen anderen Sinnbezug, sondern machen auf die phänomenale Gegenwärtigkeit ihrer sinnlichen Wahrnehmung aufmerksam. Beispielsweise kann ein Gegenstand auf seine Materialität aufmerksam machen, indem das Farb- oder Lichtspiel seiner Oberflächenstruktur hervorgehoben wird.<sup>25</sup> Die Sinnhaftigkeit dieses Gegenstandes ist hier nicht als konkrete sprachliche Denotation zu verstehen, sondern liegt in der visuellen Erfahrungsmöglichkeit seines Materials. Das Material bezieht sich nur auf sich selbst, ist also selbstreferentiell. Materialität, Signifikant und Signifikat fallen in eins.<sup>26</sup>

Die theatralen Mittel und Zeichen werden nicht in eine kausale Kette oder einen Zusammenhang gesetzt, sondern folgen allenfalls noch spezifischen geometrischen oder rhythmischen Mustern. Meist jedoch tauchen sie wie zufällig im Raum auf, bleiben unterschiedlich lang oder verändern sich und verschwinden dann wieder, ohne dass es eine nachvollziehbare Begründung oder Motivation dafür gäbe. Sie werden so nicht mehr als Träger von Bedeutungen, sondern in ihrer spezifischen Materialität wahrgenommen.

Dies kann andererseits aber im Zuschauer eine Fülle von Assoziationen, von Emotionen, Erinnerungen, Imaginationen, Gedanken und Wirkungen hervorrufen. Da die dargestellten Phänomene nicht in einem logischen Kontext zueinander stehen, geben sie dem Zuschauer die Möglichkeit, sie zu anderen Phänomenen in Beziehung zu setzen und in die unterschiedlichsten Kontexte zu bringen. Dadurch erhalten sie eine plötzliche Bedeutungsvielfalt.

---

<sup>25</sup> Fischer – Lichte 2005, S.196

<sup>26</sup> Fischer – Lichte 2004, S.249.

---

## 5.2.Sprache /Text

### 5.2.1 Literarisches Theater und Sprache

Da das Literaturtheater Geschichten erzählen will, diese Geschichten durch den Text in Verbindung mit der Handlung dem Zuschauer vermittelt werden, stellt der literarische Text das Grundgerüst, sozusagen das „Skelett“ der theatralen Umsetzung.

Dieses Skelett erhält durch die körperliche und psychologische (oder demonstrierende) Darstellung der Spieler, durch Bühnenbild, Kostüme, Licht und Ton, durch Musik, Choreographie und andere Materialien das „Fleisch“. Der Text erfährt so eine sinnlich – erfahrbare Umsetzung.

Drama, Handlung und theatrale Umsetzung werden zu einer kompositorischen Einheit zusammengefügt.

In meist geschliffenen Dialogen werden menschliche Konflikte ausgetragen, politische, moralische und religiöse Inhalte verhandelt, wobei der Text einen logisch nachvollziehbaren Sinnzusammenhang vermittelt .

Die Sprache im dramatisch –literarischen Theater hat eine starke imaginative Kraft, durch die sich der Spieler in eine andere, vorgestellte Realität hineinbegibt.

### 5.2.2. Postdramatisches Theater und Sprache

Im postdramatisch- performativen Theater steht nicht die Frage im Vordergrund, wie dem Text das „Fleisch“, also eine sinnlich erfahrbare Umsetzung gegeben und das Theater dem alles überstrahlenden Text gerecht werden kann. Angestrebt wird nicht die Inszenierung eines dramatischen Textes als Werk Ganzes.

Stattdessen werden die Texte befragt, inwiefern sie als geeignetes Material für ein Theaterereignis dienen können. Der Text wird zu einem Material unter vielen, aus dem geschöpft wird.

So kommt es zur Dekonstruktion und Fragmentierung von Texten.

Einzelne Textpartien werden ausgeschnitten und in die szenische Komposition eingefügt wie Bruchstücke eines Mosaiks. Die Texte werden dadurch nicht komplett zerschlagen oder in ihrer Bedeutung relativiert, vielmehr werden sie auf eine Zuspitzung hin platziert.<sup>27</sup>

Der Dialog des dramatischen Theaters verwandelt sich in eine Vielstimmigkeit. Da Texte nicht mehr auf Sinnzusammenhang, Sinnerschließung und Inhalt zentriert sind, kommt es zum Zerfall des logischen und stilistischen Zusammenhalts der Sprache. Wie alle anderen Elemente des postdramatischen Theaters erfährt auch die Sprache eine De-Semantisierung.<sup>28</sup>

Da das postdramatische Theater stark mit Bildern arbeitet, wird der Text hier häufig eingesetzt, um den „Sog des Visuellen“<sup>29</sup> zu stoppen. Text und Sprache können die Aufgabe erhalten, Bilder und Bühnenabläufe zu stören, indem sie wie Fremdkörper in das Bühnengeschehen eingefügt werden.

---

<sup>27</sup> vgl. Birkenhauer 2005, S.24

<sup>28</sup> vgl. Lehmann 2011, S.263

<sup>29</sup> vgl. Lehmann 2011, S. 264

Um diese Brechung zu verstärken, ist auch das Zulassen von unprofessionell erscheinenden oder gestörten Sprechweisen möglich. Postdramatisches Theater verzichtet auf die Perfektion der Rede, bevorzugt stattdessen Dialekte, persönliche Tonfälle und anti – professionelle Sprechweisen gerade auch von Amateuren.

Durch Abkopplung der Sprache von der Sinnvermittlung wird sie nicht mehr dazu genutzt, Sachverhalte darzustellen, sondern vielmehr sich selbst auszustellen: Laute, Wörter, Sätze, Rhythmus können sich in einen Klangteppich der Sprache verwandeln, der einer kompositorischen, nicht mehr inhaltsorientierten Dramaturgie folgt. Es kommt zu einer „Autonomisierung“<sup>30</sup> der Sprache und zur Theatralisierung der Stimme, der Sprechakt wird als Handlung inszeniert und zum Ereignis.

Auch in postdramatischen Theatertexten, also Texten, die explizit für das Theater geschrieben sind, manifestiert sich eine Veränderung:

Es kommt zu einer ‚Verselbständigung der Sprache‘.<sup>31</sup> Die Texte dienen nicht mehr der Figurenrede, sondern bilden „Sprachflächen“<sup>32</sup>, so beispielsweise die Texte von Elfriede Jelinek.

Sie stellen die Sprachstrukturen unserer Alltagssprache aus, indem sie sie verfremden, wie z.B. Ernst Jandl, und treten mit einer eigenen autonomen Theatralik in Erscheinung.

Neben dem Umgang und mit Text und Sprache ist ein weiteres wesentliches Unterscheidungsmerkmal die Definition von Authentizität, die auch ein Theaterrittel ist.

### 5.3. Der Begriff der Authentizität

Authentisch ist eine Person, die anderen und sich selbst gegenüber echt und wahrhaftig ist, eine Person, die mit sich selbst übereinstimmt.<sup>33</sup>

#### 5.3.1. Authentizität der Darstellung im literarischen Theater

„Es gibt keine Kunst ohne Wahrhaftigkeit und Glauben!“<sup>34</sup>

Konstantin Stanislawski

Stanislawski konstatierte einen Mangel an echtem Leben in der Darstellung der Schauspieler. Der Spieler sollte ein eigenes Gefühl für die Wahrhaftigkeit seiner Emotionen und Handlungen auf der Bühne entwickeln und diese durch die Psychotechnik zur Entfaltung bringen.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Lehmann 2011, S. 266.

<sup>31</sup> Poschmann in Lehmann 2011, S.14.

<sup>32</sup> Lehmann 2011, S.14.

<sup>33</sup> vgl. Koch 2003, S.32.

<sup>34</sup> Stanislawski in Simhandl 1992, S.69 ff.

<sup>35</sup> vgl. Simhandl 1992, S.70 ff.

Das dramatische Theater strebt also nach „Authentizität“ der Darstellung, nach Wahrhaftigkeit in den Gefühlen, die durch Konzentration, hohe Imaginationskraft und körperliche wie geistige Durchlässigkeit des Schauspielers für die Situation und die Emotionen der Szene erreicht wird. Der Spieler sollte die Rolle so authentisch darstellen, als ob er im Moment der Bühnendarstellung diese Figur wirklich ist. Emotionen, Handlungen, Motivationen wirken nur authentisch durch das im Moment der Darstellung vollzogene echte Erleben des Spielers. Er muss also seine eigene persönliche Realität für den Moment des Spielens in den Hintergrund treten lassen und durch Imaginationskraft in die Realität der Figur eintreten, in ihr fühlen und handeln. Dies ist die Kunst der Darstellung im dramatischen Theater, die es auch in der Arbeit mit Amateuren zu vermitteln gilt.

Die Basis für Durchlässigkeit ist das Wahrnehmungstraining, Wahrnehmung von sich selbst, seiner Körperlichkeit, Emotionen und Handlungen, Wahrnehmung seiner Mitspieler und seiner Umwelt. Weiterhin benötigt es die Fähigkeit, Spielimpulse spontan entstehen zu lassen und sich ihnen hingeben zu können. Das Wechselspiel von Spannung und Entspannung, von Zuhören / Aufnehmen und Reagieren bringt die Spieler in einen Spielfluss.

Diese Kunst wird bestimmt vom „Können“ der Spieler, das - durch den Spielleiter angeleitet - trainiert werden kann und sollte.

Sie ist - wie in 4.2.1. ausgeführt wurde - stark subjektbezogen.

### 5.3.2. Authentizität im postdramatisch – performatives Theater

Im postdramatisch – performativen Theater geht es nicht mehr um das „Als-ob“ der mimetischen Darstellung, das „authentisch“ sein sollte, sondern um das „Was – ist“. Theatrale Handlungen werden aus ihrer Einbettung in einen Sinnzusammenhang herausgelöst und als eigenständiger Vorgang ausgestellt. Dies widerspricht dem Stanislawski- schen Grundsatz, dass man „auf der Bühne nicht ‚allgemein‘ handeln [darf], um des Handelns willen, sondern [dass] das Handeln begründet, zweckmäßig und produktiv sein [muss].“<sup>36</sup>

Der Akzent im postdramatischen liegt dagegen auf der „Präsenz, dem Tun im Realen gegenüber der Re - Präsentation, der Mimesis des Fiktiven“.<sup>37</sup>

Es geht um die Handlung, die in diesem Moment vollzogen wird, ohne auf etwas anderes zu verweisen oder eine bestimmte Sinnhaftigkeit zu hinterlassen. Wenn der Verweis der Zeichen auf ein bestimmtes Bezeichnetes nicht mehr vorhanden ist und es ihn auch nicht mehr -wie im dramatischen Theater - zu entschlüsseln gilt, bleibt hier dem Zuschauer nur, die Spieler in ihrem „So-Sein“<sup>38</sup> zu lesen.

Die „Authentizität“ ist im postdramatischen Theater also nicht darin begründet, dass der Spieler über (Psycho - )Technik und logisch nachvollziehbare körperliche Handlungen eine Wahrhaftigkeit seiner Emotionen und seines Spiels herstellt, sondern mit der ihm gegebenen Körperlichkeit Aktionen im Hier und Jetzt durchführt. Die Aktionen sind in ihrem „So- Sein“ per se schon authentisch.

<sup>36</sup> vgl. Stanislawski in Simhandl 1992, S.51.

<sup>37</sup> Lehmann 2011, S.179.

<sup>38</sup> ebd. S.91 ff.

---

Der Spieler befindet sich weder hinter einer „4.Wand“, die ihn vom Zuschauer trennt und die Illusion der Figurenrealität verstärkt, noch im Kokon der Rolle, die ihn schützt, sondern steht mit seinem Selbst – so wie er ist – auf der Bühne. Er präsentiert unmittelbar und direkt seine Person.

Das Bühnengeschehen findet nicht in einer vom Spieler imaginierten (und vom Zuschauer mitvollzogenen) Welt statt, sondern in derselben Realität, in der sich auch der Zuschauer befindet. Das Publikum kann die Handlungen der Spieler beeinflussen, wodurch die Spontanität und Wahrhaftigkeit des Bühnengeschehens herausgehoben werden soll.

In diesem Zusammenhang spielt auch die Körperlichkeit eine wichtige Rolle.

#### 5.4. Körperlichkeit

Soll der Körper im dramatischen Theater als Zeichenträger für die Bedeutungen des Textes fungieren, so rückt er im postdramatischen ins Zentrum und steht für sich selbst.

Er ist hier nicht mehr als Träger von Sinn zu betrachten, sondern in seiner individuellen Physis, Bewegungsqualität und Gestik. Handlungen, die der Körper vollzieht, werden in ihren gestischen Potentialen, Spannungsformen, ihrer Intensität und mit ihrer Präsenz und Ausstrahlung ausgestellt.<sup>39</sup>

Der Körper wird zum eigenständigen Forschungsobjekt.

Das postdramatische Theater überschreitet dabei auch immer wieder die Schmerzgrenze. In Einar Schleefs Inszenierungen beispielsweise führen die Spieler harte, körperlich gefährliche Aktionen aus. Der Zuschauer wird hier mit dem Schweiß, dem ungeheuren Kraftaufwand und auch dem Schmerz, den die Spieler durch Austarieren körperlicher Grenzen erreichen, konfrontiert.

War in der Schauspiellehre Konstantin Stanislawskis der Körper noch durch Training in eine ästhetische Idealform zu bringen, so wird nun auch und gerade die nicht-perfekte Körperlichkeit, die durch Behinderung, Krankheit, Entstellung von der „Norm“ abweicht, auf die Bühne gebracht, und kann oder soll im Zuschauer Gefühle wie Unbehagen, Irritation, Angst oder „unmoralische“ Faszination auslösen.<sup>40</sup> Dadurch kommen physische Formen zur Geltung, die im allgemeinen gesellschaftlichen Kontext ausgeschlossen oder eher an die Seite ge- und verdrängt werden.

---

<sup>39</sup> vgl. Lehmann 2011, S.163.

<sup>40</sup> ebd. S.163 ff.

---

## 5.5. Simultanität und Dichte der Zeichen

Während im dramatischen Theater aus der Vielzahl der in einer Aufführung übermittelten Signale jeweils nur bestimmte herausgehoben sind und zeitlich nachfolgend im Zentrum stehen, besteht im postdramatischen durch die Enthierarchisierung der Theatermittel ein Nebeneinander vieler Signale. Die Erfahrung des Simultanen überfordert häufig die Wahrnehmungsfähigkeit des Zuschauers - und dies geschieht mit Absicht. Das visuell sichtbare Bühnengeschehen wird beispielsweise von einem Klangteppich an Geräuschen, Stimmen, Lauten, Musik umgeben. Die Fülle an Reizen, die auf den Zuschauer einströmen, spiegelt hier gewissermaßen die Reizüberflutung, der der Mensch in der postmodernen Gesellschaft ausgesetzt ist. Postdramatisches Theater wird damit - gewollt oder ungewollt - zu einem abstrakten Abbild der Wirklichkeit. Dies steht im Widerspruch zu der in 3.2. ausgeführten Selbstreferentialität. Es bleibt zu diskutieren, ob postdramatisches Theater mit dem Mittel der Reizüberflutung ein abstrahiertes Abbild der Wirklichkeit erschaffen will oder in der Erforschung der Reizüberflutung quasi „nebenbei“ ein Wirklichkeitsabbild entsteht. Deutlich wird aber, dass Theater sich immer aus dem Zusammenhang seiner Zeit und den gesellschaftlichen Gegebenheiten entwickelt und auf diese zurückwirkt.

Postdramatisches Theater spielt in der Reizüberflutung mit der Wahrnehmungsfähigkeit des Zuschauers. Für ihn ist es unmöglich, alles gleichzeitig wahrzunehmen und zu verarbeiten. Das Ausschnitt-hafte der Wahrnehmung wird zur unausweichlichen Erfahrung für den Zuschauer. Ihm bleibt nur die Möglichkeit, das Simultane durch Auswahl und eigene Strukturen zu bearbeiten. Damit ist es ihm nie möglich, die Ganzheit der Inszenierung zu erfassen. Die postdramatische Ästhetik der Simultanität wird damit auch zu einer Ästhetik des Sinnentzugs.

So wie die Simultanität der Zeichen eine Überfülle produzieren kann, so ist andererseits auch eine Ausdünnung, ein spürbares Zuwenig an Zeichen möglich : Schweigen, Langsamkeit, Zeit, in der nichts geschieht, Wiederholungen, minimalistische Reduktion, Bühnen bleiben leer, Handlungen und Aktionen werden auf ein Minimum beschränkt.

Das Spiel mit der geringen Dichte der Zeichen soll den Zuschauer zu Aktivität herausfordern. Es provoziert Reaktionen. Die konventionelle „Norm der Zeichen-Dichte“<sup>41</sup>, auf die die Wahrnehmung des Zuschauers geeicht ist, wird verletzt. Dies evoziert Ablehnung, Genervtheit, Aggression, aber es eröffnet auch die Möglichkeit in neue Wahrnehmungsräume einzutreten. Dazu muss es dem Zuschauer gelingen, die eigenen Wahrnehmungserwartungen und ~ gewohnheiten bezüglich der Zeichen – Dichte abzustreifen und in eine Art sehr wache Kontemplation einzutreten. Das Weniger an Zeichen wird zum Mehr an Intensität, der Entzug der Zeichen wird zur Voraussetzung für neue Erfahrungen.

---

<sup>41</sup> Lehmann 2011, S.151.

## 6. Dramatisches und postdramatisches Theater im theaterpädagogischen Kontext

### 6.1. Erarbeitung einer literarischen Stückvorlage

Wenn der Schauspieler eine Figur darstellt, so bildet er nicht etwas nach, das woanders – im Text des Stückes- vorgegeben ist, sondern er schafft etwas vollkommen Neues, etwas Einzigartiges, das es so nur durch seine individuelle Leiblichkeit geben kann.<sup>42</sup>

In der Erarbeitung und Erschaffung einer Figur nimmt die Rollenarbeit in der Umsetzung einer Literaturvorlage einen wesentlichen Raum ein. Sie hat für den Non -Profi- Spieler eine wichtige Funktion. In der theaterpädagogischen Arbeit mit Amateuren dient sie dem Spieler als Impuls der Auseinandersetzung und der Suche nach seinem eigenen Selbst. Der Spieler muss, um vor der Gruppe sich zeigen und in gewisser Weise sein Selbst „entblößen“ zu können, Blockaden überwinden. Somit steht in der Erarbeitung eines literarischen Stückes durch Amateure die Selbsterforschung für die Spieler im Vordergrund. Daher ist auch in künstlerisch ambitionierten theaterpädagogischen Projekten meist nur eine Parität zwischen Kunst- und Spielerorientierung möglich.<sup>43</sup>

#### 6.1.1. Rollenarbeit

Der Schwerpunkt in der Umsetzung einer Literaturvorlage liegt auf der Rollenarbeit. Rollenarbeit fordert vom Spielleiter abgesehen von den allgemeinen spielleiterischen Kompetenzen eine spezifische Auseinandersetzung mit dem geschriebenen Text und dessen Inhalt.

Es ist notwendig, im Probenprozess den Handlungsstrang klar herauszuarbeiten und die Dramaturgie der im Stück behandelten zwischenmenschliche Konflikte zu beleuchten.

Die Rollen sollten in ihrer Tiefendimension und in ihren verschiedenen Facetten mit den Spielern angelegt und erarbeitet werden. Damit es eben nicht zu dem amateurhaften „Textaufsagen“ kommt, ist es wichtig, die Handlungsmotivationen der einzelnen Figuren in den einzelnen Szenen zu verdeutlichen und mit Subtext zu unterfüttern.

Die Erarbeitung einer Rolle erfordert nach Erika Fischer –Lichte drei Schritte :

- 1.) Die hermeneutische Durchdringung des literarischen Materials durch emotionale Einfühlung in die Figur und ihre Analyse
- 2.) Gestaltung der Rolle zum „Körpertext“ , d.h. körperliche Umsetzung und Darstellung der Figur mithilfe der individuellen Physis des Spielers und den spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten
- 3.) Berücksichtigung von allgemein vorgegebenen Darstellungskonventionen\*<sup>44</sup>  
(so drückt heute beispielsweise „Pathos“ heute nicht mehr wie in der Darstellungskonvention vor 100 Jahren ein intensives Gefühl aus)

<sup>42</sup> Fischer –Lichte 2004, S.256.

<sup>43</sup> vgl. Weintz 2008, S. 95 ff.

<sup>44</sup> Fischer – Lichte 1995, S. 26 ff.

In der Erarbeitung einer Rolle sind alle drei Punkte untrennbar miteinander verbunden und gehen fließend ineinander über :

#### a) Rollenanalyse

Aufgabe des Anleiters ist das Heranziehen des literarischen Materials an den Spieler, so dass dieser es sich zu eigen machen und mit eigenen Erfahrungen und Vorstellungsbildern verknüpfen kann.

Sowohl B. Brecht wie auch K. Stanislawski sehen einen Schwerpunkt in der gedanklichen Analyse der Biographie, Lebensumstände, sozialen und historischen Eingebundenheit der Rolle, die nicht vor Probenbeginn abgeschlossen sein darf, sondern den Probenprozess bis zum Ende begleitet.

Nach K. Stanislawski ist es ebenso wichtig, die Hauptidee des Werkes zu analysieren - also : was ist die Hauptaussage des Stückes ? – um sich dann in einzelnen Teilabschnitten der Figur zu nähern und sich in ihre inneren Welten zu vertiefen. Es sind während der gesamten Probenphase immer wieder die Handlungsmotivationen zu klären.

Nach Stanislawski sind die folgenden, sogenannten W-Fragen zu beantworten :

- Wer ist die Figur ?
- Wo ist die Figur – Ort der Handlung ?
- Was will die Figur dort – Absicht der Handlung ?
- Wie will sie das erreichen ?
- Woher kommt sie gerade ? / Was passierte vorher ?

Hilfreich ist auch die Beantwortung weiterer Fragen wie, z.B. :

- Warum tut die Figur das jetzt ?
- Warum sagt sie diesen Satz ?
- Was will sie so erreichen ?

Die Motivation der Figur wird oft erst deutlich im Subtext, also im „Text“, in der Bedeutung, die unter dem gesprochenen Wort liegt. Daher ist es unerlässlich für jede kleine Textpassage auch den jeweiligen Subtext zu erarbeiten.

Mit der Klärung dieser Fragen erzielt der Spieler eine „Logik und Folgerichtigkeit“<sup>45</sup> seines Spiels. Es gibt ihm die Möglichkeit, eigene analoge Emotionen zu den Emotionen der Rolle aufzuspüren und dadurch sein Spiel authentischer werden zu lassen, so dass der Zuschauer die Illusion erhält, der Darsteller ist wirklich die Figur.

B. Brecht plädierte im Gegensatz zu Stanislawski weniger für eine Einfühlung in die Figur, als vielmehr für eine bewusste Fremdbeobachtung der Menschen im Alltag. Der Schauspieler müsse die reale Welt beobachten, damit die Figuren aus dem wirklichen Leben gestaltet werden.

Außerdem ist es wichtig, neben dem Typischen der Figur auch die Widersprüche herauszuarbeiten, um so der Rolle Tiefendimension zu geben und Klischees zu vermeiden.

<sup>45</sup> Stanislawski in Simhandl 1992, S.72.

---

Wenn herausstechende Charaktereigenschaften der Rolle bereits erarbeitet sind, ist es sinnvoll eine „Anti – Rolle“ zu entwerfen : Wie sähe das genaue Gegenteil der Figur aus ? So finden sich Widersprüche, innere Konflikte und Reibungsflächen, die der Rolle Tiefe verleihen.

#### b) emotionale Einfühlung und körperliche Darstellung

Es können zwei Wege unterschieden werden :

- von innen nach außen :

Charaktereigenschaften, Haltungen, Emotionen werden in ersten Übungen und Improvisationen ausprobiert. Dabei ist Stanislawskis Ansatz : Wie würde ich handeln, wenn ich in dieser Situation wäre ?<sup>46</sup> die Brücke zur Figur. Das „Wenn“ ist – so Stanislawski - der Umschalthebel, der uns aus der Wirklichkeit in jene imaginierte Welt versetzt, in der sich das Schaffen der Figur vollziehen kann.<sup>47</sup> Mithilfe von Stanislawskis Ansatz des psychologischen Realismus kann nach analogen Emotionen in den Spielern gesucht werden– analog zu den Emotionen der Figur.

Über einfache Charaktereigenschaften der Rolle ist es auch möglich, den Spielern einen ersten Zugang zur Körperlichkeit der Figur zu verschaffen. Hat man es beispielsweise mit einer stolzen Figur zu tun, so kann man die Spieler erforschen lassen, wie sich die Körperhaltung und der Gang verändern, wenn der Mensch stolz ist.

- von außen nach innen :

Körperhaltungen können Emotionen erzeugen und den Blick freigeben auf die Weltsicht der Figur.

Nehmen wir als Beispiel hochgezogene Schultern :

Welche Emotionen stellen sich mit dieser bestimmten Körperhaltung ein ?

Wie verändert sich das Lebens - Tempo der Figur dadurch ?

Welche Einstellung zum Leben, zu ihren Mitmenschen, zur Welt hat diese Figur ?

Über den äußeren Gang komme ich zur inneren Haltung und den inneren Emotionen. Stanislawski beschrieb dies damit dass, physische Handlungen Gefühle erzeugen. Das körperliche Leben der Rollengestalt ist unzertrennlich verbunden mit den Gefühlen der Rolle. Wenn der Schauspieler sich physisch richtig eingelebt hat, muss das Gefühl in geringerem oder stärkerem Grade darauf reagieren. Das körperliche Leben der Rolle trägt also wesentlich dazu bei, ihr geistiges und seelisches Leben auszubilden.<sup>48</sup>

Voraussetzung für beide Herangehensweisen ist eine körperliche und geistige Offenheit der Spieler und ein Bewusstsein für den eigenen Körper. Nicht jedem Teilnehmer gelingt es auf Anhieb, seinen Körper so durchlässig und geschmeidig zu halten, so dass er leicht unterschiedliche Körperhaltungen einnehmen kann. Daher ist die Wahrnehmungsschulung und das körperliche Training unerlässlich.

---

<sup>46</sup> vgl. Simhandl 1992, S.52.

<sup>47</sup> ebd. S.53.

<sup>48</sup> ebd. S. 118.

---

Weitere zu erarbeitende Punkte in der Einfühlung der Rolle :

- Rhythmus und Tempo der Figur :

Jeder Mensch und jede Figur hat seinen eigenen Lebens – Rhythmus, sein eigenes Tempo. Charaktereigenschaften und Emotionen stehen in wechselseitiger Beziehung zum inneren und äußeren Tempo eines Menschen.

Welches Tempo hat meine Figur – welches Tempo habe ich selbst ?

- Fokus :

Ist die Figur auf ein (Lebens-) Ziel hin fokussiert oder lässt sie sich eher treiben ? Fokus und Handlungsmotivationen bedingen sich gegenseitig.

Mit dieser Frage sind wir auch schon bei der Biographie der Rolle :

- Erstellung einer Biographie der Figur :

Welche einschneidenden Erlebnisse gab es im Leben der Figur ?

Durch welche Begebenheiten wurde sie nachhaltig geprägt ?

Gab es Erlebnisse, die bestimmte Handlungsmotivationen entstehen ließen ?

Hier ist es bereichernd, diese Erlebnisse, die in der literarischen Vorlage des Stückes oft nicht einmal erwähnt werden, sondern der Phantasie der Spieler und ihrer Auseinandersetzung mit der Rolle entspringen, in Improvisationen zu erarbeiten und zu beleuchten. Dies eröffnet neue Sichtweisen auf die Rollen und das Stück.

- Erarbeitung der Beziehungen sämtlicher Figuren des Stückes untereinander :

Da nicht immer alle Spieler in einer Probe mit ihrer Figur auf der Bühne stehen und proben können, ist es dennoch wichtig, dass sie anwesend sind, um ihre Wahrnehmung zu schulen, eigene Sichtweisen hinterfragen zu können und den Ablauf des Stückes kennen zu lernen. Das Beobachten der anderen Rollen bietet eine hervorragende Möglichkeit, die Beziehung der eigene Figur zu den jeweils anderen Figuren des Stückes zu klären.

Dazu eignen sich auch Standbilder, die die Beziehungen darstellen.

Biographische Improvisationen oder kleine Schreibwerkstätten zu den Rollen – Beziehungen bilden ebenso ein probates Mittel.

Die Erarbeitung aller dieser Bereiche führt schließlich zu einer bewusst konstruierten und wiederholbaren expressiven Darstellung, in der die Emotionen und Motivationen der Figur in ausdrucksstarken Handlungen zum Ausdruck gebracht werden.

## 6.1.2. Aufgaben des Theaterpädagogen in der Umsetzung einer Literaturvorlage

Zusammenfassend können folgende Aufgaben des Spielleiters genannt werden :

a) vorbereitende Aufgaben :

Der Theaterpädagoge muss eine Deutung des in der Textvorlage behandelten Stoffes und Themas entwickeln und eine offene Konzeption zur Umsetzung des Stoffes bereithalten.

Gleichzeitig muss er mit aleatorischer Offenheit auf Angebote der Spieler in den Improvisationen eingehen können und gegebenenfalls sein Konzept dahingehend verändern.

b) animative Aufgaben :

- Erprobung von unterschiedlichen Spielweisen, wie z.B. Identifikatorisches Spiel, grotesk-übertriebenes Spiel, komödiantisches Spiel, demonstrativ-abstrahiertes Spiel ...
- Durch inspirierende Aufgabenstellungen und Materialien sollte der Theaterpädagoge die Spieler in der Erarbeitung der ausdrucksstarken und authentischen Darstellung der Figuren unterstützen

c) strukturierende + formgebende Aufgaben :

Das in der Erprobung der Spielweisen und in Improvisationen entstandene Material sichten, ordnen, verdichten, zu einer (mehr oder weniger ) logisch nachvollziehbaren Umsetzung der Textvorlage zusammenfügen und Übergänge schaffen. Formgebende Techniken hierbei können beispielsweise sein : Tempo, Rhythmus, Kontraste, Brüche, räumliche Akzente, sowie je nach Konzeption ein realistisches, überzeichnetes, karikierendes Bild der Figur<sup>49</sup>

## 6.2. Erarbeitung eines postdramatisch – performativen Theaterereignisses im theaterpädagogischen Kontext

Aufführungen vollziehen sich [...] häufig geradezu als Experiment [...]. Aufgabe der Regie ist es, Inszenierungsstrategien zu entwickeln, mit denen sich eine Erfolg versprechende Versuchsanordnung entwerfen und herstellen lässt.<sup>50</sup>

Im postdramatisch – performativen Ansatz der Theaterpädagogik wird die Theaterarbeit als eine untersuchende Arbeitsform verstanden. Inszenierung bedeutet in diesem Kontext Versuchsanordnung. Ausgangspunkt dieser Versuchsanordnung ist eine Fragestellung.

<sup>49</sup> vgl. Weintz 2008, S.232 ff.

<sup>50</sup> Fischer –Lichte 2004, S.61.

---

Im dramatischen Theater wird ein Thema zentralperspektivisch durch Dramatisierung der Fragestellung in einem Konflikt bearbeitet, die Rollenfiguren sind die Agenten der Fragestellung.

Im postdramatisch – performativen Theater werden nicht Rollen und dramatische Kollisionen erforscht, sondern beispielsweise alltagsrelevante Phänomene, persönliche Erfahrungen, es werden die Theatermittel in ihrer spezifischen Wirkungsart untersucht, ästhetische, soziologische, philosophische Fragen gestellt...

Die Themen werden durch unterschiedliche Versuchsanordnungen umkreist. Betrachten wir beispielsweise das Thema „Trauer“, so ist es möglich, sich auf viele verschiedene Arten diesem Thema zu nähern :

- über spezifische Theatermittel, z.B. :

- \* Stimme / Laute
  - \* Rhythmus
  - \* Sprache
  - \* Text
  - \* Musikalisierung
  - \* Körperlichkeit
  - \* Bewegung
  - \* Handlung
  - \* Dimension der Zeit
  - \* Dichte der Zeichen
  - \* Bilder
- usw.

- und / oder über verschiedene Theaterformen :

- \* biographisches Theater
  - \* Erzähltheater
  - \* chorisches Theater
  - \* Bildertheater
  - \* Tanztheater
- usw.

( Diese Liste der Mittel und Formen kann in diesem Rahmen nur einen kleinen Ausschnitt der Möglichkeiten abbilden und hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit.)

Die genannten Aspekte können gleichberechtigt und nebeneinander in die Arbeit einfließen.

Postdramatisches Theater versucht also durch verschiedene Betrachtungsweisen und gewissermaßen wie in Experimentierfeldern Antworten zu finden.

Ästhetische Praxis wird hier zu einer Praxis des Forschens und Entdeckens.

Auch hier ist als Basis für die forschende Theaterarbeit ein Wahrnehmungs- und Improvisationstraining der Spieler unerlässlich.

---

### a) Themenfindung

Zu Beginn der Theaterarbeit ist in einer grundlegenden Überlegung zu klären, zu welchem Thema oder mit welcher Ausgangsfrage sich die Arbeit und die Aufführungen beschäftigen soll. Dies sollte gemeinsam mit den Teilnehmern in einführenden Übungen herausgearbeitet und entschieden werden. ( Kann aber auch –je nach Gruppe – als Arbeitsvorschlag vom Spielleiter eigenständig entwickelt und der Gruppe zur Diskussion gestellt werden.)

Eine Möglichkeit besteht beispielsweise auch darin, in dramatischen Texten aufgeworfene Fragen, (wie z.B. Rache, Käuflichkeit, Korruption, Liebe, Eifersucht etc.) zu extrahieren und performativ zu bearbeiten.

### b) Theaterformen

Für den Spielleiter ist es notwendig zu entscheiden, ob eine bestimmte Theaterform in der Erforschung im Vordergrund stehen soll, (z. B. chorisches Theater, biographisches Theater, Erzähltheater etc.), oder verschiedene Theaterformen und Genres sich für die Bearbeitung des Themas besonders eignen und verbunden werden könnten .

### c) Theatermittel

Ebenso besteht die Möglichkeit, spezifische Theatermittel zur Erforschung einzusetzen oder in die Forschung mit einzubeziehen ,z. B. Rhythmus, Sprache, Licht, Zeit, Fluss, Gleichzeitigkeit, Körperlichkeit, Materialität...

### d) animative Aufgaben des Theaterpädagogen

Der Spielleiter muss zu den jeweils ausgewählten Theaterformen und Theatermitteln inspirierende Aufgabenstellungen und Materialien finden, um die Spieler in Improvisations-, Forschungs- und Spielfreude zu versetzen und ihnen das Heranziehen und „Sich- Zu- Eigen- Machen“ des Themas zu ermöglichen.

### e) Eigenarbeit und Reflektion

Ein wichtiges Prinzip im Produktionsprozess ist die eigenverantwortliche Arbeit der Teilnehmer. Sie erhalten vom Spielleiter gestellte Aufgaben, in denen sie eigenverantwortlich –zum Teil in Kleingruppen- Szenen und Inszenierungsvariationen erarbeiten, die anschließend der gesamten Gruppe vorgestellt und in ihr reflektiert werden.

Durch die Reflektion findet eine Auseinandersetzung mit den Gestaltungs- und Wirkungsformen des performativen Theaters statt. Der Spieler wird bis zu einem gewissen Grade selbst zum Regisseur, indem er in der gemeinsamen Reflektion bereits erarbeitetes Material sichtet, auswählt, ordnet, möglicherweise verdichtet und strukturiert und zu einer performativen Bühnenkomposition zusammensetzt.

---

Besteht eine zeitliche Begrenzung für die Erarbeitungsphase einer Aufführung, so übernimmt häufig der Spielleiter am Ende der Arbeitsphase die abschließenden strukturierenden Aufgaben und das kompositorische Zusammenfügen des Materials zu einem Bühnenereignis.

### 6.3. Erwartungen der Teilnehmer

In der Arbeit mit Amateuren jeden Alters trifft man häufig auf die Erwartung und den Wunsch, mit ihnen eine dramatische Stückvorlage zu erarbeiten und auf der Bühne umzusetzen.

Der Grund, weshalb viele Amateure ein bereits vorhandenes geschriebenes Stück zur Aufführung bringen wollen, liegt zum einen in ihrem Theaterverständnis und ihren Sehgewohnheiten begründet - Theater wird häufig eben doch noch nur als Literarisches Theater verstanden, was damit einher geht, dass in ihrem Verständnis der Text und das „Text- Aufsagen“ mit Theater-Spielen gleichgesetzt wird.

Andererseits ist im Menschen das Bedürfnis nach Rollenspielen tief verwurzelt.

Rollenspiele bieten die Möglichkeit der Selbsterforschung.

Erwachsene wie Kinder wollen sich und ihre Persönlichkeit erforschen, im Schutz der Rolle bisher verdrängte oder nicht zugelassene Anteile erproben und so Handlungsspielräume erweitern.

In einem Theaterprojekt einer 3./4. Klasse wollte beispielsweise ein sehr stilles und „braves“ Mädchen in der „Schneekönigin“ unbedingt die Räubertochter spielen, eine Figur, die Frechheit und Durchsetzungskraft besitzt. Obwohl viele Mädchen der Theatergruppe auf den ersten Blick geeigneter erschienen, diese Rolle auszufüllen, entsprach ich dem Wunsch des Mädchens. Nach den Aufführungen erzählte mir die Klassenlehrerin, sie hätte dieses Kind noch nie so selbstbewusst und mutig erlebt, im Unterricht hätte sie sich vorher nie getraut laut zu sprechen. Das Beispiel zeigt sehr deutlich, dass das Kind sich den Schutz der Rolle gesucht hat, um die „Erlaubnis“ zu haben, laut, frech und bestimmend zu sein und dadurch Anteile ihrer Persönlichkeit zu entfalten, die bestimmte gesellschaftliche von Eltern, Lehrern etc. vermittelte Normen ihr vorher nicht gestatteten. Es war ihr auch möglich, in der Figur und Szene die Rolle der „Bestimmerin“ gegenüber der Gruppe zu übernehmen, die ihr im alltäglichen Leben in der Klassengemeinschaft verwehrt war. Zwar musste ich als Spielleiterin zu Beginn des Probenprozesses die anderen Kinder darauf hinweisen, dass die Vorgabe des Stückes (und damit unsere Spielregel) es erforderte, dass die anderen Kinder den Anweisungen der Räubertochter folgten. Doch als dies deutlich geklärt war, veränderte sich auch die Wahrnehmung der Kinder, die das Mädchen bisher nur als schüchtern und eher devot erlebt und wahrgenommen hatten und sie in diesem Alltagsrollenschema auch als Räubertochter erst so behandelten.

Ein weiterer Punkt, weshalb Teilnehmer und Publikum nach wie vor oft literarisches Theater erwarten, ist das mit Beginn des Spracherwerbs vorhandene Bedürfnis, sich mitzuteilen, Geschichten zu erzählen, weiterzugeben, erzählt zu bekommen. Das literarische Theater befriedigt dieses Bedürfnis und erzählt Geschichten, weshalb es wohl in weiterentwickelten Formen auch weiterhin bestehen wird.

Die Erarbeitung einer postdramatisch- performativen Bühnenkomposition erfordert dagegen vom Teilnehmer eine andere Grundhaltung. Erforscht wird nicht das „als-ob“ einer Figur oder Rolle , sondern das „was –ist“, der reale Vorgang auf der Bühne. Dieser ist nicht erst dann wichtig, wenn er - wie im dramatischen Theater- etwas Bedeutendes symbolisiert, sondern er steht als Forschungsobjekt für sich selbst. So ist der Körper nicht Zeichenträger einer anderen Wirklichkeit (nämlich der der Figur), sondern er ist Energie, Balance, Spannung, Emotion, ...

Die Teilnehmer werden zu Forschern realer Vorgänge.

Das performative Theater versucht mit dem Spannungsverhältnis zwischen dem „als – ob“ und dem „was –ist“ aktiv forschend umzugehen. Nicht jedem Teilnehmer ist diese Möglichkeit des Theater-Machens vertraut und es ist Aufgabe der Spielleitung, hier Vertrauen, Sensibilität und Offenheit zu schaffen.

#### 6.4. Sehgewohnheiten und Erwartungen des Publikums

Die wahrscheinlich große Mehrheit des Publikums, gerade auch von theaterpädagogischen, also Amateurtheater- Inszenierungen verbindet mit Theater nach wie vor die dramatische, logisch- verstehbare Handlung, eine Abbildung der Wirklichkeit.

Es ist, wie Hans- Thies Lehmann sagt, auf „kulturelle Selbstbestätigung und anrührende Theatergefühle abonniert“.<sup>51</sup>

Das dramatische Theater hat eine enge Beziehung zu wirklichem menschlichen Verhalten, in dem sich der Zuschauer wiederfinden kann. Der Spieler wird für das Publikum zur Projektionsfläche für die eigenen Erfahrungs- und Gefühlswelten, er bietet Identifikationsfläche ebenso wie Abgrenzungsmöglichkeit.

Jürgen Weintz spricht davon, dass die Aktionen der Spieler dem Zuschauer sozusagen den Vorwand liefern für die Vergegenständlichung seiner eigenen Phantasien und Bedürfnisse. Er bezeichnet diesen Vorgang im Zuschauer „eher als aktives Mit – Spiel, denn als passiven Konsum“.<sup>52</sup>

Das häufig abstrakt erscheinende, nicht logisch zu verstehende postdramatische Theater erfordert vom Zuschauer neue, andere Sichtweisen.

Er muss gewillt sein, sich von seinem fixierten Blick auf die Handlung der Geschichte zu lösen und den Blick auf die Komposition des Dargestellten zu richten. Lehmann bezeichnet das postdramatische Theater als „Treffpunkt der Künste“.<sup>53</sup> Es bietet ein großes Wahrnehmungspotential und fordert vom Publikum, sich vom dramatischen Paradigma abzulösen.

Theatrale Zeichen stehen unverbunden und scheinbar Sinn-los nebeneinander. Die menschliche Wahrnehmung erträgt Beziehungslosigkeit erst einmal schwer. Sie versucht eigene Verknüpfungen herzustellen, wird aktiv. Sie geht auf Spurensuche nach Zusammenhängen und bleibt dann meist in ratloser Konzentration auf die Wahrnehmung des Bühnengeschehens der Frage verhaftet, ob die dargebotenen Dinge ihr Geheimnis noch lüften.

<sup>51</sup> Lehmann 2011, S.17.

<sup>52</sup> Weintz 2008, S.172.

<sup>53</sup> Lehmann 2011, S.44.

---

Die Wahrnehmung des Zuschauers muss von der Ordnung einer logisch nachvollziehbaren Dramaturgie und Handlung umspringen in die „Ordnung der Präsenz“.<sup>54</sup> Die Theaterzeichen werden in ihrem phänomenalen Sein wahrgenommen, sie verweisen auf sich selbst, so dass sie der Entschlüsselung einer Bedeutung entzogen sind.

Postdramatisches Theater ist daher nicht zu „verstehen“.

Nimmt man das Theater eines Robert Wilson als Beispiel, so stellt man fest, dass dieses nicht rational ausgelegt und verstanden werden kann, sondern Assoziationen im Zuschauer auslösen möchte, die zu eigener Produktivität und Kreativität führen können.

In der postdramatischen Theaterpraxis werden häufig verschiedene Genres in einer Aufführung verbunden (Tanz, Erzähltheater, Chorisches ...).

Die Theatermittel sind gleichwertig eingesetzt und weisen parallel und sogar zeitgleich in verschiedene Bedeutungsrichtungen. Sie zwingen den Zuschauer zu einer „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“.<sup>55</sup> Statt sofortiger „Instant-Verarbeitung“<sup>56</sup> ist das aufschiebende Speichern der Sinneseindrücke gefragt. In der Simultanität der Zeichen bleibt dem Zuschauer nichts anderes übrig, als selbst zu entscheiden, auf welches der dargebotenen Bühnenergebnisse er sich einlassen will. Diese erzwungene Entscheidungsfreiheit ist mit der Frustration verbunden, eben nicht alles gleichzeitig wahrnehmen zu können. Die Freiheit der Entscheidung hat immer auch einen ausschließenden und begrenzenden Charakter.<sup>57</sup>

Im Publikum eines postdramatischen Theaterereignisses können sinnliche Wahrnehmung, assoziative Wirkungen und mentale Prozesse eine produktive Verbindung eingehen. So kann das postdramatische Theaterereignis im Zuschauer die konzentrierte Haltung der Kontemplation oder aber auch Irritation ebenso wie das Erlebnis des Schocks auslösen.

Es wird deutlich, dass das postdramatisch-performative Theater für das herkömmliche Publikum des literarischen Theaters eine Herausforderung darstellt, auf die der performativ arbeitende Theaterpädagoge vorbereitet und gefasst sein sollte.

Dazu sagt Hans-Thies Lehmann: „Es ist nicht verwunderlich, dass mit diesem Theater die Liebhaber anderer Künste (bildende Kunst, Tanz, Musik...) oft mehr anzufangen wissen als der aufs literarische Erzähltheater eingeschworene Besucher.“<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Fischer-Lichte 2004, S.273.

<sup>55</sup> Lehmann 2011, S.148.

<sup>56</sup> ebd. S.149.

<sup>57</sup> vgl. ebd. S.151.

<sup>58</sup> ebd. S.44.

---

## 6.5. Grenzen des literarischen Theaters in der theaterpädagogischen Umsetzung

Wie oben beschrieben erfordert die Rollenarbeit als maßgebliches Mittel zur Umsetzung einer dramatischen Stückvorlage körperliche und seelische Offenheit, Durchlässigkeit und Mut des Spielers. Durch kontinuierliches schauspielmethodisches und wahrnehmungsförderndes Training, ist es möglich, eine solche Durchlässigkeit zu unterstützen und herbeizuführen. Dennoch besteht immer auch die Gefahr, in der Arbeit mit Amateuren hier an Grenzen zu stoßen. Wenn der Spieler in körperlich – seelischen Strukturen gefangen ist, die eine für die Rolle notwendige weitergehende Öffnung und Durchlässigkeit nicht zulassen und dadurch in der Darstellung auf der Bühne im Zuschauer das Gefühl von Scham entstehen lässt, ist ein besonderer Schutz dieses Spielers notwendig, der die Umsetzung der Rollenfigur an ihre Grenzen kommen lässt. Für diese Spieler ist eine performative Theaterarbeit, die eben nicht die Darstellung des Spielers, sondern die Erforschung von Theatermitteln und Vorgängen in den Mittelpunkt rückt, eventuell sinnvoller.

Wenn sich das Spiel der Teilnehmer zu sehr auf Selbsterforschung beschränkt, kann die subjektive Innenschau zu einer Destabilisierung der Persönlichkeit beitragen. Es besteht dann die Gefahr, dass der Spieler von den entstandenen Emotionen überwältigt wird. Daher ist es immer notwendig, die Grenzen zwischen dem eigenen Selbst und der Rolle herauszuarbeiten und zu betonen und vor allem das improvisierte Material in eine künstlerische Form zu bringen. Dieser bewusste künstlerische Transformationsprozess unterstützt die Distanzierung von subjektiven Betroffenheiten des Darstellers.

Findet der Transformationsprozess nicht in genügendem Umfang statt, bleibt das Spiel auf einer zu persönlichen Ebene stehen. Herrscht große Egozentrik und mangelndes Ensemblespiel unter den Teilnehmern besteht die Gefahr, das Publikum durch mangelnde universale Relevanz zu langweilen.

## 6.6. Grenzen des postdramatisch – performativen Theaters in der theaterpädagogischen Umsetzung

Da im postdramatischen Theater die Komposition der Bilder und Theatermittel im Mittelpunkt steht, also der Kunstbezug überwiegt, lauern hier andere Gefahren als im dramatischen Theater.

Wenn auf die Darstellung der Wirklichkeit, auf die für das dramatische Theater so typische menschliche Interaktion und Emotion, auf sprachliche Kommunikation und dramatische Dialoge, auf die Ausarbeitung einer Figur verzichtet wird und die Abstraktion einen sehr starken Raum am Bühnengeschehen einnimmt, besteht die Gefahr, dass innere Bilder und eigene Anteile des Spielers ausgeklammert werden. Die Akteure verlieren durch die Mechanisierung der Bühnenvorgänge den inneren Rückhalt und Sinn der Bühnenhandlung.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> vgl. Weintz 2008, S.175 ff.

---

Die Bildwirkung im postdramatischen Theater hat Vorrang vor der Darstellung des einzelnen Spielers. Werden die Spieler nur ungenügend in den Entstehungs- und Kompositionsprozess durch Reflektion miteinbezogen, besteht die Gefahr, dass sie nur zum „ausführenden Organ“ der Regievorstellung des Spielleiters werden und sich auch so fühlen. Sie werden zu einem Rädchen in der Maschinerie der Aufführung.

Die Psychologisierung im dramatischen Theater und die Darstellung von Menschenschicksalen, also Menschheitsgeschichten, erzeugen eine gewisse psychologische Wärme. Im Gegensatz dazu kann das postdramatische Theater durch seinen Formalismus, durch Abstraktion, und durch die Entpsychologisierung kalt und mechanisch wirken, da der Mensch als Darsteller nicht im Mittelpunkt steht.

Das bloße Ausstellen von Vorgängen, das real werdende Vollziehen von Akten, das im Zuschauer Irritation oder sogar Schockerlebnisse hervorrufen soll, ohne bleibende Spuren des Sinns oder des kulturellen Wertes zu hinterlassen, birgt immer auch die Gefahr, dass das Theater zu einem belanglosen „Event“ gerät.<sup>60</sup>

Ebenso bleibt das einfache Aneinanderreihen von Bildern und Szenen, ohne gezielte thematische und kompositorische Überlegungen einfließen zu lassen, oberflächlich und belanglos.

Daher ist das Heranziehen und Sich- Zu- Eigen -Machen der erforschten Themen, Theatermittel, Vorgänge ein wichtiger Punkt in der postdramatischen Theaterarbeit mit Amateuren.

Der Theaterpädagoge sollte und muss den abschließenden Überblick über die Gesamtkomposition der Bühnenaufführung haben; um den Subjektbezug der Arbeit mit Non- Profis aber nicht zu verlieren, ist es unabdingbar, die Erschaffung der Komposition zum größtmöglichen Teil in die Hände der Teilnehmer zu legen.

---

<sup>60</sup> vgl. Lehmann 2011, S. 178 ff.

---

## 7. Schlussbetrachtung :

In dieser Arbeit habe ich versucht, die Unterschiede des dramatischen und des postdramatischen Theaters zu skizzieren, ihre Wirkungen auf die Spieler und die Zuschauer darzustellen, Möglichkeiten und Grenzen aufzuzeigen. Aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit konnten nur Ausschnitte beleuchtet werden.

Theaterpädagogische Arbeit bedeutet, Forschung zu betreiben :

Das dramatische Theater in der Theaterpädagogik beinhaltet Forschung vor allem an der eigenen Ausdrucks- und Darstellungsfähigkeit der Spieler, das postdramatische Theater bedeutet Forschung an Vorgängen, Handlungen, Theatermitteln etc.

Die unterschiedlichen Ansätze erfordern vom Theaterpädagogen unterschiedliche Herangehensweisen, die skizziert worden sind.

Beide Theaterformen bieten spezifische Möglichkeiten in der ästhetischen Bildung. Im theaterpädagogischen Ansatz des dramatischen Theaters dient die Rollenarbeit dem Spieler zur Erkundung seines eigenen Selbst, im postdramatischen Ansatz dient die Erforschung von Vorgängen, Handlungen, Theatermitteln der Reflektion und Erweiterung des Bewusstseins und der eigenen Wahrnehmungsfähigkeiten der Spieler. Beide Ansätze haben somit ihren Platz in der Theaterpädagogik.

Auf den ersten Blick scheinen sich literarisches und postdramatisches Theater abzustößeln wie zwei Magnete mit demselben Pol. Wie in der Arbeit ausgeführt wurde, nehmen sie in vielen Punkten sich widersprechende Standpunkte ein.

Beide Ansätze bieten aber in der theaterpädagogischen Arbeit immense Möglichkeiten, sich gegenseitig zu befruchten :

Im Ansatz des postdramatischen Theaters liegen Chancen verborgen, die dem dramatischen Theater neue Spiel- und Wahrnehmungsräume erschließen können. Inwiefern kann sich das dramatische Theater mit Hilfe von postdramatischen Mitteln weiterentwickeln ?

Ebenso könnte der Handlungsstrang und die Figurendarstellung des dramatischen Theaters der beliebigen, zersplitterten Aneinanderreihung von Szenen des postdramatischen Theaters noch weitere Reibungsmöglichkeiten bieten.

Was passiert, wenn die Wärme der psychologischen Spielweise in Verbindung gebracht wird mit der Kälte der Abstraktion und des Formalismus ?

Es eröffnen sich viele Forschungsfelder, wenn man versucht beide Ansätze miteinander zu konfrontieren und den gegenseitigen Einfluss auszuloten.

In der heutigen Theaterlandschaft wird diese Forschung schon längst betrieben. Es bliebe einer weiteren Arbeit überlassen, Ergebnisse in dieser Hinsicht zu beleuchten.

---

Literaturliste

- Artaud, Antonin (1981) : *Das Theater und sein Double*. Frankfurt / Main.
- Birkenhauer, Theresia (2005) : *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Berlin.
- Brauneck, Manfred (1988) : *Klassiker der Schauspielregie*. Reinbek bei Hamburg.
- Craig, Edward Gordon (1969) : *Über die Kunst des Theaters*. Berlin.
- Fiebach, Joachim (1975) : *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlin.
- Fischer – Lichte, Erika (1995) : *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Tübingen, Band 3, 26 –31.
- Fischer – Lichte, Erika (2004) : *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hg.) (2005) : *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart.
- Hensel, Georg (1993) : *Spielplan*, München, (Band 1, 3. Aufl.)
- Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.) (2003) : *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Milow.
- Kuhn, Elisabeth Christine (2005) : *Die Bühnenszenierung als komplexes Werk*, In : Dr. Rehbinder, Manfred (Hg.) : UFITA – Schriftenreihe , München, Band 235, 36 –70.
- Lehmann, Hans – Thies (2011), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main.
- Simhandl, Peter (1992), *Stanislawski Lesebuch*, 2.Aufl., Berlin
- Sucher, C. Bernd (Hg.) (1996), *Theaterlexikon : Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, Band 2, München
- Weintz, Jürgen (2008), *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, Milow

## 9. Selbständigkeitserklärung:

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremdem Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Ort, Datum, Unterschrift