

Das aktive Publikum Theaterpädagogische Vermittlung von räumlichen, körperlichen und medialen Wahrnehmungsansätzen im zeitgenössischen Theater



Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT ® an der Theaterpädagogischen Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg | vollzeitausbildung Theaterpädagogik BuT | Jahrgang 2014 | Vorgelegt von Lisa Iffert | TP 14-1 | Eingereicht am 03.11.2014 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

} theaterwerkstatt heidelberg

Gliederung

1. Einleitung	3
2. Fragestellung	4
3. Themeneingrenzung und Vorgehensweise	5
4. Das Theater und der Zuschauer	6
4.1 Der Zuschauer im zeitgenössischen Theater	6
4.1.1 Erwartungshaltung des Zuschauers	7
4.1.2 Wahrnehmung im zeitgenössischen Theater	8
4.2 Das postdramatische Theater	11
4.2.1 räumlich	11
4.2.2 körperlich	12
4.2.3 medial	12
5. Die Theaterpädagogik	13
5.1 Handlungsfelder der Theaterpädagogik	13
5.2 Möglichkeiten und Herausforderungen anhand von Inszenierungsbeispielen ..	14
5.2.1 'Animal Farm' von Showcase Beat le Mot	14
5.2.2 'Mario und der Zauberer' vom Staatstheater Stuttgart	26
5.2.3 Möglichkeiten und Herausforderungen	35
6. Resümee	38
7. Quellenverzeichnis	40

Abbildung Cover: 'Mario und der Zauberer' am Schauspiel Stuttgart, Foto: Conny Mirbach

1. Einleitung

„Animal Farm. Kürzer kann man Orwells Sozialismusparabel wohl nicht auf den Punkt bringen. Ein seltsamer Untergrundclub ist diese Farm. Jagdtrophäen und Schautafeln zieren die Wände. Gerüste stehen herum, daneben prangen Masken wie im Völkerkundemuseum. Das Publikum sitzt verstreut im Raum, darf herumlaufen oder sich im 'Darkroom', einer dunklen Techno-Hüpfburg, vergnügen. Die Showcase-Männer tanzen durch den Raum, geben einander Parteischulunterricht und halten sich genau an Motivik und Fabelverlauf des Romans. Sie sind eingetaucht, haben sich nass gemacht. Und wir umher sitzenden bekamen auch unsere Spritzer ab“ (Berliner Zeitung Christian Rakow, 09.03.2014).

Diese sinnliche Beschreibung einer Aufführung des Performerkollektivs „Showcase Beat le Mot“ beschreibt Phänomene des zeitgenössischen Theaters: Das Publikum wird durch räumliche, körperliche und mediale Inszenierungselemente in seiner Wahrnehmung aktiviert. Klassische Verhaltensregeln im Theater werden aufgehoben und der Zuschauer kann sich zusammen mit den Darstellern auf einer Spielfläche frei bewegen, selbst entscheiden, was er sehen, fühlen, hören, riechen möchte. Es entsteht ein gemeinsamer Erfahrungsraum mit körperlichen und damit sinnlichen Schnittstellen. Vorausgesetzt der Zuschauer erobert sich diesen Raum.

Die Jugendinszenierung von „Animal Farm“ in Heidelberg löst Verwunderung unter den anwesenden Schülern aus. Sie sind zunächst unsicher und befangen, kichern über die Ankündigung des 'Darkrooms', den sie jederzeit betreten dürfen. Regeln, die sie von Lehrern oder Eltern für den Theaterbesuch eingebläut bekommen haben, werden vor Ort einfach aufgelöst. Die Schüler sind sofort neugierig, möchten Grenzen austesten und erobern sich nach und nach den Raum. Das Konzept der Aktivierung funktioniert. Die Performer geben manchen Schülern einfache Aufgaben, erschrecken oder ignorieren sie, sind aber immer im gesamten Raum präsent, bespielen auch die Zuschauerränge und erzeugen so einen aktiven Raum. Nach der Aufführung sind die Schüler aufgedreht. Viele diskutieren über die abstrakte Darstellung der Parabel und sind verwirrt. Es besteht Gesprächsbedarf - auch bei den Lehrern - der wohl durch ein strukturiertes Nachgespräch bestens gebündelt worden wäre.

An dieser Stelle knüpft die vorliegende Arbeit an. Durch das politische Postulat einer 'Kultur für Alle', das durch Hilmar Hoffmann geprägt wurde, stellt sich die wichtige Frage der Vermittlung von ästhetischer Bildung im zeitgenössischen Theater (vgl. Hoffmann 1979). Dieses durchläuft seit den letzten zehn Jahren tiefgreifende Veränderungen weltweit. Unter dem Begriff des 'postdramatischen Theaters' vereinen sich unterschiedlichste Ansätze eines multisensorischen

Theaters, in dem der Text oft gleichberechtigt mit Gestik, Musik, Bewegung und Licht verwendet wird (vgl. Lehmann 2005: 73). Diese vom Zuschauer geforderte Aktivität mit allen Sinnen kann jedoch überfordern und zu Unverständnis führen. Eine angepasste theaterpädagogische Vermittlung kann helfen, die Wahrnehmung des Zuschauers zu schulen und so einen ästhetischen und inhaltlichen Zugang zur Inszenierung erhalten. Tatsächlich scheinen manche postdramatische Theaterformen im Sinne von theaterpädagogischen Erfahrungsprozessen eine sinnliche Aktivierung des Zuschauers zu fördern/integrieren und sind daher ein lohnenswertes Forschungsobjekt für diese Untersuchung.

2. Fragestellung

„Weltweite Fusionen transnationaler Wirtschaftsunternehmen, demographische Verwerfungen in den meisten Industriegesellschaften und weltweite Migrationsbewegungen haben Prozesse freigesetzt, die mit einer ungeheuren Beschleunigung traditionelle Institutionen und Einrichtungen verändern“ (Klein 2007: 15).

Der Theaterbetrieb muss sich dadurch spürbaren Veränderungen in der Gesellschaft stellen. Durch die Expansion neuer Medien entwickelten sich neue Kunstformen und Massenkommunikationsmittel. Neben dem Theater können auch Fernsehen, Kino und weitere, interaktive Medien Zuschauer generieren. Daraus resultiert das Schwinden eines Stammpublikums, das durch seine Abonnements eine feste Einnahmequelle des Theaters darstellte. Daher „müssen heutige Besucher vielfach immer wieder aufs Neue gewonnen werden“ (Föhl/ Lutz 2010: 28). Maßgeblich für diese Situation verantwortlich ist die gleichbleibende Freizeitkapazität des Einzelnen sowie „das erweiterte Angebot und die veränderte Nachfrage auf dem postmodernen Freizeit-, Medien- und Unterhaltungsmarkt“ (Glogner/ Föhl 2001: 11). Überdies ist eine starke Tendenz zur Erlebnisorientierung und Erweiterung der Lebensstile zu verzeichnen (vgl. Schulze 2005: 13). Folglich sind die neuen Publikumsgruppen in ihren Verhaltensweisen undurchsichtig und nicht vorhersehbar. Um Teilhabe zu ermöglichen, müssen von den Kulturinstitutionen Barrieren abgebaut werden, indem für alle Schichten und Interessen Vermittlungsarbeit geleistet wird.

In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, was unvorbereitete Zuschauer im zeitgenössischen Theater wahrnehmen können und inwieweit bestehende Vermittlungsangebote zu einem besseren Verständnis der modernen Theaterinszenierungen beitragen können. Durch die Vielfalt des zeitgenössischen Theaters, muss eine gezielte Untersuchung der Gestaltungselemente anhand bestehender Inszenierungen und deren pädagogische

Vermittlung erfolgen, damit Instrumentarien zur Formulierung der Wahrnehmung hervorgebracht werden können. Dabei werden sowohl Möglichkeiten der zeitgenössischen Theaterarbeit als auch Herausforderungen exzerpiert werden, mit denen sich die Theaterpädagogik zukünftig befassen wird. Die Untersuchung erfolgt dabei über die Dimensionen der räumlichen, körperlichen und medialen Ansätze im zeitgenössischen Theater.

3. Themeneingrenzung und Vorgehensweise

„Theaterpädagogik bedeutet die Initiierung von Lern- und Erfahrungsprozessen durch das Medium Theater. Grundlage dieser pädagogischen Theaterarbeit ist ein ganzheitlicher Ansatz, der alle Dimensionen und Lebenszusammenhänge der Teilnehmer berücksichtigt und deshalb Körper und Geist ansprechen und fördern möchte“ (Eberhardt 2005: 2).

Diese Definition zielt auf einen ganzheitlichen Ansatz, der die sinnliche Wahrnehmung der Teilnehmer in den Mittelpunkt rückt. Die Theaterpädagogik fungiert also als Vermittlungsinstanz, die eine ästhetische Bildung ermöglichen kann. Der Begriff Ästhetik leitet sich hierbei von dem griechischen Wort *aisthesis* ab, das soviel wie sinnliche Wahrnehmung oder Sinneswahrnehmung bedeutet (vgl. Wörterbuch der Theaterpädagogik; Hentschel 2003: 9).

Heute ist dieser Ansatz wichtiger denn je, da das zeitgenössische Theater durch seine postdramatischen Inszenierungsformen eine sinnliche Herausforderung für die Zuschauer darstellt. Die vorliegende Arbeit untersucht zeitgenössische Inszenierungsformen im Hinblick auf ihre theaterpädagogische Vermittelbarkeit. Der Fokus wird hierbei auf die räumlichen, körperlichen und medialen Ansätze im deutschen Theater gelegt. Zudem wird das Publikum auf seine Zuschauerrolle, seine Sozialisation und dadurch entstehende Erwartungshaltungen ans Theater durchleuchtet. Wahrnehmung und Sehgewohnheiten bilden hierbei besondere Untersuchungsfelder. Diese werden schließlich exemplarisch an zwei Inszenierungen untersucht. Als Untersuchungsbeispiele dienen zwei aktuelle Inszenierungen, die postdramatische Elemente nutzen, um die Wahrnehmung des Zuschauers multisensorisch zu aktivieren: 'Animal Farm' von Showcase Beat le Mot und 'Mario und der Zauberer' im Schauspiel Stuttgart. Abschließend werden Möglichkeiten und Herausforderungen der Vermittlung zeitgenössischer Inszenierungen zusammengefasst und im Resümee bewertet.

4. Das Theater und der Zuschauer

Der Ursprung des abendländischen Theaters ist in der griechischen Antike im 6./5. Jahrhundert vor Christus zu finden. Aristoteles beschrieb in seiner Schrift „Poetik“, dass das damalige Theater durch Ekstase und Entsetzen zu einer Reinigung/ Katharsis der Zuschauer führte. Der Chor übernahm die Rolle der Polis-Gemeinschaft, um soziale und politische Probleme in Form einer Tragödie öffentlich zu verhandeln. Zudem konnten sich bis zu drei Darsteller aus dem Chor lösen, um die Sicht von Individuen zu vertreten. Die Zuschauer erhielten dadurch die Möglichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven eine Lösung zu suchen oder Entscheidung zu fällen (Simhandl 2007: 14ff).

Diese Theaterform, in der der Fokus auf den dramatischen Text gelegt und mit Nachahmung menschlichen Handelns dargestellt wurde, blieb konstitutiv für das dramatische Theater der Neuzeit. Der Zuschauer sollte sich in das Geschehen versenken und in die Bühnencharaktere einfühlen, beziehungsweise sich von ihnen abgrenzen können. Die Rolle von Theater und Zuschauer waren also klar definiert: Während sich das Theater als Institution verstand, welches dramatische Texte von gesellschaftlicher, politischer oder unterhaltender Brisanz darstellte, sollte sich das Publikum mit dem Inhalt des Gezeigten emotional und kognitiv auseinandersetzen und sich dadurch eine Meinung bilden können. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts begann in der Avantgarde eine Verlagerung vom Werk zum Erlebnis. Dabei waren Handlungen und Äußerungen des Publikums performativer Bestandteil der Aufführung (vgl. Lehmann 2005:100f). Schließlich wurde das dramatische Theater mit Brechts Epischen Theater weiter reformiert, wodurch sich der Zuschauer durch Verfremdungseffekte zu der Handlung distanzieren sollte, um eine objektive Meinung ausbilden zu können. Brecht prägte dabei vornehmlich den Begriff des „aktiven Zuschauers“ (vgl. Simhandl 2007: 248f).

4.1 Der Zuschauer im zeitgenössischen Theater

Das klassische Rollenbild des Zuschauers hat sich jedoch durch die Veränderungen des zeitgenössischen Theaters stark verwandelt. Durch neuartige Inszenierungen rückt der Zuschauer in den Mittelpunkt der Aufführung. Er ist nun nicht mehr passiver Bestandteil der Aufführung, sondern Autor der erlebten subjektiven Ereignisse. Das Theater reagiert hierbei auf eine Gesellschaft, die von Multioptionalität und Erlebnisbedürfnissen geprägt wurde und eine entsprechende, teilweise unreflektierte Wahrnehmung ausgebildet hat (vgl. Schulze 2005: 13).

4.1.1 Erwartungshaltung des Zuschauers

Dennoch ist das zeitgenössische Theater bei den Besuchern umstritten. Die Mehrheit der Theaterzuschauer erwartet eine „Bebilderung klassischer Texte“ (Lehmann 2005: 16) in Form einer Fabel mit verständlichem Sinnzusammenhang, der affektive Reaktionen im Rezipienten hervorruft. Sie sehen sich dabei im Dunkeln des Zuschauerraumes sitzen, um anonym auf das Bühnengeschehen blicken zu können. Dabei sollen Unterhaltung und ästhetische Bildung ebenfalls nicht zu kurz kommen (vgl. Deck 2008: 9).

Diese Art der Inszenierung ist im zeitgenössischen Theater nicht mehr selbstverständlich und führt in ihrer Andersartigkeit zu Unverständnis und Unmut (vgl. Lehmann 2005: 16f). Die Erwartungen an einen Theaterbesuch sind vielfältig und beginnen mit der Informationsakkumulation über das zu besuchende Stück. Dabei ist vor allem die Öffentlichkeitsarbeit des Theaters sowie die örtliche Presse zu nennen (vgl. Schumacher 2008: 74). Die Bewertung von postdramatischen Inszenierungen in Feuilletons ist jedoch durch eine Tendenz zu kennzeichnen, bei der sie sich an ästhetischen Regeln des Dramas orientiert, obwohl diese in ihrer inhaltlichen und ästhetischen Ausrichtung nicht mit der des Performativen vergleichbar sind. Das Kriterium von Spannung wird hier immer noch durch den klassischen Dramenaufbau von Exposition, Steigerung, Peripetie und Katastrophe geprägt (vgl. Lehmann 2005: 50). Dadurch entsteht zum einen ein defizitärer Blick auf die Inszenierung im zeitgenössischen Theater und zum anderen treten Wahrnehmungsqualitäten in den Hintergrund, die zu einem aktiven Einbeziehen des Zuschauers führen können und vom Theater bewusst gesetzt wurden. Auch unter Liebhabern des zeitgenössischen Theaters fehlt es an konzeptuellen Instrumentarien, die die Wahrnehmung des Zuschauers formulieren und bewerten können (vgl. Lehmann 2005: 17).

Diese scheinbar antiquierte Rollenvorstellung des Zuschauers kann durch zwei Extreme verbildlicht werden: Zum einen ist sie durch ein im Durchschnitt älteres Stammpublikum zu erklären, dass sich auf den bildungspolitischen Auftrag des Theaters beruft und die Institution weiterhin als Ort der Distinktion des gehobenen Bildungsbürgertums sieht. Zum anderen wirkt sich dieses Klischeebild auf junge Nichtbesucher aus, die annehmen, dass das Theater nicht zu ihrem Lebensstil passt oder sie nicht über genügend Bildung und passende Umgangsformen verfügen (vgl. Mandel 2008: 49). Eine entsprechende Aufklärung von der Erwartung des Theaters an den Zuschauer sollte also weiter betrieben werden, damit Teilhabe in allen Bereichen der Gesellschaft ermöglicht wird.

4.1.2 Wahrnehmung im zeitgenössischen Theater

Um eine möglichst differenzierte Untersuchung der Wahrnehmungsmöglichkeiten im Theater gewährleisten zu können, möchte ich an dieser Stelle zunächst einen kleinen Exkurs über die Sinne des menschlichen Körpers allgemein einbetten. Dabei seien als Sinne Gleichgewicht, Hören, Sehen, Fühlen, Schmecken und Riechen angeführt, die dem Körper eine Wahrnehmung von sich selbst und seiner Umwelt ermöglichen. Eine Überreizung oder der Entzug der einzelnen Sinne kann zu Orientierungslosigkeit und Unkontrollierbarkeit der Physis führen. Dabei können Einwirkungen durch die Umwelt erzeugt werden, die die jeweiligen Pole der fehlenden Reizung und der Überreizung aktivieren. Beispielsweise wäre der Gehörsinn zu nennen, der in einem Raum der völligen Stille eigen produzierte Geräusche verstärkt wahrnimmt und einen Bezug zur Umwelt verliert. Das andere Extrem ist das akustische Rauschen, das durch dauerhafte Überlastung der Reize nicht auditiv zu verorten ist. Die Folge kann eine leibliche Erschütterung sein, die sich auf die Orientierung und die Positionierung des eigenen Ichs im Raum auswirken kann (vgl. Böhme 2007: 67ff). Innerhalb dieser Extrempole bewegt sich die menschliche Wahrnehmung.

Die heutige Gesellschaft ist von den visuellen Medien wie Kino und Fernsehen geprägt, die ein niederschwelliges und weitverbreitetes Angebot im Freizeitsektor darstellen. Der schnelle Schnitt sowie die Perfektion einer realistischen Darstellung im Film gilt als nicht mehr steigerungsfähig. Das Theater reagiert darauf selbstreflexiv, indem es sich mehr auf die Live-Situation an sich und die sich darin befindliche Kopräsenz von Schauspieler und Zuschauer konzentriert. Durch diese Veränderung des Blickwinkels kann auch eine Veränderung der räumlichen Aufteilung beobachtet werden, wodurch Zuschauer durch ihre Positionierung im Raum näher oder sogar in das Bühnengeschehen hineingezogen werden können (vgl. Deck 2008: 9).

Das zeitgenössische Theater fordert dabei die Wahrnehmung des Zuschauers heraus, indem ein gleichberechtigter Einsatz von Sprache, Körper, Licht und Medien erfolgt. Simultanität überfordert den Wahrnehmungsapparat sehr häufig. Der Grund eines gezielten Einsatzes ist, dass das Ausschnitthafte der Wahrnehmung zu einer Erfahrung gemacht werden kann. Wichtig dabei ist, dass der Zuschauer die Verweigerung einer Totalen nicht als Defizit sieht, sondern darin eine Möglichkeit der Phantasieentfaltung und Rekombinationsgabe entdeckt (vgl. Lehmann 2005: 150f). Denn Beziehungslosigkeit wird nur schwer vom menschlichen Sinnesapparat ertragen und daher begibt sich das menschliche Gehirn auf die Suche nach Sinn (vgl. Lehmann 2005: 143f).

„In der psychoanalytischen Hermeneutik spricht man von 'gleichschwebender Aufmerksamkeit'. Freud wählte diesen Begriff, um die Art und Weise zu kennzeichnen, in der ein Analytiker dem Analysanden zuhört. Alles kommt hier darauf an, nicht sofort zu verstehen. Vielmehr muss die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen. So bleibt die Bedeutung prinzipiell – aufgeschoben. [...] In solcher Weise wird der Zuschauer des postdramatischen Theaters nicht zur sofortigen Instant-Verarbeitung veranlaßt, sondern zum aufschiebenden Speichern der Sinneseindrücke mit 'gleichschwebender Aufmerksamkeit' (Lehmann 2005: 148f).

Durch diese Art der Wahrnehmung werden objektive Beschreibungen negiert, denn jeder Zuschauer wird zum aktiven Autor der von ihm selbst erlebten Ereignisse. Erfahrungen einzelner Zuschauer sind dadurch nicht mehr deckungsgleich (vgl. Stegemann 2009: 287f). Lehmann vermutet zudem, dass in dem Medienzeitalter eine Aufspaltung zwischen Wahrnehmung und sinnlich-realem Körperkontakt entstanden ist und dies auch auf die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung zutreffen könnte (vgl. Lehmann 2005: 152). Daher ist die unmittelbare Präsenz von Darstellern und Zuschauern in einem gemeinsamen Raum, der nicht nur eine vielfältige Dichte von Zeichen darstellt, sondern eigene, sinnliche Aktivität des Publikums zur Entcodierung voraussetzt, für unsere heutige Gesellschaft äußerst relevant.

Doch es gibt auch Vorgehensweisen, die den Zuschauer irritieren, aufreiben oder sogar verängstigen. Aus dem Blickwinkel der Theaterpädagogik sind diese Verfahren daher mit Vorsicht zu genießen - sie benötigen eine besondere Art der Vermittlung.

„Ich werde als Zuschauer in eine Situation gebracht, die mich vielleicht mehr involviert als ich wollte. Über den Grad der Involvierung kann ich in solchen Aufführungen oft nicht mehr allein entscheiden, werde vielmehr reflexartig, unwiderstehlich in eine Situation der Beteiligung, Verantwortung, gar Schuldhaftigkeit gebracht, in eine moralisch-ethische Problematik“ (Lehmann 2008: 24f).

Bei der Performance wird zum Beispiel eine Auflösung der ästhetischen Grenze, bei der der Zuschauer nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden kann, initiiert, wodurch der Zuschauer aus seiner Geborgenheit gerissen wird (vgl. Lehmann 2005: 172). Dies entsteht dadurch, dass der Schauspieler zumeist keine Rolle mehr darstellt, sondern als Selbst-Darsteller oder Performer agiert (vgl. Lehmann 2005: 242). Der Zuschauer fragt sich dadurch immer wieder, ob er auf die Situation und die Forderungen des Darstellers oder dessen Rolle reagiert. Selbst wenn er direkt einbezogen wird, aktiv wird oder sich verweigert, ist er nur Teil der Inszenierung, sozusagen ein „unterworfenener Mitgestalter“ (Matzke 2003: 273ff). Oft wird

auch der Raum so angelegt, dass das Publikum unangenehm direkt mit Schweiß, Kraft und Schmerz der Darsteller konfrontiert wird und so bedrohliche Momente für den Zuschauer entstehen, die sinnlich besonders stark aufgenommen werden (vgl. Lehmann 2005: 165).

Schließlich sind noch die Affektwirkungen des Gesehenwerdens zu nennen, die im zeitgenössischen Theater allgegenwärtig sind. Diese kann sich von Verunsicherung, Nervosität, Beschämung, Wut bis zu einem Angstzustand steigern, wenn der Zuschauer das Gefühl erhält, dass er sich bei der Interaktion nicht souverän verhalten oder die Situation nicht beeinflussen kann. Vergleichbar ist diese Erfahrung mit einer Prüfungssituation. Dabei reicht manchmal schon eine räumliche Nähe zwischen Darsteller und Zuschauer aus. Das Sehen des Zuschauers kann sich jederzeit in ein Gesehenwerden verwandeln, sodass der zum sichtbaren Akteur erhobene Besucher vor dem Publikum auf eine ungewohnte Situation reagieren muss (vgl. Warstat 2006: 90). Durch Scham können motorische, kognitive und psychische Blockaden entstehen, die aber wiederum die Entwicklung der Selbstreflexivität über Werte und Ideale der eigenen Identität begünstigen. So können Affektwirkungen auch zu Handlungsaktivitäten führen (vgl. Czirak 2012: 133ff).

Noch komplexer gestaltet sich die Wirkung mediatisierter Blicke. Der Zuschauer erhält durch den Einsatz von Medien wie Live-Kameras und Bildübertragung auf großen Leinwänden intime Einblicke in nicht einsehbare Bühnenräume oder wird durch Nahaufnahmen von den Körpern der Darsteller in eine voyeuristische Position gebracht. Dieses beim Zusehen Gesehenwerden ist oft eine unangenehme Situation für den Zuschauer. Wird er in diesem Moment auch noch medial ausgestellt, indem er durch eine Kamera beim Zusehen gefilmt und vergrößert auf einer Leinwand dargestellt wird, erlebt er den Moment seiner Scham live mit. Das Publikum als Kollektivkörper kann in so einer Situation selbst Gefühle von Aufregung, Nervosität und Mitgefühl entwickeln. Schließlich kann diese Art der Bildwerdung alle Anwesenden treffen (vgl. Czirak 2012: 139ff).

Es lässt sich also festhalten, dass der Zuschauer im zeitgenössischen Theater vielerlei Wahrnehmung verarbeiten muss und sich dabei immer wie ein Seiltänzer zwischen einem aktiven Aneignungsprozess und der Wahrung seiner persönlichen Grenzen bewegt. Die Theaterpädagogik muss hierbei besonders sorgfältig auf die individuellen Erfahrungen der Besucher achten, da jeder die Inszenierung anders erleben kann. Die Möglichkeit eines Nachgesprächs oder einer Nachbereitung zur gemeinsamen Reflexion sollte gegeben sein.

4.2. Das postdramatische Theater

Der Begriff des 'Postdramatischen Theaters' wurde zum ersten Mal in den 1980er Jahren durch den polnischen Theaterwissenschaftler Andrzej Wirth verwendet, um aktuelle Theaterformen zu beschreiben (vgl. Wirth 1987: 83). Der Titel 'Postdramatisches Theater' zeigt, dass sich das zeitgenössische Theater weiterhin auf die Wechselwirkung von Text und Theater bezieht. Dennoch wird der Schwerpunkt auf das Theater gelegt und der Text wird lediglich in Form von Material hinzugezogen, wodurch eine Enthierarchisierung der Theatermittel erfolgt (vgl. Lehmann 2005: 13). Dadurch setzt sich das postdramatische Theater klar vom dramatischen Theater ab, das sich vor allem durch den Fokus auf Text und dessen inhaltliche, theatrale Umsetzung auszeichnete (vgl. Lehmann 2005: 21). Betrachtet man das Epische Theater, so kann man feststellen, dass selbst Brechts Theater zum dramatischen Theater zu zählen ist, da er zeitlebens nicht auf die Fabel verzichten konnte (vgl. Lehmann 2005: 48). Dennoch ist der Begriff des 'postdramatischen' umstritten, da es weiterhin auch dramatische Inzenierungen in den Spielplänen an deutschen Theatern gibt (vgl. Kotte 2005: 111). Aufgrund der Koexistenz von beiden Formen werde ich in der nachfolgenden Arbeit von zeitgenössischem Theater im weiteren Sinne sprechen, wenn ich über postdramatische oder performative Aufführungen spreche.

Aufgrund der gleichwertigen Behandlung von Theatermitteln besteht im zeitgenössischen Theater für Zuschauer die Möglichkeit, andere Sinneseindrücke zu aktivieren. Diese möchte ich exemplarisch über die visuellen und daher faktisch beobachtbaren Kategorien von Raum, Körper und Medium untersuchen.

4.2.1. räumlich

Das dramatische Theater bevorzugt einen 'mittleren' Raum, wohingegen das zeitgenössische Theater gerade intimes Kammertheater beziehungsweise Riesenräume wie Stadien oder Fabrikhallen bevorzugt. Dabei fungiert der Bühnenraum immer wie ein Spiegel, der durch Nähe einen angespannten und konzentrierten Sog entwickeln und durch Distanz zentrifugale Kräfte freisetzen kann, bei denen der Zuschauer seine Vorstellung selbst zusammen stellt (vgl. Lehmann 2005: 285f). Dabei kommt es zu Bedeutungsverschiebungen von der symbolischen Repräsentation einer fiktiven Welt zu einem szenischen Raum, der ein realer Teil und Fortsetzung des Theaterraumes ist. Lehmann spricht von einem metonymischen Raum, der sich auf den Raum der Theatersituation bezieht und nicht auf eine fiktive Welt (vgl. Lehmann 2005: 288). Im zeitgenössischen Theater können unterschiedliche Stilmittel von Raumgestaltung beobachtet werden. Dazu gehören vervielfältigte Rahmungen

(Aufmerksamkeit wird auf viele Details gelenkt), szenische Montagen (theatrale Zeichen werden isoliert, aus dem Zusammenhang gerissen und zu einer neuen Bedeutung verknüpft), Zeiträume (keine Betrachtung, sondern Erfahrung eines Zeitraumes, Ort der zeitlichen Spuren), Konflikträume (Zuschauerraum wird aggressiv bespielt, Raumarrangement behindert absichtlich die Sicht und die Akustik) und kontemplative Räume (Stätten des Sich-Besinnens) sowie Theatre on Location (Aufführungen an Spielstätten außerhalb des Theaters) (vgl. Lehmann 2005: 292ff).

4.2.2 körperlich

Auch der Körper spielt eine große Rolle im zeitgenössischen Theater. Aufgrund seiner mehrdeutigen gesellschaftlichen Symbolik als Arbeits-, Lust- oder Ästhetikobjekt wird die Thematik eines öffentlichen oder privaten Körpers oft aufgegriffen. Zudem soll das Erleben des Körpers und seiner Funktionen im Zeitalter der Medien wieder bewusst gemacht werden. „Theatrale Körperlichkeit soll der allorts zu beobachteten Entkörperung entgegenwirken“ (Lehmann 2005: 363). Tritt ein Mensch aus der Masse hervor in die Sichtbarkeit, so wird dessen Körper den Blicken des Kollektivs ausgesetzt. Durch den aufgehobenen Rollenschutz, rückt der Darsteller und seine physischen Gegebenheiten in den Mittelpunkt. Im neuen Theater ist die Verkörperung mit dem real existierenden Körper gleichberechtigt, wodurch „Sinnlichkeit den Sinn unterläuft“ (Lehmann 2005: 365). Diese Art von Selbst-Dramatisierung der Physis kann zu einem Darsteller-Zuschauer-Verhältnis führen, das den ersten zum scheinbaren Opfer und den zweiten zum Voyeur werden lässt. Weitere Effekte werden durch Slow Motion (Anspannung der Bewegung beim Schauspieler überträgt sich auf Zuschauer), Statue (Ausstellen/ Präsentieren von physischen Merkmalen/ Disfunktionen), Ästhetischer versus Realkörper (Serialität, Wiederholung und Symmetrie lassen im Streben nach Perfektion Körperunterschiede sichtbar werden), Katharsis (Reale Stürze oder Gewalt auf der Bühne bewirken Affekte beim Publikum), Höllischer Körper (Zuschauernerven werden von Darstellerkörpern, Krach oder Geschrei bedrängt) und Spirituelle Körper (Der Körper besinnt sich durch rituelle Abläufe auf sich selbst im Bezug zu seiner Umwelt) (vgl. Lehmann 2005: 390ff).

4.2.3 medial

Medien sind unsere alltäglichen Begleiter und können schneller konsumiert werden als Literatur, Gemälde oder auch Musikstücke. Doch darin liegt auch eine Gefahr: „Man liest von allen möglichen Instrumenten, Anzeigen und Bildschirmen mehr oder weniger abstrakte Zeichen ab, dabei entziehen sich wesentliche Aspekte der Realität den Körper-Sinnen“ (Lehmann 2005:

402). Da das Theater aber selbst ein Medium mit einer langen Geschichte der Illusionstechnologie ist, bedient es sich dieses Wissens, indem es moderne Medien in unterschiedlicher Intensität einsetzt. Dies kann durch Inspiration zu einer Inszenierung mit Medienwirkung, einer gelegentlichen bis konstitutiven Verwendung und schließlich zu einer reinen Begegnung von Medien untereinander führen. Mithilfe von Medien findet Kommunikation und Interaktion immer öfters zwischen Menschen statt, die räumlich voneinander getrennt sind. Diese Wechselbeziehung zwischen lebendigem Körper und Technik führt zu einer medialen Ästhetik im Theater. Dabei wird Medieninspiration (Imitation der Medien durch schnelle Wechsel von Bildern, Bewegungen und Dialogen, Zitate der Popkultur), konstitutive Verwendung (Theatermaschinerie wird sichtbar gemacht, Kameraliveübertragung wechselt mit Schauspiel und Film, dadurch entsteht eine Verunsicherung über den Live-Moment), Verschaltung (Zerlegung und Isolierung der Handlungsabschnitte und Bilder in Muster/ Schemata, die neu verknüpft werden können) und Video-Installationen (Eigene mediale Bühne für Besucher, die in den Theaterraum integriert wurde) (vgl. Lehmann 2005: 419ff).

Es lässt sich in diesem Kapitel zusammenfassend feststellen, dass sich der Mensch durch gesellschaftliche und mediale Prozesse von seiner sinnlich erfahrbaren Umwelt immer weiter distanziert hat. Seine Wahrnehmung hat sich dabei den durch Geschwindigkeit und Quantität geprägten Sehgewohnheiten angepasst. Paradoxerweise erwartet die Mehrzahl der Theaterbesucher eine Bebilderung von dramatischen Texten, die durch eindeutige Zeichen in Raum, Körper und Medien unterstützt wird. Dabei sitzt der Besucher isoliert im abgegrenzten Zuschauerraum und rezipiert aus der Distanz. Das zeitgenössische Theater hingegen arbeitet mit der Kopräsenz von Darsteller und Zuschauer. Durch unterschiedliche ästhetische Verfahren konfrontiert das Theater den Besucher mit seiner Umwelt, sowie seiner individuellen Rolle in der Gesellschaft. Die aktive Einbeziehung in das Stück löst dabei unterschiedliche Affekte im Publikum aus, die sich von Freude über Aufregung, Nervosität, Angst bis zur Wut steigern können. Eine Aktivierung des Zuschauers wird möglich.

5. Die Theaterpädagogik

5.1 Handlungsfelder der Theaterpädagogik

Aktuelle Angebote der ästhetischen Vermittlung, die vor allem an staatlichen Theatern für das Publikum angeboten werden, sind Matineen, spielpraktische Vorbereitungen, Einführungen, sowie Nachgespräche und Diskussionsrunden mit den Verantwortlichen der Inszenierung.

Zudem bieten die meisten Staatstheater Jugendlichen an, in ihren Jugendspielclubs darstellerische Erfahrungen zu sammeln und selbst auf der Bühne zu stehen. Das Hauptpensum dieser Vermittlungsarbeit wird von Theaterpädagogen geleistet, die inzwischen an jedem größeren Haus vorzufinden sind. Darüber hinaus gibt es zahlreiche freischaffende Theatervermittler, die an Schulen, Volkshochschulen und Institutionen wie Firmen, Altersheimen und Kindertagesstätten arbeiten.

5.2 Möglichkeiten und Herausforderungen anhand von Inszenierungsbeispielen

Das folgende Kapitel wird sich mit der Rezeption und Vermittlung von zwei Inszenierungen beschäftigen, die ich beide in diesem Jahr besucht habe. Dabei werden 'Animal Farm' und 'Mario und der Zauberer' als Erfahrungsberichte dargestellt, die allerdings durch eine Außensicht von Presse und einer Innensicht der Regisseure/Theaterpädagogen ergänzt werden. Die Auswahl der Pressekritiken erfolgte hierbei über die im Internet frei auffindbaren Artikel und stellt somit keinen vollständigen Pressespiegel dar. Anschließend werden die Auswertungen verglichen und deren Vermittlung unter dem Aspekt praktizierender Theaterpädagogik untersucht und bewertet.

Die Auswahl dieser beiden Stücke kann in diesem Rahmen nur einen Ausschnitt einer Untersuchung darstellen. Dennoch sind beide Inszenierungen bewusst gewählt, um eine qualitative Betrachtung zu gewährleisten, die sowohl das Kinder/Jugendtheater als auch das Erwachsenentheater als Zielgruppen streift. Zudem behandeln beide Stücke historisch politische Parabeln, die in der aktuellen Inszenierung auf Probleme unserer heutigen Gesellschaft abzielen. Eine inhaltliche Transferaufgabe ist also bei beiden Untersuchungsobjekten für den Zuschauer gegeben, wodurch sie besonders interessant für die vorliegende Arbeit sind und durchaus vergleichbar werden.

5.2.1 'Animal Farm' von Showcase Beat Le Mot (Theater an der Parkaue Berlin)

Die während ihres Studiums der Angewandten Theaterwissenschaften in Gießen gegründete Performancegruppe Showcase Beat Le Mot, bestehend aus Nikola Duric, Thorsten Eibeler, Dariusz Kostyra und Veit Sprenger, erarbeitet seit 1997 facettenreiche Inszenierungen. Mit einer Mischung aus selbstgeschriebenen Liedern, Choreographien, Videos und Objekten zeigt das Kollektiv unkonventionelle Handlungs- und Ausdrucksformen und entspricht so dem Profil der neuen deutschen Postdramatik (vgl. www.showcasebeatlemot.de/SBLM).

Die Inszenierung der Gruppe 'Animal Farm/ Farm der Tiere' feierte am 26. Januar 2014 im Theater an der Parkaue Berlin Premiere. Das Performer-Quartett verarbeitet in der literarischen Bearbeitung des Klassikers von George Orwell Themen wie „die soziale Marktwirtschaft als Alternative zum Sozialismus, die Privatisierung von Altersvorsorge, die Deregulierung des Finanzwesens, die Kündigung von Sozialverträgen und die Vereinnahmung durch Spekulationswirtschaft“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 9).

Die literarische Vorlage wurde 1945 veröffentlicht und sollte durch ihre Fabel Orwells persönliche Erfahrungen im spanischen Bürgerkrieg mit dem Vorgehen gegen Kommunismus-Verweigerer schildern, sowie den Ausbruch des zweiten Weltkrieges und seine Ablehnung gegen den von Stalin geführten „Sozialismus“ in der Sowjetunion thematisieren (vgl. Schröder 1988: 211). Es handelt sich in der literarischen Vorlage von Orwell sowie in der darstellenden Ausführung von Showcase um eine Kritik an bestehenden Politik- und Sozialsystemen. Der Inhalt der Geschichte wurde dabei in seiner Erzählstruktur beibehalten, beziehungsweise für die Bühne durch das Zusammenziehen von Handlung verdichtet dargestellt.

Die Fabel spielt auf einer Farm in England. Der Bauer Jones leidet unter Alkoholismus und kann sich zusehends weniger um seine Tiere kümmern. Daraufhin versammeln sich die Tiere im Schweinestall und planen, aufgestachelt von einer Rede des Ebers Old Major, den Farmer los zu werden. Nach der geglückten Vertreibung verbrennen die Tiere alle Unterdrückungswerkzeuge wie Peitschen, Zäune und Geschirre und beginnen, unter der Herrschaft der Schweine Napoleon und Snowball, ein selbstbestimmtes Leben nach eigenen Regeln zu führen. Diese werden jedoch nach und nach von den Schweinen zu ihren Gunsten geändert, sodass bald alle Tiere unter Abgaben und Einschränkungen durch das Kommando von Napoleon zu leiden haben. Aufstände werden blutig niedergeschlagen. Die Schweine sondern sich immer mehr ab, ziehen in das Farmhaus ein, tragen Menschenkleidung, trinken Alkohol und beginnen schließlich mit Farmern der Umgebung in Kontakt zu treten. Dabei beobachten die unterdrückten Tiere, dass sich Schweine und Menschen bis aufs Haar angleichen und eine Unterscheidung kaum noch möglich ist. Orwell behält sich am Ende der Geschichte vor, ob die Tiere gegen ihre Situation weiter ankämpfen werden oder nicht (vgl. Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 7f).

Im Rahmen des Heidelberger Stückemarkts wurde die Inszenierung mit dem JugendStückePreis ausgezeichnet und im Zwinger am 29.04.2014 aufgeführt. Der Besuch des Stückes stellte für mich den Anfang einer Sinnsuche dar, die in dieser Arbeit Platz findet:

Was kann ein unvorbereiteter Zuschauer in zeitgenössischen Theaterinszenierungen an Informationen filtern? Ich besuchte das Stück, ohne „Animal Farm“ je in der Schule gelesen zu haben. Das vage Wissen, dass es sich dabei um eine kritische Fabel über den Sozialismus unter Stalin handelte, konnte ich nur meinem später entstandenen Interesse an Literatur zuschreiben. Dies ist also ein Selbstversuch.

Die Schüler warten schon ungeduldig vor dem Saal. Sie unterhalten sich über das Foto im Programmheft. Zwei Männer, mit nur einer Lederhose und bunten Socken bekleidet, ringen in einem seltsam anmutenden Raum miteinander. Die Mädchen im Alter von 14+ kichern. Die Erwartungshaltung einer modernen Inszenierung wird diskutiert. Was oder wen sollen die halb nackten Männer darstellen? Die Schweine etwa? Und was hat es mit der Ankündigung auf sich, dass das Stück in deutscher und englischer Sprache aufgeführt wird? Manche Schüler äußern Bedenken bezüglich ihrer englischen Sprachkenntnisse. Manche haben die Hoffnung, dass sie den Stoff in der Schule bereits durchdrungen haben und Sprache daher keine Rolle spielen sollte. Und andere hoffen, dass es nicht so langweilig wird. Ich selbst verspüre Neugierde und freue mich auf die Inszenierung. Wir werden nach langem Warten in den Saal geführt. Ich erkenne den Aufführungsraum des Zwingers kaum wieder. Überall sind Wände mit seltsamen Gegenständen wie Geweihen, Bildern und Lehrtafeln positioniert. In jeder Ecke ragt eine übergroßes Monster in Form einer seltsamen Flickenpuppe über die Zuschauer. In der Mitte der Bühne steht eine Art nacktes Metallkarussell, an dessen Stäbe Bildschirme montiert sind. Und halb verborgen an den hinteren Zuschauerrängen ist ein Bereich schwarz abgetrennt und nicht einsehbar. Es gibt zu Beginn sofort einen Stau, da sich die Schüler zum einen neugierig umschauchen wollen und zum anderen sichtlich verunsichert sind, wo sie in diesem Raum Platz nehmen sollen. Denn neben der klassischen Zuschauertribüne sind noch gemütliche Sitzgelegenheiten um das Metallkarussell herum angeordnet. Schließlich haben sich alle im Raum verteilt.

Der mit merkwürdiger Dekoration überfüllte Raum hat eine starke Wirkung auf mich. Ich ertappe mich immer wieder selbst, wie ich mich nach dem Sinn des Bühnenbildes frage. Schließlich stelle ich mir vor, dass wohl das Farmhaus von Innen dargestellt werden sollte. Ganz zufrieden mit dieser Erklärung bin ich nicht. Auch die Presse scheint, außer einer Beschreibung, keine inhaltlichen Ideen zu dem Sammelsurium zu haben. Mal wird das Bühnenbild als „seltsamer Untergrundclub“ (*Berliner Zeitung* Rakow, 09.03.14), mal als „Erfahrungsraum [...] eine schummrige Welt, [...] dessen Wände mit allerlei Fundstücken dekoriert sind“ (*Zitty* Bruckmann, 13.02.14) beschrieben. Gunnar Decker stellt fest, dass der Bühnenraum eine

„Turnhallenatmosphäre, die eine ebenso ramschige wie unübersichtliche Farmanalogie bedient“, darstellt (*Neues Deutschland* Decker, 29.01.14). Die Stuttgarter Nachrichten konstatieren ein Prinzip des Überangebots. „Optisch ist es ein gewaltiges Kuriositäten-Kabinett“ (*Stuttgarter Nachrichten* Friedl, 09.05.14). Tatsächlich aber steckt etwas mehr hinter der aufwändigen Gestaltung des Performance-Quartetts.

„Bei Animal Farm/ Farm der Tiere sind im Raum verschiedene Exponate ausgestellt. [...] Diese Anordnung erinnert an Sammlungen, wie sie in „Wunderkammern“ des Barock zu finden waren [...] Die Geschichte der Revolution wird bei 'Animal Farm/Farm der Tiere' galerieartig im Raum aus- und durch die Performer dargestellt. Die Trennung zwischen Zuschauertribüne und Bühnenraum ist aufgehoben und die Zuschauenden sind dazu eingeladen, sich im Raum auch während der Performance wie in einer Wunderkammer zu bewegen“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 9ff).

Diese Informationen erhielten nur Lehrer, die zuvor auf der Webseite des „Theater an der Parkaue“ das Begleitmaterial gelesen hatten. Das knapp formulierte Programmheft gibt keinerlei Hinweise auf die Bedeutung des Bühnenbildes. Der Zuschauer kann also vor Ort nur mutmaßen, was es mit der Ansammlung von Gegenständen auf sich hat.



1) Abbildung im Programmheft zum Heidelberger Stückemarkt, Bildquelle: www.showcasebeatlemot.de

Das Stück beginnt. Die Zuschauer erwartet eine kurze Einführung durch die Darsteller in die Regeln des Stücks. Zur Überraschung aller ist es ausdrücklich erwünscht, dass man sich während der Vorstellung im Raum bewegen soll, da man so unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehen erhalten kann. Zudem wird die Blackbox als Rückzugsmöglichkeit vorgestellt – einzige Bedingung der Nutzung sei jedoch, dass man sie ohne Schuhe betreten sollte und insgesamt nur acht Personen zugelassen sind. Eine Mitarbeiterin des Theaters positioniert sich am Eingang der Black Box. Es sei wohl schon zu kleineren Ausschreitungen gekommen, erklären die Darsteller augenzwinkernd. Im Nachhinein vermute ich, dass diese Beschreibung vorheriger Aufführungen ein kluger Schachzug war, um die Jugendlichen zur regen Nutzung der Blackbox zu ermutigen. Getreu nach dem Motto: Wenn andere Jugendlichen so mutig waren, dann könnt ihr das auch! Das Konzept wird später aufgehen. Doch zunächst schließen Showcase ihre Einführung mit der ausdrücklichen Sperrung des Metallkarussells, da dort wahnsinnig teure Technik angebracht sei. Diese Gebrauchsanweisung zu Beginn wird so locker und humorvoll vorgetragen, dass sich die Stimmung sofort auf das Publikum überträgt. Die TAZ begründet dies mit dem „entspannten Performance-Charakter“ (vgl. TAZ Granzin, 28.01.14), der der Gruppe grundsätzlich anhaften soll. Ich für meinen Teil fühle mich gut vorbereitet für das Kommende.

Mit Mikrofonen bewaffnet, beginnen die vier in Lederhosen bekleideten Darsteller die Geschichte der „Farm der Tiere“ zu erzählen. Die Erzählform ist dabei eine Außensicht der Performer, die immer wieder in die Geschichte eintauchen und die einzelnen Kapitel zunächst mit Abstand und schließlich in den Rollen der unterschiedlichen Tiere durch Sprache, Gesang/ Musik und Tanz darstellen (vgl. Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 10). Und das in einem von ihnen vergnüglich vorgetragenen 'Denglisch' - eine sichtliche Überraschung für Schüler, Lehrer und auch für mich. In einem Zeitungsartikel der Taz heißt es da, dass den Englischlehrern durch die Sprachangabe ein falsches Bild über die Lehrinhalte und Schwerpunkte der Inszenierung gegeben wurde (vgl. TAZ Granzin, 28.01.14). Nur Christian Rakow sieht eine Legitimation des Sprachmixes, da Orwells Werk „[...] heute ein Lehrplanklassiker, im Englisch- wie Deutschunterricht“ (*Berliner Zeitung* Rakow, 09.03.14) sei. Der durch die Kombination der Sprachen entstandene Wortwitz soll aber ganz „im Sinne des Orwellschen Prinzips der satirischen Krotoske mit ironischen Mitteln [...] die Frage der Errungenschaften entlarven und ad absurdum führen“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 10). Ein Wissen, dass man als Schüler nur durch engagierte Lehrer und das Lesen des Begleitmaterials erhalten kann. Die Jugendlichen lachen jedoch über schräge Liedtexte wie „Go Farmer go. He beat me on my Schweine-Po/ then we made a revolution and

the farmer had to go“ (*Berliner Zeitung* Rakow, 09.03.14) und scheinen sich über die klare Abgrenzung der Inszenierung zu schulischen Lehrinhalten zu freuen.

Die Bewertung über den Einsatz von Musik fällt in der Presse unterschiedlich aus. So wird sowohl von einem „dumpfen, bedrohlichen Beat“ (*Zitty Bruckmann*, 13.02.14) gesprochen, von einem dröhnenden Beat, der eine „nicht vorhandene Vitalität“ (*Neues Deutschland* Decker, 29.01.14) vortäuscht, als auch von „ins Blut gehenden Beats“ (*TAZ* Granzin 28.01.14) und „Sounds, Loops und Rap-Rhythmen [...] die überwiegend gewollt in miserabler Klangqualität“ (*Stuttgarter Nachrichten* Friedl, 09.05.14) erklingen. Eine Erklärung für den Einsatz von elektronischen Beats liegt schon im Namen der Gruppe begründet: „'Beat le Mot' – setzt einen Beat unter mot, also das französische Wort 'Schlag das Wort'. Zudem steckt „Beatle“ darin, denn wir waren – muss man wohl sagen - eine Boygroup“ (www.showcasebeatlemot.de/ interviews). Neben der musikalischen Dauerbeschallung von elektronischen Beats und eigens verfassten Liedern, erregen auch die seltsam anmutenden Tanzbewegungen der vier Darsteller meine Aufmerksamkeit. „Die Showcase-Männer tanzen wie Hühner durch den Raum“ (*Berliner Zeitung* Rakow, 09.03.14) heißt es da. Auf mich wirkt die Choreografie verwegen, improvisiert und doch sehr ausdrucksstark- ich wohne einer körperlichen Verwandlung der vier Männer zu Tieren bei. Das Begleitmaterial bietet erstaunlich viele Informationen über die japanische Tanzkunst des Butoh, die hier für die Gestaltung ausschlaggebend war. Butoh bedeutet dabei 'stampfender Tanz' und sollte durch seine „Reibungen und Gegensätze, die durch das Zusammenkommen von der asiatischen Tanzkunst und dem Roman“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 15) andersartige Zugänge und neue Erzählmöglichkeiten bieten. Der Tanz selbst ist „ein traditionelles Theater [...] und zugleich ein zeitgenössisches Theater des Widerstandes gegen die Vereinnahmung durch eine formierte, macht- und konsumorientierte Gesellschaft“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 16). Eine bewusste Entscheidung der Tanzchoreografie also, die in ihrem bloßen Betrachten kaum ohne Vorkenntnis erkannt und gedeutet werden kann.

Ähnlich verhält es sich mit den eingangs erwähnten Flickmonster-Puppen, die während des ganzen Stückes in den Ecken des Raumes positioniert sind. Am Ende der Inszenierung schlüpfen die Performer unter die Gestelle und laufen damit gefährlich wankend durch den Raum. Die Köpfe der Tiere bewegen sich dabei zielstrebig auf das Publikum zu und streichen bedrohlich über die Köpfe der Jugendlichen in der ersten Reihe. Und nachdem sie untereinander in stillen Kontakt getreten zu sein scheinen, verlassen sie den Raum wortlos. Ich frage mich, was sie darstellen sollen. Gunnar Decker erwähnt sie als Einziger: „Vier

überlebensgroße Tierpuppen, die vermutlich Kuhköpfen in folkloristischem Material frei nachempfunden sind“ (*Neues Deutschland* Decker, 29.01.14). Aber diese Antwort nähert sich nicht ihrer wirklichen Bedeutung als Götter an.

„Sie weisen über die eigentliche Geschichte hinaus und erweitern damit den Rahmen und vergrößern den Kontext der erzählten Geschichte. Sie sind an traditionelle Geister und Fasnachtsfigurinen angelehnt: Schnappviecher oder Wudelen genannt aus Tramin, Südtirol, Italien. [...] Unaufhörlich wird das Publikum mit Ruß oder Schminke beschmiert und mit Heu, Sägemehl oder Konfetti beworfen. Sobald der Zug einen Brunnen erreicht, wird ein Schnappvieh von einem Metzger geschlachtet. Viele werten diese Geste als 'Tötung' des Winters“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 11).

Die zum Schluss des Stückes ausziehenden Götter sollen hierbei ein Verlassen der Geschichte und ein sich Selbst-Überlassen der Tiere symbolisieren (vgl. Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 11). Wieder einmal kann sich diese Bedeutung nicht durch eine unvorbereitete Rezeption erschließen.



2) Schnappviecher, Bildquelle: www.beatlemot.de

Neben den Schnappviechern, die die Funktion von Göttern im Stück einnehmen, gibt es noch weitere Figurendarstellungen. Diese werden von den vier Künstlern vollständig übernommen, indem sie ständig die Rollen wechseln. „Die Schweine tragen sämtlich kurze bayerische Lederhosen mit Hosenträgern und zeichnen sich durch freie Oberkörper aus“ (*Neues Deutschland* Decker, 29.01.14). Granzin vermutet, dass drei der Performer wohl durch ihren freien Oberkörper die Schweine Snowball, Napoleon und Pinkeye darstellen sollen. Zudem zählt sie die unterschiedlichen Rollen des Stückes weiter auf:

„Sie tanzen den Tanz der befreiten Hühner [...] Sie sind die dumm blökenden Schafe [...] Sie sind die strebsamen Ferkel in der Schweineschule [...] Und auch der Farmer Mr. Jones und seine Frau werden in einer verkicherten Szene von zwei albernen halbnackten Kerlen in Lederhosen repräsentiert“ (TAZ Granzin, 28.01.14).

Tatsächlich sind die unterschiedlichen Rollen durch Kostüm (Schweine) direkte Anrede mit Namen (Mr. Und Mrs. Jones), körperliche Darstellung durch Tanz (Hühner), und der Einsatz von Requisiten wie Viehlocken (Schafe) sowie durch variierende Sprache und Geräusche bestens zu erkennen. Zudem werden Figuren durch die Erzählebene vorgestellt und weiter erläutert.

Doch den größten Fokus der Zuschauer erhalten als Kernstücke der Inszenierung das Metallkarussell und die Blackbox, da sie dauerhaft von Performern und Publikum bespielt werden. Decker beschreibt das von mir als Metallkarussell benannte Konstrukt folgendermaßen: „In der Mitte steht ein drehbares Gestell, das entfernt an einen Pavillon erinnert und mit popartigen Lichtspots ausgestattet ist“ (*Neues Deutschland* Decker, 29.01.14). Granzin ergänzt diese Beobachtung mit einer Interpretation: „Ein etwas wackeliger Gerüstbau, irgendwie zwischen Turm und Pavillon, prangt in der Mitte des Raumes. Er stellt zum Beispiel das Haus des Farmers dar oder, mit Muskelkraft betrieben, die Windmühle. Er dient auch als Aufhängestation für die Monitore, auf denen man schemenhafte Aufnahmen vom Inneren der geheimnisvollen Blackbox sehen kann, die an einem Ende der Studiobühne dräut“ (*TAZ* Granzin, 28.01.14). Tatsächlich wird für mich beim Zusehen deutlich, dass das Metallkarussell zunächst die Funktion des Farmhauses und später die einer Windmühle übernimmt.

Die Bedeutung der Blackbox hingegen kann ich während der Vorstellung nur erahnen. Schon während von der Gruppe angekündigt wird, dass wir die Box jederzeit betreten können, schiele ich nervös zu dem in schwarz abgehängten Raum. „Eine Blackbox ist aufgebaut, darin wartet eine Überraschung“ (*Zitty* Bruckmann 13.02.14). Treffender kann man das Erlebnis mit der Box kaum beschreiben. Als eine der ersten Personen gehe ich hinein. Schuhe aus und rein ins

Ungewisse. Tatsächlich sehe ich nichts und falle hin. Doch die Landung ist weich und ich versuche tastend herauszufinden, aus was der Boden der Box besteht. Durch den Stoff fühle ich große federnde Gummibälle, die mich daran hindern richtig aufstehen zu können. Inzwischen sind wir zu mehreren in der Box und die Jugendlichen hüpfen johlend auf und ab. Durch ihre Bewegung wird mein ganzer Körper durchgeschaukelt. Die Berliner Zeitung benennt die Box treffend als „Techno-Hüpfburg“ (*Berliner Zeitung* Rakow, 09.03.14). Nach der ersten Euphorie legen sich einige hin und ziehen kichernd ihr Handy aus der Tasche. Sie denken, dass das die Lehrer nicht sehen können. Als ich die Blackbox wieder verlasse, sehe ich, dass an dem Metallkarussell auf einmal Bildschirme leuchten, auf denen das Innere der Blackbox zu sehen ist. Die leuchtenden Handys inklusive. Ich muss schmunzeln, überlege wie wohl mein Sturz für die anderen ausgesehen haben muss. In der TAZ wird sowohl die Innen- als auch die Außensicht treffend beschrieben:

„Innen ist die Kiste vollständig dunkel und mit einer luftgepolsterten Unterlage versehen, die bewirkt, dass sich umgehend fast alle, die hereinkommen, nur auf den vieren bewegen. In der Videowiedergabe sind die Lebewesen in der Box als weiße Schemen zu erkennen – ein Gewusel, das dem Treiben in einem Schafstall sehr nahe kommt“ (TAZ Granzin, 28.01.14).

Diesselhorst bezeichnet in einem Artikel über den Heidelberger Stückemarkt die Blackbox von Showcase als Stro-Box, da in ihr Blitzbilder gemacht werden, die auf Bildschirme übertragen werden. Sie sieht in der Blackbox allgemein großes Potential:

Die Black Box ist „in der Tat ein eingängiges Symbol für die Vielfalt an neuen Kommunikationstechniken, die das wort wide web eröffnet. [...] Natürlich bleiben an dem Symbol Black Box auch immer mal ein paar kulturpessimistische Vorurteile hängen. Wie zum Beispiel in Showcase Beat Le Mots 'Animal Farm'. [...] Dort heißt es im 'Black Box Song': Every smartphone is a blackbox. Every tablet is a blackbox. Every smartphone is a coffin. Every tablet is a coffin“ (nacht kritik Diesselhorst, April 2014).

Ausgehend von dieser Feststellung, bewertet sie den Effekt der 'Animal Farm' Stro-Box auf das Publikum:

„Viel Erkenntnis überträgt sich nicht ins Zuschauerhirn, aber immerhin gucken wir hin. Und vielleicht müssen unsere Augen sich auch einfach erst einmal an die Dunkelheit gewöhnen, so wie wir unsere Denk-Autobahnen noch ausbauen müssen, um die Datenmenge zu ermessen, die das Internet anhäuft“ (Nacht kritik Diesselhorst, April 2014).

Sie erkennt in dem Konstrukt ein Sinnbild des World Wide Web, mit all seinen Chancen und Risiken. Eine solche Bedeutung konnte ich vor Ort nur erahnen. Während ich in der Box war, konzentrierte ich mich lediglich auf das ungewohnte Sinneserlebnis. Eine direkte Reflexion der Situation blieb aus. Erst als ich draußen die Bildschirme sah, erkannte ich den Überwachungscharakter. Allerdings konnten die Boxbesucher nach mir schon zuvor die Bildschirme mit der Übertragung sehen und waren vorgewarnt, wodurch wahrscheinlich ein anderes Erlebnis entstanden ist (über das ich an dieser Stelle nur mutmaßen könnte). Showcase schließen mit einer völlig konformen Erklärung:

„Durch die Blackbox wird sowohl die Überwachungsebene direkt beschrieben als auch eine andere Ebene der Selbstermächtigung eingeführt: Die Zuschauer können sich für eine gewisse Zeit der Performance in einen dunklen Raum zurückziehen, der mit großen unter einem schwarzen Tuch verborgenen Medizinbällen ausgelegt ist“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 14).

Ein besonders wichtiger Punkt bei dieser Untersuchung ist das Verhältnis zwischen Performern und Publikum. Schon während der Einführung wird deutlich, dass wir uns während der nächsten Stunde nicht passiv in die Geschichte von 'Animal Farm' einfühlen werden. Allein durch die durch verstreute Sitzmöglichkeiten im Raum bestehenden Perspektiven, die mal besser, mal schlechter für die Sicht auf das Geschehen ist. Die Ansage ist deutlich: „Und als dann noch das Publikum aufgefordert wird, doch munter die Plätze zu wechseln, um neue Perspektiven sehen zu können, setzt immer wieder ein regelrechter Wanderzirkus ein“ (*Stuttgarter Nachrichten* Friedl, 09.05.2014). Auch die Blackbox wird gut frequentiert: „Das Publikum ist ausdrücklich eingeladen worden, ihr Inneres zu besuchen; die Kernzielgruppe nimmt das Angebot gerne an“ (*TAZ* Granzin 28.01.14). Showcase hat seine Regeln zur Raumnutzung gut ausgearbeitet:

„Den Zuschauer und Performern ist die freie Nutzung des Raumes ausdrücklich erlaubt, beide nutzen gleichberechtigt sowohl die Bühne als auch den Zuschauerraum. Die klassisch getrennten Rollen von Zuschauer und Performer und die damit verbundenen Verhaltensregeln, werden kombiniert und zu einem individuellen System zusammengesetzt. Auf der Zuschauertribüne steht zudem eine Blackbox, in welche die Zuschauenden während der Performance hineingehen können“ (Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 14).

Tatsächlich wirken die Jugendlichen zunächst aufgeregt und bewegen sich nur in kleinen Gruppen durch den Raum. Nach und nach staut es sich an der Blackbox und die Jugendlichen

stehen und sitzen locker verteilt auf den Zuschauerrängen. Wege über die Bühne an den Performern vorbei werden jedoch bis zuletzt gemieden, beziehungsweise in geduckter Haltung schnell hinter sich gebracht. Dadurch kann nicht von einer gleichberechtigten Nutzung gesprochen werden - Die Bühne scheint ihre besondere Wirkung nicht durch die Sonderregelungen eingebüßt zu haben.

Interessant ist auch, in wie weit der Inhalt der Fabel beziehungsweise seine aktuelle Interpretation durch die Performancegruppe von den Zuschauern verstanden wurde. Die Untersuchung gestaltet sich aber in diesem Rahmen als schwierig, da keine Publikumsbefragungen nach den Vorstellungen erhoben wurden. Die nachfolgende Ausführung kann also nur durch meine subjektive Wahrnehmung und die Beobachtungen von Journalisten gestützt werden. Zunächst kann ich sagen, dass ich die Handlung der Fabel gut nachvollziehen konnte, da die Erzählung linear erfolgt ist. Auf der Metaebene kann schon einiges durch den Originaltext Orwells transportiert werden. Dennoch bezweifle ich, dass ohne eine vorherige Beschäftigung mit den historischen Hintergründen eine vollständige Einordnung erfolgen kann. Die grundlegende Vermittlung der Fabel wird auch von der Presse bestätigt: „Zumeist routiniert, jedoch uninspiriert handelt man die einzelnen Romankapitel ab“ (*Neues Deutschland* Decker, 29.01.14). Die Performer halten sich dabei an die Werktreue, was die Motive und den Fabelverlauf angeht (vgl. *Berliner Zeitung* Rakow, 09.03.14).

Darüber hinaus habe ich immer wieder im Bezug auf die Aktualisierung des Stoffes über die vollständige Bedeutung der Blackbox gerätselt. Eine umfassende Einsicht in die Interpretation eines überwachenden World Wide Webs, das für das Individuum einerseits eine Selbstermächtigung und andererseits eine Kontrolle darstellt, konnte ich nicht herauslesen. Einzig Decker nennt als aktuelles Vergleichsbeispiel die Freiheitselementierung durch Informationsüberwachung der Geheimdienste über Merkels Regierungsberater (vgl. *Neues Deutschland* Decker, 29.01.14). Themen wie soziale Marktwirtschaft, Privatisierung der Altersvorsorge oder auch die Vereinnahmung durch Spekulationswirtschaft werden im Begleitmaterial genannt und können im Nachhinein auch zu den Inhalten der Fabel zugeordnet werden. Die Presse scheint sich nur vorsichtig über die aktualisierten Inhalte der Inszenierung zu äußern. „Kann gut sein, dass manche, wenn sie aus dem Theaterereignis wieder ans Tageslicht kommen, über einiges nachzudenken haben. Über Menschen und Macht. Über Tiere und Menschen. Über Deutsch und Englisch. Supergut amüsiert haben sich alle“ (*TAZ* Granzin 28.01.14). Rakow konstatiert, dass Showcase der Literaturvorlage Weltverbesserungshoffnung eingimpft hat (vgl. *Berliner Zeitung* Rakow, 09.03.14) – was das auch immer heißen mag.

Kritisch wird auch die Vielfalt der Ebenen mit einer aufschließenden Interpretation vermisst (vgl. Neues Deutschland Decker, 29.01.14). Inwieweit das jugendliche Publikum diesen Transfer schaffen konnte, bleibt wohl ein Geheimnis. Allerdings muss eine besondere inhaltliche Vorbereitung durch das Lehrpersonal vorangegangen sein, um dieser Altersgruppe die Metaebene aufzuschlüsseln. Nach eingehender Analyse wirkt die Inszenierung reich an Assoziationsmöglichkeiten und mehrschichtigen Bedeutungsebenen und ich kann die Auszeichnung des JugendStückePreis 2014 aus theaterpädagogischer Sicht nachvollziehen.

Abschließend wird das theaterpädagogische Angebot zu dieser Inszenierung benannt. Das zu Beginn des Stückes erhaltene Programmheft gibt Auskunft in Form eines Interviews über die Performance Gruppe Showcase. Zudem wird ein Auszug aus der Textfassung George Orwells in Originalsprache abgedruckt. Darüber hinaus wird in einem kurzen Text ein Überblick gegeben, welche Kooperationen und preisgekrönte Erfolge die Gruppe bereits mit dem Theater an der Parkaue zu verzeichnen hatte. Auf der Rückseite wird neben der Auflistung aller Mitwirkenden noch auf Begleitmaterialien zur Vor- und Nachbereitung auf der Parkaue-Webseite verwiesen. Eine Inhaltszusammenfassung oder ein Hinweis auf die Aktualisierung der Parabel suche ich vergebens. Eine informativere Broschüre zur Inszenierung ist wünschenswert.

Auf der Webseite erhält man schließlich eine kurze Inhaltsangabe und den Hinweis, dass eine Einführung vor dem Stück erfolgt. Dieses Angebot ist allerdings nur in Berlin wirksam. Mit einem Link kann man sich schließlich das Begleitmaterial downloaden und ausdrucken. Neben den in dieser Untersuchung eingeflossenen Informationen, ist am Ende der Broschüre eine zweiseitige Anregung für den Unterricht abgedruckt. Diese empfiehlt zuvor eine Rezeption des Buches oder des Trickfilms, um das Spiel der Gruppe verstehen zu können (vgl. Begleitmaterial zum Stück/ Theater an der Parkaue: 20). Inhaltlich geht es darum, die ästhetische Erfahrung in einer Performance besser zu verstehen und bezieht sich auf Wahrnehmung, Raum und Komposition. Dabei werden Impulskreise mit Bällen, Raumläufe mit verschiedenen Ebenen, Bewegungsaufgaben und die Kategorisierung von Raumwahrnehmungen vorgenommen. Ergänzt werden Raum und Bewegung durch Textabschnitte des Stückes im Anhang. Die Erfahrungen sollen schriftlich gesammelt und in Gruppenarbeit nach festgelegten Regeln kombiniert und präsentiert werden. Der praktische Teil der Mappe schließt mit einer Reflexion der Präsentationen, einer Sammlung von Erwartungen an das Stück und einem Fragenkatalog für die Nachbereitung. Trotz ambitionierter Ausarbeitung sind auch hier keine expliziten Hinweise auf die aktualisierte Metaebene des Stückes zu sehen. Diese befinden sich zu Beginn

des Skripts und können nur durch aufmerksam lesende Lehrer entdeckt werden. Es empfiehlt sich, diese Informationen noch einmal übersichtlich im spielpraktischen Teil aufzulisten und dadurch transparenter und effektiver zu vermitteln. In wie weit die ästhetische Wahrnehmung von Performance durch die Übungen erweitert wurde, kann nicht erfasst werden.

5.2.2 „Mario und der Zauberer“ von Tilman Köhler (Schauspiel Stuttgart)

Die 1929 entstandene Novelle 'Mario und der Zauberer' feierte ihre Premiere am Schauspiel Stuttgart im Mai 2014. Tilmann Köhler inszenierte dabei eine Show, in der sich das Publikum in der Zaubervorstellung Cipollas wiederfindet und von nur einem Schauspieler durch den Abend geführt wird.

Der deutsche Schriftsteller Thomas Mann verfasste die politische Parabel unter seinen Urlaubseindrücken des faschistischen Italiens der zwanziger Jahre. Aus der Perspektive des italienischen Volkes als hypnotisiertes, willenloses Publikum des Scharlatans und Verführers Mussolini wird die Geschichte erzählt. Thomas Mann schafft durch diese geschichtliche Parabel über die Manipulierbarkeit des Menschen eine äußerst relevante Erzählung, die nach der Existenz von Willensfreiheit fragt (vgl. Schauspiel Stuttgart Webseite).

Inhaltlich geht es um einen Urlaubsbericht des Erzählers mit seiner Familie am Tyrrhenischen Meer in Italien. Zunächst wird das fiktive Urlaubsstädtchen Torre di Venere mit seinen Bewohnern und Touristen beschrieben und dadurch erhält der Leser einen ersten atmosphärischen Eindruck von den Vorfällen des Urlaubs. Dazu gehört Fremdenfeindlichkeit, die sich im Hotel durch räumliche Separation der Familie zu höher gestellten, italienischen Gästen ausdrückt und die Empörung über das Nacktbaden der kleinen Tochter im Meer. Der zweite Teil der Geschichte behandelt die Ankündigung des Zauberers Cipolla in dem Küstenstädtchen, woraufhin sich die gesamten Bewohner und Touristen in seiner Show zusammenfinden. Sogar die Kinder des Erzählers betteln so lange, bis auch sie die Abendvorstellung des berühmten Zauberers anschauen können. Nach einer sehr langen Wartezeit erscheint der optisch sehr derangierte Zauberer und beginnt, das Publikum auf beleidigende und spöttische Weise durch Zaubertricks zu hypnotisieren und dadurch zu manipulieren. Nachdem er das Publikum wie willenlose Marionetten durch die Show tanzen lässt, begeht er einen Fehler. Er erniedrigt den Kellner Mario mit einem Kuss so weit, dass dieser aus seiner Hypnose erwachend, den Zauberer nieder schießt. Der Erzähler schafft es seinen Kindern glaubhaft zu machen, dass der Schuß zur Show gehörte und verlässt mit seiner Familie das Urlaubsstädtchen (vgl. Thomas Mann 2013).

Durch mein Praktikum in der theaterpädagogischen Abteilung des Schauspiel Stuttgart bekam ich diesmal alle Hintergrundinformationen vor Ort mit. Meine Hauptaufgabe war es, aus den dramaturgischen Texten, der Textfassung sowie durch Informationen von Regisseur und Bühnenbildner eine Materialmappe zu erstellen. Da es sich um kein Stück für Kinder oder Jugendliche handelte, wurde ich von der verantwortlichen Theaterpädagogin Jule Koch gebeten, informative und wissenschaftliche Texte zusammenzutragen. Ein spielpraktischer Teil wurde von Anfang an nicht vorgesehen, da sich der Zuschauer schon selbst in einer Spielsituation befindet, in der er selbst agieren muss. Nach dem Besuch von Proben hielt es Jule für angebracht, nur das Angebot eines Nachgesprächs zu offerieren. Im Gegensatz zu 'Animal Farm' wird der zweite Teil der Untersuchung nun mit meinem Vorwissen beschrieben und wieder durch Presse und interne Materialien ergänzt.

Meine ersten Informationen über das Stück erhalte ich von unserer FSJlerin Katharina. Sie war bei der ersten Durchlaufprobe und erzählt der Abteilung begeistert von der Inszenierung. Als sie erwähnt, dass das Publikum aktiv in die Inszenierung eingebaut wird und eigentlich jeder einmal etwas für den Zauberer Cipolla machen muss, wird mir sofort flau im Magen. Auch unsere Gruppenreferentin kommentiert diese Information mit einem Laut der Missbilligung. Sie ergänzt mit Galgenhumor, dass sie sich dann wohl hinter mir verstecken muss. Am Abend gehen wir in das Stück. Das Publikum besteht ausschließlich aus Erwachsenen jeden Alters und unterhält sich angeregt über Thomas Mann und seine Novelle. Einige scheinen die Erzählung schon gelesen zu haben. Man ist gespannt auf die Umsetzung, da im Programmheft nur ein Schauspieler aufgeführt wird.

Der Einlass beginnt und es gibt sofort einen Stau. Als ich selbst im Raum bin, begreife ich wieso. Bühnen- und Zuschauerraum sind zu einer Fläche verbunden worden. Man betritt den Raum durch einen Plastiklamellen-Vorhang und findet sich zwischen kleinen Vierer-Tischen wieder. Diese Anordnung wird von einem Café (vgl. *Der neue Merker* Walther, 22.05.14) über einen Speisesaal (vgl. *Cannstatter Zeitung* Reinhardt, 24.05.14) bis zu einer Varieté-Show (vgl. *Stuttgarter Zeitung* Schleider, 24.05.14) beschrieben. Tatsächlich wird letztere Vermutung durch die eingespielte Varieté-Musik glaubhaft. Schauspieler Paul Schröder begrüßt die Zuschauer vereinzelt, bittet sie doch Platz zu nehmen, denn es gehe gleich los. Die Zuschauer setzen sich nur zögerlich, stehen teilweise etwas verloren im Eingang und beobachtet verunsichert, was die anderen machen. Die ersten verdrücken sich zu den hintersten Tischen. Schnell kommen die anderen nach. In der Mitte steht ein kleiner Tisch, auf dem ein Weinglas steht. Es wird bis zum Vorstellungsbeginn vermieden. Schließlich bittet Paul Schröder einige eintretende Zuschauer

als besondere Gäste an seinen Tisch zu sitzen. Sie nehmen das Angebot sichtbar widerstrebend an.

Doch Schröder bleibt nicht an einem Tisch sitzen. Durch die lockere Möblierung des Raumes kann er sich blitzschnell durch die sitzenden Zuschauer bewegen. Immer wieder verschwindet er hinter den Lamellen und alle warten angespannt, wo er wieder auftauchen wird. Später filmt sich Schröder noch selbst mit einer Handkamera, wie es in den 'social media' üblich ist (vgl. *Stuttgarter Nachrichten* Holwein, 24.05.14). Doch das reicht dem mit einem Mikrophon verkabelten Showmaster nicht. Im Umhergehen macht er auch Nahaufnahmen von Zuschauern, die ebenfalls stark vergrößert auf der Leinwand zu sehen sind. Ich habe Mitleid mit den gefilmten Besuchern. Eine mediale Verdopplung von Schauspieler und Zuschauern wird durch das ganze Stück aufrecht erhalten. Es entsteht eine 'Big Brother is watching you'-Atmosphäre. Diese Stimmung wird durch die deutlich in Szene gesetzte Technik mit einem Licht- und Musikpult am Rand der Spielfläche verstärkt. Sie sieht aus wie eine Kontrollstation in einem Labor. Holwein beschreibt Ähnliches:

„Es ist kein politisches Statement, aber auch nicht nur eine Frage der Technik, wenn die Überwacher der Szene hinten an ihren Monitoren und Mischpulten die totale Kontrolle der Zuschauer durch Kameraüberwachung (und grenzenlose Datenspeicherung) sichtbar machen“ (Stuttgarter Nachrichten Holwein, 24.05.14).



3) Paul Schröder als Zauberer Cipolla, Bildquelle: Schauspiel Stuttgart, Conny Mirbach

Über den Lamellen werden unsere Tische aus der Vogelperspektive gefilmt und projiziert. Ich kann meine Hand auf dem Tisch entdecken. Es bereitet mir Unbehagen, dass ich für alle zu sehen bin. Steffen Becker beschreibt jedoch die Atmosphäre zunächst als entspannt, bevor das Publikum von Schröder aufgescheucht wird (vgl. *Nachtkritik* Becker, 22.05.14). Auch Alexander Walther spricht von einer anfänglichen Café-Stimmung an kleinen Tischen, die allerdings schnell durch das Einbeziehen des Publikums zerstört wurde (vgl. *Der neue Merker* Walther, 22.05.14). Dieser Unterschied der anfänglichen Wahrnehmung von Stimmung führe ich auf das Livemedium Theater zurück, bei dem an jedem Abend durch ein wechselndes Publikum andere Stimmungen erzeugt werden können. Zudem wurden die ersten Zuschauer zu Beginn schon eingespannt, wodurch von subjektiven Wahrnehmung ausgegangen werden sollte.

Paul Schröder tritt in einem weißen Leinenanzug mit Panama-Hut, weiß-goldenen Sneakern und Funkmikrofon auf. Dabei ist er mal der Erzähler, mal der Zauberer Cipolla und schließlich auch der Kellner Mario, der den Manipulator erschießen wird. Immer schwingt jedoch der Zauberer mit, denn Schröder wechselt sein Kostüm während der Vorstellung nicht und manipuliert die Zuschauer vom ersten Auftritt an bis zu seinem Abgang. Eine klarere Rollenunterscheidung ist hierbei durch den Textwechsel der Mann'schen Novelle als Erzähler und der von Schröder eigens improvisierten Texten als Zauberer zu bewerkstelligen. Der Originaltext wurde dabei auf rund ein Drittel gekürzt und wird von dem Schauspieler in Prosaform gesprochen oder elektronisch wiedergegeben (vgl. *Stuttgarter Zeitung* Interview Schröder, 22.05.14). Der Regisseur beschreibt diese Mischform als eine Art erzähltes Spielen (vgl. *Stuttgarter Nachrichten* Interview Köhler, 20.05.14). Die Novellenhefte sind zudem während der Inszenierung auf den Tischen ausgelegt und einzelne Passagen durch Textmarker hervorgehoben. Diese Sätze werden schließlich von einzelnen Zuschauern vorgelesen. Dadurch entstehen unterschiedliche Sprachqualitäten und auch eine Spannung durch den Einsatz von verschiedenen Stimmen. Insgesamt wird ein Dialog zwischen Darsteller und Publikum aufgebaut, der im Folgenden untersucht wird.

„Wer diese Vorstellung besucht, muss also von der ersten Minute darauf gefasst sein, nicht die Position des interessierten Betrachters einnehmen zu können“ (*Stuttgarter Zeitung* Schleider, 24.05.14). Kaum haben sich die ersten hingesetzt, beginnt der Schauspieler gut gelaunt neue Sitzverteilungen vorzunehmen. Einer Zuschauerin drückt er einen Stapel Novellenbücher von 'Mario und der Zauberer' in die Hand, mit dem Auftrag, sie an den Tischen zu verteilen. Einen anderen Zuschauer bittet er, einige Postkarten aus dem fiktiven Ort Torre di Venere auszuteilen. „Jeder Zuschauer ist ein potenzieller Mitspieler“ (*Stuttgarter Nachrichten* Holwein, 24.05.14).

Becker vergleicht dieses Vorgehen mit dem von Hotels und ihren Animatoren. Er schließt, dass diese Personen selten von den Hotelgästen gemocht werden, diese sich aber dennoch herumkommandieren lassen (vgl. *Nachtkritik* Becker, 22.05.14). Dieses Bild wird auch durch die Aussage Holweins unterstützt, indem er beschreibt, dass Schröder den kompletten Saal amateurhafte Armgymnastik machen lässt wie in einem Freizeitprogramm (vgl. *Stuttgarter Nachrichten* Holwein, 24.05.14). Dennoch wird von Anfang an mit offenen Karten gespielt: Paul Schröder lässt uns wissen, dass er unsere Unterstützung braucht. Seine Forderungen und Befehle kommen dabei immer „kumpanenhaft und freundlich, aber unnachgiebig“ (*Stuttgarter Nachrichten* Holwein, 24.05.14) und fordern ohne Unterbrechung weitere Aktionen vom Publikum ein. Dabei kann ich wieder eine Parallele zu der Novelle feststellen, in der der Zauberer Cipolla ebenfalls ununterbrochen die Zuschauer manipuliert, damit sie gar nicht erst zur Besinnung kommen. Die ersten Zuschauer lesen Textpassagen vor, bevor sie die Art des Arbeitsauftrags überdenken können. Bloß nicht auffallen scheint die Devise. „Alles, was uns die erste halbe Stunde beschäftigt, ist die Frage, wen sich Paul Schröder wohl als Nächsten herauspickt, auf dass dieser ein paar Sätze [...] vorlese (natürlich zu stockend und – Achtung, Rüge! - zu leise)“ (*Stuttgarter Zeitung* Schleider, 24.05.14). Tatsächlich korrigiert der Schauspieler die Vorleser und stellt sie damit aus. Die Meisten lachen gequält und versuchen seinen Regieanweisungen gerecht zu werden. Ein Mann verweigert sich und wird prompt von Schröder weiter provoziert, sodass er schließlich doch noch vorliest. Becker sieht in diesen Aktionen noch keine Schwierigkeiten: „Haha, guckt mal, wie ungeschickt mache Leute sich anstellen, wie peinlich berührt sie sind. Haben die sich nicht informiert, was das für eine Inszenierung ist? Trotzdem: alles easy, die Situationen gehen schnell vorbei“ (*Nachtkritik* Becker, 22.05.14). Auch unsere Smartphones sollen wir auf den Tisch legen und wenn wir wollen, können wir munter Fotos vom Geschehen machen. Kaum einer der Anwesenden traut sich, sein Mobiltelefon aus der Tasche zu holen. Aber nach mehrfachem Nachfragen von Schröder bekomme ich tatsächlich so etwas wie Trotzgefühle. Ich kenne den Hintergrund und habe nicht vor, mich manipulieren zu lassen.

Schröder stellt auch sofort klare Hierarchien auf, indem er seinen Tisch als Ehrentisch bezeichnet und andere Zuschauer alle an diesem Tisch sitzenden Personen als Kellner bedienen muss. Ich sitze an einem anderen Tisch und fühle mich sofort ausgegrenzt. Durch meine Auseinandersetzung mit der Novelle kann ich mich jedoch sofort mit der Ausgrenzungssituation des Erzählers in dem von Mann beschriebenen Nobelhotel identifizieren. Meine Verstimmung weicht Erstaunen über die 1:1 Übersetzung der Stimmung von Novelle und Vorstellung. Schleider sieht es ebenfalls als eine schlüssige Idee an, den Abend als eine

Zaubershow zu inszenieren und so das Publikum des Cipolla und die Stuttgarter Zuschauer in kongruente Situationen zu bringen (vgl. *Stuttgarter Zeitung* Schleider, 24.05.14). Dadurch wird auch der zweite Teil des Abends - wie in der Novelle - als eine Zaubershow aufgebaut. Paul Schröder versucht sich dabei mit Hilfe von mentaler Energie an Zahlen- und Kartentricks. Hierfür wurde vom Schauspiel Stuttgart sogar der Kontakt zu Zauberern und Hypnotiseuren gesucht, um möglichst professionell als Zauberer Cipolla auftreten zu können (vgl. *Stuttgarter Zeitung* Interview Schröder, 22.05.2014). Dabei kann ich fasziniert feststellen, dass die Hypnose hier durch gesellschaftliche Zwänge ersetzt zu sein scheint. Nach den allgemeinen Zauberktricks, bei denen alle brav mitgemacht haben, steigert Schröder sein Programm: „Stellvertretend für eine Frau, die Cipolla bei Mann durch pure Verhexung auf die Bühne zieht, führt er alle anwesenden Damen nach draußen“ (*Nachtkritik* Becker, 22.05.14). Und ehe ich mich versehe, bin ich unter ihnen und laufe dem Schauspieler nach. Durch einen Schulterblick kann ich die leicht verwirrt drein schauenden Männer sehen. Wir werden zu einer Bierbank im Foyer geführt und um die Garnitur gestaffelt. Dann gibt es ein Sektglas für jede und die vorderen Damen müssen Mann'sche Texte vorlesen. Anschließend machen wir noch ein Gruppen-Selfie und erfahren, dass dieses ab Morgen auf der Webseite zu bestaunen ist. Mir schießt kurz die Datenschutzlage für Bilder durch den Kopf, aber das Schauspiel Stuttgart wird sich da schon abgesichert haben. Durch die räumliche Geschlechtertrennung füge ich die Beschreibung der Übertragung im Bühnenraum ergänzend hinzu: „Es gibt Sekt. Sie müssen rezitieren. Eine beugt sich vor die Kamera und sieht daher in der Projektion im Zuschauerraum grotesk aus“ (*Nachtkritik* Becker, 22.05.14). Als wir wieder in den Bühnenraum kommen, scheucht Schröder das Publikum schon wieder durch die Gegend. Wir erhalten den Auftrag alle Tische und Stühle beiseite zu schieben, damit eine Tanzfläche entsteht. Wieder fällt mir der Buchinhalt ein und ich frage mich unweigerlich, wer von uns gleich als willenlose Marionette tanzen muss? Zur allgemeinen Erleichterung sind wir tatsächlich diesmal Zuschauer, denn Schröder setzt sich auf eine Schaukel und wird unter lauten Elektrobeats an die Decke gezogen. Während der Schauspieler den Mann'schen Text des unfreiwilligen Marionettentanzes energetisch wiedergibt, wird rund um den Raum auf der Projektionsfläche ein Video von Tobias Dusche gezeigt. Darauf ist ein zappelnder und tanzender Schröder zu sehen, der sich zu einer Menschenmasse vervielfacht hat. Dieser Teil der Inszenierung wird von Holwein als Höhepunkt des Abends bezeichnet, da er das Hochsteigen des Schauspielers unter hohem Medieneinsatz als den Größenwahn begreift, der den Zauberer schließlich zu Fall bringen wird (vgl. *Stuttgarter Nachrichten* Holwein, 24.05.14).



4) Paul Schröder beim Marionettentanz, Bildquelle: Schauspiel Stuttgart, Conny Mirbach

Schließlich kommt es zu der letzten Szene: der Kellner Mario wird von Cipolla durch einen Kuss erniedrigt und Mario erschießt ihn. Tim Schleider sieht den inszenatorischen Höhepunkt erst hier, da der Abend erstmals eine Konzentration erreicht, in der man als Zuschauer erkennen kann „wie nahe Katastrophe und Katharsis beieinander liegen können“ (*Stuttgarter Zeitung* Schleider, 24.05.14). Tatsächlich wählt Schröder wieder eine Person als Mario aus, die mit ihm im Zentrum des Raumes und der Aufmerksamkeit steht. Dabei wechselt er fließend von dem Manipulator in die Rolle des Mario, sodass er die eine Rolle spielt und die andere mit sanfter Stimme spricht (vgl. *Cannstatter Zeitung* Reinhardt, 24.05.14). Auf mich als Zuschauer wirkt die Szenerie sehr surreal, als sich tatsächlich der Kuss ereignet. Diese Außensicht wird durch das Erlebnis Beckers ergänzt, der an der Premiere den Mario gab.

„Ohh, blöd gelaufen. Mit wackligen Knien im Scheinwerferlicht. Sitzt im Publikum jemand, der mich kennt? Und zurück zu Mann: Warum bin ich nicht gegangen? Absurde Frage. Das macht man einfach nicht. Konnte man ja vorher nicht wissen. Schröder macht sich über meinen Pulli lustig. Ich sage nichts. Ich könnte nur verlieren. Du darfst jetzt nicht blöd aussehen! Lies meine Gedanken, Drecksack: Ich kündige das Abo, das ich nicht habe, wenn ich bloß gestellt werde. [...] Ich höre nicht mehr auf den Text, bekomme aber mit, dass wir die Rollen tauschen. Mario sehnt sich nach einem Mädchen – das einen anderen liebt, der auch im Publikum sitzt. Schröder ist Mario, ich bin Cipolla, Mario in Trance glaubt, dass Cipolla das Mädchen ist und nähert sich.“

Hoffentlich macht keiner ein Handy-Foto. Unsere Lippen treffen sich. Noch mehr Text rauscht vorbei. Die letzte Regieanweisungen lautet: Buch zerreißen. Das hat etwas sehr befreiendes. Uff. Erwartungshaltung der Inszenierung erfüllt“ (Nachtkritik Becker, 22.05.14).

Diese Beschreibung zeigt sehr gut, wie sich ein Ausstellen im Theater anfühlen kann. Tatsächlich changieren Beckers Gedanken zwischen Aggression gegen den Schauspieler und dem gleichzeitigen Pflichtgefühl, kein Spielverderber zu sein. Spannenderweise beschäftigt dieses Thema auch Holwein:

„Nun, man kann über Schröders aufblitzendes Improvisationsgenie amüsiert sein, aber irgendwann ist es nicht mehr lustig, permanent bespielt zu werden. Mal m Ernst: Hätte das Publikum sich verweigern, im Theater den Spielverderber geben sollen? Was passiert, wenn keiner mitspielt?“ (Stuttgarter Nachrichten Holwein, 24.05.14).

Anhand dieser Fragestellung komme ich nun zum nächsten Punkt der Inszenierungs-Untersuchung – den inhaltlichen Kontext. Schleider kritisiert dabei eine ungenaue Arbeit der Dramaturgie, da sich seiner Meinung nach aus der Inszenierung keine Erzählstrang entwickelt, der Zuschauern ohne Vorkenntnis der Novelle zur Orientierung hilft. Den Novellentext sieht er dabei nur als Fremdkörper oder Pausenfüller an, der zwischen den Zaubernummern aufgesagt wird (vgl. *Stuttgarter Zeitung* Schleider, 24.05.14). Angelika Reinhardt sieht die Vorstellung eher als eine stringente Lesung mit Zaubernummer dazwischen (vgl. *Cannstatter Zeitung* Reinhardt, 24.05.14). Ich empfand den Einsatz der Textpassagen als sehr passend und konnte durch die gekürzte Fassung Doppelungen von der literarischen und der dramatischen Situation entdecken. Dennoch habe ich mich zuvor mit der Novelle eingehend befasst und schließe aus der Kritik Schleiders, dass zumindest davor eine inhaltliche Zusammenfassung der Novelle sowie geschichtliche Hintergrundinformationen hilfreich gewesen wären.

Der letzte Punkt meiner Untersuchung ist schließlich das theaterpädagogische Angebot des Schauspiel Stuttgart und dessen Bewertung. Zunächst ist das von der Dramaturgie zusammengefasste Begleitheft von Interesse, da es von den meisten Zuschauer vor Ort gelesen wurde. Im Programmheft werden Themen wie der freie Willen, globale Überwachung, Psychologie der Macht und die Konformität beziehungsweise Auflösung unserer Gesellschaft angeschnitten.

Durch die sichtbare mediale Kontrolle im Bühnenraum ist die globale Überwachung mit Selfie und Live-Übertragung überdeutlich wahrnehmbar, wie auch Holwein in seinem Artikel schreibt (vgl. *Stuttgarter Nachrichten* Holwein, 24.05.14). Besonders der Text des Soziologen Harald Walter scheint schon zu Beginn unter den Zuschauern für Aufsehen zu sorgen. Er spricht davon, dass der Mensch immer nach Konformität strebt und sich daher nicht von Moral leiten lässt, sondern lieber auf soziale Anerkennung und die Wahrung von Normen setzt. Dadurch würden wir als Soldaten auch befohlene Kriegsverbrechen begehen. Tatsächlich staune ich bis zum Schluss, wie geduldig und fügsam alle die Anweisungen von Schröder zu erfüllen suchen. Es geht auch um die Beziehung zwischen Führer und Masse und die freie Willensentscheidung (vgl. *Der neue Merker* Walther, 22.05.14). Diese Vermutung bestätigt Regisseur Tilmann Köhler und fügt hinzu, dass sich in der Erzählung sehr viele, aktuelle Zeitbezüge finden lassen. Dennoch wollte er diese nur anklingen lassen, sodass der Zuschauer selbst aktiv wird und sich womöglich folgende Fragen stellt:

„Inwieweit bin ich heute in sich entwickelnden totalitären Strukturen, und wie reagiere ich darauf? Wo und zu welchem Zeitpunkt erkenne ich sie überhaupt? Wie viel Verantwortung übernehme ich, und wo gebe ich sie ab? [...] Wann leiste ich Widerstand?“ (Stuttgarter Nachrichten Interview Köhler, 20.05.14).

Diese Fragen können also von dem einzelnen Zuschauer in ein Nachgespräch getragen werden. Das Angebot konnte ich nur bei der öffentlichen Generalprobe überprüfen, als es danach noch eine Gesprächsrunde mit Jule Koch und der Dramaturgin Anna Haas gab. Dabei wurde vor allem über die ständige Einforderung von Aktivität beim Zuschauer gesprochen. Viele beschrieben ihre Verunsicherung und auch die darauffolgende Erleichterung, dass die Vorstellung zu Ende war. Die Rolle des Publikums wurde eingehend diskutiert. Im Nachhinein erkannten viele Zuschauer die 1:1-Situation von Inszenierung und Text und waren überrascht, nun persönliche Bezüge zur Romanatmosphäre zu besitzen. Darüber hinaus wurde der Einsatz von Originaltext in Prosaform einstimmig gelobt. Kritik wurde nicht geäußert und ein Bezug zu den Programmheft-Texten ebenfalls nicht angesprochen. Eine inhaltliche Lücke, die in Zukunft hoffentlich bei Nachgesprächen gefüllt werden wird. Eine Reflexion des Gesehenen und Getanen scheint jedoch für alle ein Bedürfnis darzustellen, wie beispielsweise Becker seinen Bericht schließt:

„Jetzt beim Nachlesen, fällt mir auf, dass ich in meiner mir zugewiesenen Rolle mein Gegenüber getötet habe. Ist mir im Scheinwerferlicht gar nicht aufgefallen, obwohl ich Bruchstücke der entscheidenden Stelle vorgelesen habe. War zu sehr darauf fixiert, welche Rolle ich mache. Lese den Soziologen-Text [...] noch mal. Ups“ (Nachkritik Becker, 22.05.14).

Betrachtet man abschließend die Materialmappe, so kann man feststellen, dass ich die bestehenden Texte des Programmheftes durch Informationen über geschichtliche Hintergründe (Biographie Thomas Mann, Faschismus und Propaganda, Mussolini) sowie Zauberkunst (Tricks und Hirnforschung) und schließlich noch durch Thematisierung des Zuschauers (Rollenverständnis und Affektwirkung im Theater) ergänzt habe. Ein spielpraktischer Teil fehlt, wie schon zu Beginn der Untersuchung erläutert, da Jule Koch die Inszenierung selbst als praktisches Erlebnis ansieht. Im Nachhinein kann ich mir jedoch eine Kombination aus Nachgespräch und Nachbereitung vorstellen, in dem im kleineren Rahmen von ca. 15 Personen über Statusübungen und Gruppendynamik-Spiele das Verhältnis zwischen Manipulator und Masse noch stärker verdeutlicht werden kann. Wichtig ist jedoch, dass der Inhalt der Mappe nicht frei zugänglich ist und erst bei der theaterpädagogischen Abteilung bestellt werden muss. Daher besteht nicht für alle Besucher die Möglichkeit sich spontan vor der Vorstellung zu informieren. Eine zusätzliche Einführung könnte hierbei schon einmal als ein roter Faden durch das Stück begriffen werden und die Inhalte des Programmheftes in einen ganzheitlichen Kontext bringen.

5.2.3 Möglichkeiten und Herausforderungen

Vergleicht man nun Mithilfe der hier eingeführten Inszenierungsmittel des zeitgenössischen Theaters die untersuchten Aufführungsbeispiele, so erhält man Möglichkeiten und Herausforderungen der ästhetischen Vermittlung anhand der Zuschauerwahrnehmungen.

Beide Inszenierungen arbeiten mit einer räumlichen Anordnung, die die klassische Trennung von Bühne und Zuschauerraum durchbricht. Dies führte bei beiden Aufführungen zu einem Stau im Eingangsbereich, der durch die Verunsicherung der Zuschauer verursacht wurde, wo sie sich setzen sollten. Beide Inszenierungen evozieren mit dem Einsatz von vervielfältigten Rahmungen eine Aufsplitterung der räumlichen Konzentration auf viele Fixpunkte. Während der gemeinsame Bühnenraum bei 'Mario und der Zauberer' durch die Anordnung einzelner Tische als Inneres bezeichnet werden kann, bildet der Lamellenvorhang die Trennung zu dem äußeren Raum, der im Foyer angesiedelt ist. Die Bühne bei 'Animal Farm' ist durch das Metallkarussell und die Blackbox innerhalb des Raumes noch einmal abgetrennt und mit zahlreichen Gegenständen ausgestattet, sodass eine Multioptionalität der Blicke entsteht und Assoziationsfelder verknüpft werden müssen. Die Blackbox wird hier noch einmal gesondert betrachtet, da sie aufgrund ihrer Funktion als Rückzugsort kontemplativ auf den Zuschauer wirken kann, aber durch die Übertragung des Inneren in den Bühnenraum ebenso als

Konfliktraum einzuschätzen ist.

Die Theaterpädagogik steht also vor der Herausforderung räumliche Wahrnehmung zu schulen und das System der Assoziationsverknüpfung zu veranschaulichen. Dies kann bei spielpraktischen Vorbereitungen durch die allgemeine Bewusstmachung von Raumebenen und Richtungen, sowie durch genaue Untersuchungen eines spezifischen Raumes gelingen. Hierbei ist die anschließende detailgenaue Beschreibung der Raumsituation durch die einzelnen Besucher spannend, da sich so die Erfahrung der subjektiven Wahrnehmung innerhalb einer Gruppe verdeutlichen lässt. Auf einer zweiten Ebene können individuelle Erfahrungen, Beziehungen oder Emotionen geäußert werden, die sich bei der sinnlichen Betrachtung mit der Räumlichkeit verknüpft haben. Das daraus entstehende Geflecht von Assoziationen zeigt den Teilnehmern die Vielfalt ihrer Wahrnehmung, die nicht als falsch und richtig bewertet werden kann und somit als ein fähiges Untersuchungsinstrument von zeitgenössischen Inszenierungen einzustufen ist. Durch zusätzliche Informationen, die vorher sorgfältig ausgewählt wurden, kann eine Fokussierung der Besucher erreicht werden, ohne ihnen die Möglichkeit eines individuellen Erlebens zu nehmen.

Auch die Körperlichkeit wird in beiden Inszenierungen stark betont. Aufgrund der Darstellung mehrerer Rollen wird nicht mehr nur die Figur, sondern auch der Darsteller wahrgenommen. Ein Wechsel der Kostüme zur Unterscheidung der Figuren wurde bei beiden Aufführungen nicht vorgenommen, dafür erfolgte über Sprache eine Trennung. Beide Aufführungen integrieren Tanzsequenzen, um die Körperlichkeit ihrer Rollen darzustellen. In der zusätzlichen Funktion als Erzähler entsteht eine Anrede ans Publikum, die sich bei 'Mario und der Zauberer' bis zu einem Dialog ausweitet. Dabei wird der Zuschauer selbst aufgefordert körperlich aktiv zu werden. Bei 'Animal Farm' ist es die Einladung, sich durch den Raum zu bewegen und zurückzuziehen, wohingegen bei 'Mario und der Zauberer' direkte Aufforderungen an einzelne Zuschauer erfolgen. Dadurch kann es zu dem Gefühl des Ausgestellt-Werdens kommen und Affektwirkungen der Katharsis stellen sich ein. Schließlich werden neben einfachen Tätigkeiten wie Vorlesen oder Karten auswählen, noch weitere sinnliche Erfahrungen gemacht: In 'Animal Farm' wird der Tast- und Gleichgewichtssinn in der Blackbox erfahren, bei 'Mario und der Zauberer' trinken die Frauen Sekt und ein Mann wird später vom Darsteller real geküsst. Eine anhaltende Beschallung durch elektronische Musik sorgt zudem für eine akustische Dauerreizung beim Zuschauer.

Die Vermittlung körperlicher Wahrnehmung kann der zusehenden Entkörperung in der heutigen Gesellschaft entgegenwirken. Bezieht man sich dabei auf den Darsteller und die Betrachtung von dessen Körperlichkeit im Bezug zu seiner Figur, kann man an der Andeutung von Rollendarstellung arbeiten. Diese wird spielerisch durch den Einsatz einzelner Elemente, die von Kostümteilen, über Bewegung/ Tanz bis hin zu Sprache reichen, vermittelt. Dabei ist es wichtig, dass nur Fragmente genutzt werden, um die Präsenz des Darstellers nicht durch die Rolle zu überdecken. Ein Exkurs über Brechts Schauspieltheorie der Distanz zur Rolle können hierbei hilfreich sein. Die Teilnehmer können so lernen, über einfache Darstellungsmittel verschiedene Figuren zu verkörpern, die bei dem Zusehenden durch Assoziationen und Interpretation als solche akzeptiert und wahrgenommen werden. Neben der Betrachtung und Darstellung von Körpern, sind auch die Sinne des Zuschauers zu reflektieren. Dies kann durch eine experimentelle Vorbereitung geschehen, indem die Wirkung verschiedener Übungen auf die Sinne untersucht wird oder durch eine gezielte Nachbereitung erfolgen, indem Gesprächsrunden angeboten werden. Die Ausstellung von Zuschauern kann abschließend nur dadurch aufgefangen werden, indem den Teilnehmern der Sinn dieser Praktik erklärt wird: Es werden Chancen von Realerfahrungen geboten, die zu einer reflektierteren Wahrnehmung des Individuums führen können. Der Zuschauer kann zudem in seinem Recht gestärkt werden, dass er immer die Möglichkeit der Verweigerung besitzt und davon Gebrauch machen kann.

Schließlich bleibt noch die Betrachtung der Medien in den Inszenierungen zu evaluieren. Hierbei handelt es sich bei beiden Aufführungen um eine Medieninspiration, aufgrund der schnell gesetzten Wechsel und Zitate von Licht, Dialogen, Bewegung und Musik. Dabei ist die Blackbox als Symbol für das Internet besonders hervorzuheben. Zum anderen werden reale Medien in Form von technischer Live-Videoübertragungen und Stimmverstärkung/ Verzerrung durch Mikrophone eingesetzt. Der Zuschauer erfährt dabei ein Überangebot von sinnlichen Reizen, die es zu ordnen und bewerten gilt. Bei 'Mario und der Zauberer' wird der Zuschauer aufgefordert, während der Vorstellung mit seinem Handy Fotos zu machen. Später wird ein sogenanntes 'Selfie' (Selbstportrait) der Gruppe fotografiert und auf die Webseite des Schauspiel Stuttgarts gestellt. Dadurch wird der Zuschauer als Nutzer von Social Media enttarnt und persifliert. Die Darstellung des Publikums auf der Leinwand kann schließlich als nochmalige Steigerung des körperlich Ausgestellt-Werdens angesehen werden, da zum einen technische Vergrößerungs- und Verzerrungseffekte in der Übertragung möglich sind, und zum anderen der fokussierte Besucher den Moment seiner Scham selbst auf einem Bildschirm betrachten kann.

Die Herausforderung der Vermittlung besteht hier, bei den Zuschauern eine reflektierende Nutzung der Medien zu initiieren. Eine gute Orientierung bietet hierbei die spielerische Betrachtung von filmischen Stilmitteln und Bildeinstellungen. Die Teilnehmer können sich so zwischen Totale und Detailaufnahme, Frosch- und Vogelperspektive bewegen. Elemente wie der Schnitt und das Zoomen werden darstellerisch erprobt und auf die Bühne übertragen. Zudem sind auch das Internet und die Social Media in ihrer Nutzung zu erforschen. Die Selbstdarstellung durch Bilder und Codierung von Schriftsprache haben hier ihren besonderen Reiz und können durch Standbilder und Dialoge in Chatform ausprobiert werden. Natürlich können auch technische Medien wie Kameras und Mikrophone in diesen Prozess eingebaut werden. Die Zurschaustellung eines Besuchers in einer Aufführung kann so eventuell reflektierter wahrgenommen werden. Dennoch ist auch hier die Vorsicht geboten, die bereits bei der körperlichen Analyse angemerkt wurde: Im Zuschauer können sich durch diese Behandlung unterschiedliche Affektwirkungen einstellen.

6. Resümee

Am Ende meiner Abschlussarbeit komme ich nun zu der Beantwortung meiner Fragen, die mich zu dieser Untersuchung getrieben haben. Ich habe nun aus unterschiedlichen Blickwinkeln die Beziehungen zwischen zeitgenössischen Theater und seinem Publikum beleuchtet und diese Fakten anhand von zwei Inszenierungen unterfüttert. Dabei habe ich festgestellt, dass sich die Rollen von Theater, Zuschauer und auch Theaterpädagogen verändert haben.

Das zeitgenössische Theater hat neue Inszenierungstechniken entwickelt, die sich immer mehr von der klassischen Bebilderung dramatischer Texte lösen und das Theater zu einer Art Erlebnis- und Assoziationsraum gestalten, der durch die Livesituation und die Kopräsenz von Darsteller und Zuschauer geprägt ist. Dabei kann das Theater den Zuschauer in seiner Wahrnehmung durch codierte Inhalte aktivieren und mit ihm in einen Dialog treten. Ich halte diese Verfahren, im Hinblick auf eine fortschreitende Entkörperung und Isolation unserer Gesellschaft, als wünschenswert und aus der Perspektive der Theaterpädagogik als sogar höchst relevant. So können vereinzelte, spielpraktische und ästhetische Erfahrungen direkt im Theater gemacht werden. Zumindest ist das der theoretische Gedanke neuerer Inszenierungen. In der Praxis ist jedoch festzustellen, dass die Erwartungen des Theaters an den Zuschauer nicht mehr klar definierbar sind. Während das Theater eine Konfrontation des Zuschauers mit sich selbst und seiner Umwelt evozieren will, besteht bei vielen Theaterbesuchern noch das Bedürfnis einer klassischen Theaterrezeption im anonymen Zuschauerraum. Natürlich können

alte Traditionen und Verhaltensmuster nicht einfach ersetzt werden und werden auch weiterhin in klassischen Inszenierungen bestehen bleiben. In meiner Untersuchung konnte ich allerdings herausfinden, dass dieses Bedürfnis auch durch Überforderung der Wahrnehmung in zeitgenössischen Inszenierungen begünstigt wird. Dies ist auf eine fehlende Vermittlung von Inhalten und deren ästhetische Decodierung zurückzuführen. Spannend ist dabei, dass bei der Untersuchung der Inszenierungsbeispiele eine beachtliche Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung des Zuschauers und der intendierten Bedeutung des Theaters sichtbar wurde.

Für diese neue Art der Inszenierung braucht es also neue Vermittlungsstrategien, die durch theaterpädagogische Angebote abgedeckt werden müssen. Die Rolle des Theaterpädagogen nimmt dadurch eine wichtige Position innerhalb eines Theaterbetriebs ein. Ausschneidend konnte diese Arbeit einige Vorschläge zu einer adäquaten Vermittlung liefern, die eine Aktivierung des Publikums unterstützen können. Die unermüdliche Entwicklung eines Instruments zur eigenständigen Rezeptions- und Bewertungsfähigkeit beim Zuschauer hat dabei zukünftig oberste Priorität.

Dennoch wurden auch Grenzen und Herausforderungen formuliert, die auf eine kritische Grundhaltung von der Einbeziehung der Zuschauer zielt. Aufgrund der Möglichkeit von real entstehender Affektwirkungen im Publikum, müssen Inszenierungen von den Vermittlern vorab besucht und auf ihre Forderungen an das Publikum analysiert werden. Entsprechende Vorankündigungen oder Verweise können dadurch den Zuschauer vor Überraschungen schützen. Zudem sollte das Konzept der Programmhefte und Materialmappen überdacht werden. Der unvorbereitete Zuschauer erhält durch ein knapp formuliertes Programmheft eventuell zu wenig Hintergrundwissen, wohingegen sich der zuvor Informierende aus dem 30-Seiten umfassenden Text der Materialmappe die wichtigsten Informationen erst heraussuchen muss. Eine zum Programmheft ergänzende Einführung, beziehungsweise eine umfassendere Produktionsbroschüre könnten hier zu einer besseren Vermittlung beitragen. Und zu guter Letzt muss der „neue“ Theaterpädagoge dafür Sorge tragen, dass das Theater auch nach der Vorstellung zu einer gemeinsamen Reflexion des Erlebten einlädt und damit seine Relevanz als Raum der Begegnung und des Austausches in unserer Gesellschaft behält.

7. Quellenverzeichnis

Literatur

- Böhme, Hartmut** (2007): Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne, In: Lechtermann/ Christina, Wagner/ Kirsten, Wenzel/ Horst (Hg) Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Erich Schmitt Verlag, Berlin, S.67ff.
- Czirak, Adam** (2012): Partizipation der Blicke.Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance. Bielefeld, S.133-141.
- Deck, Jan** (2008): Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. In: Deck, Jan/ Sieburg, Angelika (Hg.) Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Transcript Verlag. Bielefeld, S.9.
- Eberhardt, Doris** (2005): Theaterpädagogik in der Pflege, Georg Thieme Verlag. Stuttgart, Seite 2.
- Föhl, Patrick S./ Lutz, Markus** (2010): Publikumsforschung in öffentlichen Theatern und Opern: Nutzen, Bestandsaufnahme und Ausblick. In: Glogner, Patrick/ Föhl, Patrick S. (Hrsg.): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden, S. 28 – 63.
- Glogner, Patrick/ Föhl, Patrick S.** (2010): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden. S.11.
- Hentschel, Ulrike** (2003): Ästhetische Bildung, In: Koch,Gerd/ Streisand, Marianne (Hg.) Wörterbuch der Theaterpädagogik,Schibri-Verlag, Berlin, S. 9.
- Hoffmann, Hilmar** (1979): Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt/M
- Klein, Armin** (2007): Der exzellente Kulturbetrieb, Wiesbaden, S.15-63.
- Kotte, A.** (2005): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln, S.111.
- Lehmann, Hans-Thiel** (2005): Postdramatisches Theater, 3. veränderte Auflage, Verlag der Autoren. Frankfurt am Main, S.13/ 16f/ 21/ 24f/ 48/ 50/ 73/ 100f/ 111/ 143f/ 148f/ 150f/ 152/ 165/ 172/ 242/ 273ff/ 285f/ 288/ 292ff/ 363ff/ 390fff/ 402/ 419fff/
- Mandel, Birgit** (2008): Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung. Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung, München. S.21 – 49.
- Schulze, Gerhard** (2005): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt am Main. S.13.
- Schumacher, Max** (2008): Expect Expectation – Gestaltung der Erwartungshaltung als Teil der „Over-All-Dramaturgy. In: Deck, Jan/ Sieburg, Angelika (Hg.) Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Transcript Verlag. Bielefeld, S.74.
- Simhandl, Peter** (2007): Theatergeschichte in einem Band, Henschel Verlag. Berlin, S.14ff/ 248f

Stegemann, B. (2009): Lektionen 1. Dramaturgie. Theater der Zeit Verlag, Berlin, 287f.

Weiler, C. (2005): Postdramatisches Theater. In: Erika Fischer-Lichte et.al. (Hg.) Metzler Lexikon Theatertheorie. Verlag J.B: Metzler Stuttgart, Weimar, S.245-248.

Wirth, A. (1987): Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien. In: Gießener Universitätsblätter 202 (1987), Seite 83-91.

Abbildungen

Cover: Mirbach, Conny: Mario und der Zauberer, 2014, Schauspiel Stuttgart (01.11.14)

<http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/repertoire/mario-und-der-zauberer/> Bild 5

1) o.A.: Animal Farm, 2014, Theater an der Parkaue (01.11.14)

http://www.showcasebeatlemot.de/de/ueber-das-stueck_24.html?picture=510

2) o.A.: Animal Farm, 2014, Theater an der Parkaue (01.11.14)

<http://www.parkaue.de/spielplan/animal-farm-farm-der-tiere/?rubrik=1#termine>

3) Mirbach, Conny: Mario und der Zauberer, 2014, Schauspiel Stuttgart (01.11.14)

<http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/repertoire/mario-und-der-zauberer/> Bild 3

4) Mirbach, Conny: Mario und der Zauberer, 2014, Schauspiel Stuttgart (01.11.14)

<http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/repertoire/mario-und-der-zauberer/> Bild 6

Quellenangaben 'Animal Farm'

Literatur

o. A. (2014): Begleitmaterial. Theater an der Parkaue, S.7f/ 9ff/ 14ff/ 20

Internet

Bruckmann, Regine: Animal Farm (Farm der Tiere). In: Zitty-Kritik, Stand:13.02.2014.

URL:<http://www.zitty.de/animal-farm-farm-der-tiere-2.html> (31.10.2014).

Decker, Gunnar:Die Performance der Schweine. In: Neues Deutschland, Stand: 29.01.2014.

URL:<http://www.neues-deutschland.de/artikel/922391.die-performance-der-schweine.html> (31.10.2014).

Diesselhorst, Sopia: Wie die Jugendstücke beim Heidelberger Stückemarkt 2014 dem sperrigen alten Baum Theater neue Äste sprießen lassen. In: Nachtkritik Essay, Stand: April 2014.

URL: <http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/jugendstuecke/essay-ueber-jugendstuecke> (31.10.2014).

Friedl, Armin: Animal Farm in Stuttgart – Willkommen im Theater der Kuriositäten. In: Stuttgarter Nachrichten, Stand: 09.05.2014.
URL:<http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.animal-farm-junges-ensemble-stuttgart-willkommen-im-theater-der-kuriositaeten.c179c6de-903e-4a30-a0e4-f040ff8b7158.html> (31.10.2014).

Granzin, Katharina: Tiere tanzen dir was vor. In: TAZ, Stand: 28.01.2014.
URL:<http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/dig=2014%2F01%2F28%2Fa%2F0138&cHash=6e9a52d0e7e94eadca4c830a5463987e> (31.10.2014).

Raddatz, Frank: Interview mit Showcase Beat le Mot. In: Theater der Zeit (2011), Februar 2011.
URL: <http://www.showcasebeatlemot.de/de/interviews.html>

Rakow, Christian: Theater an der Parkaue – Schweinesystem bleibt Schweinesystem. In: Berliner Zeitung, Stand: 09.03.2014.
URL:<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/theater-an-der-parkaue-schweinesystem-bleibt-schweinesystem,10809150,26507632.html> (31.10.2014).

Quellenangaben 'Mario und der Zauberer'

Literatur

Haas, Anna (2014): Programmheft 'Mario und der Zauberer' Dramaturgie am Schauspiel Stuttgart

Haas, Anna/ Koch, Jule/ Iffert, Lisa (2014): Materialmappe 'Mario und der Zauberer', Theaterpädagogik am Schauspiel Stuttgart

Mann, Thomas (2013): Mario und der Zauberer. 32. Auflage, S. Fischer Verlag. Berlin

Internet

Becker, Steffen: Mario und der Zauberer – Regisseur Tilmann Köhler und Solo-Virtuose Paul Schröder manipulieren das Stuttgarter Publikum nach Thomas Mann'schem Strich und Faden. In: Nachtkritik, Stand: 22.05.2014.
URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9565:mario-und-der-zauberer-regisseur-tilmann-koehler-und-solo-virtuose-paul-schroeder-manipulieren-das-stuttgarter-publikum-nach-thomas-mannschem-strich-und-faden&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (11.10.2014).

Schleider, Tim: Hokusfokus der Verführung. In: Stuttgarter Zeitung (2014), 24.05.2014.

Studierende des Seminars Journalistisches Schreiben an der Universität Stuttgart: Da ist ein Mensch, der erzählt etwas. Interview mit Tilmann Köhler. In: Stuttgarter Nachrichten, Stand: 20.05.2014. URL:<http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.tilman-koehler-im-interview-da-ist-ein-mensch-der-erzaehlt-etwas.49b7713e-18a0-47bd-b380-8f7a87a0ae39.html> (11.10.2014).

Walther, Alexander: Behexung des Publikums. In: Der neue Merker, Stand: 22.05.2014
URL:<http://www.der-neue-merker.eu/stuttgart-schauspiel-nord-mario-und-der-zauberer-nach-thomas-mann> (11.10.2014).

Zeitung

Holwein, Jürgen: Beiläufig fängt die Chose an. In: Stuttgarter Nachrichten (2014), 24.05.2014.

Reinhardt, Angela: Mach mal mit. In: Cannstatter Zeitung (2014), 24.05.2014.

RM: Mentalkunst. In: Stuttgarter Zeitung (2014), 22.05.2014.

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.

Heidelberg, 03.11.2014

Ort, Datum

Unterschrift