

# Theaterpädagogik der strengen Hand

Impulse professioneller Regieführung für die  
theater- und kunstbezogene Theaterpädagogik

Abschlussarbeit im Rahmen der  
berufsbegleitenden Ausbildung  
zum Theaterpädagogen (BuT)  
an der Theaterwerkstatt  
Heidelberg

vorgelegt von:  
Hariolf Baumann BF 7  
Moselstraße 15  
73479 Ellwangen

August 2011

## Inhalt

Einleitung .....	I
Kunstform Theater .....	1
Theatrale Mittel .....	2
Regie im professionellen Theater .....	4
Amateurtheater .....	6
Regie im Amateurtheater .....	7
Konzeptionell .....	7
Analytisch .....	7
Praktisch-Didaktisch .....	8
Organisatorisch .....	8
Die Probenarbeit .....	9
Leseprobe .....	9
Szenische Probe .....	10
Theaterpädagogik .....	11
Aufgaben des Spielleiters .....	12
Ästhetische Aufgabe (Schauspielregie) .....	13
Psychosoziale Aufgabe .....	13
Theaterpädagogisches Inszenieren .....	15
Die Probenarbeit .....	15
Inszenieren .....	16
Theaterformen .....	19
Biografisches Theater .....	19
Chorisches Theater .....	19
Postdramatisches Theater .....	20
Impulse für das Amateurtheater .....	22
Regiestil .....	22
Regie- / Inszenierungskonzept .....	23
Inszenierung .....	24
Dramaturgie .....	25
Geschlossene Dramaturgie .....	26
Offene Dramaturgie .....	26
Rollenarbeit .....	27
Zuschauer .....	28

Fazit.....	30
Literaturverzeichnis.....	A

## Einleitung

Die Erarbeitung und Inszenierung einer dramatischen Vorlage steht bei meiner Arbeit als Spieler und Spielleiter im Amateurtheater immer am Anfang jeder Probenarbeit. Ein ausgewähltes Theaterstück eines Autors soll innerhalb eines exakt definierten Probenzeitraumes inszeniert und an festgelegten Terminen zur Aufführung gebracht werden. Das produktorientierte Arbeiten rückt somit stets in den Mittelpunkt. Es werden Textbücher verteilt, Rollen typengerecht aufgrund der Eignung der Spieler<sup>1</sup> für verschiedene Figuren besetzt und das Stück, nach den Vorstellungen eines (häufig selbsternannten) Regisseurs, inszeniert. Theatergruppen, die auf diese Art und Weise Stücke inszenieren, gibt es sehr viele. Aber nur selten sind die Ergebnisse einer Inszenierung kurzweilig, inspirierend oder gar künstlerisch wertvoll. Vor allem in ländlichen Regionen beschränken sich die Regisseure in der Stückauswahl meist auf volkstümliche Theaterstücke<sup>2</sup> mit ähnlichem Handlungsbogen und vorhersehbarem Ausgang. Es gibt selten etwas Neues zu entdecken, und die vorherrschende Vorstellung davon, was (gutes) Theater ist und wie es gemacht wird, ist sowohl seitens der Zuschauer aber auch der Theatermacher eine sehr einseitige.

Meine persönliche Auffassung von Theaterarbeit ist ästhetisch-künstlerisch ambitioniert und stellt Anforderungen an alle Beteiligten. Der Zuschauer soll ein Theaterstück als ästhetisches Kunstwerk erleben und für neue Theaterformen<sup>3</sup> sensibilisiert werden. Die Spieler sollen ihre theatralischen Fähigkeiten während der Probenarbeit weiterentwickeln und sich kreativ in die gemeinsame Inszenierungsarbeit einbringen können. Die Institution (z.B. Vereine, Kirchengemeinden, soziale Einrichtungen...) soll die Projektarbeit unterstützen und in die Fortbildung der Spieler investieren.

Wie aber kann man all diesen Ansprüchen gerecht werden?

Bei meiner Arbeit als Spielleiter einer Jugendtheatergruppe habe ich in den letzten Jahren positive Erfahrungen mit theaterpädagogischen Methoden sammeln können. Durch die gemeinsame Arbeit mit den Spielern entstanden Inszenierungen von ganz eigenem ästhetischem Wert, und die Identifikation aller Beteiligten mit dem Ergebnis wuchs. Darüber

---

<sup>1</sup> Für den gesamten Text dieser Arbeit gilt, dass Personenbezeichnungen, die in männlicher Form formuliert sind, das männliche und das weibliche Geschlecht miteinschließen, ohne dass dies einer gesonderten Nennung bedarf.

<sup>2</sup> Hier soll keinesfalls die Daseinsberechtigung dieser Stücke oder des Volkstheaters in Frage gestellt werden. Sie dienen lediglich exemplarisch für eine im Amateurtheater häufig auftretende Gattung.

<sup>3</sup> Vgl. Theaterformen

hinaus spielte der künstlerische Wert dieser Inszenierungen durchaus eine entscheidende Rolle für den Publikumserfolg, und dieser wiederum war ausschlaggebend für die Motivation der Darsteller, die Theaterarbeit fortzusetzen.

Für die Institutionen bedeuteten die wachsenden Zuschauerzahlen mehr Einnahmen, wodurch die Bereitschaft, in weitere Theaterprojekte und die Fortbildung der Spieler und Spielleiter zu investieren, stieg.

Im Folgenden möchte ich die oben genannte Arbeitsweise näher untersuchen und auf unterschiedliche Arten der stückbezogenen Regie- und Inszenierungsarbeit eingehen. Dabei versuche ich Antworten auf die folgenden Fragen zu finden:

- Kann die theater- und kunstbezogene Theaterpädagogik von professionellen Methoden der Regie- und Schauspielarbeit profitieren?
- Welchen Einfluss hat die theaterpädagogische Arbeit auf die Qualität von Inszenierungen?
- Können im Amateurtheaterbereich neue Theaterformen eingeführt und etabliert werden?
- Welche Aufgaben hat ein Spielleiter bei der Inszenierungsarbeit im Amateurtheater?
- Welche theatralischen Mittel haben Einfluss auf den künstlerischen Wert einer Inszenierung?
- Wie unterscheidet sich die Arbeit am professionellen Theater von der nicht-professionellen Arbeit?

Die vorliegende Arbeit soll aus dem Blickwinkel einer kunstbezogenen Theaterarbeit allgemeine Begrifflichkeiten des Theaters vorstellen und verschiedene Arbeitsweisen am Amateurtheater beleuchten. Dabei wird jeweils die Abgrenzung der theaterpädagogischen Arbeit, die den Menschen in den Vordergrund stellt, zu Formen des Regietheaters mit professionellen und nicht-professionellen Spielern mit einbezogen. Meine persönlichen Erfahrungen und Eindrücke ziehe ich in die Betrachtung mit ein. Um sie vom übrigen Text abzusetzen, sind diese Textstellen im weiteren Verlauf *kursiv* gesetzt.

Die Arbeit erhebt keinen Anspruch darauf, vollständig zu sein, oder gar als Leitfaden zur Einführung von professionellen Methoden für Inszenierungen am Amateurtheater zu dienen. Sie soll lediglich meine Erfahrungen bei der Arbeit als Spielleiter reflektieren und kritisch hinterfragen, sowie Impulse für die Verwendung von professionellen Methoden für eine zeitgemäße, abwechslungsreiche und kreative Arbeit am Amateurtheater geben.



## Kunstform Theater

Es braucht nicht viel, um die Kunstform Theater auf die Beine zu stellen.

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“<sup>4</sup>

Das Zitat von Peter Brook beschreibt die Grundsituation von Theater. Aber was genau macht denn die Kunst des Theaters aus, und kann das Theater überhaupt als eigene Kunstform angesehen werden?

Das Besondere an der Kunstform Theater ist seine Einmaligkeit. Keine Aufführung ist wie die andere, weil die Menschen, die die Kunst machen und die Menschen, die die Kunst aufnehmen niemals dieselben sind. Menschen verändern sich in jedem Moment und werden von Sekunde zu Sekunde älter. Sie sind ihren Stimmungen und Gefühlen unterworfen, die sich von Tag zu Tag und damit von Aufführung zu Aufführung ändern können.

Edward Gordon Craig sah genau darin aber einen Mangel. Er gilt als Begründer des „Theaters der Bilder“, in dem er Einflüsse der bildenden Kunst für seine Regiearbeit heranzieht.<sup>5</sup> Craig hält den Menschen für seine Form der Theaterkunst nicht geeignet, da man „nicht planbar über ihn verfügen kann“. Er begründet dies damit, dass „Die Bewegungen des Schauspielers, der Ausdruck seines Gesichts, der Klang seiner Stimme [...] den Strömen seines Gefühls unterworfen [...] sind.“<sup>6</sup> Er sieht im Realismus auf der Bühne die bloße Nachahmung der Wirklichkeit. Dies stellt in seinen Augen keine Kunst dar.

Auf der anderen Seite wird genau dieser schöpferische Akt und die möglichst perfekte Darstellung einer Figur und des Lebens auf der Bühne als Kunstform Theater angesehen. Diderot weist in seinem „Paradox über den Schauspieler“<sup>7</sup> auf den Unterschied zwischen Natur und Kunst hin. „Auf der Bühne spielt sich nichts so ab wie in der Natur. Darstellung ist Kunst, sie bezieht sich zwar auf die Natur, [...] ist aber reflektierte und geformte Wiedergabe von Naturbeobachtungen.“ Dabei ist der Schauspieler nicht seinen eigenen Gefühlen oder

---

<sup>4</sup> Vgl. (Brook, Peter, 1983 S. 9)

<sup>5</sup> (Mangold, et al., 2010 S. 78)

<sup>6</sup> (vgl. Edward Gordon Craig, Der Schauspieler und die Übermarionette in (Roselt, 2005 S. 257)

<sup>7</sup> Vgl. (Rellstab, 1998 S. 117)

denen der Figur unterworfen, sondern „er gibt gewissenhaft die äußeren Zeichen des Gefühls wieder“.<sup>8</sup>

„Der Schauspieler lebt, er weint und lacht auf der Bühne, doch indem er lacht und weint, beobachtet er sein Lachen und seine Tränen. Und in diesem Doppelleben, in diesem Gleichgewicht zwischen Leben und Spiel, besteht die Kunst.“<sup>9</sup>

Während Dichtung und bildende Kunst auf Umwegen [...] ihre Visionen „verkörpern“, geschieht dies bei der darstellenden Kunst durch die Verkörperung im Menschen selbst.<sup>10</sup> Unverzichtbar für ein Theater, das als Kunstform wahrgenommen werden soll, ist hierbei eine Leidenschaft. Theater beschreibt Konflikte, Widersprüche, Konfrontationen und Herausforderungen.<sup>11</sup> Menschen stellen durch die Charaktere auf der Bühne keine trivialen Alltagssituationen dar, sondern ihre Darstellung steht in Verbindung mit Handlungen in denen die Figuren etwas Bedeutendes von sich zeigen. Sie offenbaren ihre Moral, ihr Leben und ihre Leidenschaften. „Was ist eine Leidenschaft? Es ist das Gefühl, das wir für jemanden oder für eine Idee entwickeln, die wir höher schätzen als unser eigenes Leben.“<sup>12</sup>

*Die Kunst des Theaters liegt für mich in der Gleichzeitigkeit und ihrer Einmaligkeit begründet. Der Schaffensprozess und die Rezeption finden zur gleichen Zeit statt. Dabei stellen Schauspieler mit ihren Körpern lebende Bilder vor einem Publikum dar. Das Publikum nimmt diese Bilder auf und verknüpft sie mit individuellen Erfahrungen. Dabei entstehen bei jedem Zuschauer ganz eigene Interpretationen und Deutungen, die nur bedingt vorhersehbar sind. Damit dies bei einer Stückinszenierung gelingt, ist eine intensive Auseinandersetzung mit dem Stück notwendig. Nach der Aufführung ist die geschaffene theatrale Wirklichkeit Vergangenheit. Sie kann nicht mehr auf die exakt gleiche Art und Weise hergestellt werden. Die Kunst des Theaters ist endlich - wie das Leben.*

## **Theatrale Mittel**

Unter theatralen Mitteln versteht man alle Mittel, mit denen auf der Bühne im Rahmen einer Inszenierung bestimmte Wirkungen erzeugt werden können. Dazu gehören Körper, Stimme, Raum, Requisiten, Kostüm, Bühnenbild und Licht. Das Wissen über die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten und Wirkungsweisen dieser theatralen Mittel sind Grundvoraussetzung für zielgerichtete und kreative Inszenierungen. Man unterscheidet diese „Zeichen des Theaters“ (nach Erika Fischer-Lichte) in personenbezogene Zeichen und raumbezogene Zeichen.

---

<sup>8</sup> Vgl.(Rellstab, 1998 S. 119)

<sup>9</sup> Vgl. Thomas Salvini, Stanislawski zitiert in (Hentschel, 2010 S. 163)

<sup>10</sup> Vgl. (Weintz, 2008 S. 178)

<sup>11</sup> Vgl. (Boal, 2006 S. 31)

<sup>12</sup> Vgl. ebenda S. 31



Personenbezogene Zeichen sind Zeichen der Darsteller. Der Schauspieler kann durch die Art seiner Mimik, seiner Gestik und der Art seiner Bewegung durch den Raum eine bestimmte Bedeutung sowohl in Form von Beziehungen zu Personen als auch im Bezug zum Raum erzeugen. (kinesische Zeichen). Außerdem werden akustische Zeichen (Sprechen, Singen, Musizieren, Geräusche) erzeugt. Weitere Bedeutung wird durch eine bestimmte Gestaltung des äußeren Auftretens eines Schauspielers hervorgebracht. Hierzu zählen Gestalt, Kleidung und Frisur.

Unter raumbezogenen Zeichen versteht Fischer-Lichte die Raumkonzeption, also die Art der Anordnung der Zuschauer zu den Schauspielern. Die Art, wie dieser Raum aufgebaut ist, wirkt sich unmittelbar auf die Beziehung zwischen Publikum und Akteuren aus.<sup>13</sup>

Das Aussehen der Bühnenräume und die Ausstattung dieser Räume (Dekoration, Requisiten) sowie deren Veränderung durch die Schauspieler zählen ebenfalls zu den Zeichen, durch deren Herstellung eine Bedeutung auf der Bühne erzeugt wird. Eine Besonderheit der theatralen Zeichen ist ihre Mobilität und Polyfunktionalität. Die *Mobilität* ist dadurch gekennzeichnet, dass ein Zeichen ein anderes ersetzen kann. (Bsp.: Dekoration wird durch Worte beschrieben, Requisiten werden nur gestisch benutzt...)

Die *Polyfunktion* der einzelnen Zeichen ist dadurch gekennzeichnet, dass einzelne Requisiten und Gegenstände eine andere Funktion als ihre ursprüngliche übernehmen können. Ein Stuhl kann beispielsweise als Berg, Auto, Zelt etc. eingesetzt werden, indem ihm im Handeln diese Funktion zugesprochen wird.<sup>14</sup>

Der Regisseur kann durch den Einsatz der Zeichen eine bestimmte Wirkung erzeugen. So wird z.B. durch die Reduktion der Ausstattung oder das Ersetzen von Requisiten durch Gesten die Fantasie der Zuschauer schon während des Betrachtens angeregt. Die ästhetische Wirkung der Aufführung verändert sich, denn dem Zuschauer wird kein Bild vorgegeben, sondern in den Köpfen jedes einzelnen Zuschauers bildet sich ein individuelles Bild. (z.B. des Raumes, des Requisites etc.)

Durch den Einsatz eines einfachen Bildes können Landschaften auf der Bühne erzeugt werden, die ohne aufwendige Dekorationen auskommen. Dies ist besonders für das Amateurtheater interessant, da hier häufig das Geld für eine opulente Bühnenausstattung fehlt. Zugleich bringt das Wissen über die Funktionsweise der Zeichensysteme ein enormes

---

<sup>13</sup> Vgl. (Pfeiffer, et al., 2009 S. 34)

<sup>14</sup> Vgl. (Mangold, et al., 2010 S. 15) nach Erika Fischer-Lichte, Semiotik des theaters. Band 1

Potential an ästhetischen Möglichkeiten mit sich. Durch ihren gezielten Einsatz können sie zur Steigerung der künstlerischen Qualitäten einer nicht illusionistischen Spielweise beitragen.

## Regie im professionellen Theater

Die Art der Regiearbeit im professionellen Bereich liegt in der Struktur des professionellen Theaterbetriebs begründet. Das Theater wird in einen künstlerischen, technischen und administrativen Bereich unterteilt. Die Verantwortung für all diese Bereiche hat die Intendanz. Die einzelnen Bereiche gliedern sich in die Verwaltung, die Dramaturgie, das Künstler-Betriebsbüro und die Technik. Innerhalb der einzelnen Bereiche wird streng hierarchisch zwischen künstlerischen Ideen und Ausführung unterschieden.<sup>15</sup> Die „Ideenhaber“ entwerfen auf Basis des erarbeiteten Regiekonzepts ihre Konzeptionen für die künstlerische Idee einer Inszenierung, während die „Ausführenden“ für die handwerkliche Umsetzung der Idee in den Gewerken (den handwerklichen und technischen Werkstätten) verantwortlich sind.

Die Regie kann sich durch diese klare Trennung von anderen Aufgabengebieten komplett abgrenzen und sich ausschließlich auf die Erstellung und Umsetzung des Regiekonzepts konzentrieren. Gemeinsam mit dem Produktionsdramaturgen, sowie dem Bühnen-, Kostüm- und Maskenbildner entwickelt der Regisseur das Regiekonzept einer jeden Inszenierung.<sup>16</sup>

Dieses Regiekonzept ist die Basis jeder Produktion. Der Produktionszeitraum beträgt dabei in der Regel sechs Wochen. Der Regisseur legt die Besetzung des Stückes fest und entscheidet sich für eine vom Produktionsdramaturgen (gemeinsam mit dem Autor) erstellte Textfassung. Der Regisseur leitet die Probenarbeit mit den Schauspielern. Dabei gibt es durchaus verschiedene Regiestile, die die Handschrift eines Regisseurs ausmachen. Brecht nahm dem Stück gegenüber eine Haltung des Nichtwissens ein; er wartete ab [...] und wollte wissen [...], wie der Schauspieler das Geschriebene auf der Bühne zeigt.<sup>17</sup>

Unabhängig vom Regiestil zeigt dieses Beispiel, dass die eigentliche Inszenierungsarbeit im professionellen Bereich während der Proben stattfindet. Der Regisseur konzentriert sich dabei auf die künstlerische Interpretation des Stückes. Bereits während der ersten Leseprobe beginnen die Schauspieler, Regisseure und Dramaturgen mit der Suche nach Indizien im Text, „die ihnen Brücken bauen in die Welt der fremden Worte. [...] An jenem ersten Tag lesen

---

<sup>15</sup> Vgl. (Wagner, 2011 S. 59 ff)

<sup>16</sup> Vgl. ebenda S. 54

<sup>17</sup> Vgl. (Brecht, 2005 S. 572)

[...] die Schauspieler [...] langsam und jeder für sich. Es ist der letzte und vielleicht einzige Moment, an dem ein Darsteller laut nur zu sich selbst spricht.“<sup>18</sup>

Nachdem der Text wiederholt am Tisch gelesen und besprochen und mit den Entwürfen der Kostüm- und Bühnenbildner in Bezug gebracht wurde, beginnen die Schauspieler, sich über Improvisationen den Figuren und den einzelnen Szenen zu nähern.<sup>19</sup> Dabei ist die Vielfalt der Ausdrucksformen, welche sie als professionelles Handwerkszeug mitbringen, eine wichtige Grundlage für eine gelungene Inszenierung. Aufgabe der Regie ist es nun, den Schauspielern die jeweilige Rolle näher zu bringen. Dabei verfolgen sie durchaus unterschiedliche Ansätze. So ist es z.B. für den einen verpönt, als Regisseur den Schauspielern etwas vorspielen, da die Dramenbearbeitung getrennt von der bereits abgeschlossenen Ausbildung der Schauspieler liegen sollte.<sup>20</sup> [...] „Brecht [...] hingegen [...] spielt viel vor [...] und versucht damit, [...] die Fantasie und Gestaltungskraft der Schauspieler anzuregen.“<sup>21</sup>

Der Regisseur bringt mit den Darstellern das Stück auf die Bühne. Dabei gibt es auf Proben immer wieder auch „reelle Auseinandersetzungen, reelle Konflikte“ [...] zwischen dem Regisseur und den Schauspielern. „Diese Auseinandersetzungen finden normalerweise nicht demokratisch statt. Dem Regisseur ist es nicht nur erlaubt, das letzte Wort zu haben, von ihm wird auch erwartet, dass er sagt, wo es langgeht.“<sup>22</sup> Er trifft die Entscheidungen darüber, was auf der Bühne zu sehen sein wird. Dabei unterstützt ihn während der Probenarbeit der Regieassistent. Er notiert alle getroffenen Vereinbarungen im Regiebuch. Dort werden alle für die Inszenierung relevanten Informationen festgehalten: Laufwege der Schauspieler, Auf- und Abtritte, Einsatz verschiedener Requisiten, Lichtwechsel, Musikeinsätze, Tonsignale, Textänderungen. Es enthält Bühnenskizzen sowie Requisitenlisten<sup>23</sup> und dient dem Regisseur als Gedächtnisstütze und Dokumentation des gespielten Stückes.

Der Produktionsdramaturg ist gemeinsam mit dem Regisseur dafür verantwortlich, dem Publikum und dem Ensemble die künstlerische Idee hinter der Produktion anhand von weiterführendem Material zu vermitteln.<sup>24</sup> Er dient dem Regisseur als Berater und ist dafür verantwortlich, dass der rote Faden des Regiekonzepts eingehalten wird.

---

<sup>18</sup> Vgl. (Oberender, 2009 S. 18)

<sup>19</sup> Vgl. ebenda S. 37

<sup>20</sup> Vgl. nach (Wagner, 2011 S. 32)

<sup>21</sup> Vgl. nach (Brecht, 2005 S. 574)

<sup>22</sup> Vgl. (Hinz, et al., 2011 S. 321)

<sup>23</sup> Vgl. (Wagner, 2011 S. 54)

<sup>24</sup> Vgl. ebenda S. 55

## Amateurtheater

Das Amateurtheater unterscheidet sich vom professionellen Theater hauptsächlich darin, „dass keiner der Darsteller und Mitwirkenden eine spezifische Theaterausbildung genossen hat, und dass niemand seinen Lebensunterhalt mit Theaterarbeit verdient.“<sup>25</sup> Ein Teil der Amateurtheater in Deutschland wird durch den Bundesverband Amateurtheater (BdAT) repräsentiert. Der Verband wurde 1982 gegründet und bezeichnet sich selbst als einen der größten Interessenverbände der darstellenden Künste. Zum bundesweit tätigen Dachverband, der in allen 16 Bundesländern in Form von Landesverbänden vertreten ist, gehören derzeit rund 2300 Theaterensembles, in denen ca. 100.000 Mitglieder ehrenamtlich tätig sind. Darunter befinden sich rund 500 Kinder und Jugendtheatergruppen.<sup>26</sup>

Der Verband hat es sich das Ziel gesetzt, der breiten Gesellschaft durch die Amateurtheater einen Zugang zu den Darstellenden Künsten zu ermöglichen. Der Verband will durch die Stärkung der regionalen Amateurtheater eine „Kultur für alle“ anbieten. Hierfür zielt er unter anderem auf die Stärkung der breiten kulturellen Arbeit, den Erhalt und die Pflege der vielfältigen Ausdrucksformen sowie der Sprachen und Dialekte in Deutschland und die Verbesserung der künstlerischen Qualitäten des Amateurtheaters ab.<sup>27</sup>

Der Verband orientiert sich hierbei an den Sparten und Zielgruppen der darstellenden Künste im nicht professionellen Bereich und grenzt sich damit von der Theaterpädagogik ab.

*Unter Amateurtheater verstehe ich eine Gruppe von nicht beruflichen Schauspielern, die sich zusammengefunden haben, mit dem gemeinsamen Wunsch, Theater zu spielen. Dabei bringt jeder in der Gruppe unterschiedliche Voraussetzungen und Theatererfahrungen in die gemeinsame Arbeit mit ein. Die Darsteller selbst haben keine Schauspielausbildung durchlaufen, können aber natürlich selbst die unterschiedlichsten Berufe und die vielfältigsten Freizeitaktivitäten ausüben. Diese professionellen Erfahrungen auf anderen Gebieten können einen großen Mehrwert für die gemeinsame Theaterarbeit leisten. Hierbei lege ich mein Hauptaugenmerk auf institutionell eingebundene Gruppen im ländlichen Raum, die im Rahmen eines (Theater-)Vereins tätig sind und an einer Produktion in Form einer Inszenierung eines Autorentextes arbeiten. Die Teilnehmer engagieren sich auf freiwilliger Basis für die Theaterproduktion. Die Rahmenbedingungen, wie die Auswahl des Stückes, Besetzung, Zeit und Ort der Produktion sind dabei stets vorab festgelegt.*

---

<sup>25</sup> Vgl. (Wagner, 2011 S. 48)

<sup>26</sup> Vgl. (Online, 2011) eingesehen am 21.07.2011

<sup>27</sup> Quelle: [www.bdat.info](http://www.bdat.info) eingesehen am 21.07.2011

## Regie im Amateurtheater

Die Aufgaben der Regie im Amateurtheater unterscheiden sich vom Profitheater insofern, dass der Regisseur bei der Inszenierung einer Stückvorlage weitreichende Aufgabengebiete selbst abdecken muss. Eine Arbeitsteilung auf Basis der einzelnen Gewerke, wie sie im professionellen Umfeld fest institutionalisiert ist, findet in dieser Form am Amateurtheater meist gar nicht, bzw. nur unvollständig, statt. Der Regisseur ist folglich für nahezu alle Belange rund um die Inszenierung verantwortlich. Silvan Wagner unterscheidet hierbei vier Hauptbetätigungsfelder.

### Konzeptionell

Der eigentliche Arbeitsbereich der Regie bei der Inszenierung am Amateurtheater ist die Probenarbeit. Silvan Wagner bezeichnet diese Form der Regie als sogenannte „geführte Regie“, bei der [...] „die aktive Arbeit der Regie in der Probe an der Inszenierung in kritischer Auseinandersetzung mit Darsteller und Regiekonzeption“ [...] stattfindet.<sup>28</sup>

Dabei muss der Regisseur seine Interpretation des Stückes während der Inszenierungsarbeit stets mit den erarbeiteten Szenen abgleichen. Es ist durchaus möglich, dass die Regie ihr Konzept zur Diskussion stellt und sich das Konzept somit im Laufe der Inszenierung verändert.

### Analytisch

Nicht-professionelle Spieler können sich bei ihrer Darstellung nicht selbst beobachten. Sie wissen nur wenig über die Publikumswirksamkeit ihrer Aktionen auf der Bühne. Die Aufgabe des Regisseurs ist es, zu beobachten und diese Beobachtungen mitzuteilen. Er nimmt den Standpunkt eines Beobachters ein, formuliert Verbesserungsvorschläge und gibt den Spielern Impulse für weitere Darstellungsmöglichkeiten.

Der Regisseur muss sich hierbei stets bewusst sein, dass die Darsteller nur selten Erfahrung mit der Differenzierung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung haben. Dies kann bei der Äußerung von Kritik an der individuellen Darstellung zu erheblichen Meinungsverschiedenheiten zwischen der Regie und dem Darsteller führen.<sup>29</sup> Der Regisseur muss deshalb während des Beobachtens behutsam nach Handlungsalternativen suchen und diese zusammen mit einer konstruktiven Kritik in der Art formulieren, dass das Selbstvertrauen der Darsteller nicht in Frage gestellt wird. Dies erfordert sowohl von den

---

<sup>28</sup> Vgl. (Wagner, 2011 S. 34)

<sup>29</sup> Vgl. ebenda

Darstellern als auch vom Regisseur eine hohe Kritikfähigkeit, da die geübte Kritik zugleich künstlerischer als auch didaktischer Natur ist.

Gleichwohl gehört es zur Aufgabe des Regisseurs, den Teilnehmern die Fortschritte einer Inszenierung mitzuteilen und sie dadurch zu bestärken.

### **Praktisch-Didaktisch**

Der Regisseur muss den Darstellern während der Probenarbeit dabei helfen, ihre individuellen Darstellungsmöglichkeiten zu verbessern. Die Probe ist also, anders als im professionellen Bereich, immer auch Ausbildung. Hier gilt es, parallel zur Einstudierung einer bestimmten Rolle auch Grundlagen der Theaterarbeit zu erlernen.<sup>30</sup> Der Regisseur muss in der Lage sein, die komplexe Darstellung eines Spielers im Hinblick auf ihre Wirkung zu bewerten, positive Tendenzen zu bestärken, für negative Aspekte Alternativen zu finden und erfolgsversprechende Übungen anzubieten.<sup>31</sup> Dabei ist es durchaus üblich, den Darstellern die eigene Vorstellung einer Rolle gegebenenfalls auch exemplarisch darzustellen. Der Regisseur muss daher über die entsprechenden körperlichen und künstlerischen Fähigkeiten verfügen [...]. Silvan Wagner verweist hierbei auf das Lernmodell von Albert Banduras. Dessen Theorie besagt, dass die Erfahrung anderer Menschen zum Abkürzen des eigenen Lernprozesses genutzt werden kann. Das Lernen am Modell fördert letztlich die Selbstbeobachtung, Selbstbewertung und Selbstreaktion des Beobachters.<sup>32</sup>

Häufig verfügt der Regisseur im Amateurtheater nicht über eine entsprechende künstlerische Ausbildung. Er ist, ebenso wie die Spieler, ein Amateur. Auch er pendelt während der Probe zwischen künstlerischer Ausbildung und Kunstproduktion hin und her und ist auf kritische Rückmeldungen und deren Verarbeitung angewiesen.<sup>33</sup> Dabei muss es ihm aber dennoch gelingen, das Ziel einer künstlerisch hochwertigen Aufführung zu erreichen.

### **Organisatorisch**

Innerhalb der Regie fließen im Amateurtheater alle künstlerischen und organisatorischen Belange zusammen. Die Regie muss dafür Sorge tragen, dass Probenpläne erstellt, Bühnenbilder gebaut, Kostüme genäht und die notwendige Licht- und Tontechnik bedient wird. Sie muss dabei einerseits Bühnenbild, Musik, Maske, Beleuchtung, Kostüme und Requisiten in das Regiekonzept mit einbeziehen, andererseits aber auch praktisch in diesen Bereichen tätig

---

<sup>30</sup> Vgl. Theatrale Mittel

<sup>31</sup> nach (Wagner, 2011 S. 33)

<sup>32</sup> Vgl. ausführlich ebenda Fußnote 12

<sup>33</sup> Vgl. (Wagner, 2011 S. 34)

werden.<sup>34</sup> Dies liegt darin begründet, dass diese einzelnen Bereiche im Amateurtheater häufig unbesetzt sind. Außerdem muss jederzeit mit dem Ausfall eines für die oben genannten Arbeitsfelder eingeteilten Verantwortlichen gerechnet werden.<sup>35</sup> In diesem Fall wird von der Regie eine dynamische Organisation erwartet, bei der Verantwortliche anderer Arbeitsfelder oder einzelne Darsteller zusätzliche Aufgaben übernehmen können. Zusätzlich muss Unvorhersehbares auch nachträglich in das Regiekonzept übernommen werden können. Das Konzept selbst darf dabei nicht starr sein, sondern muss sich den wechselnden Arbeitsbedingungen und vorhandenen Defiziten flexibel anpassen lassen, ja sie sogar in Vorteile verwandeln.

Das verlangt von der Regie einen hohen Zeitaufwand und ein hohes Engagement, denn es ist davon auszugehen, dass nicht professionelle Regisseure diese Aufgaben neben der beruflichen Beschäftigung ausüben.

## Die Probenarbeit

Die Probenarbeit dient im Amateurtheater der Erarbeitung des Theaterstücks. Die hier beschriebene Methode beschreibt den klassischen Ablauf der Probenarbeit, wie er bei vielen Theatergruppen üblich ist und wie ich ihn als Spieler erlebt habe.

Der Regisseur erscheint mit einem Stück zur Probe. Er stellt den Inhalt des Stückes in seinen eigenen Worten vor und verteilt daraufhin die Rollen an die anwesenden Spieler. Der Regisseur vermittelt den Spielern die Rahmenbedingungen für die Inszenierung, wie z.B. die Probentermine, den Zeitpunkt der Aufführungen und die Probenorte. Die Probe dient ebenfalls zur Ausbildung der Schauspieler. Hier studieren die Schauspieler ihre Rolle, meist im Bezug zum Text, ein. Sie lernen Grundlagen der Darstellung und verschiedene Ausdrucksformen kennen. Der Regisseur übernimmt hierbei die Rolle eines Lehrers.

## Leseprobe

Meist wird dann im Anschluss gleich mit einer Leseprobe des Stückes mit verteilten Rollen begonnen. Arbeitet der Regisseur mit einer Strichfassung des Theaterstücks, so wird diese entweder vorab erstellt, oder aber während dieser Leseproben gemeinsam erarbeitet. Dies hängt unter anderem davon ab, wie erfahren die Gruppe ist. Die Leseproben dienen außerdem dazu, eine bestimmte Lesart<sup>36</sup> des Textes zu vermitteln, nämlich die des Regisseurs. Dabei legt der Regisseur besonderen Wert darauf, dass alle das Stück, die Handlungen, die

---

<sup>34</sup> Vgl. ebenda S. 38

<sup>35</sup> Eine Vertretungsregelung ist am Amateurtheater eher selten

<sup>36</sup> „Künstlerische Interpretation einer (dramatische) Textvorlage vgl. (Hilliger, 2009 S. 22)

Beziehungen der einzelnen Figuren und die Figuren selbst, sowie die Zeit und Gesellschaftsform, in der das Stück spielt, verstehen. Er geht hierbei in der Regel von seinem Regiekonzept aus, das er idealerweise vor der Probe erstellt hat. Auf Basis dieses Regiekonzepts bewertet er die Handlungen der einzelnen Figuren und die Wirkung der einzelnen Szenen und des gesamten Stückes.

### **Szenische Probe**

Nach dieser Phase der Konzeption werden die einzelnen Szenen des Stückes auf die Bühne gestellt und wiederholt. Das Stellen auf der Bühne läuft in der ersten Phase meist noch sehr gefühlsreduziert ab, wird aber mit der Häufigkeit der Durchgänge und die dadurch entstehenden routinierten körperlichen Abläufe nach und nach intensiviert. Darauf aufbauend werden die Beziehungen der einzelnen Figuren praktisch erprobt und die Einzelszenen zueinander in Bezug gesetzt. Der Regisseur verändert durch gezielte Interventionen die Voraussetzungen innerhalb der Szene, indem er Regieanweisungen gibt. Die Regieanweisungen verändern das Spiel der Darsteller innerhalb der bevorstehenden Szene. Der Regisseur beobachtet das Spiel, gleicht die entstandene Wirkung der Szene mit dem Regiekonzept ab und interveniert ggf. durch weitere Regieanweisungen. Am Ende werden alle Szenen miteinander kombiniert und zu einem Gesamtstück zusammengesetzt. Dabei wird das Stück in der letzten Probenphase nach und nach auf die tatsächliche Bühne und auf das dort entstandene Bühnenbild übertragen. Es kommen Requisiten und Kostüme dazu, und die erarbeiteten Szenen werden in der Probe an die neuen Gegebenheiten angepasst. Vor der Aufführung werden Licht- und Tontechnik integriert und in einem sogenannten technischen Durchlauf an die Szenen angepasst. Vor der Premiere wird das Stück noch einmal in der Hauptprobe und der anschließenden Generalprobe komplett in den vorgesehenen Kostümen durchgespielt. Bei der Generalprobe greift der Regisseur nicht mehr intervenierend ein. Die Generalprobe soll idealerweise so ablaufen wie die anschließende Premiere und alle weiteren Vorstellungen.

*Ich habe die Probenarbeit am Amateurtheater zum Großteil als eine an die klassische Form des Regietheaters angelehnte erlebt. Es wurde stets konkret an der Stückinszenierung und den einzelnen Rollen gearbeitet. Die Darstellung der Schauspieler wurde hierbei fast immer bis hin zur kleinsten Geste durch den Regisseur vorgegeben. Der Regisseur gestaltete mit den Darstellern etwas nach seinen Vorstellungen. Vorschläge der Teilnehmer gab es aufgrund der strengen Hand nur selten. Die Stärken der Spieler wurden nicht gefördert. Im Gegenteil, sie fühlten sich aufgrund der Vielzahl der Regieanweisungen nicht selten überfordert, denn es fehlten ihnen die darstellerischen Grundlagen. Ihre Rolle blieb ihnen dadurch meist fremd, und ihre Darstellung wirkte hölzern und künstlich gestellt.*



## Theaterpädagogik

*Im Verlauf meiner Ausbildung stellte ich mir selbst die Frage, ob die Inszenierungsarbeit am Amateurtheater überhaupt etwas mit Theaterpädagogik zu tun hat. Welche Rolle spielt sie bei der Arbeit mit unterschiedlichen Altersgruppen? Eine nähere Definition des Begriffs soll mein derzeitiges Selbstverständnis der Theaterpädagogik näher beleuchten.*

Der Begriff setzt sich aus den beiden Wörtern „Theater“ und „Pädagogik“ zusammen, die das Spannungsfeld des Berufsbilds kennzeichnen. Der Theaterpädagoge bewegt sich ständig in diesem Spannungsfeld. Dabei ist es ihm selbst überlassen welche, Ausrichtung er wählt und wo er den Schwerpunkt seiner Arbeit sieht. Wichtig ist nur „dass der Theaterpädagoge weiß, warum und mit wem er welche Arbeit macht.“<sup>37</sup>

Der Theaterpädagoge entscheidet dabei stets in Bezug auf die Zielgruppe, ob er einen eher pädagogischen Ansatz wählt oder ausschließlich mit theatralen Mitteln arbeitet. Der Inhalt der theaterpädagogischen Arbeit ist dabei aber immer die Suche nach theatralen Ausdrucksformen und damit die Arbeit an der Kunstform Theater. In der experimentierenden Suche nach einer Ausdrucksform, nach theatralen Zeichen, manifestiert sich der ganz eigene Blick eines Spielers oder einer Gruppe auf die künstlerisch zu gestaltende (theatrale) Wirklichkeit. Den Weg zur Formfindung mit einer Gruppe muss der Theaterpädagoge eröffnen und begleiten. Die komplexe Struktur dieses Prozesses ist notwendigerweise kreativ und pädagogisch.<sup>38</sup>

Seit den 90er Jahren gilt die Theaterpädagogik als eigene ästhetische Kunstform. Die künstlerischen Verfahren des Theaters und die Erfahrungen der Spieler werden in den Mittelpunkt der Betrachtungen gestellt. Jürgen Weintz formuliert dazu ein neues Paradigma, das die übertriebene pädagogische Instrumentalisierung des Theaters ablehnt und die Wiederentdeckung der ästhetischen Qualitäten fordert.<sup>39</sup>

*Theaterpädagogisches Arbeiten ist für mich in erster Linie die künstlerisch geprägte Theaterarbeit mit Amateuren. Hierfür sind vorrangig theatertheoretische Kenntnisse notwendig, denn in der Rolle des Regisseurs ist der Theaterpädagoge für den künstlerischen Prozess verantwortlich. Bei der Arbeit mit Amateuren ist die Motivation der Darsteller häufig entscheidend für den Erfolg oder Misserfolg der künstlerischen Arbeit (der Inszenierung). Diese Motivation zu fördern sollte daher ein Schwerpunkt*

---

<sup>37</sup> Vgl. (Bidlo, 2006 S. 40)

<sup>38</sup> Vgl. (Hilliger, 2009 S. 52)

<sup>39</sup> Vgl. (Weintz, 2008 S. 284)

*der theaterpädagogischen Arbeit sein, ist sie doch oftmals ausschlaggebend für den Fortbestand der Gruppe.*

*Die Pädagogik ist meiner Meinung nach notwendig, um diese künstlerische Arbeit mit Amateuren überhaupt zu ermöglichen, also die Gruppe arbeitsfähig zu machen. Der Theaterpädagoge übernimmt hier die Rolle eines Lehrers, der sein Wissen über theatrale Mittel wie Rollen- und Inszenierungsarbeit an die Gruppe vermittelt. Hierfür sind zum einen Kenntnisse der Wissensvermittlung und zum anderen das Wissen über gruppendynamische Prozesse notwendig. Die Alterszusammensetzung einer Gruppe spielt dabei eine wesentliche Rolle, denn es gilt einen Anleiterstil zu wählen, der alle Altersgruppen innerhalb der Gruppe gleichermaßen anspricht und ein gemeinsames Arbeiten ermöglicht. Dazu ist es wichtig, dass Berührungspunkte abgebaut werden und ein kreatives Arbeitsklima geschaffen wird, in dem sich jeder Einzelne aufgrund seiner individuellen Erfahrungen und Fähigkeiten einbringen kann.*

## **Aufgaben des Spielleiters**

Die Aufgaben des Spielleiters<sup>40</sup> in einer Amateurtheaterproduktion sind weitreichend. Er arbeitet als Regisseur, Dramaturg und Bühnenarbeiter in Personalunion. Er ist für die künstlerische Gestaltung der Inszenierung ebenso verantwortlich wie für die Koordination und Planung von technischen Mitarbeitern. Nicht zuletzt ist er auch für die Werbung und Öffentlichkeitsarbeit zuständig.

Zusätzlich steht er dabei in seiner Rolle als Pädagoge im ständigen Dialog mit den Teilnehmern. Er sieht sich mit der Doppelaufgabe konfrontiert, ästhetisch-künstlerische Problemstellungen zu lösen und zugleich psychosoziale Voraussetzungen und Folgen des Spiels zu bedenken.<sup>41</sup>

„Jede Theatergruppe benötigt ein Mindestmaß an Grundlagen, um vor ein Publikum zu treten.“<sup>42</sup> Die Aufgabe eines Spielleiters ist es, diese Grundlagen zu vermitteln und die Gruppe spiel- und arbeitsfähig zu machen. In welcher Form er das macht und welche er Methoden er verwendet, meist ist es ein Baukasten von verschiedenen Techniken, hängt von seinem Theaterverständnis ab – nämlich ob er Theater als Kunstgattung vermittelt oder ob er die natürliche Spielfähigkeit der Spieler freisetzt.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich die Bezeichnung Spielleiter im vorliegenden Text auf die Anleitungsfunktion des Spiels, eines Theaterstücks usw. im theaterpädagogischen Umfeld bezieht und den Beruf des Theaterpädagogen mit einschließt.

<sup>41</sup> Vgl. (Weintz, 2008 S. 232)

<sup>42</sup> Vgl. (Hoffmann, et al., 2008 S. 15)

<sup>43</sup> nach (Hoffmann, et al., 2008 S. 15)

Nach Weintz lassen sich die Aufgaben der Spielleitung in folgende zwei Bereiche unterteilen.<sup>44</sup>

### **Ästhetische Aufgabe (Schauspielregie)**

Der Spielleiter, der im Sinne der Regie tätig ist, gibt den Spielern hilfreiche Impulse zur Herstellung/Darstellung von glaubwürdigen Bühnenvorgängen. Hierfür muss der Spielleiter nicht nur als „stützende und inspirierende Instanz bei der Rollenarbeit“ fungieren, sondern sich auch um die [...] „Entwicklung eines stimmigen Gesamtkonzepts unter Einbeziehung aller theatralischen Ausdrucksmittel“<sup>45</sup> kümmern. Die Schulung der theatralischen Instrumente (Körper, Stimme) und die Vermittlung von Wirkungsweisen der theatralischen Mittel werden zu einer wichtigen Aufgabe der Regiearbeit und setzen einen entsprechend geschulten Spielleiter voraus. In diesem Punkt grenzt sich der Spielleiter klar vom professionellen Regisseur am Theater ab, denn er übernimmt zusätzlich die Aufgaben eines Dramaturgen und eines Schauspielpädagogen. Er muss die Spieler mit geeigneten Methoden zum Spiel animieren und ihre Ausdrucksmittel schulen und sie ebenfalls durch Bereitstellung von zusätzlichem themenbezogenen Material zu einem kreativen Schaffen anregen.

### **Psychosoziale Aufgabe**

Der Spielleiter im Amateurtheater muss die Proben- und Rollenarbeit stets unter psychosozialen Gesichtspunkten reflektieren. Dazu gehören z.B. Bedürfnisse wie Freude am Spiel, Interesse an Selbstdarstellung, Selbstbestätigung, Anerkennung und Austausch in der Gruppe... usw.

Der Spielleiter muss die zwischenmenschlichen Prozesse erkennen können und diese dann gezielt beeinflussen, denn ein gutes Gruppenklima fördert das Engagement jedes Einzelnen und wirkt sich so letztendlich auf die künstlerische Qualität der Inszenierung aus. Dabei können die zwischenmenschlichen Prozesse durch die gemeinsame Rollenarbeit und die Einbringung der eigenen Persönlichkeit in das gemeinsame Spiel verstärkt werden. Die künstlerisch intensive Rollen- und Probenarbeit schweißt die Spieler enger zusammen. Sie lernen sich während des Prozesses immer besser kennen. Dadurch entsteht eine wachsende Intimität auch auf persönlicher Ebene.

---

<sup>44</sup> Vgl. (Weintz, 2008 S. 354 ff)

<sup>45</sup> Vgl. beide Zitate nach (Weintz, 2008 S. 354)

Der Spielleiter sollte jeden einzelnen Spieler bezüglich seiner folgenden individuellen Eigenschaften reflektieren und diese in die gemeinsame Arbeit mit einbeziehen.<sup>46</sup>

- Interessen und Bedürfnisse
- Selbstbild und Lebensumfeld
- Vorerfahrungen
- Möglichkeiten/Stärken
- Fixierungen/Grenzen

Zusätzlich muss er sich im Klaren sein, dass sich die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität durch handelndes Erproben einer fremden Rolle sich auf das Selbstbild auswirken kann. Es werden neue Erfahrungen angestoßen, die mit bereits erworbenen (Real-) Erfahrungen in Beziehung treten.<sup>47</sup> Ein handelndes Erproben in einer fremden Rolle kann auf das Individuum unterschiedliche Auswirkungen haben.

- „Bestätigung = Sicherung und Kräftigung des vorhandenen Selbstkonzepts (z.B. bei ich-schwachen Spielern durch Bewältigung überschaubarer Aufgaben),
- Zementierung als Form der Selbsteinschränkung durch Bestätigung von Sicherheiten und bereits Bekanntem (Unterforderung),
- konstruktive, ich-erweiternde Verstärkung durch Bewältigung von Unsicherheiten,
- Überforderung und Gefahr der Ich-Diffusion durch Nichtbewältigung von Unsicherheiten.“<sup>48</sup>

Im Bezug auf die Rollenarbeit muss der Spielleiter die Balance zwischen Überforderung und Unterforderung des Spielers halten. Der Spieler sollte in der Rolle nicht nur sich selbst darstellen, sondern durch die Rolle auch neue, bisher unbekannte Seiten ausprobieren und entdecken können. Gleichzeitig sollte die Rolle den Spieler nicht verunsichern, indem sie ihm komplett wesensfremden Eigenschaften abverlangt. Dies kann zu einer Verunsicherung des Einzelnen und auch der Gruppe führen.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. (Weintz, 2008 S. 360 ff)

<sup>47</sup> Vgl. ebenda

<sup>48</sup> Vgl. (Weintz, 2008 S. 361) zitiert nach Nickel. Hervorhebungen des Original nicht übernommen.

<sup>49</sup> Vgl. ebenda

## Theaterpädagogisches Inszenieren

### Die Probenarbeit

Die Probenarbeit dient beim theaterpädagogischen Inszenieren der Erarbeitung eines Theaterstücks und der Annäherung an eine gemeinsame konzeptionelle und ästhetische Form. Während der Probenarbeit findet eine inhaltliche und eine spielerische Auseinandersetzung mit dem Stück, der Rolle und die eigentliche ästhetische Produktion von Theater statt. Hier wird ausprobiert, entdeckt, für gut befunden, verworfen und wieder neu definiert. Es können verschiedene Handlungsmuster einer Figur in einer theatralen Wirklichkeit probiert werden, die den Darstellern Sicherheit und Orientierung bietet.

Damit diese Arbeit überhaupt erst möglich wird, müssen zunächst die Voraussetzungen für eine kreative Probenarbeit geschaffen werden.

### Voraussetzungen schaffen

Man muss sich bewusst sein, dass die Spieler stets in einer anderen Situation bei der Probe erscheinen. Dies gilt sowohl für die Arbeit mit Amateuren als auch für die Arbeit mit professionellen Schauspielern, wenn auch nicht in gleichem Maße. Die Spieler müssen aus ihren jeweiligen Alltagssituationen abgeholt werden.

„Es bedarf eines aethetic space (Augusto Boal), eines leeren Raumes (Peter Brook), eines Spielraumes [...] Das kommunikative Vakuum“<sup>50</sup>

Die Spieler werden aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit in eine neue, theatralische Wirklichkeit überführt. Hier sind Ort, Zeit und Handlungen begrenzt und überschaubar während sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit Ort, Zeit und Handlungen fortlaufend ändern.<sup>51</sup> Durch die Erklärung dieses Spielraums werden möglichst viele Verhaltens- und Kommunikationsregeln des Alltags außer Kraft gesetzt.<sup>52</sup> Die Spieler können verschiedene Handlungsmuster im Probehandeln ausprobieren.

Darüber hinaus muss der Spielleiter vor Beginn der Proben dafür Sorge tragen, dass die Spieler in ihrer Aufmerksamkeit, Beweglichkeit, Sprache und körperlichen Präsenz an das gemeinsame Arbeiten herangeführt werden. Dies geschieht im Allgemeinen durch vorbereitende Übungen (Warm up). Sie steigern unter anderem die Konzentration und ermöglichen so einen raschen und produktiven Einstieg in die kreative Arbeit. Dabei sollte

---

<sup>50</sup> Vgl. (Wiese, et al., 2006 S. 128)

<sup>51</sup> Vgl. Ina Kindler-Popp in (Hoffmann, et al., 2008 S. 177)

<sup>52</sup> Vgl. (Wiese, et al., 2006 S. 122)

darauf geachtet werden, dass die Warm up - Übungen einen thematischen Bezug zur Stückinszenierung haben oder eventuell auf Themen des Stücks oder der zu probenden Szenen hinführen.

*Für die Arbeit mit Jugendlichen halte ich, aufgrund meiner bisherigen Erfahrungen, ein Warm up für unverzichtbar. Die Darsteller können innerhalb kürzester Zeit auf spielerische Weise auf das gemeinsame Arbeiten eingestimmt werden. Gleichzeitig können theatrale Grundlagen und thematische Bezüge zum Stück viel bewusster vermittelt werden, als es rein sprachlich möglich wäre. Die Teilnehmer gelangen durch die einleitenden Übungen sehr schnell zu einem konzentrierten Arbeiten. Der Zeitaufwand hierfür wäre bei einem direkten Einstieg in die Inszenierungsarbeit ohne vorheriges Warm up wesentlich höher. Bei einer Gruppe mit erwachsenen Darstellern benötigte ich für die Einführung von Warm up-Übungen verhältnismäßig lang. Die Teilnehmer standen den Übungen meist sehr kritisch gegenüber. Hier wurde es umso wichtiger, den Nutzen zusätzlich auf intellektueller Ebene zu verdeutlichen, um die inneren Blockaden zu lösen und sie für die Teilnahme an den Übungen zu gewinnen.*

## **Inszenieren**

„Theaterpädagogische Inszenierung meint [...] zunächst einmal ein methodisch klares Heranführen einer Gruppe an theatrale Ausdrucksformen mit dem Ziel einer abschließenden Präsentation.“<sup>53</sup> Er begibt sich mit ihr gemeinsam auf eine experimentelle Suche nach möglichen Ausdrucksformen in der neu zu erschaffenden Realität eines Theaterstücks.

Dazu gehört auch, dass er die Gruppe konsequent, wenn auch behutsam, von der Vorstellung eines naturalistischen Theaterspiels wegführt [...] und sie mit den vielfältigen Möglichkeiten und den Freiräumen künstlerischen Gestaltens vertraut macht.<sup>54</sup>

Gelingt dies, dann entwickelt die Gruppe im Tun eine ganz eigene Lesart des Stückes und schafft durch die Konzentration auf eine bestimmte künstlerische Form einen eigenen Blick auf die künstlerisch zu gestaltende Wirklichkeit.

In seiner Funktion als Regisseur hat der Theaterpädagoge die Aufgabe, die Gruppe methodisch zu führen, die entstandenen Arbeitsergebnisse fortlaufend zu strukturieren, auszudeuten und zuzuspitzen und im Weitergehen des entstehenden Weges zur Aufführung zu bringen. Dabei arbeitet er zwar zeitweise auch auf Grundlage eines vorab erstellten Regiekonzepts, aber dieses Konzept entwickelt sich im Laufe der künstlerischen Auseinandersetzung stets weiter, indem es Impulse und Anregungen aus der Gruppe mit einfließen lässt. Die theaterpädagogische Inszenierung schafft den Darstellern somit die

---

<sup>53</sup> Vgl. (Hilliger, 2009 S. 50)

<sup>54</sup> Vgl. ebenda

Möglichkeiten, sich im Rahmen einer Stückerarbeitung in fremden Ausdrucksformen auszuprobieren und ihren eigenen Ausdruck darin zu (er-)finden.<sup>55</sup> Der Spielleiter muss die Fähigkeit besitzen „Verfahren und Übungsreihen so in die Probensituation einzubringen, dass gemeinsam mit den Spielern neue und spannungsvolle Darstellungsweisen entstehen können, anstatt sich in erster Linie über eine intelligente Inszenierungskonzeption künstlerisch zu beweisen.“<sup>56</sup>

### *Annäherung an eine Gestaltungsform*

Die Annäherung an eine Gestaltungsform kann ein möglicher Ausgangspunkt für die Stückerarbeitung sein. Dabei bearbeitet eine Gruppe zeitgleich eine vorgegebene Szene mit unterschiedlichen Schwerpunkten. (z.B. Sprache/Text, Figuren, Szene im Raum, Tanz, chorische Gestaltung) Durch die Konzentration auf eine bestimmte Aufgabe und das praktische Ausprobieren wird die Komplexität des theatralen Darstellens gemindert. Es entstehen Ergebnisse, die vor allem unerfahrenen Gruppen verdeutlichen können, wie sich die Entscheidung für eine Gestaltungsform auf das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit auswirken kann.

### *Einstiegspunkte*

Bei einer Inszenierung wirken die verschiedenen Einzelkünste (Kostüme, Bühne, Figuren, Requisiten, Licht) zusammen. Die Festlegung ihrer Verhältnisse zueinander beeinträchtigt die Gesamtwirkung und ist Teil der künstlerischen Entscheidung. Bei der theaterpädagogischen Inszenierung kann der Theaterpädagoge durch verschiedene Einstiegspunkte mit der Stückerarbeitung beginnen und somit, basierend auf einem Stück- und Theaterverständnis, verschiedene Schwerpunkte setzen.

### *Figurenentwicklung*

„Innerhalb der Rollenarbeit muss die Spielleitung die Akteure ermutigen, gleichzeitig sie selbst zu sein und über sich hinauszugehen.“<sup>57</sup>

Die Annäherung an eine Figur wird in der theaterpädagogischen Arbeit am Amateurtheater auf zwei verschiedene Ansätze reduziert. Zum einen über die innere Motivierung der Handlungen, indem sich der Darsteller der Figur durch Einfühlung nähert und so zu einem körperlichen Ausdruck gelangt. Zum anderen über die Gewinnung einer äußerlichen Form, indem der Darsteller sich der Figur über den körperlichen Ausdruck nähert und so ein inneres

---

<sup>55</sup> Vgl. ebenda S. 53

<sup>56</sup> Vgl. (Sack, 2011 S. 99)

<sup>57</sup> Vgl. (Koch, et al., 2003 S. 284) zitiert nach (Weintz, 2008 S. 353 ff)

Gefühl herstellt. Hierfür werden für die Arbeit mit Amateuren zahlreiche Übungen aus verschiedenen Schauspieltheorien übernommen, wie z.B. Wahrnehmungstraining, Fantasiereisen, innere Motivierung von Handlungen. Ohne diese Übungen läuft Figurenarbeit Gefahr, mechanisch, rein formal und äußerlich zu bleiben.<sup>58</sup>

Der Einstieg in die Figurenentwicklung kann auf Basis einer dramatischen oder sonstigen Literaturvorlage oder frei über Formen der Körperarbeit erfolgen. Die Darsteller können z.B. über die Beschäftigung mit dem Kostüm, Kostümteilen oder einem Requisit in die Improvisation einsteigen. Durch die Auseinandersetzung mit diesen verschiedenen Hilfsmitteln verändert sich ihr Äußeres, ihre Haltung, die Sprache und ihr körperliches Ausdrucksvermögen und wird zu einem wesentlichen Bestandteil ihrer Figur. Sie erhalten einen fremden Blick auf die Szene, die anderen Figuren und den Bühnenraum und finden neue Ausdrucks- und Verhaltensmöglichkeiten. Dies eröffnet ihnen Gestaltungshilfen, die eine Darstellung fernab von Klischees ermöglicht.

Die Figurenentwicklung wird in der theaterpädagogischen Arbeit durch die Materialien unterstützt, die zuvor in der Probenarbeit gesammelt wurden. Damit kann der Darsteller auf der Bühne stets auf vielfältiges Material zurückgreifen, das er zuvor bereits in der Improvisation, also im Spiel selbst erarbeitet hat. Er entdeckt eigene Ausdrucksformen in den Improvisationen durch die intensive Auseinandersetzung mit sich selbst und im Zusammenspiel mit Anderen. Dieses Material wird damit zu eigenen Erfahrungen des Darstellers und verliert so seine Künstlichkeit. Die Darsteller arbeiten mit Erfahrungen, die auf der Bühne selbst entstanden sind. Im Zusammenspiel orientieren sie sich dabei stets an den bereits erarbeiteten Eigenschaften ihrer Figur. Der Theaterpädagoge unterstützt die Gewinnung von theatralen Zeichen für die einzelnen Figuren. Er achtet darauf dass diese erarbeiteten theatralen Zeichen [...] „so aussagekräftig und modifizierbar sind, dass sie eine Figur in ihren unterschiedlichen Dimensionen zu charakterisieren vermögen.“<sup>59</sup>

Auf Basis dieser theatralen Zeichen wird eine Annäherung an eine Figur ermöglicht, die es im weiteren Verlauf der Inszenierungsarbeit weiter auszudifferenzieren gilt. Dies geschieht zuletzt in der Begegnung der erarbeiteten Figuren mit einzelnen Szenen des Stücks. Der Darsteller nähert sich den Szenen mit den gewonnenen Gestaltungsmöglichkeiten und erarbeitet sich handelnd das komplette Stück.

---

<sup>58</sup> Vgl. (Hilliger, 2009 S. 122)

<sup>59</sup> Vgl. (Hilliger, 2009 S. 123)



## Theaterformen

Die nachfolgend aufgeführten Theaterformen werden häufig für die theaterpädagogische Arbeit mit Amateuren verwendet, weil ihre jeweilige ästhetische Wirkung nicht von einer herausragenden darstellerischen Leistung eines Einzelnen ausgeht, sondern von einer überzeugenden Gruppenarbeit. Darsteller können in diesen Theaterformen ihre unterschiedlichen Qualitäten und Fähigkeiten in die Arbeit mit einbringen. Sie schaffen dadurch eine ganz eigene Ästhetik, die nicht auf eine möglichst naturalistische Wirkung einer Inszenierung abzielt, sondern die kritische Auseinandersetzung der Zuschauer fordert.

## Biografisches Theater

Im biografischen Theater wird biografisches Material der Darsteller oder anderer Personen für die Inszenierungsarbeit verwendet. Das während der Probenarbeit gesammelte Material wird dabei stets von neuem bewertet und von den Teilnehmern entweder als privat (nicht für die Bühne verwendbar) oder persönlich (für die Bühne verwendbar) eingestuft. Im weiteren Gestaltungsprozess wird das vorhandene Material durch ästhetische Bearbeitung und die Auseinandersetzung mit Fremdmaterial in ein gestaltetes Produkt verwandelt, in dem das Eigene fremd erscheinen kann und die Grenzen von Biografie und Fiktion nicht mehr eindeutig sind.<sup>60</sup> Durch die starke Identifikation der Darsteller mit dem erarbeiteten Material erreicht man auf der Bühne eine große Authentizität. Die Darsteller selbst agieren hierbei nicht spielend, darstellend als Rolle im Sinne einer „Als ob“-Realität, sondern zeigend als Akteur.<sup>61</sup> Biografisches Theater grenzt sich aber klar von therapeutischen Formen der Theaterarbeit ab. Auch wenn der Biografieträger im Mittelpunkt des Interesses steht, wird der Fokus nicht wie in der Therapie auf den Prozess, sondern hauptsächlich auf das Produkt gerichtet. Biografische Theaterarbeit ist ergebnisorientiert.<sup>62</sup>

## Chorisches Theater

Im chorischen Theater spricht oder agiert eine Gruppe von Personen gemeinsam und gleichzeitig auf der Bühne. Dabei verfolgt die gemeinsame Aktion ein gleiches Ziel oder hat den gleichen Inhalt.<sup>63</sup> Die chorische Form verleiht den einzelnen Akteuren Kraft. Sie kann die Wirkung einzelner Figuren verstärken bzw. aus einer kleinen Figur eine große machen. Im Chor werden die einzelnen Darsteller als gleichwertig anerkannt. Der Chor kann als theatrales Mittel zur Integration von Texten verwendet werden, die nicht für die Darstellung auf der

---

<sup>60</sup> Vgl. (Pfeiffer, et al., 2009 S. 193)

<sup>61</sup> Vgl. Kursmaterial (Wolf, 2011)

<sup>62</sup> Vgl. (Plath, 2009 S. 26)

<sup>63</sup> Vgl. (Pfeiffer, et al., 2009 S. 106)

Bühne bestimmt sind. Diese Texte können wirkungsvoll mit Rhythmik, Dynamik, Lautstärke und unterschiedlichen Sprechhaltungen, die nicht psychologisch begründet sein müssen, bearbeitet werden.<sup>64</sup> Ein Chor kann daher auch als Mittel der Verfremdung eingesetzt werden, da er, im Gegensatz zum naturalistischen Spiel zweier Figuren, immer als bewusst gestaltete theatrale Form erkannt wird.

### Postdramatisches Theater

Das postdramatische Theater löst sich von der Dramaturgie des klassischen Dramas und damit von der Inszenierung dramatischer Texte ab. Dabei wird nicht eine fortlaufende Handlung erzählt, sondern eine szenische Darstellung auf Material aufgebaut das in der Auseinandersetzung im Umfeld eines Themas, eines Textes oder aufgrund einer Fragestellung, entstanden ist. Die ästhetischen Mittel sind hierbei nicht mehr, wie im klassischen Drama, dem Text unterworfen sondern erzielen unabhängig davon durch räumliche, visuelle und lautliche Zeichen ihre Wirkung. „In postdramatischen *Theaterformen* wird der Text, der [...] in Szene gesetzt wird, nur mehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhang begriffen. Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit.“<sup>65</sup>

Der Einsatz der theatralen Mittel dient im postdramatischen Theater nicht mehr nur der Illustration eines Textes, sondern sie setzen sich zu ihm in Beziehung. Dies geschieht in der Auseinandersetzung mit dem Text in unterschiedlichsten Kunstformen und schafft somit bestenfalls einen neuen Zugang zu weiteren Bedeutungsebenen des Textes.

Figuren, im Sinne von Rollen, denen ein bestimmtes Verhalten zugewiesen werden kann, treten dabei in den Hintergrund. Die Schauspieler werden vom Zuschauer als theatrale Subjekte (Akteure) wahrgenommen, die nur „[...] über bestimmte Verhaltensweisen in bestimmten Situationen beschreibbar werden. Durch Kostüm, Text und Aktionen verweisen die Akteure<sup>66</sup> auf etwas außerhalb des eigenen Selbst.“<sup>67</sup> „Diese Form der Darstellung, ein Schauspielen unter Verzicht auf die Arbeit an einer fiktiven Rolle, wird auch als „simple acting“ bezeichnet.“<sup>68</sup> Für das Publikum ist dabei nicht ersichtlich welche Aspekte der Figur

---

<sup>64</sup> Ebenda S. 107

<sup>65</sup> Vgl. (Thies-Lehmann, 1999 S. 73)

<sup>66</sup> In einem Akteur vereinen sich während der Darstellung die Aspekte der eigenen Persönlichkeit und die einer theatralen Figur.

<sup>67</sup> Vgl. (Pfeiffer, et al., 2009 S. 187)

<sup>68</sup> Vgl ebenda S. 202

der Person des Schauspielers zuzuordnen ist, und welche bewusst im Sinne einer Selbstinszenierung hergestellt werden.

„Postdramatisches Theater ist geprägt von ästhetischer Vielfalt und Heterogenität.“<sup>69</sup> Die theatralen Zeichen sind im postdramatischen Theater gleichberechtigt nebeneinander auf der Bühne vertreten. „Oft finden verschiedene Szenen gleichzeitig statt, sie überschneiden sich, stehen nebeneinander im Raum und sorgen dafür, dass ein eindeutiger Fokus zerstreut wird.“<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Vgl. ebenda

<sup>70</sup> Vgl. ebenda, und Abschnitt szenische Collage im Kapitel Offene Dramaturgie

## Impulse für das Amateurtheater

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die verschiedenen Regie- und Inszenierungsarten aufgeführt. Es wurden die Unterschiede im Bezug auf die verschiedenen Herangehensweisen untersucht und einzelne Besonderheiten dargestellt. Auf den folgenden Seiten sollen nun einige Impulse, die sich aus diesem Vergleich ergeben haben, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

### Regiestil

Die Wahl des Regiestils ist abhängig von der Beziehung zwischen Spielleiter und Spielern, der Situation innerhalb der Gruppe und der Arbeitsphase in der sie sich befindet. Der Spielleiter sollte beurteilen können, welche Art des Regiestils angemessen ist und diesen dann entsprechend anpassen. Das Ziel des Spielleiters sollte es stets sein, eine kreative, schöpferische Atmosphäre zu schaffen. Hierbei unterscheidet man nach H.W. Nickel grundsätzlich die folgenden Herangehensweisen.<sup>71</sup>

Der **autoritäre** Regiestil macht den Spielleiter zum Chef der Gruppe. Er entscheidet über alle Details einer Inszenierung und gestaltet sowohl die Schauspieler als auch die Bühne, das Licht, die Kostüme etc. bis ins kleinste Detail nach seinen Vorstellungen. Die Verantwortung wird von allen Beteiligten auf ihn übertragen und somit Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe vermieden. Dieser Stil kann allerdings dazu führen, dass die Teilnehmer durch den eng vorgegebenen Rahmen nicht mehr kreativ tätig werden, sondern nur noch als ausführende Produzenten agieren. Die Begeisterung für die künstlerische, schöpferische Arbeit geht verloren. Das Produkt der Aufführung wird zur Arbeit eines Einzelnen.

Der **laissez-faire** Stil gibt den Spielern die größten Freiräume, alles ausprobieren zu können. Er erlaubt den Spielern während der Probenarbeit zu experimentieren und sich selbst mit einzubringen. Der Spielleiter macht keinerlei Vorgaben, sondern überträgt einzelne Verantwortlichkeiten auf die Gruppe, die selbstständig und zielgerichtet Teilaufgaben erfüllt. Fühlt sich die Gruppe aber durch die gestellten Aufgaben und durch die unbegrenzte Freiheit des Spiels überfordert, dann führt dieser Stil zu keinen Ergebnissen. Und weil der Spielleiter als wichtiger Bezugspunkt fehlt, können gruppendynamische Prozesse (Machtkämpfe) die Gruppe lähmen und arbeitsunfähig machen.

Nach Nickel sollten die beiden oben genannten Formen nur zeitweilig zum Einsatz kommen. Grundsätzlich sollte vom Spielleiter ein **sozial-integrativer** Stil gewählt werden, der die

---

<sup>71</sup> Vgl. nach (Nickel, 2009 S. 141)

Gruppe in den Mittelpunkt stellt. Der Spielleiter regt durch Interventionen eine Veränderung des Geschehens an.<sup>72</sup> Durch neue Spielaufgaben gibt er Impulse, die eine Spielsituation in eine neue überführen. Er regt dadurch einen Dialog mit den Spielern an, der zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem behandelten Thema führt. „Ziel ist ein lebendiger Dialog zwischen Spielgruppe und Spielleiter, bei dem alle Dialogpartner Antworten geben, Fragen stellen, weiterführende Positionen einnehmen, neue Probleme aufwerfen, bei dem also jedes Interaktionsereignis zugleich Reiz, Reaktion und Verstärkung ist.“<sup>73</sup>

Dabei muss der Spielleiter die entstehenden Spiel- und Gruppensituationen erkennen, aufnehmen und bewerten und gleichzeitig durch neue Interventionen die Spielsituation entweder verstärken oder verwerfen. So behält er im Zweifelsfall immer die Entscheidungsgewalt und handelt im Sinne der Gruppe und des gemeinsamen Ziels.

### Regie- / Inszenierungskonzept

Aufbauend auf der Wahl des Regiestils gibt es zwei Möglichkeiten zu inszenieren.

Bei der **konzeptionellen** Inszenierung gibt der Spielleiter auf Basis eines zuvor erstellten Regiekonzepts die wesentlichen Grundlagen der Inszenierung vor. Er erarbeitet ein Raumkonzept und Kostümvorschläge und bringt zudem eine klare Vorstellung für die Ausgestaltung der einzelnen Charaktere mit. Diese Art der Inszenierung gibt dem Spielleiter durch das ausgearbeitete Konzept eine gewisse Sicherheit. Sie verleiht ihm die Möglichkeit, „die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten der jeweiligen Akteure mit den jeweiligen Rollenanforderungen und dem [...] Inszenierungskonzept in Einklang zu bringen.“<sup>74</sup> Den Spielern bietet sie hilfreiche Impulse für ein handelndes Erproben ihrer Rolle. Diese Form eignet sich für weniger erfahrene Spieler und neue Amateurtheatergruppen, die ein größeres Maß an Führung benötigen.

Bei einer **situativen** Inszenierung erarbeitet der Spielleiter das Regiekonzept weitestgehend spontan. Er schafft im Probenprozess durch die Vorgabe von verschiedenen Deutungen, Raumkonzepten, Requisiten etc. immer wieder spielanregenden Situationen, in denen die Schauspieler die Charaktere und deren Verhalten im Zusammenspiel untersuchend ausarbeiten.<sup>75</sup> Diese Form der Regieführung erfordert vom Spielleiter eine größere Flexibilität, denn er inszeniert auf Basis der im Probenprozess gemeinsam gefundenen

---

<sup>72</sup> Vgl. Schaubild und Anmerkungen in (Nickel, 2009 S. 14/15)

<sup>73</sup> Vgl. (Nickel, 2009 S. 17)

<sup>74</sup> Vgl. (Weintz, 2008 S. 354)

<sup>75</sup> Nach (Nickel, 2009 S. 142)

szenischen Vorgänge. Diese werden dann im Probenverlauf gemeinsam sukzessive zu einer Inszenierung weiterentwickelt. „Für den Grundeinfall der Inszenierung [...] ist der Spielleiter zuständig, egal wann und wodurch er im Prozess der Arbeit gefunden wird.“<sup>76</sup> Diese Form setzt gute soziale Beziehungen innerhalb der Gruppe und offene Spieler, mit einer grundlegenden Spiel und Experimentierfreude voraus. Hierbei ist das darstellerische Vermögen der Einzelnen zwar wichtig, aber nicht ausschlaggebend für die ästhetische Wirkung der Aufführung. Die Gruppe ist das „künstlerische Material“ des Spielleiters.<sup>77</sup>

Beide Regieformen sind sowohl im professionellen Theater als auch im Amateurtheater anzutreffen, wobei die „situative Regie eher im theaterpädagogischen Kontext und die konzeptionelle eher in den Produktionsbetrieben anzutreffen ist“.<sup>78</sup> Sie treten hierbei aber niemals in Reinform auf, sondern kennzeichnen lediglich zwei Extreme, die sich in der Praxis gegenseitig ergänzen. Denn auch im konzeptionellen Verlauf müssen bestimmte vorab getroffene Entscheidungen während der Probe neu überdacht werden, und die situative Vorgehensweise benötigt an einem Punkt im Probenverlauf ein grundlegendes Konzept.

## Inszenierung

Unter einer Inszenierung versteht man die szenische Umsetzung eines dramatischen Werks auf einer Bühne und vor Publikum. Eine Inszenierung gilt als die individuelle Interpretation eines Werkes durch einen Regisseur bzw. eine Gruppe. Durch den Einsatz von theatralischen Mitteln (Körper, Stimme, Raum, Requisiten, Kostüm, Medien, Musik, Bühnenbild und Licht) wird die Textbedeutung eines Werkes interpretiert und verstärkt. Erika Fischer-Lichte beschreibt diese theatralischen Mittel als „Zeichensysteme [...], die dann, im theatralischen Prozess eine Bedeutung transportieren.

Bei der Inszenierung eines Stücks sollte dabei stets auf ein ausgewogenes Verhältnis der drei ästhetischen Gestaltungskriterien geachtet werden.<sup>79</sup>

- **Handlungsbogen** - inhaltlicher Aufbau
- **Dynamik** – rhythmischer Aufbau
- **Bildwirkung** – visueller/atmosphärischer Aufbau

Die verwendeten theatralischen Mittel beeinflussen diese Gestaltungskategorien. Für den Aufbau innerhalb der einzelnen Gestaltungskategorien stehen neun grundlegende

---

<sup>76</sup> Vgl. (Hoffmann, et al., 2008 S. 24)

<sup>77</sup> Nach (Hoffmann, et al., 2008 S. 24)

<sup>78</sup> Vgl. (Sack, 2011 S. 99)

<sup>79</sup> Liste entnommen aus (Pfeiffer, et al., 2009 S. 146)

Kompositionsmethoden zur Verfügung, die die Gesamtwirkung des Stücks beeinflussen, indem sie die inhaltlichen und strukturellen Besonderheiten der Akte (eines Stücks) unterstützen.<sup>80</sup>

- **Reihung:** Bestimmte Elemente im Spiel sind in einer deutlich sichtbaren Reihe angeordnet, sodass sie in ihrer ähnlichen Funktion wahrgenommen werden.
- **Wiederholung:** Ein Element im Spiel wird in exakt gleicher Weise wiedergegeben, um zu verdichten, zu verfremden, zu ironisieren oder ins Groteske/Absurde zu steigern.
- **Kontrastierung:** Einem Element im Spiel wird direkt sein Gegenteil gegenübergestellt, um die grundsätzliche Wesensverschiedenheit drastisch hervorzuheben, sodass eine starke Spannung entsteht.
- **Verdichtung:** Elemente im Spiel bauen durch Erhöhung der Intensität einen Spannungsbogen auf, der einen Höhepunkt vorbereitet.
- **Steigerung:** Elemente im Spiel werden in ihrer Intensität stufenweise gesteigert (Klimax) und entwickeln einen Spannungsbogen, der eine Aktion variationsreicher gestaltet oder einen Höhepunkt vorbereitet.
- **Umkehrung:** Ein Element im Spiel kehrt seine Bewegungsrichtung um, sodass eine Erwartungshaltung enttäuscht wird oder nun völlig neue Optionen sichtbar werden.
- **Variation:** Ein Element im Spiel zeigt, durch bestimmte Umstände oder Impulse angeregt, andere, unerwartete Facetten und macht damit seine Vielschichtigkeit sichtbar.
- **Parallelführung:** Elemente im Spiel, die sich in der Struktur sehr ähnlich sind, werden in ihrer Gleichzeitigkeit gespielt, um diese Ähnlichkeit in einer besonderen Form hervorzuheben und neugierig auf die weitere Entwicklung zu machen.
- **Bruch:** Elemente im Spiel werden nicht in der erwarteten Weise fortgesetzt, in der sie bekannt oder erahnbar sind, sondern abrupt abgebrochen, und in völlig anderer Art und Weise (nicht als Variation) weitergeführt

## Dramaturgie

Für eine erfolgreiche Inszenierungsarbeit ist es unabdingbar, sich über die Dramaturgie der Inszenierung Gedanken zu machen, denn [...] „Die Dramaturgie eines Stückes hängt zum einen von der Gestaltung des Gesamtverlaufs ab, zum anderen auch von der Struktur und Abfolge der einzelnen Szenen und wie sich diese wiederum in den Gesamtverlauf einfügen. Passt alles zusammen, dann entsteht ein Gefühl von Stimmigkeit. Diese beeinflusst die ästhetische Gesamtwirkung.“<sup>81</sup>

Am professionellen Theater übernimmt der (Produktions-) Dramaturg die Verantwortung für die Gesamtwirkung.<sup>82</sup> Die Dramaturgie beschreibt den inneren Handlungsbogen eines Stückes. Man unterscheidet hierbei grundsätzlich zwischen zwei verschiedenen Modellen, die

---

<sup>80</sup> Nachfolgende Auflistung aus (Pfeiffer, et al., 2009 S. 173)

<sup>81</sup> Vgl. ebenda S. 160

<sup>82</sup> Vgl. Regie im professionellen Theater

als Orientierungspunkt für die Stückbearbeitung und -entwicklung und die Inszenierungsarbeit dienen können.

### Geschlossene Dramaturgie

Der Verlauf eines Stückes erfolgt bei einer geschlossenen Dramaturgie in Form einer zusammenhängenden, linear verlaufenden und zielgerichteten Handlung einer Hauptfigur. Die Struktur folgt hierbei dem klassischen Drama nach Aristoteles, in dem der Aufbau des Stückes in fünf Akte unterteilt wird.<sup>83</sup> Großer Wert wird also auf Logik und Folgerichtigkeit gelegt. „Man darf sich etwa am Ende nicht auf Sachen beziehen, die vorher gar nicht eingeführt worden sind.“<sup>84</sup>

Jede Handlung muss begründet und damit für das Publikum nachvollziehbar sein. Die Abfolge der Szenen erfolgt nacheinander und die Handlungen innerhalb der Szenen hängen zusammen. Geschlossene Dramaturgien werden theatergeschichtlich vor allem in den Gattungen Komödie, Tragödie und Trauerspiel, sowie deren Mischformen kommen zum Einsatz.

### Offene Dramaturgie

Die offene Dramaturgie folgt keiner bestimmten Dramentheorie. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass die einzelnen Teile einer Inszenierung auf direkte Wirkung abzielen und kein unverzichtbarer Teil des Ganzen sind. Dabei basieren die Inszenierungen oft nicht auf einer dramatischen Vorlage, sondern entstehen aus einer praktischen, prozessorientierten Arbeitsweise. Wird auf Basis eines Dramentextes inszeniert, so folgt dieser einer eigenen Ablauflogik. Lorenz Hippe unterteilt die offene Dramaturgie in zwei weitere Modelle.<sup>85</sup>

Eine *Szenische Collage* besteht aus einzelnen, in sich zusammenhängenden Teilen, die „zusammengeklebt“ werden. Dabei sind die Schnittstellen als solche klar erkennbar. Für die Zuschauer entwickelt sich durch die Kombination jeweils eine eigene Geschichte. Bei einer *Collage mit Rahmenhandlung* werden die einzelnen Teile einer Collage durch eine Handlung von Figuren (z.B. Erzähler, Moderator) miteinander verbunden.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Vgl. ausführlich bei (Pfeiffer, et al., 2009 S. 49)

<sup>84</sup> Vgl. (Hippe, 2011 S. 219)

<sup>85</sup> Lorenz Hippe unterteilt die Dramaturgie für die theaterpädagogische Praxis in 3 Modelle. Zusammenhängendes Drama, Szenische Collage, Collage mit Rahmenhandlung. Das erste Modell steht für die geschlossene Dramaturgie und wird deshalb hier nicht mit aufgeführt. In der Praxis berühren sich diese Modelle. Ein zeitgenössisches Stück kann ebenfalls montierte Elemente aufweisen und sich dennoch an der aristotelischen Struktur orientieren. vgl. (Hippe, 2011 S. 221)

<sup>86</sup> Vgl. ausführlich bei (Hippe, 2011 S. 221)



## Rollenarbeit

Die Rollenarbeit nimmt bei der Stückerarbeitung einen großen Stellenwert ein. Aber das Feld ist zu groß, um es im Rahmen dieser Arbeit eingehender zu betrachten, weshalb im folgenden Abschnitt das Thema nur anreißen werde.

Eine gelungene Rollenarbeit wirkt sich merklich auf die darstellerischen Fähigkeiten der Akteure aus und trägt damit zur künstlerischen Qualität bei. Im Laufe der Theatergeschichte wurden teilweise sehr unterschiedliche Schauspieltheorien als Basis für die Rollenarbeit entwickelt. Davon sind zwei sich gegenüberliegende Konzepte derzeit sowohl am ambitionierten Amateurtheater als auch in der Theaterpädagogik weit verbreitet.

Die Schauspieltheorie von Stanislawski machte [...] die bestmögliche und authentische Darstellung der Figur zum Ziel ihrer Arbeit.<sup>87</sup> Durch das „Einfühlen in die Rolle“ weiß der Schauspieler zwar, dass er ein Schauspieler ist, aber er versucht gezielt, die Anwesenheit des Publikums zu ignorieren.<sup>88</sup> „Der Spieler erlebt die Rolle.“<sup>89</sup> Sein Ziel ist es die Rolle in seinem Körper lebendig werden zu lassen. Dabei nähert er sich der Rolle durch Einfühlung von innen heraus und versucht die Gefühle der Figur in seinem äußeren lebendig und nachvollziehbar werden zu lassen. Durch die naturalistische Verkörperung der Rolle und ihre lebensechte Spielweise sollen die Zuschauer besonders mit den Figuren mitfühlen. Dafür muss die Handlung immer logisch und begründbar sein.<sup>90</sup>

Dem gegenüber steht die Schauspieltheorie des von Brecht entwickelten epischen Theaters. Sie zielt nicht auf Einfühlung durch das Publikum ab, sondern fordert den Zuschauer zum kritischen Hinterfragen des Bühnengeschehens auf. Dazu wahrt der Schauspieler in seiner Darstellung die „Distanz zur Rolle“, z.B. durch den Einsatz von unterschiedlichen Verfremdungseffekten.<sup>91</sup> „Der Spieler zeigt die Rolle.“<sup>92</sup> Dabei ist sich der Schauspieler sich der Anwesenheit des Publikums völlig bewusst, das er in einen echten, aber [...] stummen Gesprächspartner verwandelt.<sup>93</sup> Durch die nicht naturalistische Spielweise soll das Publikum am Mitfühlen mit den Figuren gehindert werden und sich kritisch mit ihnen auseinandersetzen.

---

<sup>87</sup> Vgl. (Bidlo, 2006 S. 37)

<sup>88</sup> Vgl. (Boal, 2006 S. 37)

<sup>89</sup> Vgl. dazu ausführlich bei (Kotte, 2005 S. 172)

<sup>90</sup> Vgl. (Bidlo, 2006 S. 44)

<sup>91</sup> Vgl. ausführlich bei (Brecht, 2005 S. 467)

<sup>92</sup> Vgl. dazu ausführlich bei (Kotte, 2005 S. 174)

<sup>93</sup> Vgl. (Boal, 2006 S. 37)

„Unabhängig von der Form des Theaters entwickelt der Schauspieler immer eine zweiseitige Beziehung zur darzustellenden Figur, die bestimmt ist durch Anziehung und Abstoßung, Verschmelzung und Trennung. Abhängig vom Stil und theatralischen Genre ist die Distanz zwischen Schauspieler und Rolle geringer oder größer. In Drama oder Tragödie ist die Distanz zur Rolle geringer, in Komödie oder Farce nimmt sie zu. Sie verringert sich in einer Stanislawski- Vorstellung und steigert sich in einer Brecht-Aufführung.“<sup>94</sup>

## Zuschauer

„Sehen ist keine passive Tätigkeit, es ist Handeln, Arbeit. Zur Arbeit des Schauspielers gehört die Arbeit des Zuschauers.“<sup>95</sup> Unabhängig von der Theaterform sollte bei jeglicher Stückerarbeitung, die auf eine öffentliche Aufführung abzielt, das Publikum ein wesentlicher Bestandteil des Inszenierungsprozesses sein. Der Spielleiter muss sich sowohl bei der Wahl des Stückes als auch bei dessen szenischer Umsetzung stets im Klaren darüber sein, wie die Altersstruktur seiner Zuschauerzielgruppe ist und in welchem kulturellen Milieu sie sich bewegt. Denn wechselt man das Milieu, dann wechselt auch die Auffassung darüber, was die (künstlerische) Qualität einer Inszenierung ausmacht. Lorenz Hippe zieht bei seinen Betrachtungen zur Qualität eines Theaterstücks die fünf Schichten nach Gerhard Schulze heran.<sup>96</sup>

„Das „*Niveaumilieu*“ legt großen Wert auf Perfektion und künstlerische Qualität. Im Vordergrund steht hierbei, wie die Darbietung gemacht ist, nicht, worauf sie hinaus will. Für das „*Selbstverwirklichungsmilieu*“ zählt das Anliegen, der persönliche Ausdruck des Künstlers und seine Fähigkeit zur Kommunikation mit dem Publikum. Das „*Unterhaltungsmilieu*“ sucht die Übertreibung, das Neue, die Gefahr, die Auseinandersetzung, am liebsten in der Masse, beim Fussball, Boxen, Autorennen, Castingshows, Open Air Konzerten. Vertreter des „*Harmoniemilieus*“ lieben beruhigende, traditionelle und gleich bleibende Kultur, Volksmusik, Operette, Schlager und Schwank. Das „*Integrationsmilieu*“ bewegt sich mal hier und mal dort, bleibt aber auch gerne gemütlich in Haus und Garten.“<sup>97</sup> Der Spielleiter muss seine Arbeitsweise und sein Inszenierungskonzept also sowohl im Hinblick auf die Teilnehmer, als auch im Hinblick auf die Zuschauer flexibel halten, denn „das Publikum einer Laienaufführung, das in der Regel aus Freunden, Verwandten und Bekannten besteht, bildet soziologisch gesehen eine Mischung aus zumindest mehreren

---

<sup>94</sup> Vgl. ebenda S. 37 ff

<sup>95</sup> Vgl. (Barba, 1985 S. 120)

<sup>96</sup> Vgl. Schulz zitiert in (Hippe, 2011 S. 241)

<sup>97</sup> Vgl. (Hippe, 2011 S. 242)

Milieus und unterscheidet sich dadurch wesentlich von den Zuschauern einer professionellen Aufführung, die sich aus den Milieus zusammensetzt, die ein Theater freiwillig besuchen.“<sup>98</sup> Er sollte also offen sein für die Einflüsse, die während der Probenarbeit entstehen und die nicht mit seinen persönlichen Vorstellungen von Qualität zusammenpassen.

---

<sup>98</sup> Vgl. ebenda

## Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden die unterschiedlichen Methoden und Vorgehensweisen einer Stückinszenierung im professionellen Bereich, im Amateurtheater und die theaterpädagogische Inszenierungsarbeit mit Amateuren dargestellt. Dabei wurde deutlich, dass die Arbeit mit Amateuren u.a. aufgrund der fehlenden Arbeitsteilung, die am professionellen Theater üblich ist, Anforderungen an die Regie stellt, die weit über die künstlerische Interpretation der Stücke hinausgeht. Der Spielleiter ist für die Ausbildung der Darsteller ebenso verantwortlich, wie für die organisatorische Planung und Durchführung der Proben, die technische Planung und ggf. auch für die Umsetzung von Bühne und Technik.

In diesem Zusammenhang wird klar, welche hohen Anforderungen an ihn gestellt werden. Das Amateurtheater kann hier von der Arbeit des professionellen Theaters profitieren. So kann z.B. durch die Verteilung der einzelnen Aufgabengebiete auf die Darsteller des Amateurtheaters eine ähnliche Spezialisierung erreicht werden, wie sie an professionellen Bühnen üblich ist. Die *Arbeitsteilung nach Gewerken* führt innerhalb der Gruppe zu einer höheren Identifikation mit der Arbeit und dies zu einem Mehrwert für den Einzelnen, da alle an der Arbeit und dem Ergebnis beteiligt und berücksichtigt werden.

Dasselbe gilt für die Einführung von *theaterpädagogischen Methoden* bei der Inszenierungsarbeit mit Amateuren. Diese ermöglichen den Zugang zum kreativen Potential der Gruppe und beziehen das während der Proben entstandene Material der Akteure in die Inszenierung mit ein. Dies erfordert eine Ergebnisoffenheit bei Spielern und Spielleiter und eine gute Feedbackkultur innerhalb der Gruppe. Der Spielleiter übernimmt hierbei pädagogisch die Verantwortung für die Herstellung eines guten Gruppenklimas und künstlerisch-planend für das Vorankommen im Prozess.

Für Letzteres ist ein vorbereitetes *Regiekonzept* eine wertvolle Hilfe. Der Spielleiter kann mit ihm Fortschritte und Ergebnisse der Arbeit bewerten. Es dient ihm als Ordnungsgerüst für die Bewertung von Arbeitsergebnissen und ist hilfreich, um den roten Faden des Stücks einzuhalten. Weiterhin dient ein Regie- und Inszenierungskonzept als wichtiges Planungsinstrument. Im Konzept sollten alle Beteiligten (Spielleiter, Spieler, Zuschauer, Institution) berücksichtigt werden und sämtliche Bedingungsfaktoren (Stücktext, Autor, Raum, Gruppe...) für eine Stückinszenierung mit einfließen. Dabei muss es die Balance schaffen zwischen Ergebnisoffenheit und Zieldefinition.

Für die Probenarbeit kann die Improvisation als Ausgangspunkt für Inszenierungen dienen. Sie wird im Amateurtheater noch zu wenig genutzt. Durch sie sammeln die Spieler Erfahrungen mit anderen Spielern, mit dem Bühnenraum, mit Requisiten und Kostümen. Sie schaffen sich auf spielerische Weise theatrale Mittel, die sowohl für die Figurenentwicklung als auch die szenische Arbeit als Grundlage dienen können. Dramaturgische Materialmappen für die Spieler können in diesem Zusammenhang als inspirierende Sammlung die Fantasie der Darsteller bei der Suche nach neuen Ausdrucksformen anregen.

Das Amateurtheater braucht nicht die im Titel so provokant formulierte „strenge Hand“. Es kann von professionellen Methoden der *Regie, Dramaturgie und Rollenarbeit* und der theaterpädagogischen Inszenierung profitieren. Voraussetzung hierfür ist jedoch eine tiefer gehende theoretische und praktische Auseinandersetzung mit der Theaterkunst. Das braucht natürlich Zeit. Spieler und Zuschauer müssen an neue, weniger naturalistische *Theaterformen* erst herangeführt werden. Institution und Gruppe müssen sich von traditionellen Vorstellungen der Theaterarbeit lösen und sich gegenüber der theaterpädagogischen Arbeitsweise öffnen. Spielleiter und Spieler müssen gemeinsam Kenntnisse theatralischer Gestaltungsweisen erarbeiten und damit Erfahrungen in der Inszenierungsarbeit sammeln.

Gelingt es aber die Kenntnisse und Vorstellungen im Vorfeld oder während der gemeinsamen Arbeit zu vermitteln, kann dies den Weg zu einer intensiveren Darstellung und neuen Theaterformen und dadurch zu einer eigenen künstlerischen Qualität ebnen, von der alle Beteiligten profitieren.

## Literaturverzeichnis

**Barba, Eugenio. 1985.** *Jenseits der schwimmenden Inseln*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1985.

**Bidlo, Tanja. 2006.** *Theaterpädagogik*. Essen : Oldib Verlag Oliver Bidlo, 2006.

**Boal, Augusto. 2006.** *Der Regenbogen der Wünsche*. Berlin, Milow, Strasburg : Schibri-Verlag, 2006.

**Brecht, Berthold. 2005.** *Berthold Brecht gesammelte Werke, Band 6 Schriften 1920-1956*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2005.

**Brook, Peter. 1983.** *Der leere Raum*. Berlin : Alexander Verlag, 1983.

**Hentschel, Ulrike. 2010.** *Theaterspielen als ästhetische Bildung*. Berlin, Milow, Strasburg : Schibri-Verlag, 2010.

**Hilliger, Dorothea. 2009.** *Theaterpädagogische Inszenierung*. Berlin, Milow, Strasburg : Schibri-Verlag, 2009.

**Hinz, Melanie und Roselt, Jens. 2011.** *Chaos und Konzept*. Berlin, Köln : Alexander Verlag, 2011.

**Hippe, Lorenz. 2011.** *Und was kommt jetzt?* Weinheim : Deutscher Theaterverlag, 2011.

**Hoffmann, Christel und Israel, Annett. 2008.** *Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen*. Weinheim, München : Juventa Verlag, 2008.

**Koch, Gerd und Streisand, Marianne. 2003.** *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow : Schibri-Verlag, 2003.

**Kotte, Andreas. 2005.** *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2005.

**Mangold, Christiane, et al. 2010.** *Theatertheorien, Grundkurs Darstellendes Spiel*. Braunschweig : Schroedel, 2010.

**Nickel, Hans-Wolfgang. 2009.** *Regie: Thema und Konzept*. Berlin, Milow, Strasburg : Schibri-Verlag, 2009.

**Oberender, Thomas. 2009.** *Leben auf Probe*. München : Carl Hanser Verlag, 2009. 978-3-446-23407-9.

**Online, BDAT. 2011.** Bundesverband Amateurtheater. [Online] Bundesverband Amateurtheater, 20. 07 2011. [Zitat vom: 20. 08 2011.]  
[http://www.bdat.info/cms/upload/Geschichte\\_des\\_BDAT\\_1892\\_2009.pdf](http://www.bdat.info/cms/upload/Geschichte_des_BDAT_1892_2009.pdf).

**Pfeiffer, Malte und List, Volker. 2009.** *Kursbuch Darstellendes Spiel*. Stuttgart, Leipzig : Klett Verlag, 2009.

- Plath, Maike. 2009.** *Biografisches Theater in der Schule*. Weinheim und Basel : Beltz Verlag, 2009.
- Relstab, Felix. 1998.** *Theorien des Theaterspielens, Handbuch Theaterspielen Band 3*. Wädenswil : Stutz, 1998.
- Roselt, Jens. 2005.** *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien*. Berlin : Alexanderverlag, 2005.
- Sack, Mira. 2011.** *spielend denken, Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens*. Bielefeld : transcript Verlag, 2011.
- Thies-Lehmann, Hans. 1999.** *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999.
- Wagner, Silvan. 2011.** *Laientheater*. Bielefeld : transcript Verlag, 2011.
- Weintz, Jürgen. 2008.** *Theaterpädagogik und Schuspielkunst, Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*. Berlin, Milow, Strasburg : Schibri-Verlag, 2008.
- Wiese, Hans-Joachim, Günther, Michaela und Ruping, Bernd. 2006.** *Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit*. Berlin, Milow, Strasburg : Schibri-Verlag, 2006.
- Wolf, Cornelia. 2011.** *Kursprotokoll Biografisches Theater*. Heidelberg, Baden-Württemberg, Deutschland : s.n., 18. 07 2011.