

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg

Teilzeitfortbildung zur Theaterpädagogin BuT®

Jahrgang 2013

Von Laien, Profis und Experten

Ein theaterpädagogischer Blick auf die Bürgerbühnen

**Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur
Theaterpädagogin BuT®**

Vorgelegt von

**Nina Eichhorn
35037 Marburg**

BF 9-2

Eingereicht am 01. August 2013



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.

Marburg, den 31. Juli 2013

Nina Eichhorn

Zum Inhalt

Vorbemerkung und Einführung	Seite 3
Bürgerbühnen und -projekte in der professionellen Theaterlandschaft	Seite 4
Die Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden	Seite 7
Ein Kurzportrait der Bürgerbühne am Nationaltheater Mannheim	Seite 8
„Wir brauchen die Laien, damit die Profis langfristig nicht arbeitslos werden“ - Die Bürgerbühne als Publikumsmagnet und sozialer Treffpunkt?	Seite 8
Authentizität & Experten des Alltags – zwei Exkurse zur Begriffsdefinition	Seite 11
Der „Mehrwert fürs Stück“ – Darstellerauswahl durch Casting	Seite 13
Ein theaterpädagogischer Blick auf die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellern im professionellen Theaterbetrieb	Seite 14
Das Spannungsfeld zwischen Kunst & Pädagogik	Seite 14
Zur Ästhetischen Erfahrung	Seite 17
Ästhetische Lernprozesse und ihre Voraussetzungen	Seite 19
Verzweckung und Ökonomisierung von Lebensrealitäten – zur Problematik der Darstellerauswahl durch Casting	Seite 21
Beispiel einer spezifisch theaterpädagogischen Arbeit mit nichtprofessionellen Spielern im professionellen Theaterbetrieb	Seite 23
Meine Haltung als Spiel- und Projektleiterin	Seite 23
„Frauen auf Zeit: theatrale Ein- und Aussichten weiblicher Lebensperspektiven“ - Ein Bürgertheaterprojekt am Hessischen Landestheater Marburg	Seite 26
Schluss	Seite 30
Quellenverzeichnis und zurate gezogene Literatur	Seite 32

Vorbemerkung & Einführung

Der Anlass für die Wahl des Themas dieser Abschlussarbeit war eine Verwunderung: Ich war als Referentin zur Tagung „Wie kann eine gut stehende Bürgerbühne wirken?“ am 18. und 19. Januar 2013 nach Dresden eingeladen um in einem Kurzvortrag meine Arbeit mit Marburger Bürgerinnen und Bürgern am Hessischen Landestheater Marburg vorzustellen. Ich bin am Marburger Theater seit zwei Spielzeiten als Theaterpädagogin angestellt und habe dort bis dato zwei Bürgertheaterprojekte umgesetzt, auf die ich in dieser Arbeit noch eingehen werde. In Dresden waren an besagtem Januarwochenende Theatermacher aus ganz Deutschland angereist, die ähnliche Projekte geleitet und inszeniert hatten. Außerdem waren Autoren, Regisseure und Darsteller aktueller Bürgerbühnen-Produktionen anwesend. Die Tagung sollte einen Überblick über die Arbeit mit Bürgern an deutschen Theaterhäusern verschaffen und den Austausch unter Kollegen ermöglichen. Ich fuhr also nach Dresden und erwartete neben Regisseuren und Dramaturgen vor allem auch auf zahlreiche Theaterpädagogen zu treffen. Als relative Berufsanfängerin fühlte ich mich zunächst etwas unsicher, ich hatte mich auf Gespräche über gruppenspezifische Prozesse, innovative Improvisationsetüden etc. vorbereitet. Außerdem hegte ich die leise Hoffnung auf den ein oder anderen Tipp im Hinblick auf die Inhalte und die strukturellen Bedingungen meiner erfahrungs- und prozessorientierten Theaterarbeit in einem professionellen Theaterbetrieb. Es kam anders: Ich traf auf Regisseure, Theatermacher, Performer, Sozialpsychologen, Kulturwissenschaftler, Dramaturgen, Intendanten etc. die im neuen Format der Bürgerbühnen (mit) Nicht-Profis inszenieren. Von den zwölf eingeladenen Referenten, die dem Tagungspublikum ihre deutschlandweiten Projekte vorstellten, war ich die einzige Theaterpädagogin – und ich muss zugeben, dass mir in dieser Situation die Betonung meines beruflichen Selbstverständnisses, das ich, auf Nachfrage, in der Regel gern und ausführlich erläutere, plötzlich nicht mehr leicht über die Lippen kam. Ich war (auch über mich selbst) sehr verwundert.

Zugegebener Weise hatte ich mich bis dato wenig mit den Arbeitsweisen und den Inhalten von Bürgerprojekten an anderen Theaterhäusern beschäftigt. So gab meine Verwunderung darüber, dass in diesem Arbeitsgebiet theaterpädagogisches Wissen und Können offensichtlich nicht oder nur wenig von Bedeutung sind, Anlass, für diese Abschlussarbeit das Phänomen Bürgerbühne unter meinem spezifisch theaterpädagogischen Blick zu betrachten. Dazu werde ich zunächst auf den Status quo an deutschen Theaterhäusern eingehen, dann die beiden größten etablierten Bürgerbühnen vorstellen und mich mit den Motiven, Inhalten und Besonderheiten der dortigen Arbeitsweise beschäftigen. Wichtige Rollen spielen dabei die Sicht der Regisseure auf die nichtprofessionellen Darsteller unter dem Aspekt der Authentizität sowie das Auswahlverfahren der Darsteller.

Im zweiten Teil werde ich zunächst auf das viel diskutierte Spannungsverhältnis von Kunst und Pädagogik eingehen um die Bürgerbühnenproduktionen in diesem Diskussionsfeld zu verorten. Danach gehe auf ich einige Kernelemente theaterpädagogischer Arbeit mit nichtprofessionellen Darstellern ein, insbesondere auf die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung und auf ästhetische Lernprozesse. Welche Schwierigkeiten ich bei dieser produktorientierten Theaterarbeit mit Nicht-Profis sehe, soll außerdem zur Sprache kommen. Abschließend stelle ich am Beispiel des Projektes „Frauen auf Zeit“ meine eigene Arbeit am Hessischen Landestheater Marburg vor und ordne diese in die bis dahin getätigten Überlegungen ein. Zugunsten eines allumfassenderen Gedankenganges verzichte ich dabei auf eine detailreiche Beschreibung des Projektverlaufs.

Als Einstieg in das Thema möchte ich nun ein Zitat anbringen, das beschreibt, was ich unter dem „spezifisch theaterpädagogischen Blick“ verstehe:

[Das Handwerk des Theaterpädagogen] ist das des Theaters, seine Haltung die der Parteilichkeit für das Ausgegrenzte und die Ausgegrenzten. Er schlägt den ästhetischen Funken aus dem Risiko des Zusammentreffens der in der Geschichte und Gegenwart errungenen Spielräume und Ausdrucksformen der Kunst mit dem Menschen in der Gesellschaft, deren Spielräume enger, deren Ausdrucksformen begrenzter und in der Begrenzung destruktiv werden.¹

Bürgerbühnen und -projekte in der professionellen Theaterlandschaft

In der deutschen Theaterlandschaft zeichnet sich bereits seit einigen Jahren die Entwicklung ab, verstärkt (also über das reine Statistenengagement hinaus) nicht-professionelle Darsteller auf die Bühnen zu holen. Die neuen Angebote der Partizipation an der Theaterarbeit gehen weit über die bereits seit mehreren Jahren etablierten Formate wie Theaterjugendclubs oder der themenzentrierten oder inszenierungsbezogenen Kurzworkshops hinaus. Die Theater öffnen ihre Bühnen für nichtprofessionelle Spieler in der Hoffnung mit ihnen und durch sie neue ästhetische Formate zu finden sowie als Ort des sozialen Austauschs an Bedeutung zu gewinnen. Der Bürger² soll nicht mehr nur Zuschauer sein, sondern als Darsteller mit seinen Geschichten und Eigenheiten dem professionellen Theaterbetrieb frischen Wind einhauchen und dem Motor des künstlerischen Innovationsdrangs neuen Sprit liefern. Gleichzeitig dient die Bühne mehr denn je als Verhandlungsort lokaler, sozialer, kultureller aber auch ganz persönlicher Geschichten und Schicksale:

¹ Punkt 9 aus: Für eine Soziotopie der Bedürfnisse. Ein Manifest zum Selbstverständnis der Theaterpädagogik.

² Bürger als Mitglied der Zivilgesellschaft, in der sich eine fortschreitende kulturelle, ethnische, soziale und religiöse Heterogenisierung vollzieht. Vgl. Vaßen 2011, S. 9

Das Theater wird zum Zentrum der Lokalität, sei es nun Stadt oder Land, und dadurch identitätsstiftend – oft auch mit Blick auf die eigene Geschichte; die Beteiligten merken: Es geschieht etwas mit uns, wir machen was. So entsteht eine zwar graduell unterschiedlich gewichtete, aber gleichwohl kollektive Autorenschaft. (...) Als kulturellem Ort der Geselligkeit und Versammlung begegnen sich im Theater nicht nur (Schau-)Spieler und Zuschauer (...), es treffen sich auch professionelle Schauspieler und ‚Theatermacher‘ mit Theater-Amateuren und nicht professionellen Akteuren, die mit ihrer andersgearteten Professionalität wiederum ihrerseits das Theater bereichern. Partizipation führt so zu innovativer Energie im theatralen Prozess.³

Ich selbst habe in meiner eigenen Arbeit als Theaterpädagogin am Theater der Stadt Aalen und dem Hessischen Landestheater Marburg die Gründung gleich mehrerer neuer partizipatorischer Angebote miterlebt, welche sich an spielfreudige Bürger und Bürgerinnen der Stadt richteten und war anteilig oder alleinverantwortlich mit deren Umsetzung betraut.

In Aalen wurde in der Spielzeit 2010/11 ein Projekt für Menschen mit und ohne Migrationshintergrund ins Leben gerufen. In Zusammenarbeit mit einem Kulturtreffpunkt der örtlichen Caritas wollte die Theaterleitung Menschen verschiedener kultureller Herkunft über das Theaterspielen maßgeblich an das Theater als Kulturinstitution heranführen. Am Ende des zehnmonatigen Projektes standen zwei Aufführungen auf der Studiobühne des Stadttheaters. Das Projekt hatte jedoch mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen, denn bereits nach zwei Monaten musste aus Krankheitsgründen eine neue Projektleitung gefunden werden, welche dann nach weiteren zwei Monaten ebenfalls erkrankte. Hinzukam auch eine hohe Teilnehmerfluktuation. Nachdem ich mit einem weiteren Kollegen im letzten Drittel der Spielzeit mit der Projektleitung betraut wurde, stand nicht nur für uns, sondern auch seitens der verbliebenen Teilnehmer, die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer produktorientierten Arbeit im Raum. Die Theaterleitung wünschte jedoch ausdrücklich, dass eine Aufführung zustande kommt. Ausschlaggebend war hier die Tatsache, dass es sich bei dem neuen Bürgerprojekt mit Migranten um ein Prestigeprojekt handelte, deren Hauptsponsor das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg war. Es kam – aus Sicht der Intendantin – also auf die Ergebnisse an, der Prozess war zweitrangig.

Am Hessischen Landestheater Marburg wurde zum gleichen Zeitpunkt das Projekt „Bürger auf Zeit“ geschaffen. Ziel dieses Projekts war es, mit Bewohnern jeden Alters aus unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen gemeinsam nach einer theatralen Umsetzung zu suchen, wie sich beispielsweise Stadt und Universität gegenseitig beeinflussen und wie sich eine Stadt als komplexes Gebilde überhaupt wahrnehmen, beschreiben und erfahren lässt. Mit diesem Projekt wollte also man den Austausch zwischen Menschen anregen,

³ ebd., S. 8

die Marburg als temporären Wohnort betrachten und Bürgern, die mit der Stadt fest verwurzelt sind. Eigene Recherchen der Teilnehmer, Fragmente ihrer Biografien, besondere Geschichten und Orte der Stadt Marburg sowie Spielmaterial aus Improvisationen sollten nach einer theatralen Bearbeitungsphase in Austausch mit einem Publikum gebracht werden. Ziel war auch, das Theater stärker mit der Stadt und seinen Bewohnern zu vernetzen und vor allem einen intensiveren Zugang zur Bevölkerungsgruppe der Studierenden zu finden. Diese waren dem Theater bis dato eher fern geblieben und sollten als neues Publikum gewonnen werden. Auch dieses Projekt hatte mit großen Startschwierigkeiten zu kämpfen. Auch hier musste nach kurzer Zeit ein neuer Projektleiter engagiert werden. Das Ergebnis der ersten Projektrunde, ein theatraler Stadtspaziergang, war jedoch Publikumswirksam und damit für die Projektinitiatoren zufriedenstellend.

Im Folgejahr wurden eine Theaterpädagogik-Kollegin und ich mit der Leitung der zweiten Runde des Projekts betraut, Arbeitsweise und Themenschwerpunkte waren uns freigestellt. Trotzdem es sich um eine Low-Budget-Produktion handelte, die weder über langfristig generierte Fördergelder noch einen von der Leitung bereit gestellten Etat verfügte, stand auch hier fest, dass ein „vorzeigbares Ergebnis“ gewünscht war, denn auch dieses Projekt sollte zur Bindung Marburger Bürger und Bürgerinnen an das Theater beitragen.⁴

Meine Recherchen, die Erlebnisse und Gespräche, die ich auf der Bürgerbühnen-Tagung in Dresden gesammelt habe und meine eigene Arbeitserfahrung als Theaterpädagogin an staatlich subventionierten Theaterhäusern, haben mich zu der Erkenntnis geführt, dass es sich bei den Bürgerprojekten, um die es in dieser Arbeit gehen soll, vorrangig um Projekte mit relativem Prestige handelt, die entweder einem Duktus der Publikumsgenerierung unterliegen oder auf der Basis eines künstlerischen Experimentierfeldes angesiedelt sind, in welchem jedoch die Darsteller schnell zum Material zur Verwirklichung der künstlerischen Ambitionen der Regie werden können.

⁴ Meine Kollegin und ich entschieden uns für ein prozessorientiertes, ergebnisoffenes Vorgehen: Die Inhalte erarbeiten wir gemeinsam mit den Projektteilnehmern. Auch für theatrale Formen und Gestaltungsmittel sowie die Aufführungsbedingungen entschieden wir uns erst, als wir die Teilnehmer und ihre Fähigkeiten und Interessen kennengelernt hatten. Interessanterweise fühlten sich diesmal vor allem ältere Menschen animiert, bei dem Projekt mitzuwirken und – verglichen mit dem Vorjahr – sehr wenig Studierende. Unter unserer Anleitung erprobten sich die Teilnehmer also im kreativen und szenischen Schreiben, in der chorischen Textinterpretation, im Tanz und im performativen Umgang mit einem Objekt, dem Umzugskarton, der für das Projekt als Symbol für Aufbruch, Ankommen, Neubeginn und/ oder auch Rückkehr wurde. Aus den einzelnen erarbeiteten Elementen, selbstgeschriebenen und rezitierten Texten und improvisierten Szenen entstand eine Stückcollage zu den Themen „Marburg“ und „Heimat“, die im Juni 2012 auf der Studiobühne des Hessischen Landestheaters Marburg zur Aufführung kam.

Die Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden

Die Bürgerbühne Dresden wurde zu Beginn der Spielzeit 2009/10 vom damals neuen Intendanten Wilfried Schulz gegründet, die Leitung hat seitdem Miriam Tscholl (Regisseurin & Leiterin für den Bereich Theater und Schule). Die Bürgerbühne verfügt über eigene Probenräume und eine eigene Bühne in der Spielstätte Kleines Haus des Staatsschauspiels Dresden. Ziel ihrer Gründung war es, laut Wilfried Schulz, einen engeren Kontakt zwischen der Dresdner Bevölkerung und ihrem Theater herzustellen. Einerseits ging es dabei um die Generierung von mehr Zuschauern auch aus anderen Gesellschaftsschichten, andererseits wollte man die Stadt und ihre Menschen kennenlernen und zwar nicht indem man sich ethnologisch forschend in sie hinein begibt und neue, bürgernahe Spielorte schafft, sondern indem man Menschen zu gemeinsamen Arbeiten ins Theater einlädt. Eine Finanzierung war schnell gefunden, das Land beteiligte sich an den anfallenden Kosten für die technische und materielle Ausstattung der neuen Produktionen, die soziale Relevanz des Vorhabens rechtfertigte die Ausgaben.⁵

Obwohl sich die Bürgerbühne ausschließlich auf die Theaterarbeit mit nichtprofessionellen Darstellern spezialisiert hat, gibt es nur zwei Theaterpädagogen. Diese leiten die zahlreichen Spielclubs, welche eine gesonderte Sparte darstellen und im Bezug Ausstattung (schmales Budget), Probenzeit (einmal wöchentlich und intensiverte Endproben) etc. den Spielclubs vieler anderer Theaterhäuser gleichen. Die Spielclubs präsentieren ihre Ergebnisse gebündelt an wenigen Tagen im Frühsommer in Form kleiner Werkstattaufführungen.

Das spielplangestaltende Standbein der Bürgerbühne sind ihre fünf Produktionen pro Saison, deren Aufwand und Bewerbung den gängigen Produktionen des Hauses in nichts nachstehen. Im Bezug auf Bühne, Kostüm und Regie entsprechen die Bürgerbühnen-Inszenierungen denen des professionellen Theaterbetriebes. Was Bewerbung und Probendauer betrifft, wird sogar in einem größeren zeitlichen Rahmen gedacht, da für jede Produktion spielfreudige Bürger gefunden werden müssen, deren Fähigkeiten oder deren mitgebrachte Geschichten zu den jeweiligen Produktion (ihren entsprechenden Inhalten, Schwerpunkten und Arbeitsformen) passen sollen. So werden unter anderem Poster und Flyer auf konkrete Zielgruppen zugeschnitten, die man als potenzielle Spieler einer neuen Produktion gewinnen möchte. Dazu ein Auszug aus der Bewerbung der Produktion „Meine Akte und ich“ – Eine Recherche über die Staatsicherheit in Dresden:

Gesucht werden Dresdner Bürger, die bereit sind, auf einer Bühne von der Erfahrung mit ‚ihrer Akte‘ zu erzählen, und solche, die anderweitig mit Stasi-Akten oder der Staatsicherheit zu tun hatten.⁶

⁵ Mitschrift im Rahmen des Tagungspunktes „Podiumsdiskussion: Bürgerbühne für alle – Inwieweit muss eine Bürgerbühne spezifisch für eine Stadt gedacht werden?“ vom 19. Januar 2013

⁶ Leporello der Bürgerbühne, Spielzeit 2012.2013, Staatsschauspiel Dresden

Ein Kurzportrait der Bürgerbühne am Nationaltheater Mannheim

Die Mannheimer Bürgerbühne besteht seit der Spielzeit 2012/13 am Nationaltheater Mannheim. Bürger der Stadt sind aufgerufen *das Nationaltheater noch mehr als bisher als Kommunikationsraum und Ort des kreativen Miteinanders zu erfahren.*⁷

*Bringen Sie Ihre Welt ins Theater, entdecken Sie das Theater aus neuer Perspektive, entdecken Sie Neues an sich und lernen Sie neue Mitbürger kennen! Vorkenntnisse oder eine Begabung fürs Textlernen sind für eine Teilnahme grundsätzlich nicht erforderlich – entscheidend sind die Lust am Spiel sowie Ihre Perspektiven und Lebenserfahrungen, die Sie in die künstlerische Arbeit einbringen. Für diejenigen, die viel Zeit haben, besteht die Möglichkeit, in einer der Bürgerbühne-Inszenierungen mitzuwirken. Alle Bürgerbühne-Inszenierungen werden unter professionellen Bedingungen erarbeitet und im Repertoire des Nationaltheaters gezeigt.*⁸

Die Mannheimer Bürgerbühne hat sich in Struktur und Inhalt stark von der Dresdner Bürgerbühne inspirieren und von deren Gründern beraten lassen. Auch in Mannheim werden die Bürger-Ensembles gezielt zusammengestellt. Die Inszenierungen werden von freischaffenden Regisseuren geleitet und zum Großteil von der Koordinatorin Stefanie Bub (Dramaturgin und Theaterpädagogin) dramaturgisch betreut.

Auch im Arbeits- und Inszenierungsprozess dieser Bürgerbühne sind Theaterpädagogen rar. Die Spielclubs werden vorrangig von Schauspielern geleitet. Um die Lust am Experiment mit dem neuen Format zu unterstreichen, hat auch der Schauspieldirektor des Nationaltheaters Burkhard C. Kosminski eine Spielclub-Leitung übernommen. Beim Podiumsgespräch auf der Dresdner Tagung zeigt er sich überrascht bezüglich des Arbeitsaufwandes, welchen die Arbeit mit Nicht-Profis in diesem Rahmen erfordere und *dass man immer perfekt vorbereitet sein müsse und nicht mal eben nur mit groben Ideen oder gar ohne klares Arbeits- oder Stundenkonzept auftauchen könne.*⁹

„Wir brauchen die Laien, damit die Profis langfristig nicht arbeitslos werden“¹⁰ – Die Bürgerbühne als Publikumsmagnet und sozialer Treffpunkt?

Die Initiatoren von Bürgerprojekten und Gründer von Bürgerbühnen im professionellen Theaterbetrieb sind nicht – wie es das Berufsbild vermuten ließe – Theaterpädagogen und -pädagoginnen, deren tägliches Brot das Ins-Spiel-Bringen nichtprofessioneller Spieler ist. Theaterpädagogen werden wie in Dresden zwar zu Rate gezogen wenn es um die Kommunikation der Produktionsvorhaben an die Bürger geht, sie sind erste Ansprechpartner für neue Teilnehmer und mitverantwortlich für die organisatorischen und administrativen Aufgaben hinter den Kulissen. Des Weiteren werden sie auch, wie ich es

⁷ Homepage der Mannheimer Bürgerbühne, 12. Juni 2013

⁸ Homepage der Mannheimer Bürgerbühne, 12. Juni 2013

⁹ Mitschrift im Rahmen des Tagungspunktes „Podiumsdiskussion: Bürgerbühne für alle – Inwieweit muss eine Bürgerbühne spezifisch für eine Stadt gedacht werden?“ vom 19. Januar 2013

¹⁰ Tscholl, In: Behrendt 2012 (Landpartie)

in Aalen erlebte, im Notfall zur Umsetzung von Bürgerprojekten herangezogen, oder wie in Marburg mit deren Leitung betraut, wenn schon ein durch erste Ergebnisse gefördertes Grundvertrauen in die intensive Theaterarbeit mit Bürgern besteht und – so eine These am Rande – kein großes Budget zu Verfügung steht, welches besondere Anreize zur Umsetzung innovativer künstlerischer Ideen böte.

Die Mehrzahl der Initiatoren von Bürgerprojekten und Gründer von Bürgerbühnen sind in der künstlerischen Leitung der Theaterhäuser zu finden. Es sind die Intendanten, die Dramaturgen oder auch die Regisseure¹¹, die vermehrt die Bürger auf die Bühnen ihrer Häuser holen und damit das Wagnis der Öffnung eines über lange Phasen hermetisch abgeschlossenen Bereichs eingehen:

Für Wilfried Schulz, Intendant des Dresdener Staatsschauspiel, bietet die Gründung der Bürgerbühne die Gelegenheit, die Stadt und ihre Menschen kennenzulernen, ohne das Theater als (Spiel-)Ort und sozialen Treffpunkt verlassen zu müssen. Seit der Gründung der Bürgerbühne, so Schulz, seien Publikum und Theatermacher sensibler für einander geworden, die Identifikation der Dresdner mit ihrem Theater sei gestiegen:

Es gibt viele Leute hier, die sagen: „Das ist mein Theater“ – diese Identifikation ist schön. (...) Durch die Vielfalt, die wir geboten und auch immer wieder erklärt haben, gibt es mittlerweile eine Neugier [seitens der Bürger], sich Dingen anzunähern. Manche adaptiert man für sich, andere nicht. Dieses „So geht's ja nicht!“, mit dem Menschen häufig auf Theater reagieren, ist weg.¹²

Ähnliche Beweggründe hatte auch Matthias Faltz, als er 2010 neuer Intendant des Hessischen Landestheaters Marburg wurde. Die veränderte künstlerische Ausrichtung des Hauses, hin zu postdramatischen und performativ geprägten Theaterformen, -mitteln und -experimenten sowie zu einer Theaterästhetik, die der Körperlichkeit der Spieler einen mindestens ebenso großen Raum zumisst wie dem Text, brauchte ein aufgeschlossenes und innovationsfreudiges Publikum.

Neben einem veränderten Marketing trug auch die Vergrößerung des partizipatorischen Angebots mit einem klaren Fokus auf der Zielgruppe der Studierenden zum Erfolg bei: Das Landestheater verzeichnet seit dem Intendantenwechsel vor 3 Jahren eine stetig steigende Zahl junger Zuschauer. Bei der Bekanntgabe der Verlängerung von Faltz' Intendantenvertrag um weitere drei Jahre, lobte der Oberbürgermeister der Stadt Marburg vor allem die engere Zusammenarbeit des Theaters mit Universität, Schulen und Kulturinitiativen.¹³

¹¹ Einer der bekanntesten Regisseure ist in diesem Zusammenhang wohl Volker Lösch (* 1963), in dessen Inszenierungen regelmäßig große Laienchören mitspielen, deren künstlerisch bearbeitete Erfahrungsberichte maßgeblich die originale Textvorlage verfärbten. Die Auseinandersetzung mit sozialen Fragen und gesellschaftlichen Konflikten zählt zum Kern von Löschs ästhetischer Programmatik. Vgl. Homepage des Goethe-Instituts

¹² Wilfried Schulz im Interview mit Barbara Behrend, In: Die Deutsche Bühne, Heft 10/2012, S.37

¹³ Oberhessische Presse vom 05. Juli 2013

Die Nachfrage seitens der spielfreudigen Bürger scheint zumindest den Bürgerbühnen-
gründern in Dresden bei ihren Vorhaben recht zu geben:

Die Menschen haben Lust, konkret zu partizipieren und zu erfahren, wie es ist, wenn man nicht nur mitreden, sondern auch mitspielen, sich ausprobieren kann. (...) [Ein] Theater von Laiendarstellern für Laienzuschauer – und es trifft offenkundig einen Nerv. Diese Bürgerbühne hat eine enorme Strahlkraft in die Stadt. Die Bühnen müssten [deutschlandweit] diese zwar kleinen, aber gruppendynamisch hochproduktiven Öffentlichkeiten vehement suchen und nutzen. Denn hier ist das Theater ganz bei sich – und ganz bei seinen Stärken. Es spielt, es probiert, es zeigt, wie man schauen und verstehen lernt. Es schafft konkrete Begegnungen zwischen Menschen. Da kann ihm niemand was vormachen.¹⁴

Bis zum Ende der Spielzeit 2010/11 wirkten rund 400 Dresdnerinnen und Dresdner in den Produktionen und in den thematisch ausgerichteten Spielclubs mit Werkstattcharakter mit, die Statistik wies 79 Vorstellungen und 11600 Besucher aus.¹⁵ Ein Jahr später war bereits von 800 beteiligten Bürgern die Rede. Die Nachfrage bringt die Bürgerbühne mittlerweile an die Grenzen ihrer Kapazität.

Jeder der hier spielt, ist vom Theater so angefixt, dass er in alle Inszenierungen dieses Hauses geht. Wir brauchen die Laien, damit die Profis langfristig nicht arbeitslos werden.¹⁶, antwortet Miriam Tscholl in einem Interview auf die provokative Frage der Deutsche Bühne-Redakteurin, ob sie denn vorhätte, bald alle Schauspieler durch Laien zu ersetzen. Die Leiterin der Bürgerbühne Dresden sieht das Zukunftsweisende ihrer Arbeit auch darin, Teilhabe am *Theater als einem Medium [zu ermöglichen], das der Gesellschaft einen Raum gibt um gemeinsam in Diskussion zu kommen.¹⁷* Die Teilnahme an Projekten und Inszenierungen der Bürgerbühne ermögliche die Herstellung neue Bezüge zum Medium Theater bzw. auch zum Theater als Kulturinstitution, die (wieder) zum sozialen Treffpunkt werde.¹⁸

Die Erfahrungen Tscholls und Schulzes decken sich in diesem Punkt auch mit meinen eigenen. Die professionelle Theaterbühne, auf der Nicht-Profis mitwirken können, ein Künstlerteam, das sie ernst nimmt und sogar als Spieler braucht, verliert seine Unberührbarkeit. Die Hemmschwelle, die in den Köpfen vieler Theaterunerfahrener existiert, sich mit den künstlerischen Ideen eines Bühnenspiels zu befassen, sich eine eigene – auch kritische – Meinung zu bilden über das, was im Theater dargeboten wird, wird gemindert. Die nichtprofessionellen Spieler erhalten Einblick in die Dimensionen des Arbeitsumfangs und in die Vielzahl der Aufgabenbereiche eines Theaterbetriebes. Der

¹⁴ Die Deutsche Bühne, Heft 03/2011

¹⁵ ebd.

¹⁶ Vlg. Behrendt 2012 (Landpartie)

¹⁷ Tscholl, In: Behrendt 2012 (Landpartie)

¹⁸ Wilfried Schulz im Interview mit Barbara Behrend, In: Die Deutsche Bühne, Heft 10/2012, S.37

Respekt, vor allem gegenüber der Arbeit eines professionellen Schauspielers steigt, denn die Non-Profis erfahren in der oft täglichen stattfindenden Probenarbeit der Bühnen-Produktionen am eigenen Leib, was es für Körper und Geist bedeutet, viele Stunden hochkonzentriert auf der Bühne zu arbeiten. Und indem sich dem vormals theaterunerfahrenen Spieler die Bühne als Ort erschließt, an dem er auch ohne jahrelange Ausbildung selbst(-)wirksam sein kann, kommt es, meiner Erfahrung nach, bei vielen Spielern zu einer Selbstermächtigung im Bezug auf Inhalt und Gestaltung von Rolle und Bühnenspiel. Dieses Erleben von „Ich kann das auch“ unterstützt im positiven Fall die subjektive Enthierarchisierung von institutionalisierter Hoch- und privater Alltagskultur, von professionellem und nichtprofessionellem künstlerischen Tätigsein und damit zu einem ganzheitlicheren Kunst-, Theater- und damit auch Selbstverständnisses.

Authentizität & Experten des Alltags – zwei Exkurse zur Begriffsdefinition

Anfangs waren es Menschen, die (...) vor allem wegen ihrer spezifischen Körperlichkeit interessierten: Erst die alten Damen (...) mit ihren „mehrfach kodierten Stimmen“ (...), ihrer Langsamkeit und einem Risiko, dass allein schon durch ihre Gebrechlichkeit spürbar war. Dann pubertierende Jungs (...), hibbelig, kraftstrotzend, übereifrig.¹⁹

Der Begriff des Authentischen ist seit einigen Jahren in der deutschen Theaterlandschaft in aller Munde. Nichtprofessionelle Spieler treten auf den großen und kleinen, staatlichen und freien Theaterbühnen, allein oder in Ergänzung zu professionellen Schauspielern auf. Ein Phänomen, in dem sich die Suche nach und die Lust an der Realität widerspiegelt, und dessen Ursprünge auch auf die Bewegung des *Theater der Erfahrung* zurückgeführt werden können.²⁰

Im Fokus älterer und neuerer Authentizitätsforderungen und -zuschreibung steht oft die Körperlichkeit der Akteure, *da ihr im Unterschied zu verbalen Darstellungsmitteln ‚Unmittelbarkeit‘ zuerkannt wird.*²¹ So entstanden in den späten 60er Jahren Bewegungen und Schulen, in denen Körpertrainings und Körperpraktiken für Schauspieler entwickelt und erprobt wurden, mit denen sie ein umfangreiches Körperbewusstsein bekommen sollten, welches größtmögliche authentische Darstellung (z.B. mittels Zugriff auf Erinnerungen der vorher gemachten körperlichen Erfahrung) ermöglichte.

In der theaterwissenschaftlichen Literatur herrscht allerdings bis heute kein Konsens darüber, was Authentizität und einen *authentischen Körperausdruck* genau auszeichnet. Dennoch hat die allgegenwärtige Forderung nach ihr den Theaterbegriff und das Schauspielerbild erweitert und in diesem Zuge auch die Arbeit mit Nicht-Profis stark

¹⁹ Dreyse/Malzacher: Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007, S. 24

²⁰ Vgl. Wartemann, S. 7

²¹ ebd., S.10

geprägt:²² Auch das Authentische des Nicht-Profis vermutet man in seiner Körperlichkeit. Im Unterschied zum Schauspielerkörper, der mittels Training zu einem authentischen Ausdruck finden soll, glaubt man das Authentische des Nicht-Profis jedoch gerade in dessen Untrainiertheit zu finden bzw. in dem einseitigen Training an wiederkehrenden Vorgängen und Mustern, die seinen Alltag bestimmen. Das Leben, so die Unterstützer der Begrifflichkeit, habe sich in seine Körperhaltung, in die Art und Weise mit welcher er die für ihn (und z.B. sein Berufsbild) typischen Vorgänge ausführt, in seine Stimme – sprich, seinen ganzen Gestus – eingeschrieben. Das, was der Nicht-Profi aus seinem Alltag mitbringt und dann auf der Bühne (von sich) zeigt, ist nicht durch eine Schule des bewussten Körpereinsatzes gegangen. Somit gilt sein Ausdruck (solange unverfälscht und spontan) sogar als authentischer als der eines Berufsschauspielers, der ja „nur so tut als ob“.

In der Literatur findet man im Zusammenhang mit dem Authentizitätsbegriff auch den Verweis auf die Rolle des Rezipienten: In ihrer Magisterarbeit über das Künstlerkollektiv Rimini Protokoll, zitiert Annelie Mattheis Hajo Kurzenberger, laut dessen Definition Authentizität *nicht als ungebrochene Unmittelbarkeit von Darstellungsverhältnissen verstanden werden darf [...], sondern als Effekt von – mehr oder weniger expliziten – Inszenierungsprozessen*. Mattheis führt Definitionen an, nach deren Verständnis Authentizität *auch als eine Rezeptionskategorie* verstanden werden kann. Dabei begegnen sich die bewusste künstlerische Inszenierung von Realität und die Erwartungen der Zuschauer an Theater als Ort, in dem klassischerweise Realität behauptet wird und klare Als-Ob Situationen (also Fiktion) erkennbar sind. Wird diese Erwartungshaltung gebrochen, und der Zuschauer z.B. mit biografischen Fragmenten in Kombination mit vermeintlichen Unperfektionen nicht-professioneller Darsteller konfrontiert, vermittelt sich ihm der Eindruck einer authentischen Darstellung des Gezeigten.

In Zusammenhang mit der Betonung des Authentischen nichtprofessioneller Darsteller hat die Künstlergruppe Rimini Protokoll den Begriff des *Experten* geprägt:

Experten für bestimmte Erfahrungen, Kenntnisse und Fähigkeiten. (...) Die Protagonisten sollen nicht an dem gemessen werden, was sie nicht können (...), sondern an dem, was Grund für ihre Anwesenheit auf der Bühne ist. Von ihnen hängt es ab, welchen Verlauf ein Abend nehmen kann, welche Themen angeschnitten oder ausgeführt werden, welche Figuren, Texte und Räume entstehen. Nicht einmal was einer erlebt hat, welche großartigen Geschichten er mitbringt, ist notwendig wichtig. Oft ist es eher ein unspektakuläres Wissen, biografisch und beruflich, sind es konkrete Erfahrungen,

²² siehe dazu auch Grotowskis Definition des *Körpergedächtnisses* und sein Bemühen um eine *Körperarchäologie*, bei der Schauspieler an in physische Erschöpfungszustände gebracht wurden, um an den Kern ihrer archetypischen Bewegungsmuster nach außen zu kehren, vgl. dazu Wartemann, S. 30 ff.

*gesellschaftliche Funktionen oder eine bestimmte Haltung zu sich selbst, die sie für ein Projekt geeignet erscheinen lassen.*²³

Die *Experten* in den Produktionen von Rimini Protokoll erzählen von sich und reflektieren dabei gleichzeitig ihr eigenes Leben mit und vor einem Publikum. Die Biografien stehen dabei für sich und sind in den seltensten Fällen einem Theatertext zu- oder untergeordnet. Für die Regisseure von Rimini Protokoll ist es das Fehlerhafte, das Spontane, auch das Unvorhersehbare oder nur im Ansatz Geprobte, das für sie den Reiz an der Arbeit mit Nicht-Profis ausmacht. Ein gewisser Schutzraum entsteht für die Akteure auf der Bühne durch die genau festgelegten Abläufe und den festgelegten Rollentext, der oft in Form eines Protokolls vorgetragen wird. Dennoch wird vor allem ihre Körperlichkeit mit all ihren Begrenzungen und Widersprüchlichkeiten sichtbar und bricht mit der Illusion eines komplett beherrschbaren Schauspielerkörpers.²⁴

Der „Mehrwert fürs Stück“ – Darstellerauswahl durch Casting

Sowohl Rimini Protokoll als auch die Bürgerbühnen in Dresden und Mannheim suchen die nichtprofessionellen Schauspieler für ihre Inszenierungen gezielt und mittels Casting-Verfahren aus. Für die Inszenierung *„Ich armer Tor“, nach Goethes „Faust“ mit Dresdener Männern in der Midlife-Crisis*, der Bürgerbühne Dresden, suchte man beispielsweise stadtweit *Dresdner Männer zwischen 40 und 60 Jahren, die eine gute Zeit haben wollen und Lust haben, sich mit Goethes „Faust“ und ihrer eigenen Lebensmitte auseinanderzusetzen.*²⁵

Die Männer, die sich beworben hatten, wurden zu einem Auswahlgespräch eingeladen, das dazu diente herauszufinden, inwiefern sie tatsächlich vom Phänomen der Midlife-Crisis betroffen waren und inwiefern diese Betroffenheit von (künstlerischem) Wert und Interesse für das Inszenierungsprojekt sein könnte. Die Männer galten als *Experten* für das Thema Midlife-Crisis und im Zentrum der Bewerberauswahl stand die Frage, inwiefern ihre Biografien und Geschichten zu Goethes „Faust“ passten und welches spannende Wechselspiel sich zwischen ihnen und den künstlerisch aufbereiteten Geschichten auf der Bühne entwickle.

In dieser wie in anderen Bürgerbühnen-Produktionen galten und gelten die Alltagserfahrungen der Spieler, ihre beruflichen Fähigkeiten, sozialen Prägungen und mitunter auch ihre Unfähigkeit sich (wie ein ausgebildeter Schauspieler) zu verstellen, wie bereits am Beispiel von Rimini Protokoll veranschaulicht, als ästhetische Chance: *Wenn ein Handwerker auf der Bühne steht, hat er eine bestimmte körperliche Ausdrucksweise und eine bestimmte Sprache, die ein Schauspieler so nicht hat.*²⁶, betont Tscholl. Aufgabe der

²³ Dreyse/Malzer, S. 23f.

²⁴ ebd., S. 60ff.

²⁵ Leporello der Bürgerbühne, Spielzeit 2012.2013, Staatsschauspiel Dresden

²⁶ Vgl. Behrendt 2012 (Landpartie)

Regie sei es, diese Fähigkeiten und Unfähigkeiten der Spieler zu erkennen und im Dienste des Produkts herauszuarbeiten. Je nach Bedarf sucht man deshalb Erzieher, Elektriker, Krankenschwestern, Extremsportler usw., die ebensolche auf der Bühne darstellen. Im Unterschied zu den Produktionen von Rimini Protokoll unterwerfen sich jedoch bei den meisten Bürgerbühnen-Produktionen nicht der zu bearbeitende Stoff der Expertise oder der Zeugenschaft der Darsteller. Bei den Produktionen der Dresdner Bürgerbühnen handelt es sich nur zu einem geringen Teil um dokumentarische Formate oder biografische Arbeiten. Die meisten Inszenierungen haben eine dramatische Textvorlage, an der sie sich mehr oder weniger streng orientieren. Das Augenmerk liegt bei dieser Arbeitsweise und der Auswahl der Stücke vor allem auf der Frage, welche Stücke einen „Mehrwert“ durch die Hinzuziehung von Nicht-Profis bzw. deren „spezifische[r] Fähigkeiten und Biografien“ gewinnen.²⁷ Insofern grenzen sich die Macher hier bewusst von Theaterformen à la Rimini Protokoll ab.²⁸

Ein theaterpädagogischer Blick auf die Arbeit mit nichtprofessionellen Darstellern im professionellen Theaterbetrieb

Das Spannungsfeld zwischen Kunst & Pädagogik

Obwohl Winfried Schulz in seiner Eröffnungsrede zur Bürgerbühnen-Tagung betont, dass die Arbeit mit Nicht-Profis viel pädagogisches Geschick benötigt und es sich bei diesen Inszenierungen und Projekten immer auch um soziale Projekte handelt, arbeiten, wie bereits erwähnt, die Theaterpädagogen dort „nur“ in den klassisch-theaterpädagogischen Bereichen der Spielclubleitung und der Spielplanvermittlung. Bei den Inszenierungen wird auf ihre Expertise in der Regel nicht zurückgegriffen.

Meine eigene Arbeitserfahrung steht dazu in einem gewissen Gegensatz. In Aalen und Marburg wurde ich stets (auch seitens der künstlerischen Leitung) als Expertin im Bezug auf die Theaterarbeit mit Nicht-Profis angesehen. Mein daraus resultierendes Selbstverständnis (unterstützt durch die Ausbildung in der Theaterwerkstatt Heidelberg) stand somit im Kontrast zur Erfahrung, dass eine steigende Anzahl von Nicht-Theaterpädagogen in der professionellen Theaterlandschaft mit der Umsetzung von Theaterprojekten und Inszenierungen mit Nicht-Profis betraut wurden.

²⁷ ebd.

²⁸ ebd.

Ute Pinkert beschreibt dies als *Tendenz der Pädagogisierung des professionellen Theaters*.²⁹ *[Der professionelle]Theater[betrieb] öffnet sich zum Sozialen, zur Interaktion, [und beginnt] in den angestammten Revieren der Theaterpädagogik [zu wildern].*³⁰ Als neue Programmatik der professionellen deutschen Theaterlandschaft erkennt Pinkert die Bemühungen, sich aus der abgedunkelten Probenbühne (auch im ganz physischen Sinne) in die Welt zu begeben und das darin gefundene „Authentische“ – das wirkliche Leben – in Form von nichtprofessionellen Darstellern, ihrer sozialen Expertise und ihren Biografien auf die Bühnen zu holen. Dafür haben nicht zuletzt Rimini Protokoll mit ihren *Experten des Alltags* den Weg geebnet.

Es ergeben sich daraus, meiner Ansicht nach, neue Sichtweisen auf das alte und spannungsreiche Diskussionsfeld der Verortung von Theaterarbeit mit Nicht-Profis zwischen Kunst und Pädagogik. Bis vor einigen Jahren wurde noch relativ klar unterschieden: Theaterpädagogen machen (je nach künstlerischer Qualifikation, mehr oder weniger „gutes“) Theater mit Nicht-Profis, und (Theater-)Künstler machen (Theater-)Kunst mit (Theater-)Profis. Die um den Begriff des Authentischen erweiterte kunstorientierte Theaterwelt hat nun den nichtprofessionellen Spieler und seine Eigenarten für sich entdeckt und sich meiner Ansicht nach, im Sinne eines erweiterten Kunstverständnisses einverleibt. So kommt es z.B. dazu, dass auf der Bürgerbühnen-Tagung, von zwölf Kurzvorträgen über beispielhafte Bürgertheaterprojekte in Deutschland nur ein einziges eingeladen und vorgestellt wurde, welches einen spezifisch theaterpädagogischen Arbeitsansatz hatte. Im professionellen Theaterbetrieb, so meine Erfahrung, ging man – nicht zu unrecht – bis dato von einem vorrangig pädagogischen Interesse der Theaterpädagogen aus. Damit einhergehend, unterstellte man ihnen jedoch auch ein weniger elaboriertes Theater(kunst)verständnis (Denn warum machen sie sonst nicht gleich „richtige Kunst“?). Nun liegt es offensichtlich auch nahe, die künstlerische Arbeit mit Nicht-Profis gleich in die Hände von Künstlern zu geben – wie das Beispiel der Bürgerbühnen zeigt.

Sollte meine Beobachtung stimmen, ist dies sicherlich ein wenig erfreuliches Phänomen für den Berufsstand der Theaterpädagogen. Denn auch die, nach langen Jahren der Diskussion in der theaterpädagogischen Literatur endlich gefundene Einsicht, dass Kunst

²⁹ Ute Pinkert verweist in diesem Zusammenhang auch auf die anderorts feststellbare Professionalisierung der Theaterpädagogik, die sich zum Beispiel in den immer besser ausgestatteten Jugendspielclubs zeigt, welche in manchen Theaterhäusern einen Großteil des Jugendspielplans bestreiten. Diese Jugendspielclubs wurden und werden jedoch nach wie vor von Theaterpädagogen geleitet. Vgl. Pinkert, Ute: „Perspektive Hamburg“. Zur ‚Anwendung‘ von Theater im Feld zwischen Theaterkunst und Theaterpädagogik. In: Vaßen, Florian: Korrespondenzen: Theater – Ästhetik – Pädagogik. Berlin – Milow 2010 (2. Auflage), S. 99

³⁰ ebd., nach Hentschel, Ingrid: Ereignis und Erfahrung. Theaterpädagogik zwischen Vermittlung und künstlerischer Arbeit. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater und Schule: Ein Handbuch zur kulturellen Bildung. Bielefeld 2009, S. 113

und Pädagogik zwei sich gegenseitig bedingende und befruchtenden Teile theaterpädagogischer Arbeit sind, spielt, so erscheint es zumindest, in diesem Zusammenhang keine besondere Rolle. Dort, wo sich Regisseure mit Interesse und Neugier dem Laiendarsteller widmen, um mit ihnen „Kunst“ zu machen, werden Theaterpädagogen und ihre Wissen – aus Sicht der Theaterleitungen – nicht wirklich benötigt.

Trotz dieser kritischen Haltung möchte ich hier nicht ungesagt lassen, dass ich das Selbstverständnis, mit dem die Regisseure in Dresden und Mannheim Nicht-Profis Theater auf die Bühne holen durchaus sehr positiv sehe. Die Bürgerbühnen nehmen sowohl das Bedürfnis der Interessenten ernst, sich im Theaterspielen auszuprobieren, als auch die Fähigkeiten und Grenzen, welche sie mitbringen. Der professionalisierte Inszenierungs- und Probenprozess mutet den Spielern – im positiven Sinne – viel Disziplin und Ausdauer zu. Gleichzeitig nimmt man die von ihnen erbrachte Leistung ernst und stellt sie nicht mehr nur als „preisgünstiges Füllmaterial“ in einen Statistenchor. Dennoch: der Ansatz in erster Linie Kunst mit Laien zu machen,³¹ dringt meiner Meinung nach nur unzureichend, in die tieferen Dimensionen vor, welche bei der Theaterarbeit mit Nicht-Profis fast immer mitschwingen und durch welche sie sich von der Arbeit mit professionellen Darstellern unterscheidet:

So betont z.B. Weintz, dass *selbst bei einer noch so ästhetisch orientierten Theater-/ Rollenarbeit immer auch Ebene der sozialen und personalen Erfahrung, nämlich der Selbstvergewisserung, der Interaktion mit der Gruppe sowie der Auseinandersetzung mit den außerhalb der Gruppe liegenden lebensweltlichen Kontexten angesprochen werden.*³² Für Weintz wird das Theaterspiel zum *psychosozialen und ästhetischen Erfahrungsfeld.*³³ Insofern erfasste auch die pädagogische Instrumentalisierung von Theater, wie sie u.a. in den Anfängen der Theaterpädagogik durchaus gängig war, weder die künstlerisch-ästhetischen noch die pädagogischen Dimensionen der Theaterarbeit mit Nicht-Profis. Doch lässt sich vor diesem Hintergrund noch weniger negieren, dass Theaterarbeit mit nicht professionellen Spielern – auch wenn es vorrangig darum geht, ein künstlerisches Produkt hervorzubringen – immer auch zu großen Teilen pädagogisch ist und (soll sie für alle Beteiligten fruchtbar sein) ein dementsprechendes Handwerkzeug benötigt. Zur besonderen Beziehung von Theaterspiel im Spannungsfeld von künstlerischen und pädagogischen Zielsetzungen möchte ich abschließend Ingrid Hentschel hinzuziehen:

Es kann im Theater niemals nur um ein Spiel mit Formen gehen, ebenso wenig wie um die Ausstellung von Versatzstücken irgendeiner Wirklichkeit, es muss sich vielmehr ein

³¹ Tscholl, In: Behrendt 2012 (Landpartie)

³² Weintz 1998, S. 273

³³ ebd.

*Spiel mit Wirklichkeiten in einem Spiel mit Formen ereignen. (...) Es zu realisieren, ist künstlerische, es zu ermöglichen spiel- und theaterpädagogische Praxis.*³⁴

Zur Ästhetische Erfahrung

*In dem Maße, indem sich ein performanceorientiertes Theater gegenüber den Erfahrungen des so genannten Realen öffnet, nicht professionelle Akteure auf die Bühne bringt oder Alltagsräume zu Bühne macht, dabei aufgaben- und spielorientierte Darstellungsverfahren einsetzt, verschwimmen nicht nur die Grenzen zwischen Theater und Performance, zwischen Theater und Nicht-Theater, sondern auch zwischen der Hochkultur des professionellen Theaters und der Praxis theaterpädagogischer Arbeit.*³⁵

Ulrike Hentschel kommt in ihrem Buch „Theaterspielen als ästhetische Bildung“ zu dem Schluss, dass Theaterspielen eine Möglichkeit der ästhetischen Bildung ist, welcher eine soziale Erfahrung immanent ist, ohne, dass diese Erfahrung und ihre möglichen Auswirkungen auf den Spielenden kontrolliert oder gesteuert werden können. Für die Theaterpädagogik ergibt sich daraus der Schluss, dass jedes klar formulierte pädagogische Ziel ein Stück weit obsolet bzw. dessen Erreichung nicht vorhersehbar ist. Es kann, so Hentschels Kernaussage, weder in der kunstorientierten noch in der pädagogisch motivierten Theaterarbeit mit Nicht-Profis um die *Erziehung durch Kunst* oder die *Erziehung zur Kunst* gehen, sondern nur um eine (wenn überhaupt intendierte) *Erziehung im Medium Kunst*, also im gestaltenden Vorgang selbst.³⁶

In der kreativen Auseinandersetzung mit sich und der Welt, z.B. bei der Aneignung einer Theaterrolle und/oder durch die Aufbereitung eigener biografischer Fragmente für die Bühne, kann der Spieler sich selbst fremd werden. Im Entstehungsprozess eines theatralen Produkts werden Welt und Wirklichkeit defragmentiert und zu einem neuen Fragment mit höchst eigener Färbung zusammengesetzt.³⁷

Eine Theaterarbeit, die den besonderen ästhetischen Dimensionen ihrer Kunstgattung Rechnung trägt, führt dem Spielern über die Erfahrungen der eigenen Körperlichkeit, seiner Phantasie, der bewussten Auseinandersetzung mit seinen multiplen Alltagsrollen etc. in die schöpferische Arbeit mit Materialien und Darstellungsformen ein.³⁸

Diese Betonung der ästhetischen Dimension des Theaterspielens und die Ablehnung seiner pädagogischen Verzweckung mag nun zu dem Schluss führen, dass wohl niemand besser für die Theaterarbeit mit Nicht-Profis geeignet sei, als ein vorrangig künstlerisch

³⁴ Hentschel/Ritter 2009, S. 28

³⁵ Hentschel 2010, S. 5

³⁶ Hentschel 2010

³⁷ Der Zuschauer kann seine eigene Wirklichkeit in diesem Fragment neu interpretiert erleben und zur Einsicht in die Subjektivität seiner Welt gelangen. Möglicherweise wird er beginnen Fragen zu stellen und zu einem neuen Gestalten seiner Welt angeregt.

³⁸ Weintz 1996, S. 286, in seiner Auseinandersetzung mit der *Ästhetischen Erfahrung als neues Paradigma* innerhalb der Theaterpädagogik führt Weintz hier u.a. J. Richard an, der sich mit den *Eigenheiten des Ästhetischen* und den Möglichkeiten ästhetischer Vermittlungs- und Bildungsprozesse befasst.

motivierter Theatermacher, dem es um das Medium und nicht um ein pädagogisches Motiv geht. Dieser Fall trifft auf die Bürgerbühnen und ihre Inszenierungen zu. Dennoch ergeben sich hier aus theaterpädagogischer Perspektive (selbst einer, die dem reinen Wortlaut von Hentschels These beipflichtet) mehrere Probleme: Allein schon das spezifisch kunst- und produktorientierte (Selbst-)Verständnis des Regisseurs kann dazu führen, dass dem Spieler im theatralen Gestaltungsvorgang eben nicht die Entdeckung neuer Perspektiven auf sich und seine Welt ermöglicht wird, sondern dass er – wie oftmals auch der professionelle Schauspieler – letztendlich zum ausführenden Organ eines fremden künstlerischen Anliegens wird. Ich möchte zur Unterstützung dieser These, die Beschreibung von Regierarbeit aus dem Lexikon der Theaterpädagogik zu Hilfe nehmen:

Der Regisseur gilt als die künstlerische Schaltstelle innerhalb des Theaters, dessen Visionen sich sowohl dem Zuschauer als auch dem Ensemble vermitteln müssen. (...) Der Regisseur muss, gleichgültig ob er mit historischen oder zeitgenössischen literarischen Texten arbeitet, analytische und sinnliche Komponenten so miteinander verschmelzen, dass eine eigenständige Interpretation sichtbar wird. Der Ausgangspunkt für diesen Übersetzungsvorgang, dem essenziellen Kern der Arbeit, sind die vom Regisseur an den Stoff formulierten Fragen, anhand derer er sich subjektive Zugänge zu dem vorliegenden Material schafft und diesem darüber, etwas Neues, objektiv Wirkendes abgewinnt.³⁹

In den offiziellen und inoffiziellen Gesprächen während der Bürgerbühnen-Tagung in Dresden begegnete mir nun vorrangig diese Interpretation der Rolle des Regisseurs, auch bezüglich seiner Arbeit mit den nichtprofessionellen Darstellern. Die meisten Regisseure von Bürgerbühnen-Inszenierungen und verwandten Arbeitsfelder hatten von vornherein recht ausgearbeitete Vorstellungen, bis hin zu konkreten Visionen darüber, wohin sie mit der zu bearbeitenden Thematik gehen wollten und welche Aussage am Ende stehen sollte. Die Regisseurin der Produktion „Die Zärtlichkeit der Russen“ gab z.B. in einem Tischgespräch zu verstehen, dass das Hauptinteresse ihrer Arbeit vor allem darin bestand zu erforschen, wie sich Biografien konstruieren. Der vorliegende Text⁴⁰ wurde mit biografischen Fragmenten der Spieler verschachtelt. Im Laufe der Aufführung wurden mit Hilfe einer Vielzahl von Requisiten, die das Bühnenbild gestalteten, vermeintlich autobiografische Erinnerungen und Anekdoten mit dem Publikum geteilt. Tatsächlich hatten die Darsteller aber keinen persönlichen Bezug zu den vom Ausstatter eingerichteten Objekten. Authentizität wurde also vor allem dadurch erzeugt, dass nichtprofessionelle Darsteller, die sich im Altersdurchschnitt ihren Rollen (Frauen und Männer der letzten Kriegsgeneration) annäherten und nicht Berufsschauspieler auf der Bühne standen. Die Darsteller wurden nach den Vorstellungen der Regisseurin und

³⁹ Koch/Streisand (Hg.) 2003, S. 243 f.

⁴⁰ Eine Sammlung von Interviews, die mit Bewohnern eines Altenheims über deren Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg und mit der russischen Besetzung von Teilen Deutschlands geführt wurden.

analog zu den Fragen, die diese an das Projekt gerichtet hatte, inszeniert. Ensemblebildende Etüden, Improvisationen etc. fanden, nach Aussage eines Darstellers wenn überhaupt dann nur in sehr begrenztem Umfang statt.

Dieses Beispiel zeigt, dass das Ziel vieler Bürgerbühnen-Produktionen nicht der gemeinschaftliche künstlerische Prozess ist, bei dem von den Teilnehmern größtmögliches Einbringen und Eigeninitiative gefordert wird. Wie sehr dieses Sich-Einbringen erwünscht und gefördert wird, unterliegt einzig und allein dem Ermessen und der Offenheit der Regie. Die Geschichten, Körper, Fähigkeiten etc. der Teilnehmer, ordnen sich in hohem Maße der künstlerischen Ambition unter. Für nichtprofessionellen Darsteller dieser und anderer Inszenierungen ging und geht es vor allem darum, die ästhetischen Visionen eines anderen zu erfüllen und fremde Aussagen zu verkörpern. Dies erschwert den Spielern meiner Ansicht nach das Finden eines eigenen ästhetischen Ausdrucks, wie er in einem dezidiert theaterpädagogischen Ansatz gesucht und ermöglicht würde.

Ästhetische Lernprozesse und ihre Voraussetzungen

Im Folgenden möchte auf die Eigenarten und Bedingungen von Theaterarbeit mit Nicht-Profis unter dem Aspekt des ästhetisch-theatralen Lernens eingehen. Unter dem Begriff des „Lernens“ subsumiere ich dabei bewusst alle neuen Erfahrungen, die ein Mensch macht und die ihn zu einem veränderten Umgehen mit und Denken über sich und die Welt bringen.⁴¹

Theatrales Lernen kann meiner Meinung nach überall dort stattfinden, wo man Theater spielt, also nicht nur in den klassischen Lernorten und Bildungseinrichtungen, wie Schulen und Universitäten, sondern auch auf der Bühne eines professionellen Theaterbetriebes – vorausgesetzt die Spielleitung ist an einem derartigen Lernprozess interessiert, initiiert ihn mit entsprechenden Etüden und unterstützt ihn durch ihr Anleiterverhalten. Einer solchen Spielleiterhaltung liegen ganz bestimmte methodische Überlegungen und Handlungen zugrunde, die *theatrale Schonräume eröffnen will und seine Ästhetik in den Momenten von Verbundenheit, Intensität, Spannung und Gegenwärtigkeit als kollektives Erlebnis sucht*.⁴² Um dies zu erreichen benötigt es im Arbeitsprozess, laut Wiese, die folgenden Kernelemente:

⁴¹ „lernen“ (Verb) Bedeutung: sich Wissen, Kenntnisse aneignen; sich, seinem Gedächtnis einprägen; Fertigkeiten erwerben; im Laufe der Zeit [durch Erfahrungen, Einsichten] zu einer bestimmten Einstellung, einem bestimmten Verhalten gelangen; [ein Handwerk] erlernen, Aus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/lernen>, aufgerufen am 17. Juli 2013

⁴² Wiese/Günther/Ruping (Hg.) 2006, S. 72

1. Das theatrale *Experiment*, als offener und öffnender Prozessverlauf, mit dem Blick aller auf das „was sich zeigt“ und was nicht Gegenstand eines intentionalen Wollens ist.
2. Den *Stillstand*, d.h. das An- und Innehalten zugunsten einer entfremdeten, entsubjektivierten und/oder entgrenzten Wahrnehmung von sich und dem gegenwärtigen Moment. Das darin zutage Geförderte wird im gegenwärtigen Moment betrachtet ohne reflektiert zu werden.
3. Die *Aleatorik*, im Sinne einer zufälligen Auswahl von Spielen und Übungen zugunsten einer Ergebnisoffenheit, die nicht nach Originalität strebt.
4. Die *Mimesis*, oder *mimetische Arbeitsform*, die Zwischenräume mit subjektentgrenzendem Charakter in der theatralen Kommunikation ermöglicht, bei der Spieler Selbstwerdung und soziale Teilhabe gleichzeitig erleben.
5. Die Erzeugung eines *kommunikativen Vakuums*, als möglichst wertfreies Übergangsstadium bei dem die Kommunikationskonventionen des Alltags außer Kraft gesetzt und die Regeln der spielerischen und theatralen Kommunikation noch nicht etabliert sind.
6. Die *Gegenwartsidentität* der entgrenzten Subjekte, welche die Erfahrung der leiblichen und zeitlichen Anwesenheit der Mitspieler einschließt.⁴³

Die sich aus diesen Kernelementen ergebenden theatralen Momente wären dann jene Augenblicke, in denen die unkommunizierbare ästhetische Erfahrung sich als kollektiver Eindruck (und Ausdruck) von Stimmigkeit und Intensität sozialisiert.⁴⁴

Im Folgenden möchte ich erläutern, weshalb ich die Meinung vertrete, dass diese Elemente überhaupt bewusster Bestandteil einer Theaterarbeit mit Nicht-Profis sein sollten und in welchem Verhältnis die Theaterarbeit der Bürgerbühnen dazu steht:

In unserer Gesellschaft scheint es kaum noch etwas zu geben, was nicht unter dem Aspekt seines Tauschwertes betrachtet werden kann. Wissen, Fähigkeiten, Lebensläufe, soziale Beziehungen etc. sind voranschreitenden Ökonomisierungsprozessen unterworfen, das Individuum gilt nicht als unablösbarer Teil einer eng verketteten Gemeinschaft sondern als freies Subjekt, dass sich aus sich selbst heraus entwickeln, verbessern und verwirklichen kann (und dementsprechend auch muss).⁴⁵

Folgt man nun Wiese und Günther, so bildet das Theaterspielen in dieser Gesellschaft einen künstlerisch-kulturellen Freiraum, in welchem sich das spielende Subjekt einerseits von seiner allgegenwärtigen Verzweckung befreien und andererseits als soziales Wesen

⁴³ Wiese/Günther/Ruping (Hg.) 2006, S. 73 f.

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ Vgl. Kapitel IV.8: Der Subjektbegriff der kritischen Psychologie. In: Wiese/Günther/Ruping (Hg.) 2006, S. 264 ff.

in einem kollektiven Schaffensprozess erleben kann. Dem Theaterspielen ist dabei ein höchst subjektiver sozialer und ästhetischer Lernprozess immanent:

Der Fokus ästhetischer Lernprozesse liegt im Ausdruck eigener Subjektivität wie sie sich in ihrem sachlichen und sozialen Zusammenhang für den Gestaltenden darstellt. (...) Anstatt sich mit äußeren Bedingungen und Anforderungen zu identifizieren (...) nimmt der Lernende seine innere subjektive Verfasstheit wahr und entwickelt aus ihr eine künstlerische Form, die auch Widersprüchlichkeiten integrieren, synthetisieren und darstellen kann.

Dies setzt jedoch voraus, dass man in einem künstlerischen Prozess immer wieder die ästhetischen Erfahrungsweisen der Darsteller mit einbezieht und nicht *der Tauschwert des Kunstwerks als konstituierender Faktor in den Gestaltungsprozess einbringt.*⁴⁶

Wozu mich nun meine Untersuchung des Bürgerbühnen-Phänomens leitet, ist die Vermutung, dass der produktorientierte Arbeitsprozess dieser am professionellen Theaterbetrieb orientierten Inszenierung in den wenigsten Fällen Raum für theatrale Lernprozesse bietet. Ich bezweifle, dass ein durchorganisiertes Inszenierungskonzept genug Raum für Zweckfreiheit und wertfreie Räume lässt. Die Spieler wissen, welche Geschichten sie zu erzählen haben, aufgrund welcher Fähigkeiten sie ausgesucht wurden. Sie wurden bereits im Casting-Verfahren einem Be- und Verwertungsprozess unterzogen, der sie nun über weite Strecken der Arbeit begleiten wird – wenn auch nur als Erinnerung des Anfangs.

Insofern von den Spielern zusätzlich noch erwartet wird, möglichst „authentisch“ zu bleiben (nämlich so, wie sie am ersten Tag waren) werden die Aufbrechung von Charakterpanzern und die Erweiterung von Alltagsrollenmustern zugunsten eines Neuen und Überraschenden nicht oder nur per Zufall möglich. Ästhetische Erfahrungen und die damit verbundenen emanzipatorischen Lernprozesse sind somit, wenn überhaupt, Produkte eines glücklichen Zufalls oder der theaterpädagogischen Kompetenz einzelner Regisseure geschuldet.

Verzweckung und Ökonomisierung von Lebensrealitäten – zur Problematik der Darstellerauswahl durch Casting

Im Kontrast zu den Entzweckungen und ästhetisch-sozialen Erfahrungen, die Theaterarbeit unter den oben genannten Aspekten des theatralen Lernens anstrebt, steht, meiner Meinung nach, auch das gängige Verfahren der Bürgerbühnen und anderer Theatermacher (wie z.B. Rimini Protokoll) ihre Darsteller mittels Casting auszuwählen. Denn dieses Verfahren impliziert die Ökonomisierung und Verwertung der Fähigkeiten und der Biografien der Spieler: Dieses Suchen der Theatermacher nach authentischem

⁴⁶ Vgl. Wiese/Günther/Ruping (Hg.) 2006, S. 44

Spielermaterial, nach passenden Geschichten und Persönlichkeiten, wie es mir bei einer Vielzahl von Bürgerbühnenproduktionen und Projekten von Rimini Protokoll auffällt, macht Authentizität zu einem Gut mit Tauschwert, also zu einer Ware. Die Teilnahmeplätze der Projekte sind begehrt aber begrenzt, es kann also nur derjenige Spieler mitmachen, der sich „gut verkaufen kann“ und der bereit ist, sich voll und ganz in den Dienst des Produkts zu stellen.

Zur Veranschaulichung meiner Vermutung der Auszug eines Casting-Gesprächs aus deinem Dokumentarfilm zur Bürgerbühnenproduktion „Ich armer Tor“ über Goethe und die Midlife-Crisis:

Miriam Tscholl *Wo haben Sie denn davon gehört, oder gelesen, von diesem Projekt?*

Darsteller (ein ehemaliger Pfarrer, nach dem Gespräch und aufgrund seines Berufs für das Projekt ausgewählt wurde) *Ich hab' in der Straßenbahn gesessen und das Plakat gesehen. Das hat mich eigentlich gestört...der Begriff Midlife-Crisis. Das ist so ein Stempel, den wollte ich überhaupt nicht. Aber ich hab' mich ein Jahr vorneweg schon mal für `ne Inszenierung...Andorra...beworben, und das wurde dann nichts. Und da dachte ich, jetzt...jetzt ist es soweit: (...) jetzt probierst du's.*

M.T. *Okay, und haben Sie denn jetzt Midlife-Crisis oder nicht?*

D. (überlegt) *Ich hab also...ich kann mit allem dienen, was da so dazu gehört...mit gescheiterter Ehe, mit [einem] Beruf, der nicht mehr so ist wie er früher war, mit Krankheit...und allem möglichen. Klar!“*

M.T. (lacht) *Super! (...)*⁴⁷

Tscholl im Anschluss im Interview:

Wir sind gleich in den ersten paar Minuten [des Castings] in Gespräche gekommen, wo man denkt, wenn man jemanden kennenlernt braucht man Wochen dazu, weil es diesen sachlichen Hintergrund hatte. Es gibt einen Zweck und einen Grund darüber zu sprechen, und es geht jetzt nicht über Therapie oder persönliche Befindlichkeitsbeichten, sondern wir wollen dieses Projekt machen und Faust hatte diese Fragen und diese Probleme und diesen Weg auch...und da gibt's ne Dringlichkeit, dass die Männer erzählen...und das haben sie gemacht. (...)

Im Laufe der fertigen Inszenierung, welche ich im Rahmen der Bürgerbühnen-Tagung sah, berichtet der ehemalige Pfarrer so auch von einem außerehelichen Verhältnis, das ihn in den Augen seines ehemaligen Arbeitgebers nicht mehr tragbar machte und dazu führte, dass er die Ausübung seines Berufs einstellen musste. Er steht dabei als er selbst auf der Bühne. Ebenso seine Mitspieler, sechs Männer, die mehr oder weniger „authentisch“ von den beruflichen und privaten Zweifeln, Problemen, Schicksalsschlägen, Verführungen, Höhen und Tiefen berichten, die wohl aus populärwissenschaftlicher Perspektive unter das Thema Midlife-Crisis gefasst werden können bzw. eine solche

⁴⁷ Staatsschauspiel Dresden: Dokumentation zur Inszenierung „Ich armer Tor“, veröffentlicht am 30. Januar 2013 auf <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/>

auslösen. Die persönlichen Geschichten der Darsteller werden mit Fragmenten des Faust-Textes durchwoben und zu diesem in Beziehung gesetzt.

Die Frage, die sich mir aus theaterpädagogischer Perspektive stellt, ist, inwiefern bei einer derartigen Reproduktion von Alltagsrollen und der zwar ästhetisch wirksam inszenierten aber wenig verfremdeten Wiedergabe von Lebensgeschichten nicht die Spieler und ihre Biografien vor allem benutzt werden, um künstlerische Fragestellungen zu beantworten. Natürlich ist es die Entscheidung der Spieler sich vor ein Publikum zu stellen und ihre Geschichten zu erzählen und es ist auch legitim sich unter künstlerischen Aspekten mit ihnen zu beschäftigen. Und ebenso kann das Inbeziehungsetzen des Eigenen zu den Problemen einer dramatischen Figur sehr viel Distanzierung ermöglichen und das kollektive Geständnis den Spielern genügend Rollenschutz auf der Bühne bieten. Dennoch besteht meiner Meinung nach das Problem, dass Spieler, die, wie in diesem Fall, aufgrund einer spezifischen Biografie oder Fähigkeiten für eine Inszenierung der Bürgerbühne ausgesucht werden und diese dann auf der Bühne „authentisch“ vertreten, diese Alltagsrollen vor allem reproduzieren und auf sie reduziert werden. Sie müssen an ihren Geschichten und subjektiven Erlebnissen festhalten, denn wegen dieser sind sie ja geladen. Im Probenverlauf stehen sie außerdem stets in der Verantwortung, zu beweisen, dass sie es wirklich „wert sind“ dabei zu sein. Innere und äußere Bewertungsmaßstäbe werden dabei nicht abgebaut, sondern eher verfestigt, Freiheit und Experiment im Spiel werden, wenn überhaupt, nur bedingt erfahren.

Beispiel einer spezifisch theaterpädagogischen Arbeit mit nichtprofessionellen Spielern im professionellen Theaterbetrieb

Im Folgenden möchte ich ein Bürgertheaterprojekt vorstellen welches ich in der Spielzeit 2012/13 am Hessischen Landestheater Marburg geleitet habe. Ich werde dabei zunächst auf meine Haltung als theaterpädagogische Projektleiterin eingehen sowie die Bedeutung dieser Haltung für den Projektverlauf, die Arbeit mit den Darstellern und für die Positionierung des Projekts im professionellen Theaterbetrieb beschreiben. Anschließend versuche ich das Projekt in der Kontroverse zwischen theaterpädagogischer und professioneller Theaterarbeit mit Bürgern zu verorten.

Meine Haltung als Spiel- und Projektleiterin

Kernelement für die Umsetzung eines theaterpädagogischen Bürgerprojekts bildet, meiner Meinung nach, die Teilnehmerzentrierung. Das heißt, dass ich als Projektleiterin bemüht bin, die Projekttreffen, alle Übungen, Spiele etc. so zu gestalten, dass sie an den

Fähigkeiten und Bedürfnissen der Teilnehmer ansetzen. Für die Stundengestaltung und das Anleiterverhalten bedeutet es einerseits, dass ich grundsätzlich und gerade zu Beginn des Projekts bereit bin, alles vor- und mitzumachen und dass ich mein am Schreibtisch verfasstes Stundenkonzept jederzeit loszulassen kann, um mich auf das einzulassen, was die Teilnehmer bewegt und was sie benötigen. Diese Haltung kann sich auch in einer flexiblen Terminlegung der Projekttreffen ausdrücken, um der Mehrzahl der Spieler die kontinuierliche Teilnahme zu ermöglichen. Die Spieler sollen die Möglichkeit haben, die Projektteilnahme so gut es geht in ihren Lebens- und Arbeitsalltag zu integrieren, das gleiche gilt natürlich auch für mich als Projektleiterin.

Als Initiatorin von sozialen und ästhetischen Lernprozessen bin ich als Theaterpädagogin stets bemüht, den Spielern zumindest ansatzweise auch eine Emanzipation von den Ökonomisierungen ihrer eigenen Lebensrealität zu ermöglichen. Das bedeutet, dass ich bei der Frage der Teilnehmerauswahl auf jede Form von Casting oder „Eignungstest“ verzichte und lediglich versuche herauszufinden, welche Motive die Menschen zur Teilnahme bewegt und ob sie sich über die Konsequenzen (zeitintensive Probenphase, Auftritte auf der Bühne vor Publikum, Verbindlichkeit der Teilnahme ab einem bestimmten Projektzeitpunkt etc.) bewusst sind. Dabei geht es mir jedoch nicht darum, die Spieler auf ihre Motive, Geschichten und Fähigkeiten zu reduzieren und als „Experten“ z.B. „für das Leben im Alter“ wahrzunehmen. Das bedeutet wiederum nicht, dass ich ihre Kenntnisse und besonderen Fähigkeiten nicht wahrnehme oder nicht mit in den Prozess einbeziehen kann. Es geht mir vielmehr darum, wert- und bewertungsfreie Räume zu schaffen, mit der Konsequenz, dass in Improvisationen und Gesprächen jeder Teilnehmer auch etwas ganz anderes zeigen oder vertreten kann, als in der Alltagsrolle, mit der er sich zu Beginn des Projekts mir und den Mitspielern vorgestellt hat. Diese Bewertungsfreiheit, die ich immer wieder aufgreife und auch im Rahmen von Etüden betone, bietet den Spielern, so meine Erfahrung, die beste Möglichkeit zur Entwicklung im theatralen Prozess in eine Richtung der eigenen Wahl.

Ein wichtiger Aspekt bei der theaterpädagogisch motivierten Umsetzung von Bürgerprojekten ist meiner Erfahrung auch, dass man sich von dem Druck eines ästhetischen Perfektionismus befreit, welcher einem oft im Arbeitsalltag des professionellen Theaters begegnet. Es gilt, das Eigene der Spieler nicht in eine für sie unpassende Richtung im Sinne einer Formvollendung zu (ver-)biegen. Dies bedeutet nicht, dass man an die Qualität dieser Projekte keinen künstlerischen Anspruch stellen sollte und nicht hartnäckig versuchen sollte, ein für alle Beteiligten zufriedenstellendes Ergebnis anzustreben. Es bedeutet aber andererseits auch nicht, dass ich – um mich von den Profis abzugrenzen – die Authentizität meiner Darsteller in besonderer Weise betone und versuche ein besonders performatives oder vorrangig biografisches Theater zu

machen. Im Gegenteil: Nach meinem theaterpädagogischen Verständnis erübrigt sich die Frage der und die Forderung nach Authentizität sogar in dem Moment, in dem ich als Projektleiter die Darsteller als Subjekte ihrer Biografie erkenne und meine Arbeit in den Dienst ihres Ausdrucksbedürfnisses stelle. Das ist vielleicht auch einer der zentralen Unterschiede zwischen einem vorrangig künstlerisch denkenden Theatermacher und einem Theaterpädagogen. Der Theaterkünstler zeigt seine Kunst, während ein Theaterpädagoge anregt, fördert und sich dann mitunter auch versteckt, weil das künstlerische Ergebnis nicht seine, sondern zum Großteil die Leistung der beteiligten Spieler ist.⁴⁸ Meiner Erfahrung nach, ist für den theaterpädagogischen Blick Authentizität immer da und immer auch nicht da. Im Recherche- und Findungsprozess verschwimmen die Grenzen von Wahrheit und Fiktion und müssen auch nicht gegeneinander aufgewogen oder erklärt werden. So werden Erfahrung und Fähigkeiten nicht reproduziert, sondern transformiert und damit neu konstituiert.⁴⁹

Eine weitere Voraussetzung, die ich persönlich für wichtig erachte, ist, dass ich so lange wie möglich als Projektleiterin im Sinne einer Spielleitung auftrete und mich so spät und so „geschmeidig“ wie möglich in eine regieähnliche Position begeben. Für den Arbeitsprozess bedeutet dies, dass ich den Spielern größtmögliche Mitsprache auch bei der dramaturgischen Auswahl und der künstlerischen Aufbereitung der gesammelten Materialien zugestehe und nicht versuche, ihnen meine ästhetischen Vorstellungen aufzudrängen. Natürlich ist dies nicht immer umsetzbar und gerade zum Ende eines Projektes braucht es manchmal konsequente künstlerische Entscheidungen, auf die ich als Projektleiterin bestehen muss. Allerdings führt der vorherige Prozess des Einbeziehens und gemeinsamen Findens, Bewertens und Auswählens im günstigsten Fall dazu, dass die Darsteller auch solche Entscheidungen nicht als Umsetzung fremder Ideen betrachten, sondern dass sie sich soweit mit dem Material identifizieren, das gezeigt werden soll, dass sie auf meinen Blick von außen vertrauen und dennoch selbstbewusst sind, letztendlich einen eigenen Ausdruck für das Gespiegelte zu finden. Nicht zuletzt muss die Projektleitung wichtige Gruppenprozesse erkennen und verstehen können und über entsprechende theaterpädagogische Mittel und Methoden verfügen um diese Prozesse fruchtbar zu nutzen oder zumindest möglichst unbeschadet zu durchlaufen.

Dieses ergebnisoffene Arbeiten verlangt natürlich auch von den Teilnehmern Mut, sich auf ein theatrales Experiment einzulassen und es braucht Vertrauen in meine Kompetenz als Projektleiterin. Dieses Vertrauen entsteht nach meinen Erfahrungen vor allem aus dem

⁴⁸ Siehe dazu auch den Beitrag „Künstler und Pädagoge – eine persönliche Bilanz über die Chancen von Theater und Pädagogik“ von Thomas Aye, In: Die Deutsche Bühne, Ausgabe 03/2013, S. 23

⁴⁹ Vgl. dazu Wartemann, S.146ff.

Paradoxon, dass ich so viel Verantwortung wie möglich an die Spieler zurückgebe und sie ermutige eine eigene Haltung zu finden. Für mich als Projektleiterin erfordert es aber auch die Entwicklung und Vertretung einer eigenen Haltung sowohl gegenüber der Theaterleitung, die ja einen Premierentermin oder -zeitraum im Blick hat, als auch gegenüber der Presse- und Marketingabteilung, die schon frühzeitig konkrete Informationen zu Inhalt und Verlauf der Aufführung benötigt, welche möglicherweise noch gar nicht genau festgelegt sind.

Ich brauche also das (Selbst-)Vertrauen, dass aus einer themenorientierten experimentellen aber ergebnisoffenen Materialfindungsphase etwas „Verwertbares“ herauskommt, sowie in letzter Konsequenz auch den Mut zum Scheitern, der vor allem daraus entsteht, dass ich selbst als Mensch in der Arbeit mit den Darstellern, auch unabhängig vom Ergebnis, Sinn und Freude finde und (ganz subjektiv betrachtet) keinen künstlerischen Ruf zu verlieren habe. Dieses Selbstverständnis drückt sich meiner Meinung nach in der folgenden Formulierung besonders gut aus:

(...) Die Verwirklichung theatraler und künstlerischer Qualitäten im Allgemeinen beginnt, wo unsere eigenen Konzeptionen von Rhythmus und Reim, von Schönheit und Stimmigkeit in die Krise der Begegnung mit dem Menschen gerät (...). Diese Krise markiert die Schnittstelle von ästhetischem und ethischem Wert. Sie entsteht aus der Freiheit, die die Beteiligten zu erreichen in der Lage sind: Freiheit vor den Bedürfnissen und Notwendigkeiten des Alltags [auch des Alltags eines Theaterbetriebes, Anm. d. Verfasserin], Freiheit vor den individuellen Verhaltensmustern und kollektiven Ritualen, (...) Freiheit nicht zuletzt vor den etablierten Normen der Kunst.⁵⁰

„Frauen auf Zeit: theatrale Ein- und Aussichten weiblicher Lebensperspektiven“ — Ein Bürgertheaterprojekt am Hessischen Landestheater Marburg

Die Idee für das intergenerative Theaterprojekt mit Frauen, entstammte einer Recherche aus meinem Magisterstudium zu Kulturwissenschaftlerin, in welchem ich im Rahmen eines Seminars zum Thema „Weiblichkeit im Alter“ auf das soziologische Phänomen der Unsichtbarwerdung alter Frauen in der Gegenwartsgesellschaft stieß. Mit diesem Phänomen hatte sich u.a. die in Wien lebende Soziologin Elisabeth Hellmich beschäftigt. In Ihrer Dissertation „Forever young? Die Unsichtbarkeit alter Frauen in der Gegenwartsgesellschaft“ wirft Hellmich nicht nur die Frage auf, bis zu welchem Lebensalter Frauen in unserer Gesellschaft als weibliche Wesen wahrgenommen werden, sondern auch wie weibliche Lebenswirklichkeiten im Alter aussehen und welche Sicht die Gesellschaft auf alte Frauen hat, also welche Stereotype und Vorurteile vorherrschen und welche Formen der Marginalisierung es gibt.

⁵⁰ siehe Punkt 10 und 11 aus: Für eine Soziotopie der Bedürfnisse. Ein Manifest zum Selbstverständnis der Theaterpädagogik

Für das Projekt „Frauen auf Zeit“ suchte ich daher Frauen jeden Alters, die sich mit mir auf die Suche machen wollten, nachdem, was es bedeutet, in unserer Gesellschaft der Medien und Bilder, des Jugendwahn und Fitnesskults Frau zu werden, zu sein und als Frau zu altern.

Das Projekt wurde im Spielzeithaft des Hessischen Landestheaters angekündigt und ich bewarb es in der Universität, in Jugendzentren und maßgeblich auch in Senioreneinrichtungen, beim Seniorenkolleg der Universität Marburg und in einem Beratungszentrum zur allumfassenden Unterstützung alter und älterer Menschen und deren Angehöriger im Alltag. Eine private Seniorenresidenz bat mir den Gymnastiksaal als Probenraum an, den ich aufgrund der Raumknappheit am Landestheater dankend annahm. Der Projektzeitraum erstreckte sich von Oktober 2012 bis Juli 2013, am 03. und am 04. Juli kam es zur Aufführung in einem ehemaligen Ausstellungssaal des Rathauses Marburg. Insgesamt 18 Frauen zwischen 22 und 81 Jahren beteiligten sich, allerdings (aus beruflichen, privaten oder gesundheitlichen Gründen) nicht alle durchgängig und so verblieben fünf von ihnen als Darstellerinnen für die tatsächlichen Aufführungen. Dennoch flossen viele Ideen und Anregungen der anderen Frauen in die Szenencollage ein und die „Ehemaligen“ waren als Zuschauerinnen anwesend.

Aufgrund des unterschiedlichen Alters und der verschiedenen Lebensumstände waren die Interessen der Frauen bezüglich der konkreten Inhalte rund um das Thema Frausein, Weiblichkeit, Schönheit und Alter sehr facettenreich. Neben der Beschäftigung mit stereotypen Frauendarstellungen in Märchen, mit Frauenbildern in Medien und Werbung ging es auch um die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstbild und Selbstverständnis als Frau. Die Bedeutung von Respekt im Alltag von Frauen war ebenso Thema wie der kritische Blick auf die (eigene) Inszenierung von Weiblichkeit mit Hilfe von Ritualen des sich Schönmachens. Die Treffen fanden zu Beginn zweiwöchentlich (à zwei Stunden) statt, ab Januar jede Woche und ab April kamen ganze Probenstage an den Wochenenden hinzu.

In den ersten Monaten folgte die Gestaltung der einzelnen Treffen dem Aufbau einer klassisch theaterpädagogischen Workshopeinheit.⁵¹ Die verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkte waren eingebettet in Etüden zur Ensemblebildung, zur Schulung des Körperbewusstseins, in Improvisations- und Präsenzetüden.

Im Zuge meiner vorangegangenen dramaturgischen Recherchen und ergänzt durch die Gespräche mit den Projektteilnehmerinnen erarbeitete ich eine Art Fragenkatalog, der die Treffen inhaltlich strukturierte. Ein Auszug daraus:

- ❖ Was machst du, um dich schön zu machen?

⁵¹ Einstieg – Aufwärmen – Hinführung – Durchführung – Ergebnissicherung – Abschluss

- ❖ Was tust du, um gesehen zu werden?
- ❖ Was würdest du tun, wenn du unsichtbar wärst?
- ❖ Welchen Erwartungen fühlst du dich in deiner sozialen Rolle als Frau ausgesetzt?
- ❖ Bring ein Kleidungsstück mit, zu dem du eine ambivalente Beziehung hast.
- ❖ Wie stellst du dir dein Leben im Alter vor?
- ❖ Welche Vorstellung hattest du als junge Frau vom Altsein?
- ❖ Welche Frauen sind Vorbilder für dich?
- ❖ Was war das Respektloseste, was je ein Mensch zu dir gesagt hat?
- ❖ Welche Frauenstereotype findest du in den Märchen deiner Kindheit?
- ❖ Bring Texte, Bilder oder Musiken mit, die dich inspirieren.

Neben den inhaltlichen Überlegungen standen natürlich maßgeblich auch das Suchen und Finden von Darstellungsmöglichkeiten und die Übersetzung des Gefundenen in einen theatralen Ausdruck. Auf körperliche Einschränkungen vor allem der älteren Teilnehmerinnen stellte ich mich individuell ein, sie sollten kein Hindernis zum Mitmachen darstellen.

Nachdem ich die Frauen über einige Wochen mit den Grundlagen unterschiedlicher theatraler Formensprachen und einer Auswahl an Gestaltungsmitteln bekannt gemacht hatte, waren sie aufgefordert, auf der Basis des Bekannten eigene Umsetzungsideen zu entwickeln. Eine meiner wiederkehrenden Fragen an die Gruppe war: Was wollt ihr erzählen, was ist euch wichtig? Wurde ich gefragt, ob diese oder jene Idee gut oder schlecht, diese oder jene Rollengestaltung falsch oder richtig sei, lautete meine Antwort: „Ich weiß es selbst nicht, lasst es uns ausprobieren“. So schrieb z.B. eine Teilnehmerin eine komplette Szene, in der sich verschiedene Frauenfiguren aus Märchen, Politik und Medien in einer Talkshow mit der Frage „Wird man ich nur ehrlich und tiefgründig geliebt, wenn man nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht?“ (diese hatte eine andere Teilnehmerin im Laufe des Projekts zur Diskussion gestellt) beschäftigten. Sie selbst übernahm dabei die Rolle der Moderatorin und machte eigene Besetzungsvorschläge, die zum Großteil von den Spielerinnen angenommen wurde.

Nach der gemeinsamen Materialsichtung entwickelte ich mit meiner Assistentin eine erste Textbuchversion, welches wir gemeinsam mit den Frauen besprachen, veränderten und ergänzten. Auch die Rollenbesetzung entschieden wir mit der Gruppe. Aus dem erarbeiteten Szenen- Text- und Bewegungsmaterial entstand so eine Collage, in welcher biografische und fiktive Erlebnisse und Geschichten sowie Fundstücke des Alltags und gesellschaftliche Erscheinungen miteinander verwoben waren.

Was unterscheidet dieses Projekt nun von anderen theaterpädagogischen Projekten und macht es zu einem Bürgerprojekt?⁵²

⁵² Miriam Tscholl unterscheidet in ihrem Beitrag: *Von und mit und für. Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen* theaterpädagogische von künstlerisch motivierten Theaterprojekten mit

Da ist zum einem der Vernetzungsgedanke von Theater und städtischer Bevölkerung mittels Partizipation. Frauen verschiedener Altersstufen und sozialer Hintergründe kamen aufgrund einer öffentlichen Projektausschreibung im Theater und auf seiner Bühne zusammen. Ihre sozialen Wirklichkeiten und ihre Themen wurden mit und durch sie auf dieser Bühne verhandelt. Es gab persönliche Motive sich mit den Themen Weiblichkeit und Schönheit im Alter zu beschäftigen und das Projekt lieferte den Grund dies mittels theatraler Formen zu tun und einem Publikum zur Diskussion zu stellen. Dafür standen nicht nur die technischen und materiellen Ressourcen des Theaterbetriebes zur Verfügung sondern auch dessen Öffentlichkeitswirksamkeit sowie die künstlerischen und pädagogischen Kompetenzen der Projektleitung und der Dramaturgie.

Von welcher Bedeutung das Thema des Projekts und seine künstlerische Umsetzung dann auch für das Publikum waren, manifestierte sich zum einen an dem hohen Publikumsandrang (Beide Vorstellungen waren ausverkauft, bei der Premiere mussten 30 Stühle dazugestellt werden - wobei, anders als man vermuten könnte, die wenigsten Zuschauer aus dem engeren Freundes- oder Bekanntenkreis der Darstellerinnen stammten.) In den anschließenden Gesprächen stellt sich zudem heraus, dass die verhandelten Themen nicht für die Darstellerinnen sondern auch für die Lebensrealität vieler Zuschauerinnen (aber auch ihrer männlichen Begleiter) eine hohe Brisanz haben. Viele Zuschauer(innen) versicherten uns, sich in den Bühnensituationen wiedererkannt zu haben und zeigten sich amüsiert bis bewegt, von den gefundenen Bildern und der Spielweise einzelner Darstellerinnen. Das Publikum war damit wichtiger Kommunikationspartner sowohl im Bezug auf die Inhalte, als auch bezüglich der ästhetischen Wirkung der Darstellung.

In den folgenden Punkten unterscheidet sich das Projekt „Frauen auf Zeit“ wiederum von den Bürgerbühnen-Inszenierungen: Da ist zum einen die Tatsache, dass für die Gestaltung von Bühne und Kostümen keine eigenen finanziellen Mittel zur Verfügung standen, was den Gestaltungsspielraum bezüglich der Ausstattung sehr einschränkte und von den Teilnehmern und mir viel Erfindungsreichtum und Sparsamkeit verlangte. Hier zeigte sich meiner Meinung nach ein weiteres Mal, wie unterschiedlich dezidiert künstlerische und theaterpädagogische Arbeiten in professionellen Theatern finanziell honoriert werden.

Des Weiteren war die Arbeit, wie bereits erwähnt, trotz Ergebniserwartung seitens der Theaterleitung, ergebnisoffen. D.h. die Formen und Mittel entwickelten sich aus der Arbeit mit den Darstellerinnen, die konkreten Inhalte wurden gemeinsam gefunden, ein Textbuch, Szenen und Szenenfolge im Prozess erarbeitet und festgelegt. Vorrang vor

nichtprofessionellen Darstellern vor allem dadurch, dass erstgenannte sich an *primär psychosozialen* und letztgenannte nach *ästhetischen und inhaltlich-thematischen Aspekten* orientierten. In: Korrespondenzen, Heft 58, S. 45

dem Produkt hatten somit auch das „Wohl“ und die Entscheidungsbeteiligung der Darstellerinnen, auch im Bezug auf die Ästhetik. Dies bedeutete nicht, dass kein Wert auf bestmögliche dramaturgische und ästhetische Qualität gelegt wurde, sondern, dass diese nicht über die Köpfe der Teilnehmerinnen hinweg diskutiert und angestrebt wurde. So wurde zum Beispiel die spezifische Körperlichkeit der ältesten Darstellerin nicht zugunsten einer authentischen Wirkung bewusst inszeniert und damit als ästhetisches Mittel eingesetzt. Die Körperlichkeit der Dame wurde also nicht zugunsten einer künstlerischen Aussage instrumentalisiert. Im Gegenteil: Die Langsamkeit und die Vergesslichkeit blieben bei der Spielerin und waren die natürlichen Begleiter ihrer Rollen, Handlungen und Interaktionen. Sie prägten ihre Spielweise auf ganz selbstverständliche Art und Weise.

Schluss

Abschließend möchte ich meine ausgeführten Überlegungen noch einmal zusammenfassen. Es gibt drei zentrale Motive für Gründung von Bürgerbühnen und Bürgerprojekten an professionellen und staatlichen Theatern: Erstens, sollen mit Hilfe des erweiterten partizipatorischen Angebots größere und heterogenere Zuschauerschichten gewonnen und die Identifikation mit dem Theater vorangetrieben werden. Die Teilnahme an Bürgertheaterprojekten führt nicht nur zu einem verstärkten Interesse am Medium Theater und zum wachsenden Respekt vor dem, für den Zuschauer oft unsichtbaren, Arbeitsaufwand des Theaterbetriebs. Sie sorgt auch für eine größere Offenheit gegenüber zeitgenössischen Theaterformaten und dem künstlerischen Experiment an sich. In Zeiten der knappen Kulturetats soll und kann dies zweites dem Theater als Kulturinstitution langfristig das Überleben sichern. Drittens, möchte das professionelle Theater mit der Authentizität des nichtprofessionellen Spielers, die es als künstlerisch wertvolle und zu verwertende Qualität entdeckt hat, experimentieren und sich selbst künstlerisch weiterentwickeln. In den dementsprechend motivierten Bürgerprojekten und -produktionen geht es deshalb für die nichtprofessionellen Darsteller vor allem darum, sich den ästhetischen Vorstellungen der Regie anzupassen. Wenn die Spieler dabei angehalten sind, ihre Alltagsrollen und Fähigkeiten authentisch zu reproduzieren, kann es, meiner Meinung nach, jedoch allzu leicht passieren, dass sie auf diese reduziert werden. Selbst wenn man auf die Eindeutigkeit von Zuschreibungen auf der Bühne verzichtet, impliziert bereits das Auswahlverfahren die Ökonomisierung der individuellen Fähigkeiten und Geschichten der Teilnehmer.

Hier verpassen die Bürgerbühnen, meiner Ansicht nach, die Darsteller an einem Prozess des Spielens, Forschens und Entdeckens zu beteiligen, der dem Theaterspielen im ureigenen Sinne immanent ist und der ihnen das selbstständige Finden eines eigenen

ästhetischen Ausdrucks ermöglichen könnte. Die Tatsache, dass Theaterpädagogen nur in Ausnahmefällen an der Umsetzung von professionellem Bürgertheater beteiligt sind, negiert darüber hinaus, dass die Arbeit mit Nicht-Profis (vor allem wenn sie stressig und von perfektionistischen Qualitätsansprüchen durchdrungen ist) in verstärktem Maße soziale Prozesse und psychologische Dynamiken beinhaltet, die es pädagogisch einzuordnen und notfalls auch aufzufangen gilt.

Im Gegensatz dazu, kann sich ein durch theaterpädagogisches Wissen und Motive bereichertes Bürgertheater bemühen, die Darsteller als Subjekte ihrer Biografie zu begreifen, ihnen zu einem eigenen (inhaltlichen und darstellerischen) Ausdruck zu verhelfen und das Produkt in den Dienst dieses Ausdrucksbedürfnisses zu stellen. Den Spielern wird damit eine stückweite Emanzipation von einschränkenden Zuschreibungen und Ökonomisierungsprozessen ermöglicht.

Um dies zu realisieren braucht es einerseits die theaterpädagogische Kompetenz der Projektleiter oder Regisseure und ihren uneitlen Mut zum Scheitern, den sie mit ihren Darstellern teilen. Andererseits ist auch eine Offenheit der Theaterleitung vonnöten, sich auf die ästhetischen Eigenheiten und Eigensinnigkeiten der nichtprofessionellen Spieler einzulassen. Diese Offenheit impliziert ein weniger elitäres oder hierarchisierendes Kunst- und Qualitätsverständnis und widersteht der Versuchung die Qualitäten der Spieler für eigene künstlerische Zwecke zu instrumentalisieren. Insofern fordert der theaterpädagogisch orientierten Arbeitsansatz nicht nur von den Spielern, sondern auch von der Projekt- und der Theaterleitung Neugier, Geduld und Mut. Das Schöne ist, dass alle Beteiligten dadurch reich beschenkt werden, wie das folgende Beispiel zeigt:

Hildegard Schmidt (Name geändert): *Mich hat ja eine Freundin auf das Projekt aufmerksam gemacht und gesagt, das wäre doch was für mich. Nun bin ich schon eine Weile dabei...und es macht mir unheimlichen Spaß. Ich weiß aber eigentlich nicht, ob ich [mit meinen körperlichen Einschränkungen und meinen eigensinnigen Ansichten] hier überhaupt dauerhaft von Nutzen sein kann...eigentlich bin ich ja nicht wirklich dienlich.*

[Daraufhin bestätige ich meine Ansicht, dass ich die Teilnehmerin für eine Bereicherung des Projekts halte; Anmerkung der Verfasserin]

Na ja, du musst es ja wissen worauf du dich mit uns einlässt. Ich kann jedenfalls nur sagen, dass dieses Projekt eine unheimliche Bereicherung für mein Leben ist...ohne dass ich auf Anhieb im Einzelnen beschreiben könnte, warum.⁵³

⁵³ Kommentar einer Projektteilnehmerin und Darstellerin von „Frauen auf Zeit“, 72 Jahre, Rentnerin

Quellenverzeichnis und zurate gezogene Literatur

Behrendt, Barbara: Vielfalt fördern: Die Bürgerbühne am Staatsschauspiel Dresden. Ein Interview mit Miriam Tscholl aus dem Jahr 2012, Landpartie-Livestream, nachzuhören auf der Homepage von Die Deutsche Bühne unter <http://www.die-deutsche-buehne.de/Magazin/LAP+Buergerbuehne+Dresden>

Behrendt, Barbara: Erfolgsgeschichte. Stadt und Theater. In: TAZ, Ausgabe vom 03. Dezember 2010

Behrendt, Barbara: Theatereröffnung. Ein Interview mit Wilfried Schulz. In: Die Deutsche Bühne, Heft 10/2012, S. 35-37

Dreyse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg): Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin 2007

Frank, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München – Wien 1998

Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Milow 2010

Hentschel, Ulrike / Ritter, Hans Martin: Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Milow 2010

Hellmich, Elisabeth: Forever young? Die Unsichtbarkeit alter Frauen in der Gegenwartsgesellschaft. Wien 2007

Jörder, Gerhard: Theater in den Medien. In: Die Deutsche Bühne, Heft 03/2011, online nachgelesen am 12. Juli 2013 unter http://die-deutsche-buehne.de/Magazin/Leseprobe/Theater%20in%20den%20Medien?search_highlighter=B%C3%BCrgerb%C3%BChne

Koch, Gerhard / Streisand, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin – Milow 2003

Mattheis, Annelie: Rimini Protokoll – ein Diskurseinblick. Magisterarbeit im Studiengang Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen – Nürnberg, vorgelegt im Februar 2008

Machowecz, Martin: Das Spiel des echten Lebens. In: Zeit Online, 20. Mai 2010

Pinkert, Ute: „Perspektive Hamburg“. Zur ‚Anwendung‘ von Theater im Feld zwischen Theaterkunst und Theaterpädagogik. In: VAßEN, FLORIAN: Korrespondenzen: Theater – Ästhetik – Pädagogik. Berlin – Milow 2010 (2. Auflage), S. 99-113

Pörksen, Bernhard / Krischke, Wolfgang (Hg): Die Casting-Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien. Köln 2010

Staatsschauspiel Dresden: Dokumentation zur Inszenierung „Ich armer Tor“, veröffentlicht am 30. Januar 2013 auf <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/>

Tscholl, Miriam: Von und mit und für. Gedanken über Volkstheater und Bürgerbühnen. In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 58, S. 44-46

Vaßen, Florian: Vom Volkstheater zum Bürgertheater? In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 58, S. 5-9

Wartemann, Geesche: Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform. Hildesheim 2002

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Butzenbach-Griedel 1998

Wiese, Hans-Joachim / Günther, Michaela / Ruping, Bernd: Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit. Milow – Berlin 2006

Hessisches Landestheater Marburg: Spielzeitheft 2010/11

Oberhessische Presse, Ausgabe vom 05. Juli 2013, online nachgelesen am 12. Juli 2013 unter <http://www.op-marburg.de/Lokales/Kultur/Kultur-lokal/Intendant-Matthias-Faltz-verlaengert-seinen-Vertrag>

Homepage der Bürgerbühne Dresden:
<http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/>

Homepage der Bürgerbühne Mannheim:
http://www.nationaltheater-mannheim.de/de/mannheimer_buergerbuehne.php

Homepage des Goethe-Instituts: <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/loe/deindex.htm>

Außerdem:

Zahlreiche Prospekte, Broschüren und Leporelli der Bürgerbühne Dresden und der Bürgerbühne Mannheim

Für eine Soziotopie der Bedürfnisse. Ein Manifest zum Selbstverständnis der Theaterpädagogik. (Auszug) Aus: Das Selbstverständnis der theaterpädagogischen Arbeit im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Handout zusammengestellt von Cornelia Wolf und Jessica Höhn

Persönliche Notizen im Rahmen der Tagung „Wie kann eine gut stehende Bürgerbühne eigentlich wirken?“ im Kleinen Haus des Staatsschauspiels Dresden, vom 18.-19. Januar 2013