

Abschlussarbeit

zur Abschlussprüfung
an der Theaterpädagogischen Akademie
der Theaterwerkstatt Heidelberg

„Komm zeig mir deine Welt...“

Biografisches Theater in der theaterpädagogischen Arbeit: Eine
Möglichkeit zum Dialog zwischen Spieler und Zuschauer?

Vorgelegt von:

Juliane Vogel
Pulverhäuserweg 88
64295 Darmstadt

Am: 2. November 2009



*Er teilt mit mir die Angst. Die Unsicherheit. Unbeholfenheit.
Er gibt mir Kraft. Er verhindert, dass ich mich verschließe,
verliere, verlaufe in mir. Er erinnert mich daran, dass ich
nicht eitel den Blick für Sinn und Zweck verliere. Er ist nicht
mein Spiegelbild, in dem ich mich sonne, sondern mein
Gegenüber.*

Marcel Cremer

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
2	EIN DIALOG ENTSTEHT...	3
2.1	Mein Verständnis von „Dialog“	3
2.2	Die Ablösung von konventionellen Theaterformen	3
2.3	Die Kunst des Zuschauens im postdramatischen Theater	5
2.4	Der Anspruch nach Authentizität	6
2.5	Konsequenzen für die Theaterpädagogik	9
3	BIOGRAFISCHES THEATER IN DER THEATERPÄDAGOGISCHEN ARBEIT	12
3.1	Biografisches Theater	12
3.1.1	Begriffsdefinition	12
3.1.2	Grundprinzipien und deren Folgen	13
3.1.3	Vom Ausgangsmaterial zum szenischen Material	15
3.2	Selbstkonstruktion als ästhetischer Akt	18
3.2.1	Körperorientierter Ansatz	20
3.3	Kontakt auf zwei Ebenen	21
3.3.1	Innere, geistige Bewegung des Zuschauers	21
3.3.2	Äußere, physische Bewegung des Zuschauers	24
3.3.3	Die Notwendigkeit des Zusammenführens beider Bewegungen	29
3.4	Der Spielleiter als Dialogpartner	31
4	RESUMÉE	33
5	LITERATURVERZEICHNIS	35

1 EINLEITUNG

Biografisches Theater in der theaterpädagogischen Arbeit: Eine Möglichkeit zum Dialog zwischen Spieler und Zuschauer?

Begründung für die Wahl des Themas

Ich habe mich bewusst für dieses Thema entschieden, weil unzufriedenstellende Momente während einer Projektarbeit mit Jugendlichen in diesem Jahr bei mir Fragen aufgeworfen haben.

An diesem Projekt nahmen Jugendliche des Gymnasiums Neckargemünd im Alter zwischen 14 und 18 Jahren teil. Zum Zeitpunkt meines Eintretens als Spielleiterin in die Projektarbeit war das Stück „Die Spielverderber oder das Erbe der Narren“ von Michael Ende von den Projektteilnehmern bereits ausgewählt und zum Teil schon erarbeitet. Zunehmend stellte ich während des Arbeitsprozesses fest, dass mir etwas fehlte. Ich vermisste Berührungsmomente, in denen wir von uns selbst als Gruppe ergriffen und überrascht waren. Ich war nicht glücklich in meiner Regieführung, es füllte mich nicht aus, die gekürzten Szenen improvisatorisch zu entwickeln. Gestaltungsvorschläge seitens der Schüler waren anfänglich noch eher spärlich. Das änderte sich deutlich, als sie Biografien zu ihren Rollen erarbeiteten und diese in einer „Therapiesitzung“ vorspielten. Alle Biografien trugen schwere Konflikte in sich. Die Schüler blühten förmlich auf, getrieben durch ihr offensichtliches Erzählbedürfnis. Noch dazu entstanden wunderschöne Sätze bzw. Aussagen, die teilweise im Stück verwendet werden konnten. In diesen Momenten des Aufblühens entstanden auch bei mir als Spielleiter und Zuschauer Momente des Bewegtseins. Nun stellt sich mir die Frage, wie ich in meiner theaterpädagogischen Arbeit solche Momente in Zukunft mehr noch evozieren kann.

Als ich mich während meiner Ausbildung mit dem Biografischen Theater auseinandersetzte, wurde hierfür mein Interesse geweckt. Ich möchte in dieser Arbeit theoretisch erforschen, ob ich vielleicht in dieser Theaterform das finde, was ich im Projekt vermisst hatte, um es dann im besten Fall in der Praxis ausprobieren zu können.

Inhalt

Ich begeben mich in dieser Arbeit auf die Suche nach den Möglichkeiten eines Dialoges zwischen Zuschauer und Spieler. Keinesfalls will ich darauf hinaus, dass ein Dialog ausschließlich im Biografischen Theater möglich ist und er durch andere Theaterformen nicht zustande kommen kann. Es geht auch nicht darum, ob ein Dialog im Biografischen Theater grundsätzlich stattfindet, sondern darum, unter welchen Bedingungen das Biografische Theater einen Dialog schaffen kann.

Außerdem erhoffe ich mir, über die Auseinandersetzung mit diesem Thema für mich als Theaterpädagogin hilfreiche Verhaltensmuster für das biografische Inszenieren zu erfahren.

Vorgehen

Im ersten Teil gehe ich der Frage nach, wann überhaupt ein Dialog zwischen Spieler und Zuschauer entstehen kann und unter welchen Voraussetzungen der Zuschauer zum aktiven Zuschauer wird. Über diese Frage gelange ich zu Elementen des postdramatischen Theaters, die den Zuschauer möglicherweise zu einem besonderen Verhalten herausfordern und ihn so aktivieren. Von den Spielern und dem Theater wird eine Art „Echtheit“ verlangt, der ich in einem Diskurs über Authentizität nachgehe. Welche Konsequenzen dies für die Theaterpädagogik nach sich zieht, beschreibt das letzte Kapitel des ersten Teils.

Im zweiten Teil beschreibe ich die Inhalte, die Grundprinzipien und mögliche Vorgehensweisen des Biografischen Theaters, um danach die Selbstkonstruktion als wesentliches ästhetisches Element des Biografischen Theaters herauszuheben. Sie schafft mit ihrer ästhetischen Wirkung eine Voraussetzung zum Dialog, und zwar über eine innere Bewegung des Zuschauers. Anhand der Inszenierung „Irgendwo“ von Marcel Cremers AGORA Theater beschreibe ich, wie über eine äußere Bewegung des Zuschauers ein Dialog geschaffen werden kann. Wertvolle Aspekte für das Biografische Theater entstehen beim Zusammenfügen beider Bewegungen. Grundlage zum Dialog zwischen Spieler und Zuschauer ist die Kommunikation zwischen Spieler und Spielleiter. Dieser Kommunikation gehe ich im letzten Kapitel nach.

Allgemeine Übungen oder Gestaltungsprinzipien zum Biografischen Theater werde ich in dieser Arbeit nicht detailliert beschreiben, dafür ist der Rahmen zu eng gesteckt. Den Schwerpunkt lege ich auf Übungen und inszenatorische Beispiele, die für den Dialog förderlich sind.

2 EIN DIALOG ENTSTEHT...

2.1 Mein Verständnis von „Dialog“

Wenn ich den Begriff „Dialog“ verwende, meine ich nicht ausschließlich eine Kommunikationsform im diskursiven Sinne. Es geht also nicht zwingend um ein verbales Gespräch zwischen zwei oder mehreren Personen. Dialog kommt vom griechischen „dialogos: Zwiegespräch, Wechselrede.“¹ In dieser Arbeit bedeutet „Dialog“ Verständigung von Menschen, weniger in Form einer Wechselrede, als vielmehr in Form einer Wechselwirkung zwischen körperlichen und seelischen Prozessen. Benötigt wird dazu ein Sender (Spieler), der seine Information (Inhalt) durch eine bestimmte Kommunikationsform (theatralische Mittel, z.B. Bewegung) an einen Empfänger (Zuschauer) richtet. Im Dialog entsteht nach dem Empfang der Information ein Effekt, der z.B. in Form eines Feedbacks an den Sender mitgeteilt wird.² Das Entscheidende ist der Effekt, ohne ihn kommt es zu keinem Dialog. Dieser Effekt setzt eine Konzentration und Aufmerksamkeit seitens des Zuschauers voraus. Genau diesem Aspekt, nämlich unter welchen Bedingungen sich eine gesteigerte Aufmerksamkeit evozieren kann, möchte ich im Folgenden nachgehen.

2.2 Die Ablösung von konventionellen Theaterformen

Fest steht, dass bei einer zu sehr erklärten Inszenierung der Zuschauer zu einem passiven Konsumenten des Dargebotenen wird. Keine Regung veranlasst ihn zum aktiven Zuschauen und Nachdenken. Das Fehlen von Brüchen, Irritationen und Widerständen schafft eine gewisse Selbstverständlichkeit. Die Dinge und Geschehnisse sind „auserzählt“, der Anfang und das Ende der Erzählungen sind klar, sodass der Zuschauer abdriftet und sich in Gesprächen im Nachhinein oft nur über die beobachteten äußerlichen Kennzeichen unterhalten kann. Dabei geht es dann um die Kompetenz der Schauspieler, um das Bühnenbild oder um Kostüme und Musik. Das Gespräch über die Inhalte bleibt jedoch aus.

Wenn Dinge und Geschehnisse als „ästhetisch“ bezeichnet werden, ist damit in der Alltagssprache meist ein Ausdruck für optische Qualität, im Sinne von „schön“ gemeint. Aber weitergehend ist der Begriff „Ästhetik“ von „aisthetós: wahrnehmbar, sinnlich“³ abgeleitet, mit ihm werden Momente der Sinnlichkeit, der Wahrnehmung und Erfahrung betitelt. Wenn diese Momente fehlen, kann man davon ausgehen, dass kein Dialog zwischen Spieler und Zuschauer stattgefunden hat.

¹ Schaub, Zenke 2000

² Vgl. ebd.

³ Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion 2000

Neben auserzählten Geschehnissen steht im konventionellen dramatischen Theater eine feste fortlaufende Handlung, es wird konsequent eine „geschlossene Fabel“⁴ erzählt. Nach Hans-Thies Lehmann entsteht beim Zuschauen und Verfolgen eines einzigen Handlungsablaufs Langeweile.⁵ Das Theater baut auf einen nachvollziehbaren Text auf und „die menschliche Figur definiert sich zentral durch die Rede“⁶. Der Verlauf wird schnell vorhersehbar, der Raum für Überraschungen und Entdeckungen bleibt aus. Die Konzentration auf Illusion und Ganzheit durch den Text lassen theatrale Mittel in den Hintergrund treten. Doch gerade in diesen Mitteln und ihrer ausgewogenen Anordnung sieht Lehmann eine Chance, das Theater zu einem spannenden Erlebnis zu machen. Im postdramatischen Theater geht es darum, die „konventionelle Hierarchie“⁷ aufzulösen. Das heißt visuelle Qualitäten wie Licht und Musik sollen nicht mehr der Sprache und Sprechweise untergeordnet werden. Auch Bewegung und Rhythmus sollen nicht nur illustrierend und verdoppelnd zur Sprache eingesetzt werden, sondern zum Selbstzweck.

Mich interessiert es ein Theater zu erfinden, wo all die Mittel, die Theater ausmachen, [...] all ihre eigenen Kräfte behalten, aber zusammen wirken, [...]. Das heißt, wo ein Licht so stark sein kann, dass man plötzlich nur noch dem Licht zuschaut und den Text vergisst, wo ein Kostüm eine eigene Sprache spricht oder ein Abstand zwischen Sprecher und Text da ist, [...]. Ich erlebe Theater immer dann als spannend, wenn Entfernungen auf der Bühne zu spüren sind, die ich dann als Zuschauer zurücklegen kann.⁸

Die Ablösung von konventionellen Theaterformen impliziert also eine Ablösung der vorherrschenden diskursiven Symbole durch präsentative Symbole. Die Sprache ist insofern diskursiv, als sie einzelne Begriffe, Elemente (Wörter) mit festgelegten Bedeutungen aneinander reiht und so einen Gedanken in sprachlicher Form bildet. Durch die Sprache vermittelt man das, was man ausdrücken will, immer in einer Reihenfolge, Wort für Wort. Dadurch sind der Komplexität der Sprache Grenzen gesetzt. Präsentative Symbole, wie Tänze, Gesten, Bilder, Musik usw. zeigen das, was sie zeigen können, gleichzeitig. So können sie rascher komplexere Sachverhalte oder Ideen ausdrücken als die Sprache.⁹

Die Komplexität ist letztendlich auch das, was uns in unserer postmodernen Gesellschaft immer wieder begegnet. Die Wahlmöglichkeiten bezüglich der Gestaltung des Lebens werden immer größer. Die Welt erscheint nicht als etwas Geordnetes, in dem man als Individuum klar

⁴ Wenzel 2008, 49.

⁵ Lehmann 2005, 30.

⁶ Ebd. 21.

⁷ Ebd. 147

⁸ Ebd.

⁹ Langer 1984.

seinen Platz findet. Nach Karl-Heinz Wenzel passt das konventionelle Theater nicht mehr zur modernen Welt:

Ist es nicht so, dass das klassische Drama immer versucht, [...] die nicht wirklich strukturierte Welt zu einer fiktiven Überschaubarkeit zu verdichten? Und hatten wir nicht längst gemerkt, dass dies heute nicht mehr möglich ist? Wenn es denn überhaupt je möglich war.¹⁰

Neue Theaterstrukturen sollen die Komplexität nicht mehr ignorieren und anhand präsentativer Symbolik ästhetische Praxisformen finden, die den Zuschauer zu einer ganz eigenen Wahrnehmung und Sichtweise führen.

2.3 Die Kunst des Zuschauens im postdramatischen Theater

Ein veränderter Umgang mit der Wahrnehmung des Zuschauers ist ein deutliches Merkmal des postdramatischen Theaters. Es setzt ein bestimmtes Zuschauerverhalten voraus. Man muss sich als Zuschauer von linear verlaufenden Erzählungen verabschieden und sich auf ein „multiperspektivisches Angebot“¹¹ einlassen. Das Theater soll nun nicht mehr das Chaos der Wirklichkeit kompensieren und ihm eine Ordnung anhängen, sondern mehrere gleichzeitig verlaufende Ereignisse schaffen, damit der Zuschauer aus dem ganzen Dargebotenen eine Auswahl treffen kann. Er wird aktiv und entscheidet, welchem Ereignis er wie viel Aufmerksamkeit schenken will. Da er nicht in der Lage ist, alles gleichzeitig wahrzunehmen, ist er gezwungen zu selektieren.

Die vielfachen Handlungen und das Fehlen einer Haupthandlung und Hauptbotschaft, oftmals auch das Fehlen einer Hauptperson, führen zu Irritationen beim Zuschauer. Er ist verunsichert und beginnt nachzufragen, der fehlende Konflikt wird an sich zum Konflikt.

Da der Mensch aber eine Beziehungslosigkeit nur schwer erträgt, trägt er den Konflikt aus, indem er sich Verknüpfungen sucht. Genau hier liegt auch der Kommunikationsprozess, der im postdramatischen Theater ein zentraler Aspekt ist. Der Mensch ist empfänglich für eine Vielfalt von Angeboten seiner Umwelt. Um die Angebote als Einheit zu konstituieren, geht er auf die Suche nach Zusammenhängen und findet so schließlich seine Antworten.

Ein wesentliches Element des postdramatischen Theaters ist das Beobachten. Auch die Spieler auf der Bühne beobachten zeitweise Handlungen. So können sie quasi „Blickregie“¹² führen, in dem sie Handlungen fokussieren und die Szene so strukturieren. Der Zuschauer hat

¹⁰ Wenzel 2008, 14.

¹¹ Ebd. 15.

¹² Lehmann 2005, 297.

damit die Möglichkeit, sich von den Blicken lenken zu lassen oder sich anderen Details zu widmen. Das gegenseitige Beobachten der Spieler wird so zu einem strukturierenden Element im postdramatischen Theater, gleichzeitig wird das Sehen, Beobachten des Zuschauers als etwas Autonomes gewürdigt.

2.4 Der Anspruch nach Authentizität

Seit Ende der 60er Jahre besteht ein enormer Anspruch nach Authentizität, sie wird auf unterschiedlichste Weise angestrebt. Auf den Bühnen beginnen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen, radikal auch die Grenzen zwischen Akteur und Zuschauer. Es wird förmlich mit der Aufmerksamkeit des Zuschauers gespielt. Die Wahrnehmung des Zuschauers selbst wird zum großen Thema, wobei der Begriff der „Authentizität“ eine wichtige Rolle zu spielen scheint. Der Begriff „Authentizität“ geht auf das griechische „authentēs“ zurück und beschreibt den Schöpfer, Autor. Das davon abgeleitete Adjektiv „authentisch“ bezeichnet die Qualität von Objekten, inwiefern sie original, echt sind und tatsächlich vom Autor stammen.¹³ Heute hat sich der Begriff auf das Subjekt erweitert: „Als authentisch gilt [...] eine Person, die anderen und sich selbst gegenüber ‚echt‘ ‚wahrhaftig‘ ist, mit sich selbst übereinstimmt.“¹⁴ Im Diskurs über Theater und Kunst ist der Begriff weitaus schwieriger zu greifen.

Der Begriff hat etwas Mystisches, so wird er oft - aber immer mit etwas Unbehagen - benutzt. Desweiteren erscheint es schwer, das „Gemeinte“ alternativ zu beschreiben. So glauben in Gesprächen doch alle zu wissen, was mit „authentisch“ gemeint ist und es bedarf keiner weiteren Erklärung.

Nach Daniel Wetzel, Mitgründer des „Rimini Protokolls“¹⁵, wird mit der Benutzung des Begriffs der Versuch angestrebt, ein Wort zu finden, das eine Art „Echtheits- Effekt“ oder eine Art „Nähegefühl“¹⁶ beschreiben soll.

„Man will mit dem Wort markieren, dass die damit gemeinte Wahrnehmung etwas Kompliziertes war und dass man als Zuschauer etwas noch nicht Durchschaubares, über das man länger nachdenken müsste, gespürt hat.“¹⁷

Drei Bedeutungsebenen

¹³ Vgl. Koch, Streisand 2003, 32.

¹⁴ ebd. 32.

¹⁵ Künstlertrio mit Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel. Sie inszenieren mit Laien, die in bestimmten Bereichen Experten sind. Benannt als „Experten des Alltags“ erzählen sie auf der Bühne aus ihren Bereichen und Leben.

¹⁶ Wetzel in Fischer-Lichte [u.a.] 2006, 14.

¹⁷ Ebd.

Annemarie M. Matzke erklärt die Authentizität im Kontext der Selbstdarstellung. „Authentes“ als Beschreibung des Schöpfers zeigt eine Verbindung zum „Selbstdarsteller“, „jemand, der aus sich heraus ein Kunstwerk schafft“¹⁸, also auch schöpft. Sie stellt drei verschiedene Ebenen der Bedeutung von Authentizität auf, nach denen sich wieder neue Begrifflichkeiten herauskristallisieren.

In der ersten Bedeutungsebene wird der Frage nachgegangen, inwiefern das Dargestellte echt und wahr ist. Mittels der erzählten oder dargelegten Fakten kann die *Wahrheit* kontrolliert werden. Die Authentizität im Sinne von Wahrheit wird zu einer „objektiven und übergreifenden Echtheit der dargestellten Fakten“¹⁹

Die zweite Bedeutungsebene fragt nach der *Wahrhaftigkeit*. Inwiefern ist die Selbstdarstellung aufrichtig? Ist das, was der Darsteller zeigt nach seinen Vorstellungen von sich selbst authentisch oder verstellt er sich, spielt er sogar?

Darüber gelangt Matzke in die dritte Bedeutungsebene, die nach der *Glaubwürdigkeit* fragt. Hier kommt der Zuschauer dazu. Er ist derjenige, der die Darstellung mehr oder weniger als glaubwürdig beurteilt.²⁰ Also folgt die Einschätzung von Authentizität nach drei verschiedenen Zugangspunkten: Nach überprüfbaren Fakten, nach dem Subjekt der Darstellung, also nach dem Selbstdarsteller und zu guter letzt nach dem Rezipienten.

Ich möchte mich im Folgenden der dritten Bedeutungsebene zuwenden:

Wann beurteilt der Zuschauer etwas als glaubwürdig? Wann entsteht bei ihm eine Art Nähegefühl?

Das Nicht-Perfekte

Der Anspruch nach Authentizität äußert sich im postdramatischen Theater oftmals an der „Arbeit am Nicht-Perfekten“²¹. Das Nicht-Perfekte scheint auf der Bühne gewünscht zu sein. Das Perfekte ist mit klarem Anfang und Ende abgerundet. Es besitzt objektiv nachvollziehbare Bewertungskriterien und unterliegt gesellschaftlichen Normen. Das Nicht-Perfekte dagegen erscheint inkonsequent, widersprüchlich, heterogen, unfertig und offen. Transformiert sich die Arbeit am Nicht-Perfekten auf die Bühne, kann beim Zuschauer schnell der Verdacht entstehen, dass etwas nicht stimmt. Jens Roselt hebt in der Arbeit am Nicht-Perfekten zwei Aspekte hervor: Es ist die intensive Arbeit an Biografie und Körper. Es geht in der Arbeit um das tatsächliche Leben, das als Modell des Nicht-Perfekten gilt. Schließlich ist das Leben nicht perfekt, es ist inkonsequent und offen. Solange wir nicht tot sind, ist es auch nicht abgeschlossen. Berichten die Darsteller von ihrer Biografie und

¹⁸ Matzke 2005, 37.

¹⁹ Ebd., 38.

²⁰ Vgl. Ebd.

²¹ Roselt in Fischer-Lichte [u.a.] 2006, 30.

benutzen alle drei Zeitebenen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) weisen sie auf die Veränderung im Leben hin und lassen die Biografie als einen zerbrechlichen Zustand erscheinen. Der zweite Aspekt, die Arbeit am Körper, weist ebenfalls auf das Nicht-Perfekte hin. Der Körper ist nie fertig. Im professionellen Schauspiel wird der Körper zum Ausdrucksmedium trainiert, in der Arbeit am Nicht-Perfekten soll der Körper Widerstände und Grenzen erfahren. Nach Roselt wird das deutlich an einer möglichen Überforderung, z.B. an Stimmüberlastung oder der Unfähigkeit, einen Text frei vorzutragen. Die mögliche Konsequenz einer Überforderung ist das Scheitern:

„Das Nicht-Perfekte spielt mit dem Risiko des Scheiterns, der Gefahr der Peinlichkeit und des Bloßstellens.“²²In diesem Risiko offenbart sich seitens des Zuschauers das Gefühl des Betroffenseins, was vielleicht Wetzels „Nähegefühl“ ähnelt. Der Zuschauer sucht dann nach einem angemessenen Verhalten. Er selbst wird zu einem nicht perfekten Zuschauer, der nicht weiß ob er lieber wegschauen oder scharf beobachten soll. Peinliche Momente des alltäglichen Lebens holen den Zuschauer mit dem Geschehen auf der Bühne ein. Er will sich eigentlich nicht einholen lassen, kann sich aber dem eigenen Voyeurismus nicht entziehen.

Wenn nicht klar ist, ob das Scheitern als Strategie eingesetzt wird, versucht der Zuschauer zu entschlüsseln, was von dem Gezeigten fiktiv oder was nun real ist. Da das Scheitern selbst häufig inszeniert ist, kann sich der Zuschauer nicht sicher sein, ob etwas authentisch wirkendes auch wirklich authentisch ist. Also geht es wieder um die Frage, inwiefern das Gezeigte glaubwürdig ist. Der Zuschauer wird in eine Art „Machtspiel“²³hineingezogen. Er scheint in dem Spiel als Unwissender der Schwächere zu sein und muss sich zugleich noch legitimieren, da er eventuell einen privaten Bereich des anderen Menschen beschreitet.

Authentizität ist also demnach das, was auf der Bühne nicht inszeniert zu sein erscheint. Also kann man sagen, dass auch durch die mangelnde Professionalität und das dadurch erhöhte Risiko zum Scheitern eine Nähe zum Publikum entsteht.

Im Laufe der Authentizitätsdebatte stellt sich mir die Frage, ob ein Dialog nur durch Verunsicherung und einen Schwebezustand des Zuschauers stattfinden kann. Wie verhält sich der Dialog, wenn der Zuschauer aufgeklärt ist?

Wenn gemeinsam definiert wurde: Hier wird inszeniert.?

Die Zuschauer wissen, dass das, was sie sehen Theater ist. Dadurch, dass der „Fake-Charakter“²⁴ zugegeben wird, taucht eine „neue Ehrlichkeit“²⁵ im Dialog zwischen Spieler

²² Ebd., 38.

²³ Gronau in Fischer-Lichte [u.a.] 2006, 16.

²⁴ Matzke in Fischer-Lichte [u.a.] 2006, 46.

und Zuschauer auf. Umso weniger der Zuschauer getäuscht wird, desto mehr hat er die Chance das Gezeigte auf der Bühne als glaubwürdig zu empfinden. Es geht aber nicht darum, den „echten“ Menschen auf der Bühne zu sehen, sondern darum, zu wissen, dass es sich um eine konstruierte Selbstdarstellung des Menschen auf der Bühne handelt. Ein Verständnis von Authentizität im Sinne von Ehrlichkeit entsteht. An diesem Verständnis sollte meines Erachtens auch die Theaterpädagogik ansetzen.

2.5 Konsequenzen für die Theaterpädagogik

Einige Charakterelemente des postdramatischen Theaters würde ich in der theaterpädagogischen Arbeit befürworten. Bevor ich aber auf diese eingehe, möchte ich erst Elemente aufzeigen, die in der theaterpädagogischen Arbeit mit Vorsicht zu behandeln wären bzw. die in dieser Arbeit keinen Platz finden sollten.

Man sollte in der Theaterpädagogik nicht das Scheitern als Methode benutzen um Authentizität zu evozieren. Zumindest sollte sich das Scheitern nicht in einer Form von Überforderung oder Schwäche äußern. Wenn es um ein abgeschwächtes Scheitern im Sinne von Überraschungen durch unvorhergesehene Dinge, die z.B. bei einer Inszenierung durch Improvisation entstehen können geht, ist dies etwas durchaus Erlaubtes. Aber soll durch eine Überforderung ein Kontrollverlust geschehen, um damit eine Unmittelbarkeit zu erreichen, so dass der Spieler in einen Zustand von Scham, Peinlichkeit oder Angst gerät und diesem noch ungeschützt auf der Bühne ausgeliefert ist, befinden wir uns nicht mehr bei der Theaterpädagogik. In ihr sollte man das Interesse des Zuschauers durch andere Mittel, wie z.B. durch mehrere nebeneinander stehende Ereignisse oder durch das Benutzen von präsentativen Symbolen erzeugen. Oder eben speziell, wie auch Roselt in der Arbeit am Nicht-Perfekten beschreibt, durch Biografie. Hier sehe ich die wertvollste Parallele zur oben angeschnittenen Debatte über Authentizität. Teilt nämlich der Darsteller sein persönliches Anliegen, im Gegensatz zu einem Anliegen einer Figur, mit, entsteht auch ohne Kontrollverlust Unmittelbarkeit.

Nach Matzke ist Authentizität ein Ergebnis einer bestimmten Konstruktion. So ist z.B. das Prinzip des Scheiterns die Konstruktion, um reale Effekte, letztendlich Authentizität, bewusst herbeizuführen.²⁵ Im Biografischen Theater in der theaterpädagogischen Arbeit sollte Authentizität weniger im Ziel formuliert werden. Es geht nicht darum, durch bestimmte Effekte reale Effekte zu erzeugen. Es geht eher darum, Effekte herzustellen, um wieder

²⁵ Schlingensiefel in Matzke 2005, 206.

²⁶ Matzke in Fischer-Lichte [u.a.] 2006, 43.

Distanz zu schaffen. Ausgangspunkt bzw. Grundlage ist das biografische Material, die Authentizität in Bedeutung von *Wahrhaftigkeit* ist im Idealfall eine Begleiterscheinung der eigenen Umsetzung des Materials, in der Selbstdarstellung.

Indem der Spieler eigene ästhetische Ausdrucksformen findet, wird er zu einem Schöpfer, zu einem Autor. Das setzt einen Prozess voraus. Die Schwerpunkte der Inszenierung beim postdramatischen Theater liegen eher auf der Präsenz als auf Repräsentation (Stellvertretung einer Figur), eher auf Prozess als auf Ergebnis, eher auf geteilter als auf mitgeteilter Erfahrung und eher auf Sichtbarwerdung als auf Bedeutung. Diesen Schwerpunkten sollte sich auch die Theaterpädagogik widmen. In der Theaterpädagogik sollte das Theater als Kommunikationsprozess verstanden werden. Dennoch sollte sie weiterhin, wie auch im postdramatischen Theater, ein künstlerisches Ziel verfolgen. Gebraucht man das Theater hauptsächlich, um soziale Fähigkeiten zu bilden, wird es instrumentalisiert. Solange durch ästhetische Mittel eine moralisch „gute“ Haltung ausgebildet werden soll, wird das Ästhetische verzweckt und es besteht die Gefahr, dass das, was eigentlich durch diese Mittel wirken soll, durch einen zielorientierten Einsatz in der Pädagogik verloren geht. Betrachtet man das Theater weiterhin als Kunstform, dann lautet die Frage nun nicht mehr, welche gesellschaftlichen und individuellen Probleme ästhetische Mittel, hier speziell das Theaterspielen, ansatzweise oder ganz lösen können. Vielmehr muss das Theater mit seinen Charakteristiken als eine Kunstform betrachtet und die Frage formuliert werden, welche besonderen Erfahrungsmöglichkeiten das Theaterspielen dem Spieler und dem Zuschauer anbietet. Erst danach sollte sich mit der Nützlichkeit in der pädagogischen Praxis reflektierend auseinandergesetzt werden. Mit dieser Blickrichtung kann sich die Theaterpädagogik von anderen pädagogischen Konzepten abgrenzen und sich ihrer selbst gerecht werden.

In der Auseinandersetzung mit dem biografischen Stoff gelangt der Spieler zu einer großen Nähe zu sich selbst.²⁷

Mit dem Wunsch des Nicht-Perfekten wird das postdramatische Theater der Theaterpädagogik gerecht. „Die Aufmerksamkeit verschiebt sich vom darstellerischen Können der Schauspieler auf ihre Kompetenz als Selbst-Darsteller. Ins Zentrum rückt die Frage, wie sie sich selbst präsentieren [...]“²⁸

Es geht in der theaterpädagogischen Arbeit mit Laien nicht darum, die Spieler zu professionellen Schauspielern zu schulen. Vielmehr sollten Spielstrukturen gefunden werden, die der Alterssituation der Laien entsprechen.

²⁷ Auf die Erfahrungsmöglichkeiten des biografischen Theaters gehe ich im nächsten Kapitel noch intensiver ein.

²⁸ Matzke in Fischer-Lichte [u.a.] 2006, 45.

Nicht nur die Spielstrukturen sollten angepasst werden, es gilt ebenso neue bzw. interessante Theaterstrukturen zu finden. Auch die Theaterpädagogik sollte den Anspruch besitzen, in ihren Inszenierungen mit den Zuschauern in einen Dialog zu treten. Um den Verlauf nicht absolut und sofort vorhersehbar zu machen, sollte sie eine Ausgewogenheit zwischen fremden und vertrauten Elementen schaffen.

Ist das Theatergeschehen zu vertraut, besteht die Gefahr, dass der Zuschauer durch die ständige Bestätigung seiner Erwartungen in seiner Wachheit nachläßt, ist das Geschehen zu fremd, kann es passieren, dass er sich möglicherweise zu schnell,[sic] verschließt und eine offene, kritische Auseinandersetzung verweigert.²⁹

Das Benutzen von mehreren Zeichen und nicht nur der Sprache, das Schaffen von Brüchen kann zu Überraschungen führen. Die Zeichen besitzen ihren eigenen Erzählwert, so kann z.B. ein Lied als biografisches Material manchmal mehr erzählen als die Sprache.

Der Ausgangspunkt der Aufführung sollte kein literarisches Theaterstück zum Nachspielen sein, dies kann leicht in eine Nachahmung des professionellen Schauspiels münden. Ausgangspunkt und Gegenstand sollten die Spieler selbst, ihre Biografie und ihre Körperlichkeit werden. So sollte ein Thema gefunden werden, das die Beteiligten gerade in ihrer persönlichen, sozialen, beruflichen und gesellschaftlichen Lebenssituation beschäftigt. Sie setzen sich dann mit Problemen und Konflikten ästhetisch auseinander, die sie selbst etwas angehen. Und ganz wichtig, sie machen sie öffentlich und stellen sie so zur Diskussion, sie haben die Chance, über sie mit Zuschauern in einen Dialog zu treten.

„Ich sage, die emotionale und geistige Bindung an ein Thema oder an eine Figur, die ich darstelle, ist die Legitimation überhaupt für Theater.“³⁰

Nach Marcel Cremer steht am Beginn jeder Arbeit das „authentische Erlebnis“³¹ jedes Spielers. Sie sollen sich selbst und den anderen gegenüber wahrhaftig und aufrichtig sein. Dafür wird ein Weg gebraucht.

Ich möchte im Folgenden die Authentizität auch als Erlebnis des Spielers (und nicht nur des Zuschauers) durchleuchten und spreche somit die zweite Bedeutungsebene von Authentizität von Matzke an.³² Biografisches Theater kann hierbei einen großen Beitrag leisten.

²⁹ Wenzel 2008, 76.

³⁰ Cremer in Hoffmann 2006, 106.

³¹ Ebd., 112.

³² Siehe Kapitel 2.4 Der Anspruch nach Authentizität

3 BIOGRAFISCHES THEATER IN DER THEATERPÄDAGOGISCHEN ARBEIT

3.1 Biografisches Theater

Biografisches Theater (Ich kürze es im Folgenden mit „BT“ ab) ist kein geschützter oder offizieller Begriff. Es gibt nicht nur eine einzige Methode BT durchzuführen.

3.1.1 Begriffsdefinition

Der Begriff Biografie stammt vom griechischen „bíos“: Leben und „gráphein“: schreiben. Zusammengesetzt bedeutet er „aufgeschriebenes Leben“, also ist Biografie die Beschreibung einer Lebensgeschichte oder eines Lebensablaufs.³³

BT baut also auf Lebensgeschichten- und Abläufen auf, sie stellen den Inhalt dar. Sie werden gestalterisch umgesetzt und inszeniert, mit dem Ziel zu einem Bühnenresultat zu gelangen.

BT ist ein Oberbegriff, viele Theatermacher entwickeln darauf aufbauend eigene Namen. Eva Bittner und Johanna Kaiser gründeten beispielsweise das „Theater der Erfahrung“ in Berlin³⁴ und Marcel Cremer, belgischer Regisseur, bezeichnet seine Arbeitsmethode als „Autobiographisches Theater“. Im Wörterbuch der Theaterpädagogik wird man beim BT auf das „Autobiografische Theater“ verwiesen.³⁵ Ausgangspunkt der Arbeitsmethode ist das biografische Material selbst.

Formen

Nach Maike Plath, Lehrerin für Darstellendes Spiel, spezialisiert auf BT, lässt sich BT in zwei unterschiedliche Formen einteilen:

1. **„Freie biografische Eigenproduktion:** Alle Inhalte des Stückes basieren auf Gedanken, Gefühlen, Lebenserfahrungen der Spieler/innen.“³⁶
2. **„Textgebundene biografische Eigenproduktion:** Die biografischen Inhalte der Spieler/innen werden in Bezug gesetzt zu einem Thema, einer literarischen oder dramatischen Vorlage, einem Gedicht oder einem anderen fremden Text.“³⁷

³³Vgl. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion 2000, 201.

³⁴ „Theater der Erfahrung“ ist eine moderne Seniorenkulturarbeit, die auch generationenübergreifend stattfindet. Sie entwickeln ihre Stücke selbst und bedienen sich dabei aus ihren eigenen Erfahrungen. Vgl. auch www.theater-der-erfahrung.nhbs.de/

³⁵ Marcel Cremer gründete 1980 in St. Vith in Belgien das AGORA Theater und leitet es noch bis heute. Es besteht aus einer freien Gruppe, die aus dem deutschsprachigen Teil Belgiens kommt. In ihr sind Spieler, Techniker, Maler, Musiker und Künstler aus verschiedenen Sparten vertreten.

Vgl. Koch, Streisand 2003, 34.

³⁶ Plath 2009, 30.

³⁷ Ebd.

3.1.2 Grundprinzipien und deren Folgen

Betonung auf den Inhalt

Es geht beim BT in erster Linie nicht um das WIE? sondern um das WAS?. Der Schwerpunkt liegt nicht auf der schauspielerischen Leistung, er liegt auf der inhaltlichen Konzeption.³⁸ Somit besitzt es eine starke Konzentrierung auf die Individualität, der Einzelne wird betrachtet und der Gedanke „Es geht um mich“ wird unterstützt.

Über die Einbindung des biografischen Materials erfährt der Spieler, dass seine Haltung, seine Position zum Thema nicht nur wünschenswert, sondern absolute Voraussetzung für die Inszenierungsarbeit ist. Aus dieser Erfahrung heran wächst für den Spieler ein privates Interesse an der Inszenierung, was Cremer als Privatkraft bezeichnet.³⁹

Bezüglich des Inhalts muss sich das BT nicht durch *Wahrheit* rechtfertigen, also inwiefern das Dargestellte echt und wahr ist, wichtig ist nur, dass er von den Spielenden kommt. Dies käme der ersten Bedeutungsebene von Matzke gleich.⁴⁰

Dramaturgie

BT folgt Gestaltungsmustern des postdramatischen Theaters. Es gibt keinen klassischen Spannungsbogen wie in der aristotelischen Dramaturgie.⁴¹ Es gibt nicht nur einen einzigen Höhepunkt, es gibt zugleich mehrere Höhepunkte. Es sind die Höhepunkte des Alltags der Darsteller.

Losgelöst vom zusammenhängenden Drama, wird im BT die szenische Collage verwendet. „Das ist das Zusammenschneiden-Kleben-Montieren von nicht-zusammenhängenden Teilen/Szenen/Bildern/Bewegungsfolgen/Texten.“⁴² Die Elemente können auch durch eine Rahmenhandlung verbunden werden (szenische Collage mit Rahmenhandlung). Rahmenhandlungen können z.B. sein: Musikuntermalungen, Projektionen, Moderation, objektiver Erzähler, eine Geschichte auf Metabene, eine Art „Oberhandlung“.⁴³

Es wird keine Geschichte einer Hauptperson, eines Helden gezeigt. Vielmehr befinden sich die Darsteller häufig simultan auf der Bühne. Das heißt sie erzählen alle gleichzeitig ihre Geschichten. Abwechselnd stehen sie im Fokus. So gibt es keine Haupt- und Nebenrollen bzw. jeder besitzt die Hauptrolle. Jeder Darsteller ist gleichberechtigt, Enttäuschungen fallen dadurch weg. „Es macht keinen Spaß, eineinhalb Jahre mitzumachen und dann eine

³⁸ Vgl. Koch, Streisand 2003, 34.

³⁹ Hoffmann 2006, 112.

⁴⁰ Siehe Kapitel 2.4 Der Anspruch nach Authentizität

⁴¹ Verlauf nach dem klassischen Spannungsbogen: Prolog- Exposition- Zuspitzung- Höhepunkt- Verzögerung- Lösung/Katastrophe- Epilog.

⁴² Skript „Dramaturgie“ von Lorenz Hippe, Theaterwerksatt Heidelberg

⁴³ Ebd.

Krankenschwester und eine pantomimische Bank zu spielen, und andere spielen die Hauptrolle.“⁴⁴

Distanzierung

Um mit Geschichten aus dem eigenen Leben spielen zu können, muss im Voraus ein Abstand zu ihnen gewonnen worden sein. Es geht weder darum, Traumata aufzudecken noch in alten Wunden zu kratzen.

Dabei [bei der Arbeit mit biografischem Material] geht es nicht um die Psychoanalyse, auch nicht um alte Wunden, an denen der Regisseur ‚herumdoktert‘, sondern um Narben, die verheilt sind, aber ihre Geschichte bewahrt haben.⁴⁵

Dennoch werden auch Geschichten der „Leid-Biografie“⁴⁶ verwendet. Es sind existentielle Krisen, an die wir uns erinnern, die uns beschäftigt haben, die uns auch interessieren. Die jedoch auch abgeschlossen sein sollten. „Die Narben sind die Zeugen der Konfrontation mit dem Leben“⁴⁷

Vor allem für das Zeigen auf der Bühne ist es wichtig, zu den Geschichten in Distanz zu gehen. Ein Stück weit ist die Distanz schon durch das Erzählen gegeben, eine Narration trägt immer eine Distanzierung in sich. Durch das Finden von Gestaltungs- und Ausdrucksmitteln und durch das Proben und Wiederholen gelangt der Darsteller ebenfalls in eine Distanz.

Mit zunehmender Rollendistanz wird die eigene Geschichte immer fremder für sie, wird zu einer neuen, unabhängigen Rolle, deren Wurzeln natürlich immer noch in ihrer eigenen Biographie liegen.⁴⁸

Welche Geschichten der Darsteller offen legen will, entscheidet er immer selbst. Er wird dazu aufgefordert, für sich selbst Verantwortung zu übernehmen und behutsam mit sich umzugehen. Er muss sich, sein Material und seine Darstellungen ernst nehmen.

Darsteller als Akteur

Beim BT geht es nicht darum, dass der Darsteller sich mit Hilfe des biografischen Materials in eine bestimmte Rolle oder Figur begibt. Er besitzt keinen „fremden“ Charakter und keine bestimmte Identität, er tut nicht so als ob.

⁴⁴ Äußerung einer Mitspielerin nach dem Projekt „Die Angst der Pampelmuse vor der Entkernung“ der Jugendtheatergruppe B.E.S.T. Wenzel 2008, 13.

⁴⁵ Hoffmann 2006, 106.

⁴⁶ Wenzel 2008, 9.

⁴⁷ Cremer 2006, 177.

⁴⁸ Ebd., 62. In Wenzels so genannter „Rollengestaltung“ wird das biografische Material inszeniert. Er bezeichnet den Übergang von realer Biografie zur inszenierten Biografie als Rollenentwicklung.

Der Darsteller als Akteur ist der Urheber seines biografischen Materials, dieses stellt er bewusst dar. Er befindet sich ständig in dem Wissen, dass er persönliche Inhalte zeigt, zu denen er immer eine gewisse Distanz behält.

Der Darsteller als Akteur ist nicht zu verwechseln mit seiner Privatperson. Auf der Bühne sollte er niemals sich selbst spielen oder er selbst sein. Dann wäre er privat. So würde der Akteur z.B. durch das Prinzip des Scheiterns (Erschöpfung etc.) privat werden. Damit er aber zu einer persönlichen Gestaltung gelangt, benötigt er Gestaltungsprinzipien, von denen ich eine Auswahl im weiteren Verlauf aufzeige.

3.1.3 Vom Ausgangsmaterial zum szenischen Material

Ausgangsmaterial

Bezüglich der Auswahl des biografischen Ausgangsmaterials sind quasi keine Grenzen gesetzt. Das Material muss nicht zwingend aus dem Leben des Darstellers, also nicht aus der Biografie, gegriffen werden. Ausgangsmaterial könnten z.B. auch Bilder und Gegenstände sein, zu denen er Erlebnisse assoziiert, und daraus dann biografisches Material schafft. So gibt es zahlreiches Textmaterial (Zeitungsartikel, Prosafragmente, Gedichte, Sprüche, Theatertexte, Tagebuchaufzeichnungen, Musiktexte, eigene und fremde Geschichten, Schulhefte) mit dem weitergearbeitet werden kann. Auch Bild- (Fotos, Bilder, auch selbst gemalte, Zeichnungen, Skizzen) und Musikmaterial (Kinderlieder, Popsongs) können als Ausgangsmaterial dienen. Es muss nicht immer materiell sein, so können auch Spiele aus der Kindheit (vereinbarte Regeln), Themen, Zeitgeschehen, kollektive Erfahrungen, politische Haltungen und vor allem eigene Vorstellungen und Wünsche zum szenischen Material gestaltet werden.⁴⁹

Szenisches Material

Das (biografische) Ausgangsmaterial wird dann zum szenischen Material, wenn es künstlerisch und theatral umgesetzt wird und von einem rein privaten Kontext in einen ästhetischen Kontext transformiert wird.⁵⁰

Zu szenischem Textmaterial gelangt man z.B. über kreatives Schreiben. Kreatives Schreiben ist eine Form des Schreibens, die sich vor allem durch ihre assoziativen Grundtechniken (brainstorming, freewriting, clustering) auszeichnet. Bedingt wird der assoziative Charakter durch begrenzte Zeit und einen ständigen Schreibfluss. Das Ziel des kreativen Schreibens ist das „Produzieren von Textquantität – dem Aufspüren, Entwickeln und Vernetzen von Ideen – und nicht dem Herstellen von Textqualität im Sinne wissenschaftlicher und/oder

⁴⁹ Vgl. Wenzel 2008, 66.

⁵⁰ Vgl. Plath 2009, 28.

künstlerischer Präsentation von Ideen.“⁵¹Im Anschluss des Schreibens kann der Ausgangstext durch Kürzungen auf das wesentliche herunter gebrochen und verdichtet werden.

Zu szenischem Bildmaterial gelangt man z.B. durch Verkörperung. Gefühle können über Bewegungen und Gesten ausgedrückt werden und zu einer Choreografie zusammen gefügt werden. Diesem Aspekt widme ich mich im nächsten Kapitel tiefer.

Eine weitere Möglichkeit, um zu szenischem Material zu kommen, bietet die Improvisation. Zu Themen oder Musik kann improvisiert werden. So kann Musik als Erinnerungsmedium eingesetzt werden. Fast jeder besitzt Lieder, mit denen er bestimmte Momente oder Abschnitte seines Lebens assoziiert. Kleine improvisierte Szenen können mit solchen Liedern unterlegt werden.

Gestaltungsprinzipien

Mit Gestaltungsprinzipien wird das szenische Material inszeniert. Gleichzeitig erzeugen sie eine notwendige Distanz. Sie können von mehreren Bereichen stammen. Im Folgenden werden einige aufgeführt, um einen Eindruck davon zu vermitteln:

I. Einsetzen von Medien:

Ein Mikrofon kann ohne Spielhandlung eine Vortragssituation simulieren, mit einer Videokamera können Sequenzen aufgenommen und über den Bildschirm abgespielt werden. Ein Bühnengeschehen kann auch live aufgenommen werden. Texte können aufgenommen und über Tonträger abgespielt werden. Unterlegte Musik kann atmosphärisch, verstärkend, kommentierend, ironisierend oder einfach nur als Hintergrund verwendet werden.⁵²

II. Methoden aus dem Erzähltheater:

Durch multiperspektivisches Erzählen werden verschiedenen Perspektiven auf eine Geschichte eingenommen, es kann mit Präteritum und Präsenz gespielt werden, die eigene Geschichte kann von anderen Darstellern erzählt werden.

III. Chorische Elemente und verschiedene Erzählweisen: Kommentare, Klangteppiche, Geräusche können das Erzählte eines Darstellers unterstützen. Brüche können verursacht werden durch Übertreibungen und Überzeichnungen, Wechsel der Erzählweisen (laut – leise, schnell – langsam, hoch – tief), Pausen, offene Enden, Leerstellen oder das Spiel mit gegenteiligen Emotionen. Auch wertungsloses Berichten

⁵¹ .Koch, Streisand 2003, 169.

⁵² Plath 2009, 90.

kann verstärken. „Durch die absichtliche Zurücknahme jeglichen Gefühls und die Reduzierung auf die Form gewinnt der Inhalt des gesprochenen Textes an Intensität.“⁵³

IV. Tanz- und Bewegungselemente:

Eine Geschichte kann mit einem Rhythmus unterlegt werden, aber auch Standbilder, Übergänge dazu und Tanzelemente können in einer Geschichte eingebaut werden.

3.2 Selbstkonstruktion als ästhetischer Akt

BT involviert einen Arbeitsprozess. Im ersten Teil des Prozesses findet der Darsteller über eine Selbstkonstruktion eine persönliche Kunstfigur, seine „[...] Kommunikation mit dem Zuschauer ist Teil zwei des Prozesses.“⁵⁴ In diesem Kapitel wird der erste Teil beschrieben.

Die Poesie des Anfangs

„Die Poesie des Anfangs“⁵⁵ nennt Cremer die Anfangsphase, auch „Isolationsphase“⁵⁶. „Es ist die Suche nach dem Thema, das mit ihnen und ihrem Leben direkt zu tun hat.“⁵⁷ In der Isolation erforscht er die Beziehungen zu Mitmenschen, zu Orten, zu Gegenständen und zu Ereignissen aus seiner Biografie, vorwiegend aus seiner Kindheit. Nach Cremer ist diese Ich orientierte Phase unabdingbar, in Übungen verwendet er oft ein Tuch, um die Augen zu verbinden. Gezwungen nach Innen zu schauen soll der Darsteller erkennen, dass er zunächst gar keinen Zuschauer benötigt, sondern dass er nur sich selbst betrachten soll.

Wir [...] steigen [...] mit einer Taschenlampe auf Entdeckungsreise in unsere innere Höhle. [...] Wir kratzen die Wände dieser Höhle ab und entdecken Wandmalereien. Manchmal sind sie mehrschichtig, hinter der ersten Farbschicht gibt es eine zweite oder dritte. Vieles ist verstaubt.⁵⁸

Der Weg zum künstlerischen Du

Im „Weg vom bürgerlichen Ich zum künstlerischen Du“⁵⁹ geht es nicht darum, zu einem Ich zu gelangen um daraus eine Figur zu schaffen. Die Figuren, denen sich die Teilnehmer annähern wollen, befinden sich bereits in ihrem Inneren. Jede Figur bringt eine eigene Geschichte mit.

Es geht also darum, dass ich Brücken und Stege in mein Inneres baue, in meine Vergangenheit. Dann muss es mir gelingen, über diese Stege und Brücken die Geschichten in das Jetzt, ins Tageslicht und dann in das Scheinwerferlicht zu transportieren.⁶⁰

⁵³ Ebd., 127.

⁵⁴ Cremer 2006, 14.

⁵⁵ Cremer in Hoffmann 2006, 104.

⁵⁶ Cremer in Forester 1992, 31.

⁵⁷ Cremer in Hoffmann 2006, 104.

⁵⁸ Cremer 2006, 14.

⁵⁹ Cremer in Forester 1992, 19.

⁶⁰ Cremer 2006, 15.

Bevor die Geschichten in das Scheinwerferlicht geraten, müssen sie ästhetisiert werden. Was heißt das genau aus der Perspektive des Darstellers?

Ich betrachte mein eigenes biografisches Material und konstruiere durch einen Symbolisierungsprozess etwas was mich beschreibt was ich aber nicht selber bin. Ich erschaffe ein neues subjektives Symbol, finde eine neue Ausdrucksform für meine Geschichte. Ich konstruiere mein Selbst und werde dadurch zum künstlerischen Du. Dabei oszilliere ich ständig zwischen meinem Selbst und der Konstruktion und erlebe einen Wechsel äußerster Nähe und kreativer Distanz. Durch das Beobachten von außen gewinne ich nach und nach eine Draufsicht auf meine Figur. Eine Trennung zwischen dem privaten Ich und dem künstlerischen Du ermöglicht es mir zu spielen. An dieser Stelle können auch Mitspieler in die Geschichte treten, ohne dass ich alleine Regie führen muss.⁶¹

Oder wie in Cremers Arbeitsmethode, „der unsichtbare Zuschauer“⁶². Er dient als Vermittler zwischen dem Darsteller und seinem künstlerischen Du bzw. seiner Figur. „Jeder hat seinen unsichtbaren Zuschauer. Das ist meiner. Er spricht mit mir. Er widerspricht mir. Er wird mich während der Arbeit am Stück begleiten. Er ist mein Partner.“⁶³

Der unsichtbare Zuschauer ist in meinen Vorstellungen verankert, er ist mein „Blick von außen“. Indem ich mit ihm einen Dialog führe, beginne ich zu gestalten. Er begleitet mich bis hin zur Premiere. Zu dieser darf er jedoch nach Cremer nicht kommen.

Es gibt Gründe dafür. [...] Weil selbst Blinde, Taube und Scheintote, absolute Kulturfeinde oder Theaterrüpel aus was für Gründen auch immer plötzlich im Theater auftauchen können. Sie können noch so weit weg sein. Es muss gewährleistet sein, dass er nicht kommt. Sonst macht er mich nicht leicht sondern schwer.⁶⁴

Auf der Bühne sollte der Dialog bereits abgeschlossen sein. D.h. meine Figur wurde gefunden. Im Zitat zeigt Cremer, wie wichtig es ist, auf der Bühne nicht mehr im privaten Ich Zustand zu sein, denn in diesem wird man angreifbar und verletzlich.

Der unsichtbare Zuschauer und die Ästhetisierung der Geschichten erzeugen Reflexionsvermögen. Maïke Plath betrachtet das theatralische Mittel als Code, er dient dazu, tiefe Gefühle geschützt an ein Publikum transportieren zu können. Beim Erstellen des Codes wird die Geschichte „[...]in einen allgemeineren Kontext gestellt, der es ihnen [den

⁶¹ Ich benutze hier bewusst die Ich-Perspektive, um auf mögliche innere Prozesse des Darstellers hinzuweisen.

⁶² Cremer 2006, 59.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., 60.

Darstellern] ermöglicht, ihr ganz persönliches Thema objektiv zu betrachten, Bezüge herzustellen und dadurch sich selbst ernster und bewusster wahrzunehmen.“⁶⁵

3.2.1 Körperorientierter Ansatz

Über die Sprache scheint es dem Menschen viel leichter bewusst ins Nachdenken zu kommen als über den Körper mit seinen Bewegungen und Empfindungen. Dies wird ihm aufgrund eines „beherrschten, funktionsgehorsamen, kalkulierbaren Körper[s]“⁶⁶ erschwert. Unser Körper steht in unserer Welt unter strenger Selbstbeherrschung. Wir beherrschen ihn, um möglichst schnell in unserer beschleunigten Welt voran zu kommen. Dafür brauchen wir einen funktionsfähigen Körper und Bewegung soll ihn dazu hinführen. Der Umgang mit Bewegung sollte aber nicht auf eine einseitige Definition von ästhetisch als „schön“ bezogen werden. Bewegung sollte auch nicht nur zum Zwecke einer körperlichen Fitness fungieren. Ästhetische Bewegungen als schön anzuschauende Formen gelöst von subjektiven Empfindungen, Erinnerungen oder Phantasie zu betrachten, reduziert die Bewegung auf eine instrumentelle Ebene. Es fehlt das Bewusstsein, dass der Mensch durch ästhetische Bewegung und Gestaltungsfähigkeit zu einer selbstreflexiven Haltung gelangt und damit für ihn wichtige Erkenntnisse gewinnt. Vielen Menschen fehlt ein vertrautes Verhältnis zu ihrem Körper und damit weiterführend zu weltlichen Zusammenhängen.

Ein körperorientierter Ansatz im BT kann vielleicht diesem Problem entgegenwirken. In der Verkörperung eigener Empfindungen und Erlebnissen bietet das BT die Chance sich seinem Körperbewusstsein wieder anzunähern. Schließlich erzählt auch unser Körper Lebensgeschichten über uns, Geschehnisse formen uns, sowohl unseren Geist als auch unseren Körper. Tänzerische Improvisationen ermöglichen einen schöpferischen Zugang zum Unbewussten. Vergessene oder unterdrückte Gefühle, Szenen, Erinnerungen können in den Körperbewegungen lebendig werden und damit über Bewusstheit einer Bearbeitung und Veränderung zugänglich werden. Je länger dabei der kontrollierende Intellekt ausgeschaltet wird, desto eher findet man einen Zugang zum Inneren.

Auch über gezielte Bewegungen können Geschichten evoziert werden. Wird z.B. zunächst die Bewegung des Stampfens ausgeführt, so knüpft sie über Fragen Verbindungen zum inneren Erleben: Wann stampfen wir Menschen denn? Wann und wo hast du das schon mal gemacht? Was hast du dabei erlebt?

⁶⁵ Plath 2009, 28.

⁶⁶ Rumpf 1996, 7.

Transformieren wir dann unsere gefundenen Geschichten wieder in eine Bewegung und bedienen uns dabei keiner Bewegungsklischees, sondern finden einen Zugang zu einer authentischen Körperlichkeit, vollziehen wir einen ästhetischen Akt. Der Körper fungiert sowohl als Ausgangsmedium als auch als Ausdrucksmedium. Man kann in der „bewegten“ Selbstkonstruktion schon von einem Bildungsakt sprechen.

Bildungsverständnis

In Susanne K. Langers Bildungsverständnis geht es um die Selbstgestaltung des Menschen in der Auseinandersetzung mit sich selbst. Bildung leitet sich vom Verb „bilden“ ab, im Sinne einer formenden Tätigkeit. Etwas „bilden“ bedeutet einer Sache Gestalt und Form zu geben.⁶⁷

Über die Bewegung gelangt man zur Wahrheit, schließlich ist Wahrheit ein Prozess, kein Zustand, der sich mit einem statischen System erfassen lässt. Inwiefern eine Bewegung auch beim Zuschauer stattfindet, beschäftige ich mich im nächsten Kapitel.

3.3 Kontakt auf zwei Ebenen

In diesem Kapitel geht es um den zweiten Teil des dem BT innewohnenden Arbeitsprozesses, um die Kommunikation mit dem Zuschauer durch eine geistige und physische Bewegung.

3.3.1 Innere, geistige Bewegung des Zuschauers

An dieser Stelle möchte ich zunächst von einem Erlebnis in meinem Praktikum am Staatstheater Darmstadt berichten. Die Tanztheatersparte veranstaltete einen Tanztheaterworkshop für Laien. Die Tanzdirektorin und Tänzer erarbeiteten mit ihnen zusammen eine kleine Choreografie unter dem Motto „Sommerwind“. Die Bedingung für die Anmeldung war, dass jeweils zwei oder auch mehr Familienmitglieder gemeinsam mitmachten. So stand der Workshop unter einem familiären Zeichen. Es entstanden verschiedene Stilrichtungen, da die Teilnehmer unterschiedliche Tanzstile mitbrachten. Sowohl fröhliche als auch rührende, melancholische Beziehungsstrukturen wurden tänzerisch in den Familienpaaren umgesetzt.

Es war sehr rührend, den „tanzenden Familien“ zuzuschauen. Nur allein durch die besondere soziale Beziehung, die zwischen den Tanzenden herrschte, entstand eine große ästhetische Wirkung. Das große Gefühl Liebe begleitete ständig die Bewegungen, die Musik und den Raum. Die Selbstdarstellungen waren wahrhaftig, das machte das Gezeigte glaubwürdig. Mich hat das Zuschauen sehr berührt und es ist schwer die Wirkung verbal zu beschreiben.

⁶⁷ Vgl. Probst 2008.

Die für mich latent mitschwingende Melancholie hat das ganze Projekt zu etwas Besonderem gemacht.

Der hohe Grad an Selbstbezug, den Cremer als „Privatheit“ bezeichnet, den die Tanzenden aufgrund der Familiensituation hatten, schaffte bei mir als Zuschauer eine große Nähe. Es war so, als würde sich das Gefühl von Nähe, das die Tanzenden untereinander hatten, auch auf mich übertragen.

Der Selbstbezug des Akteurs im BT ist durch sein biografisches Erlebnis gewährleistet, noch dazu wird er Mitschöpfer im künstlerischen Prozess. Der Selbstbezug äußert sich auch beim Zuschauer in einem inneren Beteiligtsein.

Wie schon beschrieben, liegt im BT der Akzent auf der Präsenz des Akteurs und nicht auf Schauspieltechnik bzw. -fähigkeit. Der Akteur gerät in einen speziellen Fokus, er wird genau unter die Lupe genommen. Radikal ausgedrückt wird man als Zuschauer zum Voyeur, man ist gespannt auf die Lebensinhalte des Akteurs und was sie und ihre Offenlegung im Moment des Erzählens mit ihm machen. Entsteht dann noch ein Blickkontakt, schaut er uns direkt an, fühlen wir uns aufgefordert, Anteil zu nehmen.

Die Geschichten im BT werden collageartig gezeigt (eine Biografie kann nie komplett gezeigt werden). Dadurch entsteht eine Art Bildersprache. Cremer beschreibt sie mit „Bilder hinstellen und dann einen Bruch machen, das nächste Bild entwickeln und dazwischen muss der Zuschauer denken.“⁶⁸ Und auch Wenzel benutzt diese Bildersprache in seinen Produktionen. „Alles andere, was nicht gezeigt und erzählt wurde, war dem Interesse und der Phantasie des Publikums überlassen.“⁶⁹ Als Zuschauer will man verstehen, man will Beziehungen herausfinden, vielleicht auch um eigenes Verhalten zu rechtfertigen oder sich selbst zu vergewissern: Aha, anderen geht es auch so, ich bin nicht alleine, es ist scheinbar alles richtig so. Dieses Verhalten zeigt sich auch im Alltag.

Es war ein wenig wie im „richtigen“ Leben in einer Gaststätte: man schaut den Menschen zu, wie sie reden, trinken, lachen, sich streiten, zärtlich werden, wie sie kommen und wie sie gehen, man sieht und erfährt sehr viele kleine Details von ihnen und doch bleiben sie einem undurchschaubar und geheimnisvoll, da man die Hintergründe ihres Tuns nicht kennt, sie allenfalls erahnen kann; und doch faszinieren sie den Betrachter in ihrer Unvollkommenheit.⁷⁰

Vielleicht waren es auch die Einblicke in die Familienstrukturen anderer, die mich beim oben beschriebenen Tanztheater zu einem inneren Beteiligtsein brachten. Als Zuschauer ergänze

⁶⁸ Cremer in Forester 1992, 23.

⁶⁹ Wenzel 2008, 17.

⁷⁰ Ebd.

und variiere ich das, was ich sehe durch meine eigene Imagination. In der Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Geschehen

[...] werden dem „Ich“, das heißt meiner Person, Assoziationen ermöglicht, innere Prozesse kommen in Gang; Gefühle, Wünsche, Bedeutsamkeiten, Widersprüche, Ängste, biographische Gravuren, Erinnerungen können transparent werden. Eine ästhetische Empfindung entsteht, die die Person zu einer (eigenen) Erkenntnis führen kann.⁷¹

Von der inneren Beteiligung bin ich dann zu einer inneren Bewegung gekommen, die eine Reflexion überhaupt erst ermöglicht. Die innere Bewegung bleibt dann aus, wenn, wie auch Cremer formuliert, bei mir selbst als Zuschauer keine Fragen auftauchen.

Es ist für uns wichtig, dass die Fragen, die wir über die Bühne formuliert haben, nicht als Antworten angekommen sind [...] wir wollen keine Antworten geben, sondern wir wollen Fragen projizieren.⁷²

Hierzu möchte ich exemplarisch drei Übungen aufzeigen, die auch später inszenatorisch verwendet werden können. Das „Fragen stellen“ muss nicht nur auf der Metaebene erfolgen, es kann auch direkt praktisch durchgeführt werden.

Übungen

Ü 1. Wer fragt, erzählt (etwas über sich)!⁷³

Variante 1: Im assoziativen Schreiben formulieren die Teilnehmer in 5 Minuten (die Zeit muss gestoppt werden!) Fragen, z.B. zum Thema Familie. Hier gilt das Prinzip: Alles ist erlaubt und erwünscht, zunächst geht es um die Quantität und nicht um die Qualität! Anschließend können die Fragen überarbeitet und die „Lieblinge“ ausgewählt werden.

Variante 2: Die Teilnehmer entwickeln zu einem Thema 10 Fragen. Die Fragen sollen an das Publikum gerichtet sein. Sie können zwischen sachlich, philosophisch oder poetisch, kindlich wechseln. Auch die Anspracheform (ich, du, Sie, ihr, wir etc.) kann variiert werden.

Präsentation: Die Fragen können verschieden gestaltet werden: in unterschiedlichen Emotionen vortragen, im Tempo wechseln, Pausen einbauen, mit der Nähe zum Publikum spielen, verschiedene Anordnungen im Raum bzw. auf der Bühne, mit Blickkontakten spielen, Antworten einfordern oder nicht zulassen, mit Musik unterlegen. Die Präsentation kann in Kleingruppen vorbereitet werden.

Reflexion: Wann habe ich mich als Zuschauer angesprochen gefühlt? Gab es einen Moment der Überforderung? Wollte ich Antworten geben? Habe ich Antworten gegeben? Blieb mir eine Frage im Gedächtnis? Wenn ja warum? Mit welcher Präsentationsform habe ich mich als Spieler am wohlsten gefühlt? Warum? Etc.

Ü 2: Catwalk⁷⁴

Variante 1: Ein Teilnehmer geht vor an den Bühnenrand und stellt sich bewusst in eine Pose und freezt ein. Neutral, ohne Emotion und Mimik, blickt er konzentriert geradeaus und spricht

⁷¹ Düttmann 2000, 46.

⁷² Cremer in Forester 1992, 42.

⁷³ Skript „Biographisches Theater“ von Cornelia Wolf. Theaterwerksatt Heidelberg

⁷⁴ Plath 2009, 127.

seinen Satz (z.B. eine Frage, siehe oben) ins Publikum. Er wartet einen Moment und geht ab. Alle klatschen, dann geht der nächste Teilnehmer auf die Bühne usw.

Variante 2: Diesmal nimmt der Teilnehmer keine Pose ein (zumindest nicht zwangsmäßig), sondern überlegt sich, wie er sein Publikum überraschen kann. Der Satz wird auch hier verwendet. Der neutrale Blick kann dabei natürlich auch aufgehoben werden. Der Weg an den Bühnenrand sollte aber trotzdem bewusst stattfinden.

Variante 3: Der Teilnehmer rennt an den Bühnenrand und brüllt mit ganzer Kraft das Publikum an. Diesmal darf es auch mehr Text sein. Er soll dann für sich einen stimmigen Abgang finden.

Reflexion: Gab es für mich als Zuschauer Momente, in denen es mir schwer fiel hin bzw. wegzugucken? Warum? Wie gelingt es mir als Spieler Spannung zu erzeugen? Gab es Steigerungen bzw. Abfälle der Spannung? Wann? Fällt mir der Blickkontakt zum Publikum schwer, fällt mir der neutrale Blick geradeaus ins Leere schwer? Wenn ja warum? Etc.

Ü 3: Langsames Gehen in der Reihe⁷⁵

Es werden zwei gleichgroße Gruppen gebildet. Die eine Gruppe sitzt auf einer Stuhlreihe („Die Zuschauer“) auf der einen Seite des Raumes, die andere Gruppe („Die Akteure“) steht in einer Reihe auf der gegenüberliegenden Seite. Die Blicke der beiden Gruppen sind zueinander gerichtet. Nun schreitet die stehende Gruppe langsam auf die sitzende zu. Dabei soll die gehende Gruppe solange wie möglich den Blickkontakt (aus)halten, ohne dabei in Form von Lachen oder Gestik „privat“ zu werden. Eine absolute Konzentration ist wichtig. Wie weit der Gehende sich dem „Zuschauer“ nähert, sich dann abwendet und zu seinem Platz zurückkehrt, entscheidet er selbst. Danach werden die Gruppen getauscht.

Reflexion: Wie fühle ich mich als Akteur? Wann habe ich den Blickkontakt gelöst und warum? Etc.

3.3.2 Äußere, physische Bewegung des Zuschauers

Ein Dialog findet dann statt, wenn sich eine Beziehung zwischen Akteur und Zuschauer aufbauen kann. Dies geschieht nicht nur über eine geistige Bewegung, sondern auch über eine physische. Dabei spielt das Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauer eine Rolle, denn es beeinflusst auch die Beziehung zwischen Zuschauer und Akteur. „Durch das strikte Gegenüber von Zuschauern und Akteuren wird die Realitätsebene der Zuschauer von der Bühne getrennt und mittels dieser Distanz die Hingabe des Zuschauers an eine Bühnenfiktion verhindert.“⁷⁶

Schon der russische Regisseur Vsevolod E. Meyerhold setzte sich Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Aktivität des Zuschauers auseinander. Er stellte seine vier Grundlagen des Theaters, nämlich Autor, Regisseur, Schauspieler und Zuschauer in ein Kommunikationsdreieck. Die im Dreieck geführte interne, traditionelle Kommunikation zwischen Autor, Regisseur und Schauspieler wäre nach ihm die Voraussetzung für die externe Kommunikation, also auch die zum Zuschauer. Diese könne jedoch nur funktionieren, wenn

⁷⁵ Ebd. 81.

⁷⁶ Gäbler 2000, 45.

der Zuschauer aktiv wäre. So bezeichnet Meyerhold den Zuschauer als „vierten Schöpfer“. Es sollten Inszenierungen geschaffen werden, „in denen der Zuschauer mit seiner Vorstellungskraft schöpferisch beendet, was die Bühne nur andeutet.“⁷⁷ Meyerhold teilte Georg Fuchs Meinung zur Bühne: „Spieler und Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum sind ihrem Ursprung und Wesen nach nicht entgegengesetzt, sondern eine Einheit.“⁷⁸ Er wollte eine direkte Verbindung zum Zuschauer schaffen, das Theater sollte in einfache Säle umziehen und die Zuschauer sollten in der Mitte des Saales auf drehbaren Stühlen sitzen, um ihnen herum das Geschehen. „[...] wäre das Theater ein Ganzes, [...] dann würde ich diese Stillsitzermasse aufscheuchen, wachrütteln würde ich die Zuschauer und sie erst, nachdem sie über die Bühne defiliert sind, wieder auf ihren Platz zurückkehren lassen [...].“⁷⁹ Der Aspekt des Selbstbezuges kam durch Max Reinhardt, einen österreichischen Theaterregisseur, in den dreißiger Jahren ins Gespräch. Er wollte die Einheit zwischen Zuschauer und Spieler durch Räume, die im unmittelbaren Bezug zum Zuschauer stehen, konstituieren. Die Zuschauer wurden zu den originalen Schauplätzen der Dramen gelockt, sie wurden quasi Mitspieler des theatralen Spektakels.⁸⁰ Hier lagen schon die Anfänge einer Ablösung der Guckkastenbühne. Es wurde eine andere Wahrnehmung gefordert, die Menschen sollten durch die neuen Räume in einen Rausch oder in eine Trance versetzt werden.

So kam schon früh der Gedanke auf, dass über den Weg der äußeren, physischen Bewegung eine innere, geistige Bewegung erzeugt wird.

Um die verschiedenen Wirkungen, die bei der Aufhebung der Guckkastenbühne erzeugt werden können, aufzuzeigen, beschreibe ich inszenatorische Praktiken am Beispiel der Inszenierung „Irgendwo“ des AGORA Theaters.

„Irgendwo“

„Irgendwo“ ist die szenische Bearbeitung des „Märchens vom Wünschen“ von Arthur West. Das von Marcel Cremer inszenierte Stationentheater hatte 1993 in einem ehemaligen Schlachthof in Eupen Uraufführung. Es entstand in Gedenken an die Zerstörung von St. Vith im Jahre 1944 durch die Ardennenschlacht. Zu den Spielern gehörten auch Zeitzeugen. Es ist die Geschichte einer Gruppe von Menschen, die sich auf der Flucht vor Gewalt und Zerstörung befinden, voll Hoffnung „irgendwo“ einen sicheren Ort zu finden. Die

⁷⁷ Meyerhold in Fischer-Lichte 1997, 10.

⁷⁸ Fuchs in Fischer-Lichte 1997, 15.

⁷⁹ Meyerhold in Fischer-Lichte 1997, 19.

⁸⁰ Fischer-Lichte 1997, 22.

„Wanderung“ wird durch das Zurücklegen eines realen Weges mit 17 Stationen durch St. Vith bei Nacht vom Zuschauer nachempfunden.⁸¹

Das Empfangen der Zuschauer

Ich denke, gerade am Anfang ist es wichtig, dass der Zuschauer spürt, die Schauspieler sind in meiner Nähe. Ich kann sie spüren. Ich kann sie riechen. Ich kann sie anfassen. Ich habe einen Augenkontakt, einen ganz privaten, mit einem Spieler gehabt. Ich kann mich sogar verbal äußern.⁸²

„Ich mache keine Unterhaltung für den Zuschauer, ich unterhalte mich mit ihm. [...]“⁸³ Damit der Zuschauer überhaupt erst in diesen Dialog treten kann, muss „[...]er eingangs mit seiner Rolle bekannt gemacht werden.“⁸⁴ Vereinbarungen bzw. Spielregeln zwischen Zuschauer und Spieler sind sehr wichtig. Sie wurden in der Empfangssituation in Form von Handlungen getroffen:

a. Das Behandeln des Zuschauers als Einzelperson

Die in das Gebäude eintretenden Zuschauer wurden einzeln von einem Spieler begrüßt. Der Blickkontakt zum Zuschauer wurde dabei aufgenommen. Der Spieler bekam jeden Zuschauer einzeln zu Gesicht, jeder Zuschauer hatte die Chance, auch den Spieler als Einzelperson wahrzunehmen. Außerdem musste der Zuschauer seinen vollen Namen auf eine Wand oder auf den Boden schreiben. „Der Zuschauer trat somit aus der anonymen Zuschauermasse raus und wurde zum Einzelnen.“⁸⁵

b. Das Vorstellen des Spielers

Auf einer Leinwand konnte der Zuschauer eine projizierte Filmsequenz von Augenpaaren der Spieler sehen. Dazu wurden sie ihm mit dem Vornamen und dem ersten Buchstaben des Nachnamens des dazugehörigen Spielers vorgestellt. Auch die Spieler waren somit nicht mehr anonym. Der Zuschauer hatte die Möglichkeit, jedem Spieler in die Augen zu schauen.

Folgende Spielregeln wurden durch diese Handlungen deutlich: Durch den Unterschied der Namensvorstellung (Spieler gaben nicht den vollen Namen preis) wurde den Zuschauern klar, dass die Spieler weder Privatperson noch Rollenschauspieler waren. In ihrer Namensvorstellung steckten beide Elemente, sowohl persönliche als auch figurative.

Im Erkennen der Situation handelte bzw. bewegte sich der Zuschauer geistig.

⁸¹ Gäbler 2000, 50. Weitere Informationen zum geschichtlichen Geschehen sind unter „www.st.vith.be“ zu erfahren.

⁸² Ebd. 54.

⁸³ Cremer in Hoffmann 2006, 114.

⁸⁴ Hoffmann 2006, 114.

⁸⁵ Ebd. 58. In späteren Jahren wurde das Unterzeichnen des Zuschauers in eine Videosequenz umgewandelt. Der Zuschauer musste seinen Namen und sein Geburtsdatum in eine aufnehmende Videokamera sagen.

Die Wanderung – das reale „In-Bewegung-Sein“

Die Wanderung als reales „In-Bewegung-Sein“⁸⁶ umfasste zwei Möglichkeiten, den Zuschauer am Geschehen real teilnehmen zu lassen. Es gab unterschiedliche Stationen und Varianten der Wege dorthin.

c. Das Spielen an unterschiedlichen Stationen

Es gab zahlreiche Orte, an denen etwas gespielt wurde, drinnen und draußen.

Generell können Stationen in verschiedenen Räumen (Keller, Dachboden etc.), aber auch in konkreten Landschaften oder an öffentlichen Plätzen (Wald, Brücke, Denkmal etc.) errichtet werden. Es gibt auch die „bewegte“ Station. Dabei gibt es einen Spieler der auf dem gesamten Weg etwas Bestimmtes spielte.

Beim Spielen an den Stationen wurden die Zuschauer durch konkretes Handeln in die Szenen mit eingebunden. So bot z.B. ein Spieler an einem Grillplatz den Zuschauern gegrillte Würstchen an und erzählte ihnen dazu rassistische Witze. Bei einer anderen Aufführung wurden die Zuschauer in einem Caféraum zum Tanzen aufgefordert. Ein anderer Spieler begleitete sie auf dem Saxophon.

Durch die Stationen kam es zu einer körperlichen Nähe zwischen den Zuschauern und den Spielern, und diese war umso größer, je kleiner der Raum war. Zusätzlich wurde durch den Blickkontakt des Spielers mit den Zuschauern Intimität erzeugt. Dieses Prinzip leitet sich von der Definition der „face-to-face-Kommunikation“⁸⁷ von Jerzy Grotowski⁸⁸ ab. Diese Kommunikation geht auf die „geforderte gleichzeitige physische Präsenz von Schauspielern und Zuschauern“ zurück, die körperliche „Distanz [...] soll nicht mehr als eine Armeslänge betragen, [...]. Die physische Anwesenheit des Schauspielers wird nicht nur mit dem Blick des Zuschauers, sondern mit all seinen Sinnen wahrgenommen.“⁸⁹

Über die Nähe konnten sich Momente der Identifikation, aber auch strikte Brechungen dieser Identifikation aufbauen. Durch die Aufforderung an den Zuschauer zum konkreten Handeln wird ein „Sich-verhalten“⁹⁰ provoziert. Auch durch das Wandern an sich wurde der Zuschauer zum Bestandteil der Inszenierung.

d. Das Wandern zu den Stationen

Es gab drei verschiedene Varianten der Wege. Am Empfang wurden sie in Kleingruppen auf die Wanderung geschickt.

⁸⁶ Ebd. 51.

⁸⁷ Fischer-Lichte 1997, 210.

⁸⁸ Jerzy Grotowski, polnischer Regisseur, arbeitet in seinen Inszenierungen ohne abgetrennten Bühnenbereich.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Gäbler 2000, 75.

Variante 1: Der Zuschauer ging nur mit seiner Gruppe, ohne eine Spielerbegleitung von Station zu Station. Der Weg war mit brennenden Kerzen angedeutet. Er war hinsichtlich seines Bodens unterschiedlich beschaffen (bergab, bergauf, Schotter, Wald, Straße). Noch dazu war es dunkel. Das Wandern wurde teilweise mühsam.

Die face-to-face-Kommunikation ereignete sich nun auch unter den Zuschauern. Durch das gemeinsame Wandern, teilweise auch auf engem Raum, wobei sie sich noch über das Tempo einigen und gegenseitig Rücksicht nehmen mussten, entstand durch die Gruppe ein soziales Umfeld. Die Kommunikation unter den Zuschauern fand hier auch im Theaterrahmen statt und nicht nur außerhalb. Zu der Reflexion des einzelnen Zuschauers kam noch die der Gruppe dazu. Manche Zuschauer begannen, angeregt durch das Wahrgenommene, eigene biografische Erlebnisse zu erzählen. Die reale Wanderung verwies auf den Inhalt (die Flucht im Krieg) des Stückes, er wurde dadurch auch physisch erlebbar.

Variante 2: Der Zuschauer wurde mit seiner Gruppe von einem Spieler begleitet („Bewegte“ Station). In dieser Inszenierung saß der Spieler im Rollstuhl, er hatte verbundene Augen.

Beidseitiges Vertrauen war hier gefragt. Die Zuschauer mussten dem Blinden als Führer und Wegweiser vertrauen und der Spieler den Zuschauern, dass sie ihm mit dem Rollstuhl bei Steinen und Bergen helfen.

Variante 3: Nachdem die Spieler mit ihrer Aktion fertig waren, verließen sie die Station und liefen mit den Zuschauern mit. Die Spieler wurden ab diesem Zeitpunkt zu Zuschauern. (Bei dieser Variante dürfen die Zuschauergruppen nicht zu groß sein.)

Nun führten beide, Spieler und Zuschauer, die gleiche Handlung aus. Trotzdem galt weiterhin die Vereinbarung des Theaters: Die Zuschauer waren dennoch Privatpersonen mit vollem Namen und die Spieler immer noch Akteure mit Vornamen und Anfangsbuchstaben des Nachnamens. Dazu kamen noch die äußeren Merkmale, die Spieler trugen Kostüme (Mantel, Koffer und Stock). Nicht in der ausführenden Handlung unterschieden sich Zuschauer und Spieler, sondern „[...] im Grad ihrer Privatheit“⁹¹ Es kam lediglich zu einer Erweiterung, weil nun auch das Spielen Augenblicke des Zuschauens enthielt. Das Zuschauen wurde so als ein Handeln verstanden. Durch die bestehenden Spielregeln, die anfänglich geklärt wurden, benötigte der Zuschauer nicht mehr die Beschränkung aufs bloße Hingucken, um zu wissen, dass Theater gespielt wurde. Es wurde für ihn legitim konkret zu Handeln.

⁹¹ Ebd. 70.

„Dass das aktive Zuhören, Zuschauen eine Form des Machens ist, begreift schon fast niemand mehr.“⁹²

Nach der letzten Station gingen alle gemeinsam in eine „Ausstellung“, in einen Raum, in dem die Zuschauer Einblicke in den Probeprozess anhand von Fotos und Skizzen bekamen. Sie durften zu Fragen „Wie war die Reise, der Weg?“ Gedanken aufschreiben. Doch selbst hier waren die Vereinbarungen noch nicht aufgehoben. Zum Schluss wurden in einem weiteren Raum erst kleine, dann größere Demütigungen unter den Spielern inszeniert: Vom Haare ziehen bis hin zum Bespucken, verstärkt durch das Element Film, kam es zu eindeutigen Opfer- und Täterrollen. Hier jedoch bekam der Zuschauer keine direkte Aufforderung zu konkretem Handeln. Was er tat lag voll und ganz in seiner Entscheidung. Die Vielfalt an Entscheidungsmöglichkeiten basierte auf der während der Inszenierung aufgebauten Beziehung zwischen Spieler und Zuschauer, in der reales Handeln möglich war. Cremer berichtete von einem Erlebnis: Ein Zuschauer wäre mal auf die Spielfläche getreten und hätte die bespuckte Spielerin umarmt, um sie zu beschützen. In diesem Moment hörte das Theater auf. „Theater, das sich wirklich total in den Zuschauerraum verlagert [macht] [...] sich selbst überflüssig, weil der Zuschauer selbst zum Spieler wird.“⁹³

3.3.3 Die Notwendigkeit des Zusammenführens beider Bewegungen

In der theaterpädagogischen Arbeit ist es wichtig, dass durch beide Bewegungen ein Dialog entsteht. Für die von mir in Kapitel 3.3.1 erläuterte innere, geistige Bewegung des Zuschauers ist die ästhetische Selbstkonstruktion mit ihrem enormen Anteil an Selbstbezug seitens des Akteurs Voraussetzung. Er muss zum Mittäter der Inszenierung werden. Gerade die Theaterpädagogik, die mit der Methode des Stationentheaters arbeitet, muss den Teilnehmern Raum für eigene Ideen und Gestaltungen der Stationen, der „Bühne“ geben. Auch potentielle konkrete Handlungen mit dem Zuschauer sollten im Arbeitsprozess selbst aufkeimen. Der kreative und innovative Umgang mit dem biografischen Material sollte den Schwerpunkt ausmachen. Dabei sollten den Ideen auch keine Grenzen gesetzt sein. Wichtig ist jedoch, dass die Akteure wahrhaftig bei ihrer Selbstkonstruktion bleiben und sich nicht durch eine zu starke Konzentration auf den Dialog oder auf eine konkrete Handlung mit dem Zuschauer verlieren. Erst ist die eigene Auseinandersetzung mit dem Stoff erforderlich und bedeutend, dann geschieht später ein Teil des Dialoges, nämlich der des inneren Bewegens beim Zuschauer von ganz alleine. Die Gestaltung des Materials lässt sich jedoch gut mit einem „neuen“ Raum vereinbaren.

⁹² Cremer in Forester 1992, 40.

⁹³ Cremer in Gäbler 2000, 80.

Bedeutung des realen Raumes für die biografische Theaterarbeit

Jeder Raum birgt eine Geschichte in sich, die Wenzel als „räumlichen Subtext, als ein Geheimnis“⁹⁴ beschreibt. Aus dem Verborgenen heraus wirkt das Geheimnis auf seinen Betrachter phantasieanregend, es ist fortwährend präsent. „Was uns interessiert, sind die assoziativen inhaltlichen und ästhetischen Spielimpulse, die uns ein fremder Raum gibt. Wir gehen mitten in den Raum hinein, bewegen uns in ihm und versuchen dabei zu sehen und zu spüren, was der Raum mit uns macht.“⁹⁵ Nicht nur die Akteure formen den Raum, sondern der Raum formt auch sie. Die fremden Räume lassen darstellerische Gewohnheiten nicht zu. Das Ungewohnte der immer wieder unterschiedlichen Räume (Stationen) fordert alle Beteiligten zur fantasievollen Gestaltung und Entwicklung heraus. Durch ausgiebige Raumerfahrungsübungen wird der Raum den Teilnehmern nach und nach vertrauter.

Die Pflege des Raumes

Auch die Sorge um den Raum ist ein pädagogisch wertvoller Moment. Die gemeinsame Pflege, also den Raum herzurichten und aus ihm einen theatralischen Ort zu machen, stärkt das Ensemblegefühl. „Das bedeutet, wir reanimieren den Raum ganz behutsam und öffnen dann die Fenster und die Türen und verschaffen ihm Luft zum Atmen.“⁹⁶ Erst in einem vertrauten Raum wird ein glaubwürdiges Spiel möglich.

Raum als Chance zum glaubwürdigen Spiel

Wenn wir von einer traditionellen Bühne ausgehen, verweist Theater immer auf Theater, also auch auf eine Fiktion. Im Gegensatz zu ihr wird in einem realen Raum nicht gleich selbstverständlich ein künstliches Spiel erwartet. „Auf diese Weise ‚ist‘ der Spieler mit seiner Person erst einmal im Raum und versucht nicht zu ‚spielen‘.“⁹⁷

3.4 Der Spielleiter als Dialogpartner

„Ich denke, ein Regisseur ist ein Zuschauer und er sollte ein kompetenter sein.“⁹⁸

Dieses Zitat, theaterpädagogisch ausgelegt, sieht den Spielleiter (SpL) als einen Zuschauer, der im ständigen Dialog zu den Spielern stehen sollte. Seine Kompetenz zeigt sich in der Dialogbereitschaft, die sich sowohl im Gespräch als auch im Handeln ausdrücken sollte. Der gruppenspezifische Aspekt sollte im Vordergrund stehen. Erst wenn ein ausgiebiges beidseitiges Kennenlernen stattgefunden hat, kann BT funktionieren. Im BT ist das Aufbauen gegenseitigen Vertrauens eine der wichtigsten Grundlagen und Voraussetzungen. Durch einen

⁹⁴ Wenzel 2008, 34.

⁹⁵ Ebd. 35.

⁹⁶ Ebd. 39.

⁹⁷ Ebd. 45.

⁹⁸ Cremer in Forester 1992, 21.

Dialog soll eine vertrauliche Atmosphäre innerhalb der Gruppe geschaffen werden. Ziel ist es, sich im gemeinsamen Arbeitsprozess ohne Angst begegnen zu können. Nur dann wird es dem Einzelnen möglich sein, seine biografische Geschichte in den Raum zu stellen. Hat er seine Geschichte „veröffentlicht“, gilt es diese samt seiner Person auch ernst zu nehmen. Die Teilnehmer erfahren, dass sie wichtig sind, „jeder und jede in ihrer und seiner Einzigartigkeit“⁹⁹ Die Individualität wird hervorgehoben, die scheinbaren Macken werden nicht versteckt, sondern als wertgeschätzten Teil der Persönlichkeit begriffen. Bekommt der Teilnehmer das Gefühl, dass der SpL immer präsent ist, um Hilfestellungen zu geben, wird er sich trauen, einen mutigen Schritt in vergangene Konflikte oder Lebenskrisen zu wagen. Dabei können nach Wenzel auch Einzelschicksale aufbrechen, die dann aufgefangen werden müssen. „Ins Spiel gehen die schmerzvollen Wege der Erkenntnis ein.“¹⁰⁰ In unserer Gesellschaft wird das Weinen oft als Tabuthema behandelt. Dabei kann es so unglaublich befreiend sein. Weinen sollte nicht mit dem negativ besetzten „Sich entblößen“ gleichgesetzt werden. Diese Einstellung ist für einen theaterpädagogischen Raum, der sich vor allem mit solch intensiven Inhalten beschäftigt, unverzichtbar. Dennoch sollte der SpL seine Arbeit im BT nicht als eine therapeutische verstehen. Das Befassen mit Konfliktsituationen aus der eigenen Erfahrungswelt sollte immer als eine natürliche Auseinandersetzung angesehen werden. Wichtig ist es, dass der SpL den Teilnehmern auch Zukunftsperspektiven eröffnet. Dabei sollte er seinen Erfahrungsschatz als Hilfsmittel zur Verfügung stellen.

Der SpL trägt aus vielerlei Hinsicht große Verantwortung: So übernimmt er Verantwortung für die Gruppe, beispielsweise, dass sie trotz der Betonung auf Individualität nicht zu einer inhomogenen, hierarchisierten Masse wird. Jeder in der Gruppe sollte sich zu einem gemeinsamen Thema einbringen können. „Es gibt ein (inneres) Thema in der Gruppe und das gilt es auch zu finden.“¹⁰¹ Es steht auch in der Verantwortung des SpL, dass der einzelne Teilnehmer auf der Bühne und vor der Gruppe nicht ausgestellt, bloßgestellt und nackt gemacht wird. Er muss ebenso für das theatralische Endprodukt Verantwortung übernehmen, ohne dabei aus dem Dialog zu treten. Zum einen müssen theatralische Grundkenntnisse vermittelt werden, damit die Teilnehmer ihre Geschichten in „das Vokabular theatraler Gestaltung“ übersetzen können. Zum anderen muss er die gefundenen Spiel- und Gestaltungsangebote strukturieren, sortieren und zu einem Entwurf zusammenfügen. Anschließend werden im Gespräch Fragen wie

⁹⁹ Wenzel 2008, 56.

¹⁰⁰ Ebd. 9.

¹⁰¹ Angelica Wehr-Koita in Forester 1992, 34.

Auf welcher Ebene des Darstellens fühlen wir uns am wohlsten? Wo haben wir Spaß an der Sprache, [...] wo gehen sie [die Worte] mehr in die Tiefe? Wo kann die Musik oder ein Lied dies erreichen? Ganz wichtig ist natürlich auch die Frage: Seid ihr noch drin in dieser Konstruktion, die jetzt künstlich ist? Habt ihr noch einen Ort darin oder habt ihr jetzt den Eindruck, eure Geschichte ist unterwegs verloren gegangen?¹⁰²

Im Bewusstsein für diese übernommenen Verantwortungen sollte der Dialog mit der Gruppe geführt werden. Letztendlich muss er noch für sich selbst die Verantwortung übernehmen. So wie Teilnehmer ihre Stärken und Schwächen aufzeigen, so sollte sich auch der SpL zu diesen bekennen. Über den Dialog zwischen Teilnehmer und SpL definiert sich unter anderem auch der Dialog innerhalb der Gruppe. Er übernimmt hier eine Vorbildfunktion.

Als SpL erwartet man im BT von den Spielern Wahrhaftigkeit. Man selbst muss aber auch ehrlich zu sich sein und zu dem was man macht. Ehrlichkeit spürt wiederum auch der Zuschauer, Ehrlichkeit berührt.

4 Resumé

Ich habe ein Thema gewählt, dessen Auseinandersetzung abhängig vom Rezipienten ist und somit in gewissem Maße aufführungsorientiert. Beim Schreiben der Arbeit aber habe ich erkannt, dass sich über dem Ziel, einen Dialog zu schaffen, ganz entscheidende Aspekte für die Theaterpädagogik herauskristallisieren. Wie aufgezeigt, funktioniert der Dialog über den Weg des wahrhaftigen Spielens, über den biografischen (Selbst)bezug der Spieler zu ihrem Material bzw. zu ihrem Stück, über das Finden von Ausdrucksformen, die auf etwas Eigenes verweisen und über einen kreativen Umgang mit dem Raum. In diesen Aspekten steckt aber auch gleichzeitig eine pädagogische Dimension. Somit kann man sich als Theaterpädagoge legitimieren, den Zuschauer zu instrumentalisieren. Ohne Zuschauer fehlt dem Darsteller die Möglichkeit, sich mitzuteilen.

Bei der Beschäftigung mit meinem Thema habe ich auch den Mehrwert des BTs erfasst. Unabhängig vom anwesenden Zuschauer erweitern die Spieler noch einmal ihr Thema, ihre Geschichte in bis dahin fremde und unbekannte Erfahrungen hinein und machen diese durch eine hohe Reflexionsebene wieder zu einem Teil ihres eigenen Lebens und Persönlichkeit. Sie gelangen dadurch wieder zu einer Authentizität zurück.

Nun sehe ich vielmehr die Notwendigkeit für eine ausgiebige Vorbereitungsphase, in der das Ensemble und die Gruppendynamik im Vordergrund stehen. Weil nur so wahrhaftiges Theater für die Spieler entstehen kann. und somit auch glaubwürdiges Theater für die

¹⁰² Cremer in Hoffmann 2006, 107.

Zuschauer. Ich fühle mich bekräftigt, mir als Theaterpädagogin in dieser Phase Raum und Zeit zu geben und sie mit den Teilnehmern zu zelebrieren.

Im BT wird einerseits Individualität gefördert, andererseits aber auch als Grundlage betrachtet. Auf der Metaebene spiegelt auch der Fragmentcharakter des BT das Individuum an sich wieder. Wenn mehrere kleine Geschichten parallel laufen oder das Stück collagenartig aus mehreren Geschichten aufgebaut ist, wird dadurch das Individuum symbolisiert. Jeder von uns trägt eine Menge kleiner Geschichten in sich. Mal befasst man sich im Leben mehr mit der einen, mal mehr mit der anderen. So schaut man auch als Zuschauer mal mehr dem einen, mal mehr dem anderen Akteur zu. Dabei können innere Prozesse in Gang kommen, die zu Erkenntnissen führen.

Komm, zeig mir deine Welt... dann erfahre ich auch meine.

Ich sehe das Biografische Theater als eine mögliche Kommunikationsform in der Schule. Es ist eine Kommunikation, die über die sprachliche Ebene hinausgeht. Das Biografische Theater verbindet verschiedene Ausdrucksformen wie Bewegung, Mimik, Gestik, Geräusche, Kleidung und Sprache, durch welche die Schüler ihre Gefühle und Gedanken anderen mitteilen und damit zu einem besseren Verständnis untereinander beitragen können. Da ich aufgrund meiner beruflichen Ausbildung als Lehrerin in der Institution Schule arbeiten werde, besteht für mich das Interesse Biografisches Theater in meinen Unterricht einzuplanen. Durch seine kommunikationsfördernde Wirkung kann es als Dialogform zwischen Schüler und Lehrerin fungieren. Lehrerin können die Schüler besser kennen lernen und sehen, was sie beschäftigt. Gerade in der für Jugendliche schwierigen Phase der Orientierungsfindung, bei der ihr ichbezogenes Interesse oft auf konfliktreiche Auseinandersetzungen mit Bezugspersonen stößt, kann das Biografische Theater eine Brücke zwischen dem Schüler und seiner Umwelt bauen. Erfahrungsgemäß sind Schüler begierig etwas von sich zu erzählen. Nach meinem Gefühl wird diesem Bedürfnis an Schulen zu wenig nachgekommen. Das für mich persönlich Besondere am Biografischen Theater ist der soziale Aspekt des gegenseitigen Schenkens. Ich schenke meinem Zuschauer die Möglichkeit an meiner Geschichte teilhaben zu können, der Zuschauer schenkt mir beim Erzählen seine Aufmerksamkeit, gleichzeitig schenke ich meinem Mitspieler meine Hilfe, seine eigene Geschichte erzählen zu können. Es ist ein wunderschönes Gefühl von meinen Mitspielern bei der „Geburt“ meiner Geschichte unterstützt zu werden. Alle sind anwesend, alle nehmen Anteil und schauen zu, wenn einer einen Schritt geht. Wie auch Cremer feststellt „Der Weg in die Kindheit ist im Singular, aber die Rückkehr erfolgt mit der Gruppe“, und zwar nur über den Dialog.

5 Literaturverzeichnis

Cremer, Marcel: Der unsichtbare Zuschauer. St. Vith: AGORA 2006

Cremer, Marcel in Forester, Horst (Hrsg.): AGORA: Der Weg vom bürgerlichen Ich zum künstlerischen Du. Wolfenbütteler Tagung des Bundesverbandes Theaterpädagogik vom 30. Oktober bis 1. November 1992: Bundesakademie für kulturelle Bildung 1992

Düttman, Susanne: Ästhetische Lernprozesse. Annäherung an atmosphärische Wahrnehmungen von LernRäumen. Marburg: Tectum Verlag 2000

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel 1997

Gäbler, Claudia: Theater an Ort und Stelle. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2000

Hippe, Lorenz: Szenisches Schreiben, Theaterwerkstatt Heidelberg 2009

Hoffmann, Christel: Agora – Theater einer deutschen Minderheit. Rendezvous mit den Zuschauer in: spiel.raum.theater. Aufsätze, Reden und Anmerkungen zum Theater für junge Zuschauer und zur Kunst des Darstellenden Spiels. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2006

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

Langer, Susanne K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1984

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 3. Auflage Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005

Matzke, Annemarie M.: Testen Spielen Tricksen Scheitern. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG 2005

Matzke, M. Annemarie: Von echten Menschen und wahren Performern. In: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. Theater der Zeit, Recherchen 33 2006

Plath, Maike: Biografisches Theater in der Schule. Mit Jugendlichen Inszenieren: Darstellendes Spiel in der Sekundarschule. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 2009

Probst, Andrea: Ästhetische Bildung und Bewegung. Bewegungstheater als methodisches Mittel im fächerübergreifenden Unterricht. Kovac Verlag 2008.

Roselt, Jens: Die Arbeit am Nicht-Perfekten. In: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. Theater der Zeit, Recherchen 33 2006

Rumpf, Horst: Über den zivilisierten Körper und sein Schicksal. In: Pädagogik Nr.6, S. 6-9, 1996

Schaub, Horst und Zenke, Karl G.: Wörterbuch Pädagogik. Digitale Bibliothek. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000.

Wenzel, Karl-Heinz: Theater in B.E.S.T-Form. Plädoyer für ein anderes Jugendtheater. 2. Auflage Weinheim: deutscher theaterverlag 2008

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.): DUDEN. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. 2. neu bearb. und erw. Auflage Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag 2000

Wolf, Cornelia: Biografisches Theater = Theater der Authentizität, Theaterwerksatt Heidelberg 2009

PLAGIATSERKLÄRUNG

Ich versichere hiermit, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst, keine anderen, als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und die Stellen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen sind, durch Quellenangaben kenntlich gemacht habe.

Darmstadt, den _____

Unterschrift: _____

(Juliane Vogel)