

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg
Vollzeitausbildung zur Theaterpädagogin BuT®
Jahrgang 2012

PERFORMANCE

EIN PERFORMATIVER ANSATZ
IN DER THEATERPÄDAGOGIK

Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT®
Vorgelegt von LUCA PAUER, TP12-2
Eingereicht am 12.11.2012

} Theaterwerkstatt Heidelberg

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	1
2.	Begriffsklärung „Performance“	3
3.	Zeitliche Einordnung der Performance	5
4.	Merkmale der Performance	7
4.1	Die Körperlichkeit	7
4.2	Die pure Handlung	9
4.3	Die Ko-Präsenz der Zuschauer und Akteure	10
4.4	Die Intermedialität	12
5.	Aktuelle Strömungen	14
5.1	Das Reale	14
5.2	Das Biographische	15
5.3	Das Orts- und Raumspezifische	16
5.4	Die Forschung	18
6.	Das Performative in der Theaterpädagogik	20
6.1	Der Körperstil	20
6.2	Die Wirklichkeit und die Fiktion	21
6.3	Der Kunstcharakter	23
6.4	Die Reflexion	24
6.5	Der Prozess	25
6.6	Die Rolle des Theaterpädagogen	26
7.	Fazit	28
8.	Literaturverzeichnis	30
9.	Selbständigkeitserklärung	31

1. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit behandelt Ansätze und neue Entwicklungen der Performance-Kunst und dem Gegenwartstheater. Sie untersucht des Weiteren ihre Relevanz für die Theaterpädagogik. Im Vordergrund steht dabei die Frage, inwieweit eine körper- und handlungsbezogene Aktionskunst Impulse für die Theaterarbeit mit Laien geben kann und welche performance-orientierten Bewegungen Methoden liefern können.

Es herrscht eine große Diskrepanz zwischen dem geläufigen dramatischen Theaterverständnis und einem zeitgemäßen, weiten postdramatischen Theaterbegriff.

Vor allem subventionierte Theaterinstitutionen, wie Stadttheater, sind auf „Kassenschlager“ angewiesen. Musicals, Operetten und Klassiker beherrschen die Bühnen und sind Teil einer populären Theaterkultur, die auf gute Besucherzahlen angewiesen ist. In meiner eigenen Arbeit als Theaterpädagogin begegne ich Theaterverständnisse, die auf diesem Verständnis beruhen. In diesem Kontext bedeutet Theater die konventionelle Schauspielerarbeit, die vorurteilhafte Erwartungen erfüllen soll: ein roter Samtvorhang, eine verkörperte Rolle, ein realistisches Bühnenbild. Dieses Verständnis ist oft auch die Hürde, die Teilnehmer beim Theaterspielen als unüberwindbar bewerten.

Die Theaterpädagogik ist einerseits angewiesen, die Erwartungen, die die Teilnehmer mitbringen, aufzugreifen, andererseits gilt es neue Erfahrungen zu initiieren. Dafür ist es wichtig das zeitgenössische Theater in seinen neuesten Entwicklungen zu kennen, um sich neue Impulse zu verschaffen.

Ausgehend vom postdramatischen Theater, das erstmals von Hans-Thies Lehmann definiert wurde, gilt es neue performative Formen zu betrachten, die einen Einfluss auf das zeitgenössische Theater haben. „Das Gegenwartstheater hat zahlreiche Verfahren der Performancekunst aufgenommen, variiert und mit ihnen gespielt.“¹ Die Performance beinhaltet wegweisende Eigenschaften des postdramatischen Theaters; der Einzug des Realen ist zu beobachten, der Alltagsaspekt nimmt eine wichtige Position ein und das Verhältnis zwischen Zuschauer und Akteur wird neu interpretiert. Gestaltungselemente wie Stillstand, Langsamkeit oder die Inszenierung von Abwesenheit nehmen die Gegenposition zur heutigen Spektakelgesellschaft ein.

¹ Hentschel; in: Klein 2005, S. 133

Gerade „Performances destabilisieren die Grenzen zwischen populärer Kultur und Kunst und sie stellen aufgrund ihrer multimedialen Inszenierungsstile die Festschreibung der Künste nach Gattungen in Frage.“² Das ist der Grund, warum ich gerade in der Performance-Kunst einen Ansatz sehe, der eben jene benannte Diskrepanz aufhebt. Dabei spielt vor allem die Alltagstauglichkeit der Performance eine große Rolle für die Theaterpädagogik und berechtigt ihre Relevanz in der ästhetischen Bildung. Es ist möglich neue Verfahren von Performance-Kollektiven wie Rimini Protokoll oder Gob Squad aufzunehmen und auf die theaterpädagogische Praxis anzuwenden. Performance als Methode und Inszenierungsstil scheint in diesem Zusammenhang besonders geeignet zu sein. Der vorgestellte performative Ansatz ist einer von vielen Möglichkeiten, die es in der theaterpädagogischen Landschaft gibt. Ich habe ihn gewählt, weil ich erst durch die performative Arbeit mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen erfahren habe, wie wichtig Körperarbeit ist. Gerade theaterferne Gruppen erkennen diesen Ansatz als sinnvoll an und arbeiten gerne an ihrer Körperlichkeit.

Es ist mir ein Anliegen in der vorliegenden Arbeit einen Überblick über Performance-Kunst zu skizzieren und so einen Ausschnitt der möglichen Ansätze vorzustellen.

In dieser Arbeit sollen die Ursprünge des Performancebegriffs bis hin zu den Tendenzen des Gegenwartstheaters dargestellt werden. Die wichtigsten Elemente einer Ästhetik des Performativen werden beleuchtet, um als Fazit die theaterpädagogische Relevanz zu erörtern. Besonders wichtig ist es mir den Kunstbegriff und dessen Ausführungen darzustellen und fassbar zu machen.

Ich bin überzeugt, dass die Theaterpädagogik kunstübergreifende, zeitgenössisch verstandene, ästhetische Bildung vermitteln kann und soll.

² Klein 2005, S. 10

2. BEGRIFFSKLÄRUNG „PERFORMANCE“

„Das lateinische Wort ‚forma‘ bedeutet: ‚Form‘, ‚Gestalt‘, ‚Figur‘ oder ‚Beschaffenheit‘, ‚Charakter‘ oder auch ‚Bild‘, ‚Erscheinung‘, ‚Modell‘ und ‚Schönheit‘; und ‚formare‘ heißt: ‚gestalten‘, ‚bilden‘, ‚darstellen‘, ‚verfertigen‘; ‚formatio‘ dementsprechend die ‚Gestaltung‘. Die Vorsilbe ‚per‘ bedeutet ‚durch und durch‘ und intensiviert die genannten Bedeutungen [...]“³.

Performance ist ein vielschichtiger und nicht eindeutiger Aufführungsbegriff, der auf Handlungen, Körperlichkeit und deren Wahrnehmung basiert.

Der Begriff des Performativen leitet sich ursprünglich aus der Sprachwissenschaft ab. John L. Austin etablierte den Ausdruck der „performativen Sprechakte“, um eine Art der verkörperten Sprache zu beschreiben. Ursprung dessen war die Entdeckung wirklichkeitskonstituierender Sätze.⁴ Indem etwas ausgesprochen wird, vollzieht sich gleichzeitig eine Handlung und eine Wirklichkeit wird hergestellt; ein Satz konstituiert eine neue Wirklichkeit. Indem man zum Beispiel den Satz „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“ ausspricht, wird die Trauung vollzogen. Es wird ein neuer Sachverhalt geschaffen.

Die Aussagen sind wirklichkeitskonstituierend, weil sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen. Diese Aussagen lassen sich nicht als wahr oder falsch klassifizieren. Sie sind selbstreferentiell. Das bedeutet, dass sie nicht auf etwas anderes verweisen, sondern auf sich selbst. Sie bedeuten das, was sie tun. Der Sprache wurde somit eine weltverändernde Kraft zugeschrieben, die eine Transformation bewirken kann.

Ein weiterer Aspekt der performativen Sprechakte ist, dass diese Aussagen nur dann sinnvoll sind, wenn sie für jemanden in dessen Anwesenheit gemacht werden. Sie werden also nicht nur ausgeführt, sondern auch aufgeführt. Die performative Äußerung ist in diesem Sinne die Aufführung eines sozialen Aktes und dadurch gleichzeitig den Regeln der teilnehmenden Gemeinschaft unterworfen. Die Gemeinschaft ist sich einig, wer die autorisierte Person darstellt, die diese Äußerung treffen darf. Das Gelingen eines performativen Sprechaktes ist an diese äußeren gesellschaftlichen Bedingungen geknüpft.⁵

³ Wulf 2001, S. 10

⁴ Vgl. Koch 2003, S. 219

⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 31ff

Der sprachwissenschaftliche Bezug ist insofern wichtig, da es durch diese Erkenntnis möglich war, den Begriff des Performativen auf körperliche Handlungen anzuwenden.

So etablierte sich der Begriff des Performativen auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften⁶ als „cultural performance“. Darunter versteht man Riten, Feste, Spiele und politische Zeremonien, in denen es zur „Zerstörung alter Ordnungen und zur (authentischen) Neuordnung“⁷ kommt. Sogenannte Transformationsprozesse kommen in Gang, in denen Mitglieder einer Gemeinschaft ihr kulturelles Selbstverständnis formen. Performances sind somit kulturelle Praktiken die erst hinter der Folie des sozialen Feldes, auf dem sie stattfinden, verstehbar werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Performance zwar bestimmte Merkmale zuzuordnen sind, diese jedoch in unterschiedlichen Entwicklungsphasen, eine unterschiedliche Relevanz und Ausprägung ausmachen. Da die Performance sich ursprünglich aus dem Bereich der Bildenden Kunst entwickelt hat, weist viele Merkmale der Darstellenden Kunst auf und setzt sich der kritischen Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und deren Kunstbegriff auseinander, leitet sie eine Aufhebung der Kunstgattungen und eine Verstärkung performativer Formen im Theater ein.

„Performances können aus sozialen Ritualen bestehen, sie können als bewusste oder unbewusste Übernahme von Rollen erfolgen, Protest oder Konvention sein, profitversprechendes Business, reines Entertainment oder avantgardistische Kunst.“⁸

Die Performance, im Sinne der Bildenden und Darstellenden Kunst, wie ich sie im Weiteren auch in ihrer historischen Entwicklung darstelle, ist durch die Kritik am herrschenden Kunstbegriff gekennzeichnet.

⁶ Milton Singer

⁷ Koch 2003, S. 220

⁸ Klein 2005, S. 9

3. ZEITLICHE EINORDNUNG DER PERFORMANCE

Die Performance ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts zu beobachten. Dieser Umschwung der Künste wird in der Theater- und Kulturwissenschaft als „performative turn“ bezeichnet. Der Begriff bezeichnet eine Abwendung vom Verständnis von Kultur als Text und eine Hinwendung zur Kultur als Performance. Dieser Neuordnung liegt zu Grunde, dass Kultur als etwas angesehen wird, das im Vollzug des miteinander Handelns geschaffen wird.

Die Performance-Kunst, ist als „körper- und handlungsbezogene Aktionskunstform“⁹ zu beschreiben. Ihr ist die Performativität als grundlegende Eigenschaft zuzuweisen. „Wird von Performativität gesprochen, dann sind wirklichkeitskonstituierende, singuläre, leiblich vollzogene Handlungen gemeint, die im Kern unwiederholbar sind.“¹⁰

Performance-Kunst hat ihren Ursprung in der Bildenden Kunst, ist aber zwischen eben dieser und der Darstellenden Kunst einzuordnen, da meist kein materieller Kunstgegenstand geschaffen wird, sondern eine einmalige Aktion im Vordergrund steht. Performance entwickelte sich Ende der 60er Jahre aus der provokativen, meist schockierenden Aktionskunst des Fluxus und Happening.

Zu dieser Zeit machte sich eine Kritik am herrschenden Kunstbegriff breit.

„Performance Art entstand mit dem Ziel, den traditionell dauerhaften, verwertbaren Kunstprodukten ephemere, verwertungsunabhängige Ereignisse entgegenzusetzen.“¹¹

Die Trennung der Künste ging einher mit dem Zeitalter der Spezialisierung und wird nun wieder durch eine Pluralisierung gekennzeichnet. Eine größere Gleichzeitigkeit hält Einzug und ist ein Grund für die Entstehung neuer Kunstformen. Die Performance-Kunst setzte eine Auflösung fester Gattungsbegriffe in Gang und entwickelt sich durch Aneignung fremder Gattungsmittel fort. Dies führte zu zahlreichen Aktionen im öffentlichen Raum, in Galerien oder Museen in denen flüchtige Bilder geschaffen und somit die Langlebigkeit und Warenform der Kunst in Frage gestellt wurde.

Die Fluxus-Bewegung und ihr Vertreter Joseph Beuys, verfolgte die Idee mit Aktionen eine Formung und Strukturierung der Gesellschaft zu vollziehen, was die bereits geschilderte Idee der Transformation widerspiegelt.

⁹ Koch 2005, S. 220

¹⁰ Lange; in: Nix 2012, S. 131

¹¹ Lange; in: Nix 2012, S. 131

Ziel der Bewegung des Happenings war es durch unterschiedlichste Handlungen eine Schockwirkung auf ein zufälliges Publikum zu verursachen. Das Werfen von Gegenständen, Exhibitionismus, Blut- und Farborgien, Zerstören, Zerreißen und das Verdrecken von Gegenständen wurde zum Inhalt von improvisierten Aktionen. Diese fanden meist im öffentlichen Raum statt und hatten zum Ziel möglichst große Verwirrung und Empörung zu schaffen. Das Publikum war provoziert aktiv an dem Ereignis teilzunehmen. Diese Eigenschaft stellt den Unterschied zum Fluxus dar, dessen Aktionen meist unter einer Trennung von Publikum und Akteur stattfanden. Anders als in der Aktionskunst der 60er und 70er ist seit den 80er Jahren eine allmähliche Öffnung zu theatralen Verfahren zu beobachten. Vor allem der Diskurs über Authentizität der Darstellung und die Arbeit mit dem Nicht-Perfekten lässt Theatermacher über neue Darstellungsmöglichkeiten nachdenken. Eine Entwicklung der Aktion zur Aufführung ist zu beobachten. Die Performance-Kunst wendet sich gegen die Fremdbestimmung des Subjekts, und setzt dem eine Selbstbestimmtheit des Künstlers und des Zuschauers entgegen. Eine erhöhte Technisierung und dramaturgische Strukturiertheit hält Einzug.

In den 90ern liegt der Fokus mehr auf antiillusionistischen Darstellungen und kollektivistischem Arbeiten. Es werden Versatzstücke aus eigenen Biographien mit einbezogen.¹² Anfang des 21. Jahrhunderts werden Kollektive wie Rimini Protokoll, She She Pop oder Gob Squad gegründet, die sich durch ortsspezifische und biographische Ansätze auszeichnen.

Alles in allem lässt sich Performance-Kunst nicht pauschal als alleinstehende Kunstform beschreiben. Sie ist als intermedial zu bezeichnen, also zwischen den Gattungen anzusiedeln. Gerade die Durchlässigkeit der Kunstgattungen begünstigt den großen Einfluss der Performance in der Darstellenden Kunst.

¹² Vgl. Klein 2005, S. 13f

4. MERKMALE DER PERFORMANCE

Um das Phänomen der Performance-Kunst in seiner ganzen Tragweite erfassen zu können, ist es von Vorteil bestimmte Merkmale zu erörtern. Dadurch ergibt sich ein Überblick über Arbeitsweisen und Ansätze. Es ist natürlich nur begrenzt möglich alle Merkmale gesondert voneinander zu betrachten oder sie nur der Performance-Kunst zuzuschreiben. Es ist davon auszugehen, dass auch im gegenwärtigen Theater Elemente davon zu finden sind. Trotzdem will ich den Versuch unternehmen die Hauptkriterien der Performance darzustellen.

4.1 DIE KÖRPERLICHKEIT

Im Mittelpunkt der Performance steht der Körper des Akteurs. Sein individuelles Aussehen und sein Auftreten werden zum Gegenstand der Kunst. Handlungen, die der Körper vollzieht dienen nicht mehr der Erzeugung einer Figur, sondern stehen für sich selbst. Sie sind unter Betrachtung der vorangegangenen Theorien aus Kultur- und Sprachwissenschaft als selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu bezeichnen.¹³

Der Fokus auf die Leiblichkeit des Darstellers war im Theater bis zur Entwicklung der Performance relativ unüblich. Pure Körperlichkeit wurde der Kunstform Tanz zugeordnet. Im damaligen und auch teilweise heutigen Theater war es das Ziel des Schauspielers seine Rolle zu verkörpern, das bedeutet das Zurückzutreten hinter eine Figur. „Der Schauspieler sollte seinen phänomenalen sinnlichen Leib so weit in einen semiotischen Körper transformieren, daß dieser instand gesetzt würde, für die sprachlich ausgedrückten Bedeutungen des Textes als ein neuer Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen.“¹⁴ „Phänomenologisch“ bedeutet hierbei, das tatsächlich sichtbare, sinnlich wahrnehmbare des Leibes und „semiotisch“, die reine Zeichenhaftigkeit des Körpers, die auf die Eigenschaften der Figur verweisen. Der Schauspieler war idealerweise eine leere Hülle, die es mit der Rolle zu füllen galt. Doch bereits Georg Simmel stellte zu Beginn des 20. Jahrhunderts fest, dass es unmöglich ist verschiedene Schauspieler ein und dieselbe Figur spielen zu lassen. Der reine semiotische Körper für eine bestimmte Figur ist nicht herstellbar. Er unterschied die Schauspieler bereits in ihrer individuellen Physis, ihrem

¹³ Siehe Kapitel 2. Begriffsklärung

¹⁴ Fischer-Lichte 2004, S. 132

phänomenalen Leib, zu dem Stimme, Gestus und Gestalt zählen. Es wurde betont, dass der Schauspieler als Person nur bedingt zurücktreten kann.¹⁵

Aus dieser Erkenntnis entwickelten sich neuere Verfahren, die „geradezu [nachdrücklich] die Aufmerksamkeit auf die je besondere Eigenart und Individualität des phänomenalen Leibes des Performers/Schauspielers lenken“¹⁶.

Ein Beispiel hierfür wären die Inszenierungen von Robert Wilson. In seiner Arbeit wird bereits sichtbar, wie sich das Theater von performativen Ansätzen beeinflussen lässt. Seine Inszenierungen zeichnen sich dadurch aus, dass die Figuren mechanisch wirkende, pure Handlungen ausführen. So gehen sie einmal quer über die Bühne, setzen sich an einen Tisch, heben den Arm und verziehen ihr Gesicht zu einem Lächeln. Alles ist Getaktet, die Aktionen werden oft in Slowmotion ausgeführt, unterschiedliche Körperteile werden mit Spots beleuchtet. Die Individualität eines jeden Schauspielers wird betont. Wilson arbeitet nicht von der Figur zur Darstellung, sondern von den individuellen Vorzügen des Darstellers und seinem Körper zur Figur.¹⁷

Ein weiteres Beispiel wäre die Körperkunst (Body Art), die in den 70ern aus Fluxus und Happening entstand. Sie ist ein extremes Beispiel für eine Abwesenheit von Figuren und der Darstellung der reinen Körperlichkeit des Künstlers. Der Künstler fügte sich oft selbst Schmerzen zu und konfrontierte den Zuschauer mit der Transformation seines Körpers und seiner Vergänglichkeit. Die Peitsche oder Rasierklinge, die zur Selbstverletzung hinzugezogen wurden, hinterlassen sichtbare Spuren am Körper des Künstlers und zeigen offensichtlich die Veränderung desselben. Die ausgestellte Körperlichkeit ist ein typisches Merkmal der Performance-Kunst. Ein Künstler begibt sich unter der Beobachtung von Zuschauern in einen Prozess der Veränderung. Die Zuschauer sind indirekt aufgefordert eine Haltung dazu einzunehmen. Ekel und Mitleid werden hervorgerufen oder auch der Drang helfen zu wollen. Das Publikum entscheidet über den Ausgang der Performance, je nachdem, ob es unterbricht, eingreift oder geschehen lässt.

Sichtbar wird hier die Konzentration auf die Pürheit der Handlung und die Abwesenheit von Figuren, daraus ergibt sich eine Loslösung vom Drama und dem Primat des dramatischen Textes. Außerdem bekommt die Anwesenheit des Publikums eine größere Bedeutung. Erst durch die Beziehung mit dem Publikum kann der Performer seine Körperlichkeit ausstellen und Grenzen überwinden.

¹⁵ Vgl. Fischer Lichte 2004, S.135

¹⁶ Fischer-Lichte 2004, S. 150

¹⁷ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 142

4.2 DIE PURE HANDLUNG

Um die pure Handlung als solches zu definieren, stütze ich mich zuerst auf den gegenteiligen Begriff des „Als-ob“.

„Als-ob“ bezeichnet den Vorgang eine Rolle zu übernehmen und das Verhalten der Figur zu üben, als ob man jene Person wäre. Es stellt außerdem das Bewusstsein des Zuschauers dar, der davon ausgeht, dass auf der Bühne nur gehandelt wird, als ob es wirklich wäre und er somit nicht in grenzwertige Situationen eingreift.

Grundlegende Idee ist es einen Schauspieler zu schaffen, der in der Lage ist, „die Bedeutungen, die der Dichter im Text sprachlich ausgedrückt hatte – vor allem die Gefühle, seelischen Zustände, Gedankengänge und Charakterzüge der dramatis personae – an und mit seinem Körper zum Ausdruck [zu] bringen“¹⁸.

„Umgangssprachlich werden mit *als ob* in der Regel irrealer Vergleichssätze formuliert.“¹⁹ Das bedeutet, dass zwei unterschiedliche Beschreibungen miteinander verknüpft werden. „Du siehst aus, als ob du krank wärst.“ Die Person ist nicht wirklich krank, zeigt aber alle Merkmale einer Krankheit. Dies kann als Parallele zur theatralen Handlung begriffen werden: „etwas zu tun, zu sein, zu zeigen, das zugleich nicht getan wird und nicht existiert, also negiert wird“²⁰. Diese Auffassung der Schaffung eines Abbildes der Realität entspricht dem Ansatz Stanislawskis. Er vertrat das magische Wenn, das der Verbindung zwischen Imagination und Handlung dient. Ziel war, im Sinne des Naturalismus, eine Wahrheit und Glaubwürdigkeit der theatralen Gestaltung; einer Gefahr des Vortäuschens sollte vorgebeugt werden. „[...] Es findet eine wirkliche Handlung unter fiktiven Umständen statt, die durch das „Als-ob“ konstituiert [wird]“²¹.

Dies beinhaltet eine Diskussion über das Verhältnis von Nähe und Distanz zwischen Zuschauer und Akteur. Man geht davon aus, dass der Zuschauer auf die künstliche Darstellung trotzdem real reagiert, also Mitleid oder Freude über die Schicksale der Figuren empfindet.

Die Performancekunst wurde als Absage an das „Als-ob“ entwickelt. „In Peter Simhandls 1996 erschienenen *Theatergeschichte* dient das ‚Als-ob‘ als das Kriterium zur Unterscheidung von Theater und Performance.“²² Theater spielt sich nach Simhandl im fiktiven Raum ab, Performance dagegen bezieht sich auf real vorhandene Räume. Der Performer präsentiert unmittelbar seine Person. Die pure

¹⁸ Fischer-Lichte, S. 131

¹⁹ Koch 2003, S. 15

²⁰ Koch 2003, S. 15

²¹ Koch 2003, S. 16

²² Hentschel; in: Klein 2005, S. 135

Handlung und die Prozesshaftigkeit der Aufführung stehen im Vordergrund, nicht die Ausführung eines Produktes, das vorher bereits in Textform von einem Autor ausformuliert wurde.

Daraus folgt auch eine Absage an das Primat des dramatischen Textes. Es geht vor allem um die Auflösung der Textgebundenheit einer Aufführung und den Gegenentwurf der Performance. Die Idee der Entdramatisierung ist es, die Herrschaft des Autors und seines Textes über eine Aufführung zu minimieren und den Handelnden in seiner Autonomie des Moments hervorzuheben. Entdramatisierung bedeutet auch das Nichtvorhandensein einer Narration oder einer genau festgelegten und geprobtten Abfolge von Elementen.

Die Performance bewegt sich fern von einer psychologischen Handlung oder eines dramatischen Textes. Der Performer legt maximal Eckpunkte fest, an denen er sich während der Aufführung orientiert. Trotzdem ist es immer wieder wichtig freie Räume zu definieren, in denen es möglich ist, aus dem Moment heraus zu handeln und äußere Einflüsse mit einzubeziehen.

4.3 DIE KO-PRÄSENZ DER ZUSCHAUER UND AKTEURE

Als mediale Bedingung von Aufführungen gilt die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern.

„Damit diese zustande kommt, müssen sich zwei Gruppen von Personen, die als ‚Handelnde‘ und ‚Zuschauende‘ agieren, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen.“²³

Erika Fischer-Lichte formuliert, dass eine Aufführung erst aus der Begegnung von Zuschauern und Handelnden hervorgeht. Während der Aufführung bedingen sich das Publikum und der Akteur gegenseitig in ihren Handlungen. Die Reaktionen des Publikums, ob hörbar oder stumm, veranlassen die Akteure ihre Handlungen anzupassen, ebenfalls darauf zu reagieren. Dies geht immer weiter in einer unendlichen Schleife, der „feedback-Schleife“.

Dies gilt für jede Form von Aufführung und ist eine gemeinsame Eigenschaft des Theaters und der Performance. Die Gewichtung ist jedoch eine andere.

Marina Abramovic ist eine Performance-Künstlerin der 70er bis heute. Sie ist bekannt als Vertreterin der Body Art und für ihre Meinung über das Publikum, das ihr zusieht.

²³ Fischer-Lichte 2004, S. 58

Viele ihrer Performances (zum Beispiel „seven easy pieces“ oder „the artist is present“) finden ihren Aufführungsort im „Museum of Modern Art“ in New York. Sie setzt damit ihre Performance in einen Rahmen der Bildenden Kunst und nicht des Theaters. Im Fall von „seven easy pieces“ dauert eine Aufführung bis zu 10 Stunden am Tag. Die Zuschauer sind Museumsbesucher, die an ihr vorbei laufen oder längere Zeit verweilen. Abramovic betont die Wichtigkeit der Anwesenheit eines Publikums, eine Art spirituelle Verbindung zwischen ihr und den Beobachtenden. Die Verbundenheit lässt sie ihre körperlichen Grenzen überschreiten und eine Transformation erleben. Die leibliche Ko-Präsenz findet ihren Höhepunkt in der aktuellen Performance „the artist is present“, in der sie in direkten Kontakt mit dem Publikum tritt. Dies erfolgt in einer Komposition aus zwei Stühlen, die gegenüber stehen. Dazwischen ist ein Tisch platziert. Auf einem Stuhl nimmt Marina Abramovic platz, auf dem anderen ein Zuschauer. Ein Zuschauer nach dem anderen wird dadurch selbst zu einem Performer.

Die „feedback-Schleife“ als Bedingung bedeutet für die Performancekunst aber nicht nur die bloße Anwesenheit des Publikums, in vielen Fällen fordert sie eine Reaktion des Publikums heraus. Sie fordert ein aktives Publikum, das auch entscheiden könnte einzugreifen. Eine Performance zeichnet sich durch ein nicht planbares Ergebnis oder einen ungeplanten Ablauf aus. Grobe Punkte sind zwar festgelegt, können aber während der Performance immer wieder revidiert werden. Die Aufführung wird als Experiment begriffen, in dem Rollenwechsel zwischen Akteuren und Zuschauern möglich sind und Bildung und Zerfall von Gemeinschaften und Modi der Nähe und Distanz geschaffen werden. Diese Faktoren werden einem Zuschauer nicht vorgeführt, sondern er erlebt sie am eigenen Leib.²⁴

So wurde zum Beispiel Abramovic bei ihrer Performance „lips of thomas“ von einem Kreuz aus Eis heruntergeholt. Die Uraufführung des Stückes „Publikumsbeschimpfungen“ von Peter Handke konnte nicht bis zum Ende gespielt werden, da das Publikum die Akteure nicht mehr zu Wort kommen ließ. Die Frage, ob dies bedeutet, dass die Performance geglückt oder missglückt ist, bleibt offen.

²⁴ vgl. Fischer-Lichte, S. 62

4.4 DIE INTERMEDIALITÄT

„Performance ist nicht nur eine Bezeichnung für eine spezifische theatrale Praxis, sondern meint eine ästhetische Praxis, die sich intermedial zwischen Theater und Tanz, Musik, Film und bildender Kunst konstituiert und sich hier als eine sehr wandelbare und innovative künstlerische Form zeigt.“²⁵

Die Intermedialität der Performance-Kunst bezeichnet eine Verortung der Kunst zwischen bereits bekannten Künsten. Besonders die Fluxus-Bewegung legte Wert auf die Abhebung von traditionellen Kunstformen und sah diese als Voraussetzung für die entstandenen intermedialen Kunstwerke. Die Fusionierung der Künste war neu für die damalige Zeit und versprach eine „lustvolle, erfrischende und erneuernde Verschiebung der eigenen Horizonte“²⁶, solange bis „die *Automatisierung* greift und die neuen Intermedia [...] ihren verfremdenden [...] Effekt verlieren“²⁷.

Eine Verschiebung der Horizonte ist mit dem Transformationsgedanken der „cultural performance“ zu vergleichen. Die Intermedialität hat dabei die Fähigkeit eine Schwellenerfahrung zu erzeugen, eine Erfahrung dazwischen, die es ermöglicht das Bewusstsein zu erweitern. „Ähnlich formulierte McLuhan: ‚Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen.‘“²⁸ Es wird hierbei betont, dass es mit der Erschaffung von intermedialer Kunst zu einer Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen kommt.

Ein Ziel, das in den intermedialen Künsten formuliert wird, ist die Fusion von Kunst und Leben. Einfach erklärt ist dieses Phänomen anhand der Ready-Mades von Marcel Duchamp aus der bildenden Kunst; dadurch, dass er eine Toilettenschüssel in einem musealen Kontext platziert²⁹, wird es als Gegenstand des gesellschaftlichen Lebens zu einem „life-medium“ an einem Ort der Künste. Die Kunst und das Leben werden ineinander verschränkt. Alltägliche Gegenstände werden zur Kunst, dadurch, dass sie als solche bezeichnet werden. Die Kritik an der herrschenden Kunst ist damit offensichtlich, es findet eine klare Transformation des Gegenstands statt. Er verändert seinen Kontext und ist weder der einen noch der

²⁵ Klein 2005, S. 13

²⁶ Schröter; in: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf

²⁷ ebd.

²⁸ McLuhan 1994, S. 95; in: ebd.

²⁹ *La fontaine*

anderen Gattung zuzuordnen. Er wird intermedial. In diesem Zusammenhang ist der Medienbegriff allerdings noch viel diskutiert, ob sowohl das Leben als auch ein Wasserklosett als Medium fungieren kann.

Gerade in der Performancekunst ist die Verschränkung von Leben und Kunst eine interessante Eigenschaft. Versteht man eine Performance im Sinne einer „cultural performance“ ist die Kultur in der sie stattfindet wichtig für die Rezeption dergleichen. Eine Performance ist auf bestimmte Codes oder Gewohnheiten der Gesellschaft angewiesen. Zum einen um sie brechen und verfremden zu können, zum anderen um sie verschlüsselt zu bejahren und zu nutzen.

Davon weiterführend wäre auch der Begriff der „Re-Repräsentation“, den auch Hentschel³⁰ in ihrem Aufsatz als „Re-Inszenierung“ der Realität erwähnt. „Die intermediale Beziehung besteht [dabei] darin, daß ein Medium ein anderes repräsentiert.“³¹ Im Diskurs um die Verschränkung zwischen Leben und Kunst könnte man die Performance-Kunst nicht nur zwischen unterschiedlichen Kunstgattungen ansiedeln, sondern auch zwischen Realität und Kunst. „In diesem Sinne sind die Aufführungen von Realität [...] im Rahmen von Theater/Performance immer auch Verweise auf eine andere Wirklichkeit und sind geeignet diese zu reflektieren.“³² Dem Aufführungscharakter ist außerdem immanent, dass sie sich immer auf voraus liegende Muster und Schemata beziehen. In diesem Sinne sind Performances auch als Wiederholungen, Wiederaufführungen oder Zitate zu verstehen. Nur so können sie „Verschiebungen aber auch Verfestigungen bestehender gesellschaftlicher Vereinbarungen zu Folge haben“³³. Es ist also zu beobachten, dass performative Akte eine doppelte Dimension besitzen. Sie sind einerseits wirklichkeitskonstituierend und schaffen die eigene Wirklichkeit, andererseits sind sie aber auch das Produkt der kulturellen Wirklichkeit.

³⁰ vgl. Hentschel; in: Klein 2005

³¹ Schröter; in: http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf

³² Hentschel; in: Klein 2005, S. 142

³³ Ebd., S. 138

5. AKTUELLE STRÖMUNGEN

Aus den dargestellten Positionen und Entwicklungen lassen sich vier maßgebliche Überbegriffe für Phänomene finden, die in den letzten Jahren im Gegenwartstheater zu beobachten sind. Hierbei spielt die Performancekunst eine beeinflussende Rolle.

5.1 DAS REALE

Der aktuelle Diskurs des Realen beinhaltet eine Diskussion über „die Grenzen des Begriffs der Authentizität von Darstellung auf dem Theater [...], die Problematik der Arbeit mit dem Nicht-Perfekten, dem nicht perfekten Raum, der gebrochenen Biographie, dem nicht perfekten, weil nicht trainierten, oder aber durch Krankheit gezeichneten Körper des Akteurs“³⁴. Der sogenannte Lieblingsdarsteller der aktuellen Szene ist der nicht-professionelle Akteur, der Alltagsexperte, dessen Lebensumfeld und Biographie interessiert. In diesem Zusammenhang muss das Regiekollektiv Rimini Protokoll genannt werden, das mit „Experten des jeweiligen auf die Bühne gebrachten Wirklichkeitsausschnitts“³⁵ zusammenarbeitet.

Wie in der Performance-Kunst liegt der Fokus auf der Wirklichkeit des Akteurs, in diesem Fall nicht nur auf seiner individuellen Körperlichkeit, sondern auch auf seinem Leben und seinen Erfahrungen. Das wirklich Bemerkenswerte daran ist, dass zum Beispiel Rimini Protokoll im Kontext des professionellen Theaters anzusiedeln ist. Die Projekte nutzen die Bühne, aber schaffen mit den individuellen Biographien und Spielanordnungen Momente der Realität.

Hentschel beobachtet im Zusammenhang mit der Hervorhebung des Realen zwei künstlerische Paradigmen. Einerseits gibt es die Verstellung, das „Als-ob“, das ich bereits in Kapitel 4.2 dargelegt habe. Auf der anderen Seite steht ein „Paradigma der Wirklichkeit, des Realen, der ‚Wahrheit‘ und der Unmittelbarkeit, von seinen Gegnern als ‚illusions- und poesieloses Abbilden des Alltäglichen‘ (Gerhard Stadelmeier in der FAZ vom 24.10.04) kritisiert, das mit Performance [...] zusammengedacht wird“³⁶. Es wird dabei die Distanz zwischen Kunst und sozialer Realität hinterfragt. Es ist zu beobachten, dass sich das gegenwärtige Theater „den Erfahrungen des so genannten Realen öffnet, es auf die Bühnen bringt oder Alltagsräume zur Bühne macht“³⁷.

³⁴ Hentschel; in: Klein 2005, S. 134

³⁵ ebd., S. 134

³⁶ ebd., S. 135f

³⁷ ebd., S. 136

5.2 DAS BIOGRAPHISCHE

Es stellt sich als eine logische Folge des Realen heraus, dass performative Prozesse vor allem im biographischen Theater zu finden sind. Die individuellen Merkmale und Geschichten eines Menschen oder einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe werden zur Aufführung gebracht.

Die Ursprünge des biographischen Theaters lassen sich in den 70ern finden. Unter der Leitidee einer „Kultur von allen für alle“³⁸, war es damals möglich auch sozial benachteiligten Menschen Zugang zur Kunst zu ermöglichen; eine Darstellungsform zu finden, die dem Habitus dieser Bevölkerungsgruppen entsprach und zu guter Letzt alltagsrelevante Themen behandeln ließ.

Nach Köhler gibt es drei Arten von Projektformen des Biographischen. Erstens wie oben schon genannt, ein „nach gemeinsamen Anliegen sozialer Gruppen [S]uchen und die Ensembles vor diesem Hintergrund zusammenstellen“³⁹, zweitens in einer bereits vorhandenen Gruppe gemeinsame Erfahrungen suchen und politische Belange formulieren und drittens eine Multiperspektivität auf ein Thema inszenieren. Die letzte Form entspricht der Arbeitsweise von Rimini Protokoll, die bereits mehrere Male genannt wurden. Ihre Arbeit zeichnet sich durch ihre Darsteller aus. „Performer [...], die von *Rimini Protokoll* als ‚Experten für spezielle Lebenssituationen‘ bezeichnet werden und die Spezialisten für einen spezifischen gesellschaftlichen oder beruflichen Kontext sind.“⁴⁰ Helgard Haug, Mitglied des Regiekollektivs, führte aus, dass vor allem Widersprüche in der Biographie, gewisse Brüche oder Dualität ausschlaggebend für eine Auswahl des jeweiligen Experten sind.

„Rimini Protokoll arbeitet mit Methoden der journalistischen Recherche und des Interviews.“⁴¹ Die wichtigste Grundlage ist dabei die subjektive Erfahrung der ausgewählten Performer. Menschen, die normalerweise selten in der Öffentlichkeit Gehör bekommen, aber dennoch sehr mitteilenswerte Erfahrungen und Kenntnisse besitzen, bekommen „über die Dramaturgie der Inszenierung eine über die persönliche Perspektive hinausweisende Bedeutung und Beispielhaftigkeit“⁴² zugewiesen.

Anhand ihres Projektes „best before“, das in Vancouver seine Premiere feierte kann man auch feststellen, dass das Thema des interaktiven Publikums eine große Rolle spielt. In der Videospielemetropole Vancouver wurden vier Darsteller gecastet. Eine

³⁸ Köhler; in: Nix 2012, S. 123

³⁹ ebd., S. 124

⁴⁰ Evert; in: Klein 2005, S. 122

⁴¹ ebd., S. 124

⁴² ebd., S. 124

Programmiererin, ein Videospieletester, eine Verkehrslotsin und ein städtischer Mitarbeiter im Bauamt der Stadt. Diese vier Alltagsexperten erfüllten allerdings nur eine kommentierende und moderierende Rolle. Die Hauptakteure waren die Zuschauer selbst. Jeder konnte mit einem Joystick in der Hand einen von 200 Avataren steuern. Die virtuelle Welt „bestand“ wurde per Beamer hinter die Performer an die Leinwand projiziert. Im Laufe der Aufführung vergehen die Altersjahre der Avatare und man ist mit jedem Jahr vor Fragen gestellt, die diesen Lebensabschnitt betreffen. Zum Beispiel ganz am Anfang, zum Zeitpunkt der Geburt, wird gefragt ob sie weiblich oder männlich sind. Die Spieler können dies entscheiden, indem sie ihren Avatar auf die rechte oder linke Seite des Bildschirms bewegen. Nach Beantwortung der Frage verändern sich die Avatare. Die Männer bekommen Augenbrauen und die Frauen Wimpern. Und so geht es weiter mit der Frage nach Religion, Interessen oder Familie, bis zum Tod der Avatare.

Das Spiel hing von den individuellen Entscheidungen der Zuschauer statt, die aktiv in das Geschehen mit einbezogen wurden. Die Zuschauer, sind sowohl im ersten Beispiel als auch im zweiten, mit bekannten Situationen konfrontiert, die an ihren Alltag anknüpfen. „Dieses Moment der ‚Verortung‘ im Alltäglichen kann sich sowohl über den thematischen Kontext [...] wie auch über den räumlich ortsbezogenen Ansatz [...] ergeben“⁴³. Alles in allem erlebt die Lebenswirklichkeit im Theater eine neue Relevanz. Das Theater bezieht sich auf alltägliche Erfahrungen sowohl der Beteiligten als auch der Zuschauer. „Indem Menschen in den Prozess der Theaterproduktionen einbezogen werden, eröffnen sich gesellschaftliche Diskussionsräume jenseits der traditionellen Schutzräume der Kunst: Theater zeigt sich als lebendige urbane Praxis.“⁴⁴ So ist auch zu beobachten das der „Anhauch des ‚Authentischen‘ sehr zu berühren scheint, stärker als es ein von professionellen Schauspielern dargestelltes ‚Als-Ob‘ vermögen würde.“⁴⁵

5.3 DAS ORTS- UND RAUMSPEZIFISCHE

Performance ist „eine theatrale Praxis, die Räume herstellt, indem sie diese im und durch die Aufführung erst als theatrale Räume definiert“⁴⁶.

Es ist bereits angeklungen, dass das Konzept der „Verortung“ nicht nur aus der behandelnden Thematik besteht, sondern auch ortsspezifische

⁴³ ebd., S. 128

⁴⁴ ebd., S. 129

⁴⁵ Ebd., S. 123

⁴⁶ Klein 2005, S. 12

Theateraufführungen meint. Wichtig ist dabei das Element der Alltäglichkeit, das in beiden Fällen zu finden ist.

Als Beispiel wäre hier der ortsspezifische Ansatz des Kollektivs Gob Squad zu nennen. Das deutsch-britische Performancekollektiv sucht für seine Produktionen Orte des alltäglichen Lebens auf. Sie „spielen mit der ihnen (der Orte) impliziten Theatralität, die im Alltagskontext für Normalität gehalten wird.“⁴⁷ In den letzten Jahren hat sich vor allem ein intermediales Konzept entwickelt, in dem sie Theater, Film, Fernsehen und Internet miteinander verknüpfen und Orte jenseits des Theaters für ihre Performances nutzen.

Ein Beispiel hierfür wäre ihre Produktion „Super Night Shot“, in der vier Performer mit Handkameras durch Berlin laufen und bestimmte Handlungsanweisungen befolgen. Die Mission der Performer besteht darin „die ‚Banalität des Alltags zu bekämpfen‘, einen Film zu drehen und ein ‚Happy End‘ herbei zu führen“⁴⁸.

So haben sie eine ganze Stunde vor der Aufführung Zeit und kommen kurz vor der Vorstellung, gemeinsam mit den Zuschauern zum Aufführungsraum. In der Aufführung wird dann eine Stunde Filmmaterial der vier Performer parallel gezeigt. Per Handzeichen können sie ihre Tonspur an wichtigen Stellen lauter drehen lassen.

Die Zuschauer kommen also erst am Ende der Performance dazu und bekommen das Produkt zusehen, vier einstündige ungeschnittene Filme. Den Reiz dieser Filme macht die Arbeit mit zufälligen Passanten aus, die den Performern begegnen oder von ihnen angesprochen werden. Möglicherweise begegnet man als Zuschauer dem Performer auf dem Weg zum Theater.

Dieses Theatermodell unterwandert die Ko-Präsenz von Zuschauer und Akteur. Die Handlung ist eine Stunde zeitversetzt und trotzdem birgt sie eine große Faszination. „Womöglich, weil den Zuschauern bewusst ist, dass sie einem exklusiven Film beiwohnen, der für die Performer ein hohes Risiko birgt, ist er doch abhängig von den Reaktionen der zufälligen Passanten auf der Straße und somit einmalig“⁴⁹. Die Filme werden immer wieder aufs Neue gedreht und erfahren neue Wendungen.

Gob Squad befragt das alltägliche Leben nach filmimmanentem Glamour und alltäglicher Spontaneität. Die Performance provoziert einen Zusammenstoß zwischen Realität und filmischer Illusion. Durch den Einsatz der Handkameras bekommen die Filme eine Echtheit und einen voyeuristischen Blick zugeschrieben und betonen das Selbstgemachte und Nicht-Perfekte. Der Ausgang eines jeden selbstgedrehten

⁴⁷ Evert; in: Klein 2005, S. 126

⁴⁸ ebd., S. 127

⁴⁹ ebd., S. 128

Films ist ungewiss. Immer wieder sind die Performer mit den unerwarteten Reaktionen der Passanten konfrontiert und müssen individuell vor dem Hintergrund der dramaturgischen Aufgabe handeln und interagieren.

5.4 DIE FORSCHUNG

Die Prinzipien des Realen, der Biographie und des Ortes werden gemeinsam von einem Konzept der ‚ästhetischen Forschung‘ (Kämpf-Jansen), das ästhetische Praxis primär als eine Praxis des Forschens und Entdeckens entwirft⁵⁰, beeinflusst. Dieses Konzept der Kunstpädagogik ist auch auf die Praxis des performanceorientierten Gegenwartstheaters zu übertragen. Wie bereits am Beispiel von Rimini Protokoll erläutert, wenden sie Verfahren des Interviews und der Recherche an, um Stücke zu schreiben und subjektive Geschichten in den höheren Kontext eines gesellschaftlichen Themas zu stellen. Hierbei kommen ‚vorwissenschaftliche, an Alltagserfahrung orientierte Verfahren, künstlerische Strategien und wissenschaftliche Methoden‘⁵¹ zum Einsatz.

Am Beispiel der künstlerischen Arbeitsform des ‚devising theatre‘ möchte ich die Arbeit von Gob Squad darstellen, die sich zu der englischen Performance Szene ‚Live Art‘ der 1990er Jahre mit Gruppen wie Forced Entertainment zählen. Ihr Ansatz zeichnet sich ‚ästhetisch durch charakteristische Erfahrungs- und Raumkonzepte gepaart mit Multimedialität‘⁵² aus.

Anhand des Wörterbuchs der Theaterpädagogik und dem Beitrag zum ‚devising theatre‘ von Wolfgang Sting erläutere ich kurz die Eigenschaften dieser ‚experimentellen, gruppenorientierten Produktionsform von Theater‘⁵³.

Wie auch die Performancekunst findet das ‚devising theatre‘ in den 70er Jahren in England als Gegenbewegung ihren Ursprung. Im Zuge des ‚performative turn‘ formulierte diese Bewegung eine Ablehnung des textbasierenden Theaters und forderten einen erweiterten Kultur- und Theaterbegriff. Sie bezogen alltagsrelevante und populäre Phänomene mit ein, persönliche Erfahrungen, Körper- und Aktionstheaterformen und realisierten demokratische, selbstbestimmte Arbeitsstrukturen.

‚Devising theatre‘, vielleicht als Entwicklungs- und Erfindungstheater zu übersetzen, versteht sich als Arbeitsweise und ist in folgenden Kriterien zu erfassen.

⁵⁰ Pinkert; in: Nix 2012, S. 75f

⁵¹ Kämpf-Jansen 2001, S. 275; in: ebd., S. 76

⁵² Koch 2003, S. 73f

⁵³ ebd., S. 73

Eine wichtige Kategorie dabei ist die Kollaboration, die Mitarbeit beziehungsweise Zusammenarbeit mehrerer Personen. Die Gruppe erstellt dabei selbstbestimmt Projektkonzeptionen und Rahmenbedingungen. „devising theatre“ zeichnet sich außerdem durch eine offene Dramaturgie und Prozessorientierung aus. Was so viel bedeutet wie die Verhandlung wichtiger im Produktionsprozess aufkommender Fragen und eine schrittweise erfolgende Bearbeitung und Entscheidung. Dieser Prozess ist begleitet von einer hohen Reflexivität. Es wird immer wieder verhandelt wie etwas gemacht wird und warum, um bewusste und begründete Entscheidungen treffen zu können. Trotz der Prozessorientierung ist es das Ziel ein künstlerisches Produkt vor Publikum zu präsentieren.

Das Thema einer Produktion wird „ausgehend von variablen ‚starting points‘ wie Themen, Stichworte, Bilder, Musik, Geräusche, Artefakte, Erfahrungen selbst generiert durch Improvisation, Kreatives Schreiben, Formaufgaben, Recherche oder Interview“⁵⁴ geformt. Diese Elemente werden zu einer Komposition zusammengeführt und zeichnen sich durch den „Einsatz von Körper, Bild, Film, Musik, Tanz, Performance-Art, elektronische Medien“⁵⁵, als intermedial und multiperspektivisch aus.

Grundlagen für eine themenbezogenen Arbeit ist jedoch auch immer eine Forschung in der Wirklichkeit. Eigene oder fremde Verhaltensweisen, Körperlichkeiten können studiert werden. Darüber hinaus werden Künstler hinzugezogen, die sich ähnliche Fragen gestellt haben, die aus solchen Fragen heraus Installationen oder Aktionen geschaffen haben. Inspiration wird aus vorhandenen Kunstwerken geschöpft. Auch Theaterbesuche sind Teil einer Schaffung von Ideen der Darstellung und dem Gefühl der Partizipation.

Gerade zu performativen Verfahren gehört eine sorgfältige Recherche des Materials und eine kollektive und aufgabenorientierte Arbeit daran. Außerdem bedarf es einem „hohen Gestaltungsbewusstsein, was die Montage und Rahmung der Realitätsfragmente, der ‚Readymades‘ zu einer Gesamtdramaturgie angeht“⁵⁶.

⁵⁴ ebd. S. 73

⁵⁵ ebd. S. 73

⁵⁶ Hentschel; in: Klein 2005, S. 144

6. DAS PERFORMATIVE IN DER THEATERPÄDAGOGIK

„Der Charakter und die Qualität sozialer Beziehungen hängen davon ab, wie Menschen mit ihrem Körper beim Handeln umgehen, welche körperlichen Abstände sie einhalten, welche Körperhaltungen sie zeigen, welche Gestiken sie entwickeln.“⁵⁷

In diesem Kapitel soll es darum gehen, die vorgestellten Elemente in die Theaterpädagogik zu übertragen. Dabei sollen vor allem die Relevanz der Performativität erörtert und Handlungsansätze geliefert werden.

6.1 DER KÖRPERSTIL

Körperlichkeit, wie ich sie in Kapitel 4.1 dargestellt habe, bedeutet das pure Körpersein und das Angesehen werden. Dies beinhaltet einerseits der Bewusstmachung einer Form von Neutralität des Ausdrucks während der Aufführung, aber auch der eigenen individuellen Stimme, dem eigenen Gestus und der eigenen Gestalt im Vorfeld.

Der Begriff des Körperstils beschreibt die Körperlichkeit eines Menschen und ihre Veränderung während seines Lebens. Er konstituiert sich „durch Bewegungen des Körpers und einzelner Körperteile: die Stimme, der Gang, die Körperspannung, die Beherrschung von Körpertechniken, die Formen der Gestaltung des Blickkontakts [...]“⁵⁸. Die Körperstile werden besonders im Laufe des Erwachsenwerdens und des ganzen Lebens immer wieder erprobt und verändert. Diese Inszenierungen des Körpers geschehen nicht bewusst, sind aber einer ständigen Beurteilung durch die Person selbst und Gleichaltriger unterworfen und werden dementsprechend verworfen oder beibehalten. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit ist also ein ständig ablaufender Prozess. Durch den Umstand, dass dies innerhalb der ästhetischen Darstellung von einem Zuschauer beobachtet wird, wirft einen Akteur in extremer Weise auf sich selbst zurück und die Körperlichkeit wird verstärkt wahrgenommen. Ganz im Sinne der Performancekunst, konstituiert sich vor Publikum eine neue Wahrnehmung des eigenen Körpers. Sobald der Akteur sich unwohl fühlt, stellt sich eine unnatürliche Spannung her, die dazu führt, dass der Körper an Präsenz verliert. Es macht schlichtweg keinen Spaß diesen Körper zu betrachten, ganz zu schweigen vom Akteur selbst, der keinen Spaß daran hat sich zu zeigen.

⁵⁷ Wulf 2001, S. 9

⁵⁸ Wulf 2007, S. 98

Um dem entgegen zu wirken ist eine Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit im Vorfeld von großer Bedeutung. Neue Ausdrucksformen können durch körperliches Training und Wahrnehmungsschulung erprobt werden. Es geht darum Präsenz und „awareness“ zu entwickeln und Eigenheiten von Körper, Raum und Zeit wahrzunehmen. Die Arbeit mit der eigenen Körperlichkeit ermöglicht dem Akteur seine eigene Wahrnehmung mit der Fremdwahrnehmung zusammen wahrzunehmen. Durch ständige Reflexion seiner eigenen Position und der anderen Ensemblemitglieder erhält er einen Blick von außen, der ihm dabei hilft ein neues Gefühl für seinen Körper zu entwickeln. Was in der Pubertät unbewusst passiert, kann nun bewusst wahrgenommen werden.

Eine hohe Wachheit und Aufmerksamkeit dem Publikum und den Mitakteuren gegenüber ermöglichen Austausch und spontane Reaktionen. Außerdem kann das Zufallspotenzial einer performativen Aufführung genutzt werden. Die Teilnehmer sollen Spaß daran gewinnen, die Zuschauer in ihrer Wahrnehmung zu verwirren, sie in das Spiel einzubeziehen, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwimmen zu lassen. Dazu bedarf es einem sicheren Umgang mit seinem eigenen Körper und seinen Handlungen, aber auch seiner Intuition und den Gruppenimpulsen. Die Spieler sind nicht nur den Unvorhersehbarkeiten ihres Zusammenspiels ausgesetzt, sondern auch den Reaktionen der Zuschauer. Das Spiel mit der Wirklichkeit kann lustvoll und fruchtbar sein. Dafür benötigt es eine positive Positionierung des eigenen Selbst gegenüber dem Unbekannten und auch das Bewusstsein über die Differenz beider Wirklichkeitsebenen, der Alltagswirklichkeit und der Bühnenwirklichkeit.

6.2 DIE WIRKLICHKEIT UND DIE FIKTION

„Es ist zu vermuten, dass durch den spielerischen, gestaltenden Umgang mit Wirklichkeit die Erfahrung der Konstruktion und Umkonstruktion von Wirklichkeit erst bewusst wird und damit auch ein anderer Wirklichkeitsbegriff generiert wird.“⁵⁹

Es geht darum eine „grundsätzliche Konstruiertheit von sozialer Wirklichkeit“⁶⁰ erfahrbar zu machen und für die kreative Gestaltung zu nutzen. Hier greift das Modell der Re-Inszenierungen von Wirklichkeit, in dem der Akteur in seinem Spiel

⁵⁹ Hentschel; in: Klein 2005, S. 143

⁶⁰ ebd., S. 143

immer wieder auf Formen aus seinem Alltag zurückgeworfen wird⁶¹. Dem Akteur ist trotzdem immer der Unterschied zwischen seinem realen Alltag und der inszenierten Realität als Mittel der Kunst bewusst. Diese Differenzerfahrung ist immer Teil der Inszenierung. Die Akteure sind Aufführende und Ausführende ihres selbst recherchierten Materials.

Hentschel bezeichnet die Differenzerfahrung des Darstellers und Zuschauers als Grundbedingung ästhetischer Bildung. Gemeint ist hiermit ein Bewusstsein für die doppelte Existenz während einer Aufführung, also das Wissen um die Bühnenwirklichkeit und Alltagswelt. „Die Akteure erfahren sich im Prozess der theatralen Gestaltung immer in doppelter Weise, als Spieler und Figur, als Material, Produzenten und Produkte ihres Gestaltungsprozesses“⁶².

Eine Voraussetzung davon ist, dass die Darstellung nicht als Abbild oder Reproduktion von Wirklichkeit gilt, sondern „erst die Bedingung, daß im Spiel eine eigenständige theatrale Wirklichkeit erzeugt wird, führt zu der Erfahrung des ‚Dazwischenstehens‘“⁶³, der Differenz. Diese Erfahrung beinhaltet ein gleichzeitiges Nebeneinander von nicht zu vereinbarenden Zuständen. Sie wird von den Akteuren selbst hergestellt und am eigenen Körper erfahren. Die Wirklichkeiten von Darsteller und Dargestelltem wird in der Schwebelage gehalten. Es steht damit nicht das Ziel der Selbstverwirklichung von Subjekt und Menschheit im Vordergrund, sondern eine „subjektive[] Suchbewegung zwischen den selbstbestimmt konstituierten Wirklichkeiten“⁶⁴.

Das Dazwischensein und die Differenzerfahrung von Realität und Fiktion, bedingt eine grundlegende Erfahrung des Akteurs. Die Erfahrung des Doppels von Gestaltung und Erleben. Es geht weder darum eine Figur, im Sinne des Als-ob, formal zu gestalten, noch in bloße Selbstdarstellung zu verfallen. Auch hier geht es wieder um eine Dazwischen, um „Objektivierung eines subjektiven Ausdrucks [...], dem immer die Subjektivierung bereits objektivierter Sachverhalte/Gegenstände vorausgeht“⁶⁵. Das bewusste Gestalten und die subjektive Erfahrung stehen im Gleichgewicht zueinander und stellen eine Überschneidung der realen Erfahrung des Akteurs und der konstruierten Aktion dar.

⁶¹ vgl. Hentschel; in: Klein 2005

⁶² Hentschel; in: Klein 2005, S. 144

⁶³ Hentschel 2012, S. 238

⁶⁴ Hentschel 2010, S. 239

⁶⁵ ebd., S. 240

„Je stärker sie sich um das Abbild der Wirklichkeit bemühen, desto schwächer, unwirksamer, unwirklicher können sie auf der Bühne werden“⁶⁶.

Es müssen Zeichen für die Wirklichkeit gefunden werden, nicht bloße Abbilder. Es herrscht eine unhintergehbare Kluft zwischen Sein und Schein. Darum gilt es diese Kluft nicht zu verleugnen, „sondern ins Bewusstsein zu bringen, sie möglicherweise sogar, im Zeigen des Zeigens, zum Mittel der Gestaltung zu machen“⁶⁷. Durch die Konstitution einer neuen Wirklichkeit durch theatrale Zeichen und einer Bewusstmachung der Unmöglichkeit der Darstellung von Realität, wird die Alltagswirklichkeit als Thema trotzdem im Mittelpunkt gehalten.

Gerade die Performancekunst zeichnet sich durch ihr Spiel mit der Positionierung zwischen Realität und Fiktion aus. Es ist möglich die Grenzen variabel in die eine oder andere Richtung zu verschieben. Für den Akteur bedeutet dies eine Konfrontation mit der Wirklichkeit, aber auch eine Schutz in der Fiktion. Es ist möglich der sozialen Realität sehr nah zu kommen, dies aber auch zu brechen und den Unterschied zum Alltag sichtbar auszustellen. Umso interessanter wird es dann für die Akteure mit diesen Grenzen zu spielen und auch selbst Grenzen zu überschreiten, immer mit dem Bewusstsein Teil einer Aufführung zu sein.

6.3 DER KUNSTCHARAKTER

Die Performancekunst ist zwischen der Darstellenden und Bildende Kunst einzuordnen. Sie ist der Bildenden Kunst entsprungen und Künstler, wie Marina Abramovic, performen fern der Theater in Kunstmuseen. Der Bezug zu den bildenden Künsten birgt die Chance, Akteure wie Zuschauer von der Ernsthaftigkeit und Bedeutung dieser Kunstgattung zu überzeugen. Über Kunstobjekte und ihren vorangehenden Entstehungsprozess lassen sich bildhafte Anregungen für eigene Ideen finden. Inspirationen aus der Bildenden Kunst formen auch gleichzeitig Allgemeinwissen und Kunstverständnis.

Den Kunstcharakter gilt es innerhalb der Arbeit immer wieder zu betonen. Es wird auf ein ästhetisches Produkt hin gearbeitet. Dazu ist es unbedingt nötig „Geschmacksbildung“ zu betreiben. Kunst ist zu beurteilen, wen man sie mit möglichst vielen anderen Werken vergleichen kann. Dies setzt einen aistischen Ansatz voraus. Kunst- und Literaturdiskurse werden genutzt, um sich zu positionieren und die eigenen geschaffenen Darstellungen zu begründen.

⁶⁶ ebd., S. 241, nach Lehmann 1993

⁶⁷ ebd., S. 241

Die Schaffung des ästhetischen Produkts wird als kollektiver Prozess begriffen. Jeder Akteur ist Teil der Schaffung eines Kunstwerkes und ist sich dessen bewusst. Er hat die Möglichkeit die Qualität der Arbeit zu beurteilen und zu beeinflussen. Er erhält professionelle Einblicke in das Medium der Darstellenden und Bildenden Kunst, mit ihren Gestaltungs- und Wirkungsformen.

„Wenn wir die Symbolwelt nicht kennen, in der sich das Werk manifestiert, kann die Dimension seines Ausgriffs auch schlecht erfasst werden.“⁶⁸

Und trotzdem ist mit dem bloßen Wissen keine ästhetische Erfahrung möglich. Erst wenn eine ästhetische Erfahrung stattfindet, eine leibliche Resonanz oder Empfindungen ausgelöst werden und „das bisherige Ich ‚erlischt‘“⁶⁹, kann eine nachhaltige Wirkung beim Kunstbetrachter erzielt werden. Sie ist jedoch nicht willentlich herstellbar. Der Leib mit seinen Empfindungen ist als „Medium der Selbstreflexion“ zu nutzen. Die Darstellende, sowie auch die Bildende Kunst, thematisieren Welterfahrungen; sie eröffnen uns im besten Falle ein neues Bild der Welt und verändern uns in unserer „Ichhaftigkeit“.⁷⁰ Diese Erfahrung gilt es herzustellen, um einen Zugang zur Kunst zu schaffen.

Ohne einen ernsthaften Kunstcharakter der performativen Arbeit werden leere Formen geschaffen, die von Hüllen verkörpert werden.

6.4 DIE REFLEXION

Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Theater, seinen Gestaltungs- und Wirkungsformen und den individuellen Lernerfahrungen kann erst durch einen Reflexionsprozess in der Arbeit stattfinden. Praxis und Reflexion werden in Wechselbeziehung gesetzt. Der Akteur erfährt unterschiedliche Formen und Inszenierungsvarianten und klärt kollektiv mit der Gruppe wie das gemacht wurde und warum. Der Akteur kommt währenddessen mit Techniken der Beobachtung und des Feedbacks in Berührung und lernt diese zu nutzen. Der Teilnehmer ist angehalten Kompromisse zu schließen und andere Meinungen anzunehmen. Jede Handlung auf der Bühne wird begründet, was dazu führt, dass jeder Akteur ein Bewusstsein über das Warum besitzt und die Ernsthaftigkeit dahinter erkennt. Er ist in der Lage das ästhetische Produkt in seiner Entstehungsgeschichte darzustellen

⁶⁸ Stenger; in: Wulf 2007, S. 63

⁶⁹ ebd., S. 62

⁷⁰ vgl. ebd., S. 63

und die gefallenen Entscheidungen zu begründen. Er selbst war Teil der Diskussion über die Projektkonzeption und deren Rahmenbedingungen.

Über Gruppenreflexionen hinaus ist die Selbstreflexivität von großer Bedeutung. Sie ist eine wichtige Bedingung des Umgangs mit der eigenen Aufmerksamkeit und dem eigenen Körper. Es ermöglicht dem Akteur einen Blick von außen, „die exzentrische Betrachtung des eigenen Selbst“⁷¹. Dies ermöglicht das eigene Selbst als Objekt des Anderen zu begreifen und zu verstehen. Außerdem macht es durch die Erfahrung mehrerer Blickwinkel einen großen Facettenreichtum möglicher Wahrnehmungen bewusst. „Es relativiert also das eigene Empfinden und die eigene Wahrnehmung vor dem Hintergrund möglicher ‚fremder‘ Wahrnehmungen aus anderen Positionen.“⁷² Damit ist ein Einblick in die Funktionsweisen von Wahrnehmungsprozessen gewährleistet und der Akteur ist in der Lage beide Seiten zu reflektieren.

Die Selbstreflexivität, wie auch Gruppenreflexionen, erfordern ein hohes Maß an Differenzierungsfähigkeit und Selbstdistanz. Der objektive Blick von außen wird gesucht und die eigene Selbstwahrnehmung kann relativiert werden. Themen können aus der Distanz betrachtet und behandelt werden und fremde Meinungen akzeptiert. „Die ästhetische bildende Wirkung des Theaterspielens nähert sich in diesem Punkt womöglich einer ästhetischen Bildung an und weist damit auch über den Zusammenhang der theaterpädagogischen Arbeit hinaus.“⁷³ Aisthesis bezeichnet das Vermögen, Kunstwerke angemessen wahrzunehmen. Sie bildet somit das rezeptive Gegenstück zur künstlerischen Produktion und die Bedingung zur Begründung derselben. Kunstverständnis fördert das Bewusstsein zur Darstellung und eröffnet neue Handlungswege in der Inszenierung.

6.5 DER PROZESS

Um ein ästhetisches Produkt zu schaffen ist der Prozess von großer Bedeutung. Es geht darum in multimedialer Offenheit eine jeweils spezifische Ästhetik mit und von beteiligten Spielern zu entwickeln. Die Entwicklungsarbeit findet durch Reflexion und Ausprobieren statt, aber auch durch ästhetische Forschung an Thema und Raum. Im Laufe dieses Prozesses ist es wichtig Verantwortung an die Lernenden abzugeben. Dazu zählen das Treffen wichtiger Entscheidungen, die aus Problemen der Proben hervorgehen, aber auch das Aufteilen von organisatorischen Aufgaben.

⁷¹ Hentschel 2010, S. 243

⁷² ebd., S. 243

⁷³ ebd., S. 243

Wer besorgt was für die nächste Probe? Wie lassen sich bühnenbildnerische Ideen handwerklich und personaltechnisch umsetzen? Wer kann was und welche Aufgaben hat jeder in der Gruppe? Die Gruppe lernt sich damit mehr und mehr selbst zu organisieren. Die Gruppendynamik baut sich aus und verschiedene Rollen werden besetzt. Dadurch ist es möglich schneller zu Entscheidungen zu kommen und Arbeitsteilung zu etablieren.

Die Arbeit am Projekt wird als Gruppenprozess begriffen. Jeder sieht seine Verantwortung für den Verlauf und die Qualität des Prozesses. Eigene Ideen werden formuliert und von der Gruppe umgeformt. Rechercheergebnisse werden vorgetragen, eingebaut und wieder verworfen. Entscheidungen werden getroffen und akzeptiert. Der Einzelne erlebt sich in einem Prozess der Ich- und Wir-Identität. Das Bewusstsein der Akteure gemeinsam einer bestimmten Gruppe anzugehören wächst. Die Gruppe ist in unverwechselbarer Weise durch bestimmte Merkmale gekennzeichnet und unterscheidet sich dadurch von anderen Gruppen. Eine kollektive Selbstanschauung organisiert die Erfahrungen der Gruppe in grundlegender Weise und prägt auch die Identität des Einzelnen.⁷⁴ „Innerhalb einer Gruppe grenzt die kollektive Identität nicht gegen andere ab, sondern verbindet den Einzelnen mit diesen und trägt damit wesentlich für die Aufrechterhaltung von Zusammengehörigkeit, Gemeinsamkeit, Vertrautheit und Heimat bei.“⁷⁵

6.6 DIE ROLLE DES THEATERPÄDAGOGEN

Der Theaterpädagoge nimmt in der Erfahrung des Akteurs von Körperlichkeit, Differenz, Kunstcharakter und Wir-Identität, ist eine zentrale Rolle ein.

Um Körperlichkeit überhaupt erfahren zu können und eine einhergehende Differenz Erfahrung zu ermöglichen, gilt es niedrigschwellige Angebote zur Erfahrung von Körperlichkeit zu machen. Der Theaterpädagoge ist angehalten einen Grad von Körperbewusstsein der Teilnehmer wahrzunehmen und sie dementsprechend zu fördern. Die Körperstile befinden sich je nach Alter und Lebenslauf in unterschiedlichen Stadien und Prozessen. Es gilt nicht ein Ideal von Körper herzustellen, sondern in jedem individuell ein eigenes Körpergefühl zu wecken. Dem einen fällt es einfacher, dem anderen schwerer. Und doch finden sie im Rahmen ihrer Möglichkeiten eine Form sich in der Darstellung wohl zu fühlen. Der Schutz der konstruierten Bühnenwirklichkeit gibt zusätzlich Sicherheit. Auch wenn die Akteure

⁷⁴ vgl. <http://www.fes-online-akademie.de/glossar.php?md=0&id=20>

⁷⁵ ebd.

keine Figur spielen, so befinden sie sich doch in einem fiktiven Modus der Aufführung.

Im Sinne des künstlerischen Anspruchs der performativen Arbeit gilt es dem Teilnehmer die bildende Kunst näher zu bringen. Dazu ist es nötig, dass der Theaterpädagoge selbst über ein Kunstverständnis und -wissen verfügt. Die Recherche und Forschung liegt zwar auch bei den Akteuren, der Anleiter jedoch muss bereits ein grobes Konzept im Kopf haben, um in bestimmten Fällen Anstöße zu geben oder auf Sachverhalte hinzuweisen. Ihm obliegt das Qualitätsmanagement der Produktion. Die Gruppe formt und diskutiert, der Anleiter jedoch beobachtet und moderiert. Es liegt in seiner Verantwortung Regeln zu etablieren, wie Reflexionsrunden zu führen sind und ein Umgang miteinander gefunden wird. Er nimmt eine beratende Position ein, auf die die Akteure in ihrem Prozess zurückgreifen können. Das Wissen des Theaterpädagogen bedeutet Sicherheit für die Gruppe, die ihr Kunstverständnis neu formt.

Die allgemeine Zielsetzung der Arbeit mit performativen Prozessen besteht nicht in erster Linie in der Vermittlung von Körpergefühl und ästhetischer Erfahrung, sondern in der Schaffung eines Produktes, das den Qualitätsansprüchen der Gruppe genügt und dem ein Prozess der Identifikation mit dem Produkt vorangegangen ist. Erstere Kompetenzen entstehen im besten Fall im Laufe des Prozesses automatisch. Letztere obliegen der Verantwortung des Anleiters. Der Theaterpädagoge setzt den Level der Qualität fest und stellt ein Maß für das Fachwissen und die Erfahrungen aus der bildenden und darstellenden Kunst dar. Er ist Berater, Begleiter und Moderator zugleich. Die Herausforderung besteht in der richtigen Dosierung von Tunlassen und Eingreifen.

Darüber hinaus liegt es auch in seiner Verantwortung die Gruppe in ihrem Wir-Gefühl zu stärken. Das Wissen um die Gruppendynamik ermöglicht dem Anleiter die richtigen Aktionen zum richtigen Zeitpunkt auszuwählen. Eine stabile und gut aufgestellte Gruppe wird es einfacher haben den Prozess in die Hand zu nehmen und kollektiv Entscheidungen zu treffen. Auch hier ist eine Festlegung von Regeln durch den Anleiter wichtig, bis die Gruppe dies selbst in die Hand nimmt.

7. FAZIT

„Theater: das ist nicht mehr nur der Ort bürgerlicher Repräsentation, sondern eine unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen, ein Ereignis und eine Selbstpräsentation des Künstlers, eine Inszenierung von Authentizität.“⁷⁶

Performance als theoretischer Ansatz und Inszenierungsstil eröffnet einige inhaltliche und formale Möglichkeiten der theaterpädagogischen biographischen, raumgebundenen und körperorientierten Arbeit.

Positiv zu bewerten ist vor allem das Miteinbeziehen der Alltagswelt des Akteurs, wobei die Alltagswelt sowohl das individuelle Vertraute und Gewohnte bedeuten kann, als auch eine erweiterte Weltwahrnehmung. Die Akteure haben außerdem die Möglichkeit in der Öffentlichkeit alltagsnahe oder -ferne Dinge zu tun, immer mit dem Bewusstsein der doppelten Existenz - Sie bewegen sich auf einem schmalen Grat zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Durch die Ästhetisierung des Realen durch Performance bleibt das Authentische vorhanden, wird aber künstlerisch verschlüsselt, sodass Mitwirkende und Zuschauer einen erfüllenden Theaterabend erleben.

Die professionellen Künste können Inspiration für die Gestaltung der theaterpädagogischen Projekte unterschiedlicher Art sein. Die Recherche als Teil theaterpädagogischer Prozesse, ermöglicht einen vielseitigen Blick auf ein Thema. Jeder inhaltliche Aspekt des recherchierten Materials wird in seiner Sinnhaftigkeit beleuchtet, alles was auf der Bühne präsent ist, wurde so im Prozess begründet. Die daraus entstehende selbstorganisierte Form von Wissensbeschaffung und Meinungsbildung ist für die Teilnehmer vorteilhaft. So entsteht eine tiefgründige Partizipation der Teilnehmer, ein Merkmal der Theaterpädagogik, das für mich von besonderer Relevanz ist.

Dabei löst die performanceorientierte Theaterpädagogik den genannten Widerspruch zwischen Als-ob und purer Handlung nicht einseitig auf. Es geht weder darum eine geschlossene Fiktion herzustellen, noch darum eine völlige Auflösung des Theatralen zugunsten des Alltäglichen herbeizuführen. Die Differenz zwischen Alltag und Spiel bleibt jedoch stets bestehen und soll bewusst pädagogisch behandelt werden. Gerade den Unterschied zwischen Theater und Nicht-Theater gilt es zu thematisieren und transparent zu machen. Auch die Unterschiede zum professionellen Theater müssen in diesem Kontext betont werden.

⁷⁶ Klein 2005, S. 13

Für das Selbstverständnis der Theaterpädagogen ist aus meiner Sicht der Kunstcharakter der Arbeit von großer Bedeutung. Immer wieder wird über die Qualität oder Professionalität von theaterpädagogischen Projekten diskutiert. Ich möchte betonen, dass ein weites Kunstverständnis und ein theatergeschichtliches Wissen den Theaterpädagogen in seinem Beruf als professioneller Theatervermittler stärken. Diese Behauptung geht mit dem Diskurs der Professionalisierung von Theaterpädagogik einher.

Des Weiteren ist es mir ein Anliegen darauf aufmerksam zu machen, wie ernsthaft und qualitativ hochwertig eine Arbeit mit Laien sein kann, wenn man den Fokus neben der Spielfreude auf die Vermittlung des Theaters als Kunstgattung setzt.

Meine bereits gemachte Erfahrung in von mir konzipierten Workshops mit jungen Teilnehmern zeigte, dass Körperarbeit meist einen niedrighschwelligen Ansatz darstellt. Die Teilnehmer, die allesamt nicht freiwillig zum Theaterunterricht kamen, wurden vor von ihnen gefürchteten Rollenspielen geschützt. Die Teilnehmer, die bisher keine Berührung mit dem Theater als Kunstform hatten, erlebten in der performativen Arbeit eine Art Fitness- und Bewusstseinstraining, das sie sowohl in ihrer Sicherheit und Motivation stärkte und zum Schluss zu einer Aktion auf der Bühne führte. Sie präsentierten sich und erlebten „kein peinliches Ausstellen“ von Figurenkonstellationen und unzureichenden schauspielerischen Techniken. Sie bewegten sich im Kollektiv und in einem Rhythmus, der ihnen Orientierung und Sicherheit gab. Ein präsender Körper auf der Bühne wird immer als ästhetisch empfunden. Der Theaterpädagoge sollte dieses Potenzial erkennen und die Verantwortung dafür übernehmen, dass die Akteure auf der Bühne „schön“ aussehen.

Betrachtet man längerfristige Projekte mit theaterinteressierten Teilnehmern ist hier meistens die Umkehrung der Fall. Von aufgesetzten Rollen und der Überzeichnung von dramatischen Texten kann das Performative zur gesteigerten Authentizität der Aufführung führen.

Zusammenfassend möchte ich bemerken, dass performative Ansätze eine momentane, nicht zu übersehende Entwicklung im zeitgenössischen Theater und damit auch in der Theaterpädagogik sind. Die genaue Bestimmung der Methodik, ihre Überprüfung und Reflexion sowie die kritische Auseinandersetzung sehe ich als zukunftsnahe Aufgabe der Theaterpädagogik. Dieser Aufgabe möchte ich mich gern stellen.

8. LITERATURVERZEICHNIS

- Fischer-Lichte, Erika (1997) Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (2001) Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (2004) Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hentschel, Ulrike (2010) Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Milow: Schibri-Verlag
- Kämpf-Jansen, Helga (2001) Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Köln: Salon Verlag
- Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hrsg.) (2005) Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld. Transcript Verlag.
- Koch, Gerd; Streisand, Marianne (Hrsg.) (2003) Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri-Verlag
- McLuhan, Marshall (1994) Die magischen Kanäle. Understanding Media. Basel: Verlag der Kunst Dresden.
- Nix, Christoph; Sachser, Dietmar; Streisand, Marianne (Hrsg.) (2012) Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin: Verlag Theater der Zeit.
- Stricker, Achim (2008) Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Götz. Heidelberg: Universitätsverlag Winter
- Ursprung, Philip (2012) Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute. München: Verlag C.H.Beck. 2. Auflage
- Wulf, Christoph; Göhlich, Michael; Zirfas, Jörg (Hrsg.) (2001) Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Weinheim und München: Juventa Verlag
- Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg (Hrsg.) (2007) Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven. Weinheim und Basel: Beltz Verlag
- Internetquellen:
- Schröter, Jens (1998) Intermedialität; Stand: 4.11.2012
http://www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf
- <http://www.fes-online-akademie.de/glossar.php?md=0&id=20>; Stand: 10.11.2012

9. SELBSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

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

Ort, Datum, Unterschrift