

**Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt
Heidelberg
Vollzeitausbildung zur Theaterpädagogin BuT, Jahrgang 2013**

100 % ICH

auf der Bühne

Eine Aufgabe für die Theaterpädagogik!?

**Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur
Theaterpädagogin BuT
Vorgelegt von Constanze Engel, TP 13-2
Eingereicht am 29.10.2013 an Wolfgang Schmidt**

} theaterwerkstatt heidelberg

1. Einleitung	3
2. 100 % ICH - Eine Begriffsdefinition	4
3. 100 % ICH im Alltag	5
3.1. Die Sehnsucht nach Authentizität	5
3.1.1. Die Lust sich zu zeigen	7
3.1.2. Die Lust beim Zuschauen	8
4. 100 % ICH - aber nicht pur	9
4.1. Fremdscham und Schadenfreude	10
4.2. Scham und Beschämung	12
4.3. Zum Umgang mit Scham und Fremdscham	16
5. Der Darsteller außerhalb der Norm	17
5.1. 100 % ICH - Menschen mit Behinderung	19
5.2. Das Un- Sichtbare	21
6. Zum Umgang mit 100 % ICH in der Theaterpädagogik	24
6.1. Authentizität in der Theaterpädagogik	24
6.2. Der Schritt vom geschützten in den öffentlichen Raum	27
6.3. Der ästhetische Rahmen	28
6.4. Die Spielleiterkompetenzen	30
6.4.1. Kompetenzen im Theaterfach	30
6.4.2. Kompetenzen im Umgang mit den Darstellern im Produktionsprozess	31
6.4.3. Einschätzung der Teilnehmer/ Spieler	32
6.4.4. Persönliche Kompetenzen	33
7. Fazit	34
Quellenverzeichnis	36

100 % ICH auf der Bühne - Eine Aufgabe für die Theaterpädagogik!?

1. Einleitung

Die Frage nach dem Umgang mit den privaten Merkmalen der Darsteller in der theaterpädagogischen Arbeit ist nicht neu. Bereits 1998 widmete sich die Fachzeitschrift Korrespondenzen dem Thema „Authentizität in der Theaterpädagogik“ und diskutierte die zahlreichen Einflüsse, die es im Umgang mit der Intimität der Spieler und der Betroffenheit der Zuschauer zu bedenken gilt.¹ Auch in zahlreichen theaterpädagogischen Fachbüchern wird auf die Notwendigkeit einer verantwortungsvollen, schützenden Herangehensweise hingewiesen. Dabei scheint die Fähigkeit, dieses tun zu können, als gegeben voraus gesetzt zu werden.

Aus meiner Erfahrung als Zuschauer theaterpädagogischer Inszenierungen weiß ich von zahlreichen zweifellos authentischen Momenten zu berichten, die mich peinlich berührt zurückließen, weil offensichtlich unbeabsichtigt persönliche Merkmale der Darsteller ausgestellt wurden. Nicht das Gesamtergebnis der Darstellung fesselte meine Aufmerksamkeit, sondern die Privatheit einzelner Akteure.

Mit dieser Arbeit mache ich mich als Berufsanfänger auf die Suche nach einer klaren, begründeten Haltung zu diesem Thema, ohne dabei allgemein gültige wissenschaftlich fundierte Aussagen treffen zu wollen. Zudem möchte ich hiermit gezielt die Aufmerksamkeit auf einen Moment richten, den ich als Zuschauer nicht erleben und dem ich Teilnehmer meiner Kurse nicht aussetzen möchte: der Augenblick der beschämenden Bloßstellung auf der Bühne.

Wie nachfolgend zu lesen sein wird, ist die Reaktion des Einzelnen auf Situationen dieser Art sehr unterschiedlich. Persönlich reagiere ich auf die eigene Bloßstellung, wie auch auf die anderer Menschen besonders empfindlich. Daraus resultiert mein besonderes Anliegen, diese Momente als Theaterpädagogin und somit auch Verantwortliche für die Inszenierungen zu verhindern. Ich möchte mit erhöhter Aufmerksamkeit diesem Phänomen entgegen wirken, da ich die „Aufführungssituation“ für viele Darsteller als „Extremsituation“ wahrnehme, in der sie ein ebenso begründetes Anrecht auf einen Schutzraum haben als während des Arbeitsprozesses auf dem Weg zur Inszenierung. Keines Falls möchte ich als Theaterpädagogin mitverantwortlich sein,

¹ Korrespondenzen Ausgabe 33

wenn Spieler wegen eines falsch ausgelegten Authentizitätsverständnisses, schlimmsten Falls um des Effektes willen ausgestellt werden.

Hiermit möchte ich mir eine Antwort erarbeiten auf die Frage, ob es ausreicht, dass Kinder auf der Bühne süß, weil eben Kinder, Senioren beachtenswert, weil eben alt, und Menschen mit Behinderung berührend, weil eben unverstellt und authentisch sind.

Zudem erscheint mir dieses Thema von besonderer Bedeutung, da ich meinen Beobachtungen entnehme, dass es in der Praxis vor Allem hinter vorgehaltener Hand kommuniziert wird und die Tatsache der stattgefundenen Beschämung einen offensiven Umgang damit heikel macht. Denn kaum jemand möchte eine Kränkung noch verschlimmern oder erneut in den Fokus rücken.

Um nun dem gerade benannten Anspruch auf eine verantwortungsvolle Sicht- und Arbeitsweise gerecht zu werden, halte ich es für unabdingbar, sich Wissen und Bewusstsein über die Einfluss nehmenden Faktoren zu verschaffen.

Diese Arbeit betrachtet den gesellschaftlich verbreiteten Umgang mit privaten Details, den Moment der Beschämung und der Fremdscham sowie den Einfluss des Publikums, und soll am Ende die Frage beantworten, welche Aufgabe sich daraus für die Theaterpädagogik ergibt und wie sie erfüllt werden kann.

Besonderes Augenmerk wird hierbei immer wieder auf den Darsteller außerhalb unserer gesellschaftlichen Norm (= Durchschnitt) gerichtet sein. Sein „Alleinstellungsmerkmal“ ermöglicht eine exemplarische Betrachtung des Umgangs mit Person und persönlichen Eigenheiten.

2. 100 % ICH - Eine Begriffsdefinition

Wenn in der Überschrift nach 100% ICH gefragt wird, meint dieses den Darsteller mit all seinen einzigartigen, unverwechselbaren Eigenschaften. Es schließt die offen ersichtliche Körperlichkeit ebenso ein, wie die unverstellte Emotionalität. Es beinhaltet das, was von außen als Authentizität wahrgenommen wird, ohne damit bereits die Deutung von anzustrebender Wahrhaftigkeit zu haben.

Es meint den Menschen, der ohne Maske mit seinen intimen und privaten Persönlichkeitsmerkmalen zu erkennen ist und den Umstand, dass Mechanismen, die aus sich heraus eine Distanz und möglicherweise auch Schutz bieten, weg fallen.

Wenn in dieser Arbeit der Begriff der Authentizität benutzt wird, ist dieser in dem hier definierten Sinne von 100% ICH zu verstehen. Darauf wird hingewiesen, da der

Authentizitätsbegriff in der Theaterwissenschaft ebenso wie in der Theaterpädagogik viel diskutiert und umstritten ist.

3. 100 % ICH im Alltag

In der theaterpädagogischen Arbeit sind wir den Strömungen und Trends unseres gesellschaftlichen Lebens ausgesetzt, denen des Theaters und denen des Alltags. Da uns nicht möglich ist, uns den Einwirkungen der Medien und den Erscheinungen des täglichen Lebens zu entziehen, ist unabdingbar, ein Bild der Einflüsse zu haben, denen unsere Teilnehmer unterliegen. Denn auch ihr Wunsch oder ihre Hemmungen, sich in ihrer „Echtheit“ zu zeigen oder sich eben eine Rolle als Schutz zu wünschen, ist den aktuellen gesellschaftlichen Einflüssen angelehnt.

Welcher gesellschaftliche Umgang mit dem Privaten und den persönlichen, sensiblen Details eines Menschen wird gepflegt? Welches Maß an Verslossenheit oder Offenheit gilt im Alltag als normal und beeinflusst somit auch den Umgang mit diesen Informationen in der theaterpädagogischen Arbeit?

Der folgende Abschnitt soll einen Einblick in den gesellschaftlichen Alltag bieten.

3.1. Die Sehnsucht nach Authentizität

Häufig ist von einer neuen Sehnsucht nach Authentizität zu hören. Begründet wird diese Annahme mit einer Veränderung der Trends in Fernsehen, Literatur oder Internet. Das World Wide Web bietet zahlreiche Möglichkeiten private Informationen von sich oder anderen zu verbreiten. Prominente teilen auf Twitter ihre aktuellen Standorte oder scheinbar private Botschaften mit, auf YouTube kursieren unzählige Privatfilme, und Internet-Blogs verschaffen jedem Interessierten die Möglichkeit, sich öffentlich zu jedem denkbaren Thema zu äußern oder über seinen Lebensstil zu informieren. Das soziale Netzwerk Facebook hatte im Juni 2013 bereits 26 Millionen aktive Nutzer in Deutschland.¹

In einem Selbstversuch habe ich mich eine Weile durch Profile mir fremder Menschen geklickt. Hierbei habe ich zahlreiche private Fotos und Informationen zu allen Bereichen des täglichen Lebens erhalten. Per Mouseclick konnte ich an Urlaubsreisen, beendeten Beziehungen, Streitigkeiten und Tratschereien teilnehmen. Innerhalb sehr

¹ <http://de.statista.com>

kurzer Zeit gelang es mir, eine scheinbare Nähe zu mir unbekanntem Menschen aufzubauen.

Auch Fernsehen als das am weitesten verbreitete Unterhaltungsmedium kann diesbezüglich sicher als Abbild solcher Veränderungen gelten. Zeitgleich dient es als Vorreiter und Mitgestalter dieser Erscheinungen.

Das House of Research der freien Universität Berlin betreibt Marketing- und Medienforschung und hat 2011 eine Untersuchung zu Reality Formaten im Fernsehen durchgeführt. Unter anderem wurde die Anzahl der im deutschen Fernsehen erstmalig ausgestrahlten Reality Formate von 2000 bis 2009 veröffentlicht. Während es sich 2000 um 11 dieser Sendungen handelte, waren es im Jahr 2009 bereits 92 Sendungen dieses Formates. Obwohl es hierbei primär um wirtschaftliche Interessen geht, bleibt die Tatsache, dass eben dieses nur auf Grund einer ausreichenden Nachfrage möglich ist. Authentizität verkauft sich gut. Menschen wollen teil haben.¹

Auch unsere Spieler sind Teil dieses Phänomens. Ob nun als Zuschauer oder als Kritiker dieser Entwicklung, sie haben damit zu tun.

Sie erleben täglich, wie Menschen ihre biographischen, zum Teil intimen Daten mit anderen teilen und sich dadurch die Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem verschieben. Auch die Bloßstellung von Mitmenschen ist durch die Möglichkeiten des Internets zum Alltag geworden. Unabhängig von der persönlichen Haltung bezüglich dieser Entwicklung ist der damit verbundene Umgang in unserer Gesellschaft Normalität.

Diese Grenzverschiebung könnte oder sollte die Aufmerksamkeit des Theaterpädagogen noch zusätzlich schärfen. Die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz der Darstellung des Privaten im öffentlichen Raum und die damit verbundene leiser werdende Ermahnung zum Schutz der Privatsphäre sollte nicht in den theaterpädagogischen Kontext übernommen werden.

Das Phänomen der allgegenwärtigen authentischen Inszenierung hat zwei Pole zur Bedingung: den, der sich zeigt, teilt und sich zur Debatte stellt und den der zusieht, Teil hat, partizipiert und mit sich mit dem Gesehenen in Abgleich bringt. Das Voyeuristische ebenso wie das Exhibitionistische, den Darsteller ebenso wie das Publikum. Auch Theater bedeutet Zusammentreffen von Zuschauern und zur Schaustellenden. Um zu einer Haltung zu gelangen, in welcher Weise man als Theaterpädagoge den Umgang mit dem ICH auf der Bühne gestalten möchte, sind beide Seiten zu betrachten.

¹ vgl. House of research: Skandalisierung im Fernsehen

3.1.1. Die Lust sich zu zeigen

Was treibt Menschen an, sich zu zeigen und Intimes preis zu geben und zu teilen?
Welches Bedürfnis steckt dahinter?

Da der Umgang mit den sensiblen, unverstellten Merkmalen von Personen bedeutender Bestandteil der theaterpädagogischen Arbeit ist, erscheint hilfreich zu verstehen, was Menschen antreibt, sich zu zeigen.

Besonders im Zusammenhang mit Reality TV wurde beforscht, was Menschen dazu bringt, sich zu zeigen und Dinge preis zu geben, die andere nur ausgewählten, vertrauten Menschen offenbaren würden.

Studierende des Instituts für Medienwissenschaft der Universität Tübingen führten zahlreiche Interviews mit Prominenten zu diesem Thema, aus denen hervor ging, dass Menschen auf der Suche nach Vergleich mit Anderen und Orientierung im gesellschaftlichen Kontext sind.

Der Einzelne hat nicht nur ein Grundbedürfnis nach Aufmerksamkeit, er misst sich auch mit und an anderen und strebt so die Verbesserung seiner persönlichen Situation an.

Dazu ist er bereit, Privates öffentlich zu machen, Intimes preiszugeben und Geschichten den Gesetzmäßigkeiten des jeweiligen Mediums entsprechend zu erzählen.¹

Gerade Jugendlichen ist es ein Bedürfnis, den zahlreichen gesellschaftlichen Eindrücken, ihren authentischen Selbstaussdruck gegenüber zu stellen. Indem sie ihre Ansichten und die Gestaltung ihres Lebens öffentlich präsentieren, positionieren sie sich und stellen ihr persönliches Profil in den Kontext der Gemeinschaft.²

Neben dem Bedürfnis nach Aufmerksamkeit und dem Abgleich mit Anderen ist fraglos auch das nach Anerkennung zu nennen, welches nach dem US - amerikanischen Psychologen Abraham Maslow zu den Grundbedürfnissen des Menschen gezählt wird.³

Anerkennung ist nichts, was eine Person von sich aus in sich trägt, sondern entsteht erst aus der sozialen Interaktion mit anderen. Soziale Integration ist eine Grundlage für ein gesundes, zufrieden stellendes Leben.

¹ Pörksen, B., Krichke, W.: Die Casting- Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit u. d. Tribunal der Medien

² vgl. Klepacki, L.: D. Ästhetik d. Schultheaters, S. 161

³ vgl. Maslowsche Bedürfnispyramide

Fragt man Jugendliche, warum sie Geheimnisse teilen oder private Details teilweise sogar öffentlich zur Debatte stellen, wird schnell klar, dass es um Zugehörigkeit zum Einen und um Festigung von Bindungen zum Anderen geht. Sie erhoffen sich eine Verbesserung ihrer sozialen Situation und laden andere ein, an ihrem Leben teilzuhaben.

Vereinfacht könnte diese Interaktion als Tauschhandel beschrieben werden: Ich gebe oder zeige etwas, wofür ich die lebensnotwendige Anerkennung erhalte. Ohne ein (soziales) Angebot, wird es keine (soziale) Reaktion geben.

Hinter der Lust des Zeigens stehen also vor Allem Bedürfnisse, die in Zusammenhang mit positiver Resonanz auf die eigene Person stehen.

Dieses gilt es zu bedenken, wenn Teilnehmer bereitwillig ihr Innerstes offenbaren und wenn, wie in theaterpädagogischer Literatur oftmals gefordert, die Teilnehmer auf ihre Eigenverantwortung verwiesen werden. Besonders für Jugendliche, die mit sozialen Netzwerken und Casting Shows groß geworden sind, ist die oben beschriebene Tauschaktion normal. Der Wunsch nach Nähe und Anerkennung kann Menschen dazu verführen, ihre persönlichen Grenzen zu verschieben und denen in den Medien verbreiteten Grenzen anzunähern.

3.1.2. Die Lust beim Zuschauen

Was ist es, was die Menschen sehen wollen? Welches Bedürfnis steht hinter dem Wunsch, hinter die Gardinen der anderen zu schauen? Gibt es auch eine Lust, anderen beim Scheitern zuzusehen?

Jens Roselt beschäftigt sich mit diesem Thema, indem er das Theater-Publikum der Täterschaft bezichtigt und es nicht, wie üblich, als Zeugen der Handlung versteht. Er nutzt das Bild des Straßenmarathons, dem alljährlich in diversen Städten zig tausende Menschen zuschauen. Er behauptet, sportliche, durchtrainierte Läufer, die ihre Leistungsfähigkeit kennen, die wissen was sie tun und ihren Körper kontrollieren können, würden nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Zuschauer stehen. Vielmehr sind es die Läufer, die auf eine sehr persönliche Art zu scheitern drohen, die das Publikum bewegen und zum „Täter“ werden lässt. Denn nicht nur der Verlust von Kontrolle und Beherrschung ist nach diesem Verständnis am Geschehen des Scheiterns beteiligt, sondern auch die darauf folgende Reaktion des Zuschauers hat Einfluss auf das Ausmaß der Niederlage.

Roselt übersetzt dieses Bild auch auf die Darstellung im Theater durch nicht professionelle Schauspieler. Während der sichere Schauspieler den Zuschauer durch den Einsatz seiner souverän beherrschten Methodik in seiner Zeugen-Position belässt, lädt der nicht professionelle Schauspieler durch seine Authentizität dazu ein, am

Geschehen teilzuhaben oder darauf Einfluss zu nehmen, ohne dass sich der Beobachter dabei selber in den Fokus der Aufmerksamkeit begeben muss.¹ Indem er Zeuge wird, wie ein anderer sich dem Risiko aussetzt, öffentlich zu scheitern, ist es ihm möglich, sich berühren zu lassen, sich mit dem Beobachteten zu identifizieren und sich zu verbinden. Wenn der Akteur sicht- und spürbar ist, kann dadurch die Spannung beim Zusehen auf interessante Weise gesteigert werden. Doch lässt eben diese Identifikation des Zuschauers das Interesse an einer tatsächlichen Niederlage gering ausfallen, da sie ihn praktisch „persönlich“ treffen würde. Anders wird solch eine Niederlage, wenn sie Teil der Vereinbarung oder bewusst inszeniert ist. Ein Grundimpuls kulturellen Handelns ist das Verlangen (andere) zu beobachten, zu bewundern oder auch durch intensives Betrachten das Beobachtete zu beeinflussen oder zu beherrschen, ggf. sogar sich mit ihm zu vereinen.² Diesem Gedanken folgend, kann die Motivation des Zuschauers als Wunsch nach Teilhabe am Erleben Anderer beschrieben werden, ohne sich dabei selber zur Disposition zu stellen. Er schaut zu, lässt sich berühren, spielt auf diese Weise mit, ohne dass sein Anteil dabei ersichtlich wird.

4. 100 % ICH - aber nicht pur

Sich selbst zu zeigen ist verabredeter Bestandteil des Theaterspiels.

Nicht professionelle Spielern sind als Darsteller häufig sehr dicht an ihrer eigenen Person, da sie nicht über das Handwerkszeug professioneller Schauspieler verfügen. Diese Nähe ist für den Zuschauer aufregend und interessant und kann als spezielle ästhetische Qualität des Amateurtheaters betrachtet werden. Theater mit nicht professionellen Schauspielern erfreut sich mittlerweile wachsender Beliebtheit. Nicht nur Eltern und Angehörige gehören zu den Zuschauern. Schultheateraufführungen werden öffentlich ausgeschrieben, und an Stadttheatern führen Jugendclubs und Amateurgruppen vor öffentlichem Publikum auf.

Doch immer wieder gibt es irritierende Momente, in denen der Zuschauer peinlich berührt ist und glaubt, Zeuge einer unfreiwilligen Ausstellung geworden zu sein, als würde der Spieler pur vor ihm stehen und keine Verbindung mehr zum gezeigten Stück haben. Wie gerade (3.1.2.) beschrieben, ist dieses nicht der Effekt, auf den es der Zuschauer abgesehen hat.

Was bedeutet es, wenn jemand auf der Bühne als ausgestellt oder entblößt wahrgenommen wird?

¹ vgl. Roselt, Jens: Der Täter als Zuschauer in Ästhetik vs. Authentizität, S. 81ff.

² vgl. Wurmser, Leon: Die Maske der Scham, S. 257

Bloßstellung kann als eine Kränkung vor Publikum verstanden werden. Sie entsteht niemals isoliert, sondern bedingt das Zusammenwirken von Zeigen und Beobachten. Fühlt der Beobachtete sich selber ursächlich für dieses Geschehen, entsteht das Gefühl der Scham. Welche Auswirkungen haben diese Momente auf den Zuschauer und den Darsteller?

4.1. Fremdscham und Schadenfreude

Folgende Situation beschreibt eine persönliche Erfahrung, die in diesem Zusammenhang besonders lehrreich für mich war:

im Rahmen einer Werkstatt-Präsentation wurde eine aus Improvisationen entstandene Szene gezeigt. Ein junger Mann lief alleine über die Bühne, sprang herum und rief dabei viele Male „Ich bin Fly, ich bin Fly,...“. Die Szene, die alleine aus dem Laufen, Hüpfen und Rufen bestand, wirkte anfangs ebenso befreit und befreiend. Meine Assoziation und auch die vieler anderer Zuschauer (wir tauschten uns im Anschluss aus) war, dass es sich bei Fly um den Namen des jungen Mannes handelte. Erst im Verlauf erschloss sich mir, dass der junge Mann asiatischer Herkunft war und es ihm nicht möglich war ein „R“ zu sprechen. Die Botschaft sollte also heißen „Ich bin frei“. Die beim Publikum hervorgerufene Irritation war aber nicht bewusst gesetzt, was ein interessanter Effekt hätte sein können, sondern Resultat eines Versehens. Die Szene auf der Bühne bekam dadurch eine unfreiwillige Komik. Der Fokus wurde auf etwas gelenkt, was mit der gewünschten Aussage nichts mehr zu tun hatte. Ich fühlte mich peinlich berührt, hatte das Gefühl Zeuge geworden zu sein, wie der junge Asiat auf eine Weise in Szene gesetzt wurde, die ihm nicht bewusst war. An der Reaktion des Publikums war abzulesen, dass diese Szene Emotionen auslöste. Während zu Beginn eine stille Spannung zwischen Darsteller und Bühne spürbar war, unterbrach nach einer Weile der Kontakt zwischen beiden. Es wurde getuschelt, einige kicherten oder versuchten sich ihr Lachen zu verbergen, andere blickten weg. Die Atmosphäre im Zuschauerraum veränderte sich deutlich.

Zeitgleich wurde mir klar, dass mir als Anleiter Ähnliches hätte passieren können. Dass Auffälligkeiten, persönliche Merkmale etc. an Bedeutung verlieren, wenn sie dem damit Konfrontierten vertraut werden, ist ein bekanntes Phänomen. Daraus erschließt sich die Notwendigkeit, sich die Fähigkeit zu bewahren, distanziert auf das Geschehen auf der Bühne zu blicken.

Denn Fremdscham und auch Schadenfreude sind, wovor Theaterpädagogen sowohl Darsteller als auch Publikum schützen möchten.

Was löst dieses unangenehme Gefühl zwischen Mitleid und Schadenfreude aus?

Am Universitätsklinikum Marburg wurde diese Emotion ausführlich beforscht.

Anders als z.B. Angst ist Fremdscham kein angeborenes Basisgefühl, sondern eine so genannte soziale Emotion. Sie entwickelt sich im Laufes des Lebens und setzt soziale Interaktion und Erfahrungen voraus. Fremdscham äußert sich, wenn nach persönlichem Empfinden soziale Normen gebrochen werden. Somit ist sie individuell flexibel und abhängig von aktuell gültigen „sozialen Vereinbarungen“.

Mit Hilfe der Magnetresonanztomographie konnte festgestellt werden, dass beim Fremdschämen die gleichen Gehirnareale betroffen sind, wie bei körperlichen Schmerzen. Übersetzt kann also behauptet werden, Fremdschämen tut weh. Allein dieser Umstand könnte dazu animieren, dieses Phänomen nicht fahrlässig zu provozieren.

Weiter wurde herausgefunden, dass Empathie und Identifikation Voraussetzungen für die Empfindung von Fremdscham sind. Je größer die Identifikation mit demjenigen, für den man sich schämt, desto stärker fällt die stellvertretende Empfindung aus.

Auch dieser Umstand sollte in unserer Arbeit bedacht werden. Je authentischer unsere Darstellung bzw. unsere Darsteller, desto größer ist die Möglichkeit der Identifizierung. Dieser Effekt ist in vielen Theaterformen gewünscht und verschafft eine besondere Qualität. Der Zuschauer ist somit aber auch enger mit dem möglichen „Scheitern“ des Protagonisten verbunden.

Fehlt dem Zuschauer das nötige Maß an Empathie und Identifikation, wird dieser „Normbruch“ zwar ebenso wahr genommen, äußert sich in diesem Fall aber in einem anderen Gefühl: der Schadenfreude. Auch die Beziehung zwischen Beobachter und Beobachtetem spielt eine Rolle bei Entstehung dieses Gefühls. Je mehr negative Erfahrungen der Beobachter mit dem Beobachteten gemacht hat, desto weniger Mitgefühl entsteht in Situationen des Scheiterns.¹

Im Umkehrschluss bedeutet das, Mitleid wird empfunden, wenn jemandem, der einem nahe steht, etwas Peinliches passiert.

In dem oben benannten Beispiel konnten beide Varianten als Reaktion auf die Situation beobachtet werden.

Mitleid, Fremdscham oder Schadenfreude sind keine Gefühle, die Darsteller ohne künstlerische Absicht bei ihrem Publikum auslösen möchten.

Und auch der Zuschauer möchte in der Regel vor beklemmenden, peinlichen Situationen verschont bleiben, vor Allem, wenn sie nicht Teil der Inszenierung und somit bewusst eingesetzt sind.

¹ vgl. Paulus, Frieder, Dr. Krach, Sören im Gespräch mit N-TV

4.2. Scham und Beschämung

„Es ist das eigene Selbst, das sich anschaut und sich im Blick der Anderen bewertet.“

Aus „Scham“, Inszenierung Junges Theater a.d. Ruhr

Während im letzten Abschnitt die stellvertretende Scham aus Sicht des Publikums betrachtet wurde, widmet sich dieser Abschnitt dem Gefühl der Scham und dem Erlebnis der Beschämung aus Sicht des Darstellers. Dieses ist das Gefühl, das den Spieler auf der Bühne oder nach dem Auftritt erreicht, wenn er sich einer für ihn peinlichen Situation bewusst wird, der er sich nicht freiwillig ausgesetzt hat. Der Auslöser hierfür kann unterschiedlich sein, beruht aber immer auf der Tatsache, dass er sich in einer für ihn unangenehmen Situation betrachtet und dadurch ungeschützt fühlte.

Die Notwendigkeit für die Beschäftigung mit diesem Gefühl soll durch die folgende Betrachtung verdeutlicht werden.

Stephan Marks nannte sein Buch zum Thema „Scham - die tabuisierte Emotion“. Er geht davon aus, dass eben diese Emotion die Ursache dafür ist, warum so wenig über sie gesprochen wird. ¹

Das Wort Scham geht auf die indogermanische Wurzel *kam/ kem* zurück, die mit „zudecken, verschleiern oder verbergen“ übersetzt werden kann. Die sprachliche Herkunft verdeutlicht, wie eng dieses Gefühl mit der Vorstellung, sich verbergen zu wollen, zusammen hängt.

Eben dieses Verbergen-Wollen scheint in direkten Widerspruch zu dem Wunsch zu stehen, sich öffentlich auf eine Bühne zu begeben.

Laut Aussage des amerikanischen Psychoanalytikers L. Wurmser basiert Scham auf zwei Grundimpulsen kulturellen Handelns, nämlich der Lust zu beobachten ² und der Zeigelust, die das Bedürfnis impliziert, sich auszudrücken, sich vor anderen zu inszenieren und somit zu beeindrucken. Damit kann Theater als Ort verstanden werden, an dem die Bedingungen von Scham und Beschämung sozial verhandelt werden. Denn dort werden diese beiden Impulse gegenüber gestellt und bedingen einander.³

Sowohl aus der persönlichen Erfahrung als Darsteller als auch aus Gesprächen mit anderen nicht professionellen Theaterspielern leite ich ab, die Angst vor dem Schamgefühl ist allgegenwärtig und wird in der Folge sehr aktiv zu vermeiden

¹ vgl. Marks, Stephan, Die tabuisierte Emotion

² vgl. Punkt 2.1.2.

³ vgl. Roselt, Jens: Der Zuschauer als Täter in Ästhetik versus Authentizität, S. 90

versucht. Diese Angst befindet sich also im Widerstreit mit dem Wunsch nach Anerkennung z.B. nach einem gelungenen Auftritt. Denn der Gegenspieler der Scham ist Stolz. Diese beiden Gefühle können als „Selbstbewertungsemotionen“ beschrieben werden. Es sind die Affekte, die das Selbstwertgefühl maßgeblich regulieren.¹ Die Polarität dieser beiden Affekte müssen Schauspieler, egal ob professionell oder nicht professionell, in sich vereinen.

In der fachlichen theaterpädagogischen Auseinandersetzung begegnet einem der Begriff der Scham selten im Vergleich zu seinem Vorkommen in der praktischen Arbeit. Das mag daran liegen, dass sie sich häufig hinter anderen Emotionen verbirgt, mit denen Kursteilnehmer und somit auch Theaterpädagogen konfrontiert sind: Angst, Wut, Lampenfieber, Frustration. Damit soll nicht behauptet werden, dass es sich bei jeder Form der genannten Gefühle um versteckte Schamangst handelt.

Auch Widerstände bei Spielern und Kursteilnehmern lassen sich häufig durch die Angst vor Beschämung begründen.

Betrachtet man, wie Scham erlebt wird, erklärt sich dieses Vermeidungsverhalten.

„Wenn wir uns schämen, fühlen wir uns wie überfallen oder überrascht. Wir verlieren - zumindest vorübergehend - unsere Geistesgegenwart und Selbstkontrolle; wir fühlen uns geistig wie gelähmt oder verwirrt. Wir empfinden uns als unfähig, unzulänglich, minderwertig, hilflos, schwach, machtlos, wertlos, lächerlich, gedemütigt oder gekränkt. Die Beziehung zu Mitmenschen wird schlagartig abgebrochen; unsere Aufmerksamkeit und Wahrnehmung richtet sich stark auf uns selbst.“²

Nicht bei jedem löst die gleiche Situation die gleichen Empfindungen aus. Sowohl die Ursache, als auch die empfundene Intensität variiert bei jedem Menschen. Was dem Einen als kleiner Ausrutscher vorkommt, über den im Nachhinein gelacht wird, erlebt ein Anderer als tief empfundene Beschämung. Neben kultur- und gesellschaftsspezifischen Aspekten hängt das Erleben der Situation mit der Ausprägung des Selbstwertgefühls zusammen, das durch Erfahrung und Erziehung teils schon frühkindlich geprägt ist.

Auch Häufigkeit und Massivität bisher erfahrener Kränkungen haben Einfluss auf die Intensität dieses Gefühls. Es wird davon ausgegangen, dass Menschen, die diese Erfahrung bereits wiederholt gemacht haben, auch sensibler und extremer auf erneute Bloßstellungen reagieren und mit größerer Angst vor erneuter Beschämung reagieren. Welche Folgen die Wiederholung dieser Erfahrung haben, und welche Möglichkeiten

¹ vgl. Tiedemann, Die Scham, das Selbst und der Andere, S 31 ff.

² Marks, Stephan, S. 37

bestehen, sie zu verarbeiten, ist ebenso subjektiv wie die empfundene Schwere der Verletzung.

Auf Grund dieser zahlreichen individuellen Einflüsse kann nicht eingeschätzt werden, welche Auswirkungen eine kurze Sequenz des „Bloß gestellt Werdens“ auf der Bühne für den Einzelnen hat. Gerade weil Scham und Beschämung so wenig kommuniziert wird, ist möglich, dass dem Kursleiter die Verletzung der Person unbekannt bleibt, diese sich aber nie wieder auf die Bühne traut, weil sie sich in ihrem schwachen Selbstwertgefühl bestätigt fühlt. Damit wäre das Gegenteil dessen erreicht, was ästhetische Bildung will.

Daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, Beschämungen um jeden Preis vermeiden zu müssen, ggf. sogar darauf zu verzichten, Menschen vor Publikum spielen zu lassen, ist nicht zielführend.

„Jeder, der Angst davor hat, Fehler zu machen, endet unter Umständen damit, gar nichts zu machen.“

Patrick Casement

Durch die dauerhafte Vermeidung potentiell demütigender Erlebnisse wird auch die Möglichkeit vertan, Anerkennung zu erfahren und eine Gegenerfahrung zu der befürchteten Bloßstellung zu machen.

Sowohl der Spieler in seiner Eigenverantwortung, als auch der Spielleiter in seiner Verantwortung für den Prozess und das Ergebnis befinden sich zwischen diesen beiden Polen:

Scham. Die große Angst vor der öffentlichen Bloßstellung, deren Eintreten eine Bestätigung des schwachen Selbstbildes wäre.

Stolz. Die Bestätigung und Anerkennung von außen mit der Chance, sich kompetent und effizient zu erleben.

Beim Theaterspielen kann die Möglichkeit des Scheiterns nicht ausgeschlossen werden. Doch darf eben dieses Scheitern auch nicht als unumgänglich und dazugehörig abgetan werden, ohne sich der möglichen Folgen bewusst zu sein, die es für den Einzelnen haben kann.

Theaterpädagogen sollten also besondere Aufmerksamkeit darauf richten, bei welchen Spielern möglicherweise besonders massive Ängste vor der Blamage, der Demütigung vorhanden sind. Dieses kann, wie beschrieben, ein Indiz dafür sein, dass sie diese

Erfahrung bereits kennen und entsprechend extrem auf eine Wiederholung reagieren werden.

Es ist angezeigt, auch bei einer öffentlichen Aufführung einen Schutzraum zu gestalten und somit die Wahrscheinlichkeit der Bloßstellung zu verringern. Dieses gilt besonders im Zusammenhang mit authentischen, persönlichen Details.

Denn seinen Text zu vergessen oder seinen Einsatz zu verpassen, kann zu unangenehmen, beschämenden Situationen führen. Es gibt auch Kinder und Jugendliche, die sich auf Grund eines „hässlichen“ Kostüms schämen, oder weil sie Tänze oder Lieder aufführen sollen, die ihnen nicht gefallen. Auch diese Momente sind ernst zu nehmen und können für die betroffenen Personen wichtiger sein, als es aus Sicht des Anleiters adäquat wäre.

Doch vor allem Kränkungen und Beschämungen, die durch das Ausstellen authentischer Persönlichkeitsmerkmale begründet sind, gilt es zu vermeiden.

Eine negative, demütigende Reaktion auf eigene unveränderliche körperliche oder seelische Eigenarten zu bekommen, ist fraglos verletzender und stellt die eigene Unantastbarkeit mehr in Frage, als Kritik über einen kleinen Textpatzer oder die Farbe des Kostüms.

Selbst wenn dem Theaterpädagogen gelingt, im Arbeitsprozess in der Gruppe eine bewertungsarme Atmosphäre zu etablieren, kann nicht davon ausgegangen werden, dass die gesellschaftlich gängigen Ideale bei einer öffentlichen Präsentation keine Rolle spielen.

Die Eigenverantwortung, die Spieler hierbei übernehmen können, ist von tragender Bedeutung. In der Regel sind gesunde Menschen mit der s.g. Intimitätsscham ausgestattet, die dafür sorgt, dass die Privatsphäre vor anderen geschützt bleibt. Sie warnt davor, persönliche Gedanken und Gefühle in die Öffentlichkeit zu tragen.¹ Auch die s.g. Anpassungsscham gibt jedem Menschen ein Gefühl für herrschende Regeln, Normen und Erwartungen² und ermöglicht das Abwägen, in wie weit man sich diesen Regeln entsprechend verhalten möchte oder nicht.

Das Wissen um die Eigenverantwortung des einzelnen Spielers entbindet den Theaterpädagogen aber nicht von seiner Verantwortung.

Wie bereits beschrieben verschwimmen die Grenzen von Öffentlichem und Privatem zunehmend. So ist auch bei der Theaterarbeit die Gefahr gegeben, dass Menschen zu viel preis geben und sich zu spät über den Wert ihrer intimen Informationen im Klaren sind. Darüber hinaus lädt die in der Theaterpädagogik verbreitete Grundannahme des wertfreien Raumes dazu ein, sich zu zeigen und ggf. auch ansonsten aufrecht erhaltene Grenzen selber zu verschieben (die Mahnung der Intimitätsscham o. der

¹ vgl. Marks, S. 38

² vgl. Marks, S. 14

Anpassungsscham zu überhören). Diese Öffnung kann im Prozess hilfreich und für den Einzelnen sehr förderlich sein, muss aber überprüft werden, bevor sie in die Öffentlichkeit gelangt.

4.3. Zum Umgang mit Scham und Fremdscham

Zum Phänomen der Scham und der Fremdscham scheint zu gehören, dieses nicht zu kommunizieren. Hat diese Scheu vor Auseinandersetzung mit dem Thema auch Einfluss darauf, in welcher Häufigkeit diese peinlichen Momente vorkommen?

Jeder kennt Alltagssituationen, in denen Mitmenschen nicht auf Dinge aufmerksam gemacht werden, die denen nicht bewusst sind, möglicherweise aber unangenehm wären (Essensreste zwischen den Zähnen, falsche Zitate, Körpergeruch,...).

Wird im Nachhinein gefragt, aus welchem Grund es der besagten Person nicht zurück gemeldet wurde, wird dieses vor sich oder vor anderen häufig mit Höflichkeit begründet. Man habe die Person nicht bloßstellen wollen. Dieses ist eine interessante Argumentation, wenn bedacht wird, dass gerade etwas als peinlich empfunden wurde, was einem anderen passiert ist und dieser Umstand durch Rückmeldung hätte unterbrochen oder eine Wiederholung hätte verhindert werden können. Ob der Beobachter in diesen Momenten tatsächlich den Beobachteten durch höfliches Schweigen schützen möchte oder sich selbst, kann an dieser Stelle nicht ausführlich betrachtet werden, ist für den hier beschriebenen Vorgang auch nicht von Bedeutung. Wird die Vermeidung von hinweisender und ggf. auch kritischer Rückmeldung im Alltag mit dem Umgang mit Theaterinszenierungen im theaterpädagogischen Kontext verglichen, werden Parallelen deutlich.

An mir selbst musste ich feststellen, als Zuschauer zwar mehrfach vom Phänomen der Fremdscham betroffen gewesen zu sein, darüber aber mit den Beteiligten nie kommuniziert zu haben. Bei mir persönlich unbekanntem Darstellern oder Spielleitern wäre dieses nicht bemerkenswert. Doch selbst im Austausch mit den betroffenen, mir bekannten Theaterpädagogen, die für die besagte Aufführung verantwortlich waren, behielt ich meine Wahrnehmung für mich, anstatt von meiner Beobachtung zu berichten. Zwar verhindere ich so eine unangenehme, möglicherweise wieder beschämende Situation, enthalte demjenigen aber auch eine Wahrnehmung vor, die auf einen blinden Fleck hinweisen könnte oder die Wahrnehmung für das Beobachtete schärfen könnte. Eine Frage, die sich hier nicht beantworten lässt, die aber Aufmerksamkeit auf dieses Problem richten kann, ist ob der Moment der Bloßstellung auf der Bühne häufiger verhindert werden könnte, wenn dieser offener kommuniziert würde. Könnte darüber eine größere Sensibilität der verantwortlichen Theaterpädagogen hergestellt werden?

Persönlich fühle ich mich, gerade als Berufsanfänger, auf diese Art Rückmeldung von Kollegen und Zuschauern angewiesen, wünschte mir einen offeneren Umgang. Selbst in der Ausbildung erlebte ich eine Zurückhaltung bezüglich einer kritischen Rückmeldung. Wenn aber gerade während der ersten eigenen Inszenierungsversuche verstärkt darauf geachtet und hingewiesen wird, ob solche Bloßstell-Momente stattgefunden haben und wie sie verhindert werden können, wird der Umgang in der weiteren theaterpädagogischen Arbeit wahrscheinlich auch sensibel und aufmerksam bleiben.

Die mangelnde Kommunikation über den Bloßstell-Moment macht diesen und damit seine Wirkung auf den Darsteller und das Publikum nicht ungeschehen und ist daher zu überdenken.

5. Der Darsteller außerhalb der Norm

Wie unter Punkt 4.1. beschrieben, ist davon auszugehen, Fremdscham entwickelt sich in Momenten, in denen ein gesellschaftlicher Normbruch beobachtet wird.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Theaterarbeit mit Darstellern, die sich außerhalb der gesellschaftlichen Norm befinden, stellt sich die Frage, ob eben diese Arbeit immer mit dem Phänomen der Fremdscham einhergehen muss.

Der Begriff Norm beschreibt in diesem Zusammenhang lediglich den zahlenmäßig überwiegenden Anteil der Gesellschaft, nicht etwa das anzustrebende Idealbild.

Je nach Betrachtungsperspektive und persönlichem Erfahrungsschatz können viele Menschen zur Gruppe der Darsteller außerhalb der Norm gezählt werden:

Menschen mit körperlicher oder geistiger Behinderung, Migranten, Menschen mit Sprachstörungen, Obdachlose, stark übergewichtige Menschen, Arbeitslose, psychisch erkrankte Menschen, Menschen mit Suchterkrankung.

Die Reihe könnte beliebig fortgesetzt werden. Regelbruch ruft allerdings nur dann eine Reaktion hervor, wenn er von außen erfahrbar gemacht wird, also wahrgenommen werden kann. Daher bezieht sich die Frage in diesem Fall nur auf die Arbeit mit Menschen, die offen erkennbar nicht der gesellschaftlichen Norm entsprechen.

Diese Personen stellen in sich schon den gesellschaftlichen Regelbruch dar.

Auch diese Tatsache unterscheidet die theaterpädagogische Arbeit mit Spielern außerhalb der Norm von anderer Arbeit und erweitert die Verantwortung des Theaterpädagogen. Denn neben der immer vorhandenen Verantwortung, den Spieler nicht ohne Schutz vor Publikum spielen zu lassen, besteht hier zusätzlich die Verantwortung, den Darsteller nicht in seiner Besonderheit auszustellen.

Dieses kann zum Beispiel geschehen, wenn der Theaterpädagoge die Besonderheit des Einzelnen gar nicht als solche erkennt.

Ein Beispiel:

Während meines Praktikums begleitete ich den Theaterunterricht in der 10. Klasse eines Gymnasiums. Die Klasse befand sich in den Endproben einer Inszenierung. Diese sollte vor erwarteten 200 Zuschauern aufgeführt werden. In der Pause kam ich mit einem der Mädchen ins Gespräch. Sie gab vor, keine Lust auf die Aufführung zu haben, da ihr das Stück nicht gefalle. Auf meine Frage, ob sie Lampenfieber habe, reagierte sie angespannt. Nachdem sie noch eine Weile über das Stück schimpfte, begann sie zu weinen und nannte schließlich den Grund ihrer Betroffenheit.

Die Schüler sollten sich selbständig Gedanken zu ihren Kostümen machen und untereinander darüber beraten. Bisher bestand die einzige Vorgabe darin, eine Einigung zu erzielen, da für dieses Stück alle das Gleiche tragen sollten. Die anderen Mädchen hatten nun vorgeschlagen, in kurzen Hosen zu spielen, da es zum Thema des Stückes passen würde. Meine Gesprächspartnerin wollte dieses auf keinen Fall, da sie sich für ihr Übergewicht schämte. Sie befürchtete, auf der Bühne von allen nur als „die Dicke“ wahr genommen zu werden, ohne dass jemand darauf achtete, ob sie ihre Rolle gut spiele. Mit den anderen wollte sie über dieses Problem aber nicht sprechen.

Mir als assistierende Spielleiterin wäre dieses Problem nicht in den Sinn gekommen, da für mich das Gewicht der Schülerin nie eine Rolle gespielt hatte.

Ich erinnerte mich daraufhin aber an eine Inszenierung mit Jugendlichen, in der fast alle Mädchen bunte T - Shirts trugen. Nur ein stark übergewichtiges Mädchen trug ein schlabberiges weißes Hemd. Allein dieser Umstand lenkte die Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit des Mädchens und separierte sie von den anderen. Übersetzt wirkte die Wahl der Kostüme wie ein roter Pfeil, der auf das Mädchen zeigte mit der Aufschrift: Zu dick! Passt nicht in das T - Shirt.

Diese beiden Begebenheiten machten mich darauf aufmerksam, dass nicht meine persönliche Vorstellung von Ästhetik maßgeblich ist. Das wesentliche Kriterium ist die Einschätzung des Spielers selbst und ggf. auch der Blick darauf, wie die gesellschaftlich gängige Vorstellung ist. Dieses Wissen soll nicht dem Bestreben dienen, allen Regeln, Normen und Ideale der öffentlichen Durchschnittsmeinung zu entsprechen, sondern ermöglichen, einen bewussten Umgang damit zu finden.

Im folgenden Absatz soll beispielhaft die Theaterarbeit mit behinderten Menschen in Bezug auf die Gefahr der Bloßstellung und der nötigen Umgehensweise damit betrachtet werden.

5.1. 100 % ICH - Menschen mit Behinderung

In der Arbeit mit Menschen mit Behinderung spielt die Frage nach Authentizität eine besondere Rolle. Denn fragt man erfahrene Theatermacher, was Theater mit behinderten Menschen anders, besonders macht, sagen sie, dass die Spieler vor allem sich selbst anstelle eines schauspielerischen Methodenrepertoires als Ausdrucksmittel zur Verfügung haben. Die unbedingte Authentizität ihres Spiels mache sie besonders.¹

Ein Mitarbeiter des Institut „Leonarda Vacca“, in dem behinderte und nicht behinderte Kinder miteinander Theater spielen, formulierte das Ziel ihrer Arbeit so:

*„Unsere Utopie ist es, den Menschen durch das Theaterspielen, durch Teamarbeit und Selbstkontrolle Würde zu geben und dazu ein stimmiges theatralisches Zeichen zu setzen“.*²

Es ist sicherlich fraglich, ob Theaterpädagogen beauftragt bzw. in der Lage sind, anderen Menschen Würde zu geben. Zweifellos aber haben sie die Verantwortung, mit ihrer Arbeit die Würde dieser Menschen keinesfalls in Frage zu stellen.

Damit diese Idee nicht nur Utopie bleibt, ist unabdingbar, Menschen nicht nur auf Grund ihrer Behinderung auf die Bühne zu stellen. Behinderung selbst darf nicht zum missverstandenen ästhetischen Qualitätsmerkmal, zum darstellerischen Selbstzweck werden, weil sie vergleichsweise echt und unverstellt und damit gut und berührend ist. Werden die Darsteller auf der Bühne ausschließlich über ihre Behinderung identifiziert, können Begriffe wie „natürlich“ und „ursprünglich“ in diesem Kontext als eine Form der Geringschätzung betrachtet werden.³

Ebenso wenig, wie Menschen Theater spielen, weil sie nicht behindert sind, sollten wir Menschen zum Theater spielen animieren, WEIL sie behindert sind. Der Grundsatz lautet, jeder Mensch kann Theater spielen, also Kunst schaffen. Dabei sollte das Theatererlebnis an sich Bedeutung erhalten und der Fokus nicht auf die Befindlichkeit, also die Behinderung der Darsteller gelenkt sein, indem sie in ihrer Authentizität das Einzige ist, was ausgestellt wird. Die augenscheinliche Behinderung nicht ins Zentrum der Betrachtung zu stellen, bedeutet nicht, sie zu kaschieren oder gar zu verstecken.

¹ vgl. Höhne, Gisela in Theater Trotz & Therapie 75 ff.

² vgl. Brogi, Marco in Theater Trotz & Therapie 57

³ vgl. Vogt, Christine in Theater Trotz & Therapie 70 ff.

So kann es gelingen, den Darsteller auf der Bühne nicht um die anerkennende Wertschätzung zu bringen, die ihm unabhängig von seiner Behinderung zukommen sollte und Lohn und Bestätigung für seine Arbeit ist.

Auch der Rahmen, in dem Inszenierungen stattfinden und der Umgang mit deren Ergebnis kann Einfluss auf die Wahrnehmung des Zuschauers und die Wertschätzung nehmen.

Ein Beispiel:

Als Zuschauer nahm ich an einer Werkstattaufführung einer Theatergruppe teil, die aus 10 erwachsenen Menschen mit geistiger Behinderung bestand.

Eine zehnmütige Szene mit märchenhaftem Inhalt wurde gezeigt. Die einzige Darstellerin ohne Behinderung trug den Großteil des Textes vor, während die übrigen Textpassagen den anderen Darstellern als Hilfestellung souffliert wurden. Zudem wurde zu unterschiedlichen, nacheinander abgespielten Musikstücken ausgelassen und frei getanzt. Die Mitspieler waren sehr unverstellt und privat auf der Bühne zu sehen. Besonders beim freien Tanzen und beim Applaus des Publikums war ihnen eine große Freude anzusehen. In anderen Momenten war bei einigen Spielern Verunsicherung und zum Teil auch Anspannung sichtbar.

Das Procedere im Anschluss dauerte etwa zwanzig Minuten und somit doppelt so lange, wie die Aufführung selbst und umfasste vor Allem Danksagungen der Organisatoren und Anleiter untereinander. Der Stückinhalt und das künstlerische Ergebnis fanden in diesem „Nachspiel“ wenig Platz.

Aus dem Publikum hörte ich den Kommentar: „Das war wirklich süß! Und auch so authentisch!“

Auch mich hat die Situation, der ich beiwohnen durfte, berührt, da sich die Teilnehmer wahrhaftig gefreut haben über die Musik und später über den Applaus. Ich habe mich anstecken lassen von den Gefühlen der Darsteller. Zeitgleich fühlte ich mich peinlich berührt. Denn der Inhalt der Szene hatte mein Interesse nicht wecken können und verlor für mich sehr schnell an Bedeutung. Es blieb insgesamt das Gefühl, behinderte Menschen angesehen zu haben, anstatt eine Theaterszene, die von Menschen mit Behinderung gespielt wurde.

Es liegt in der Natur der Wahrnehmung, dass sie rein subjektiv ist. An dieser Stelle kann ich natürlich nur meine persönliche Einschätzung wieder geben.

Was bedeutete in diesem Kontext „süß“?

Und was bedeutet „authentisch“? Hatten die Darsteller eine Wahl bezüglich ihrer Authentizität? Hätten sie sich auch dagegen entscheiden können, sich selber sehr wahrhaftig zu präsentieren? Vermutlich nicht. War gerade das, was als „süß“ betitelt wurde, diese besondere Qualität einer Inszenierung? Wir schauten Menschen beim

Sein zu, wie man es bei Kindern kennt, die noch nicht verinnerlicht haben, dass ihr Tun eine Wirkung erzeugt, und bei denen man Emotionen noch pur vom Gesicht ablesen kann.

Dieses Beispiel zeigt unter Anderem, dass der Umgang mit Authentizität nicht immer eine Frage der freien Entscheidung ist. Es macht auch deutlich, dass wir uns der Authentizität anderer bedienen, um uns berühren zu lassen. Sehr verführerisch erscheint die Möglichkeit, auch das Scheitern dieser Menschen zu nutzen, um diesen Effekt zu erzielen. Damit würden wir die Spieler instrumentalisieren in ihrer unnachahmlichen Art mit ihrer Authentizität zu berühren. Da sie den Blick und die Reaktion des Publikums nur eingeschränkt einschätzen und berücksichtigen können, würden wir die Darsteller benutzen und den Zuschauer in die Rolle des Voyeurs zwingen.

Durch die Aufmachung und die zeitliche Gestaltung der oben beschriebenen Veranstaltung sowie den Schwerpunkt bei der Nachbetrachtung wurde der Fokus bereits auf die Bemühungen aller Beteiligten gerichtet, die mit dieser Vorstellung zu tun hatten. Das künstlerische Ergebnis stand nicht zur Debatte. Wenn sich der Applaus (im schlimmsten Falle mitleidvoll) nach solch einer Vorstellung aber vor allem an das Bemühen richtet, ist das (Selbst-)Ziel einer Inszenierung möglicherweise verfehlt. Wie bereits beschrieben, reicht es offenbar nicht aus, die Menschen in ihrer Authentizität zu zeigen. Es muss mit ihnen in einen künstlerischen Prozess eingetreten werden, der es ermöglicht, ihre Fähigkeiten und Besonderheiten in Szene zu setzen. Weder dürfen sie mit ihrer Behinderung ausgestellt, noch dürfen sie ins Rennen geschickt werden, um im Wettbewerb mit Darstellern ohne Behinderung der Norm entsprechenden ästhetischen Regeln zu genügen.

Dieser These folgend, formulierte das Theater Rambazamba seinen Grundsatz so: „Empfindet ein Zuschauer Mitleid, beobachtet er nur während der Vorführung, wie gut oder schlecht ein behinderter Schauspieler etwas bewältigt, hat das Stück nichts mehr auf unserer Bühne zu suchen, dann haben wir versagt. Nicht die Behinderten!“

5.2. Das Un- Sichtbare

Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass das Publikum immer genau das sieht, was wir mit unserer Inszenierung beabsichtigt haben. Zwar wird jeder Zuschauer die von dem Theaterensemble dargestellten Theaterbilder sehen, doch am Ende der Vorstellung wird auch jeder mit einem anderen Erleben den Ort verlassen. Das ist Teil des Theaters.

Die Wahrnehmung ist in hohem Maße subjektiv und neben Erfahrungen auch von Erwartungen und Gefühlen geprägt.

Auch Theaterbilder lassen sich nicht von der subjektiven Wahrnehmung trennen. Bilder werden als präsente Erscheinungen wahrgenommen und zeitgleich mit Vor- und Nachbildern, sowie persönlichen Vorstellungen in Form von Erinnerungen, Erwartungen und Assoziationen verknüpft. Der Zuschauer spielt also mit.

Brecht nannte das Publikum daher „Ko-Fabulierer“. Der Theaterregisseur Manfred Wekwerth fand bei einem Experiment heraus, dass bereits die neutrale, stumme und bewegungslose Anwesenheit einer Person auf der Bühne, die Zuschauer zum inneren „Mitspiel“ auffordert. Selbst bei der Art minimalem Geschehen auf der Bühne projiziert der Zuschauer seine inneren Bilder auf das Geschehen.¹

Das zeitgleiche Wahrnehmen der Theaterbilder, die Verknüpfung mit persönlichen Assoziationen und das sinnliche Erfahren der gesamten räumlichen Atmosphäre im Theater hat Auswirkung auf das Erleben des Zuschauers.² Dieser Umstand kann dazu führen, dass Theaterbesucher im Nachhinein von sehr unterschiedlichen Beobachtungen berichten.

Die „Kommunikation“ zwischen Bühne und Zuschauerraum findet auf verschiedenen Interaktionsebenen statt. Je nach Aufmerksamkeitsschwerpunkt variiert die Betrachtung des Zuschauers zwischen der Wahrnehmung des Darstellers und der Wahrnehmung der Rollenfigur. J. Weintz beschreibt die mögliche Interaktion sogar als noch komplexer: Auf der eine Seite steht der Darsteller als Privatperson, als Schauspieler und als Rollenfigur und auf der anderen Seite im Publikum die Privatperson, der Theaterbesucher und der Zuschauer. Je nachdem welcher „Interaktionskanal“ gerade belegt ist, werden bestimmte Einzelheiten oder Zusammenhänge wahrgenommen oder nicht.³

Ebenfalls zu den subjektiven Erfahrungen und Erwartungen gehören auch die Normen und Regeln, in die wir gesellschaftlich eingebunden sind. Was auf der Bühne sichtbar bzw. unsichtbar ist, hängt in hohem Maße davon ab, was wir gewöhnt sind und somit für uns der Norm entspricht.

Zwei Beispiele:

Besteht das Theaterensemble aus nicht behinderten Darstellern, wird die Unversehrtheit des Einzelnen nicht in die Wahrnehmung des Zuschauers vordringen.

¹ vgl. Wekwerth, Manfred, Schriften zum Theater in Theater u. Wissenschaft, S. 470

² vgl. Wihstutz, Benjamin, Theater d. Einbildung

³ vgl. Weintz, J. Theaterpädagogik u. Schauspielkunst, S. 171

Vermutlich wird das Publikum die Schauspieler nicht als „nicht behindert“ wahrnehmen. Die „Nichtbehinderung“ spielt keine Rolle und bleibt somit unsichtbar. Betreten nun unerwartet Schauspieler mit Behinderung die Bühne, wird eben diese Behinderung deutlich sichtbar, da sie nicht erwartet wurde und nicht der Norm entspricht. Der Zuschauer fragt sich möglicherweise nach der Bedeutung des Schauspielers auf der Bühne und überprüft deren Leistung und gleicht sie mit seiner Erwartung ab.

Besucht man eine Theaterinszenierung einer Schule in Hamburg oder Berlin, wird man vermutlich auf ein multikulturelles Schülerensemble treffen. Dieses entspricht dem Bild auf Hamburger oder Berliner Straßen. Das Publikum wird diesem Umstand also kaum Bedeutung zuweisen oder dem einzelnen Schüler aufgrund seiner Herkunft besondere Beachtung schenken.

Gibt es im Ensemble allerdings nur ein Kind, das offen ersichtlich ein anderes Herkunftsland hat, und in der Wohngegend allgemein der Anteil der Bewohner mit Migrationshintergrund gering ist, so wird dieses sofort wahr genommen.

Die Reihe könnte fortgesetzt werden mit weiteren Beispielen für Schauspieler außerhalb der Norm.

Wenn jetzt das Bild der verschiedenen Interaktionskanäle zur Rate gezogen wird, ist in den beschriebenen Fällen die Wahrscheinlichkeit groß, dass der Darsteller zuerst in seiner Körperlichkeit also seiner Privatheit wahrgenommen wird.

Unabhängig von der Absicht, gerät der Darsteller außerhalb der Norm in den Fokus des Zuschauers. Dies geschieht, egal ob diese Person auch innerhalb der Gruppe im Probenprozess eine außergewöhnliche Rolle eingenommen hat. Dieses Phänomen wird sowohl auftreten, wenn das gesamte Ensemble nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht, als auch wenn einzelne innerhalb des Ensembles augenscheinlich „anders“ sind.

Je nachdem welche Werte der einzelne Zuschauer verinnerlicht hat, fällt seine Reaktion auf das Gesehene aus. Die Bandbreite reicht von Mitleid, Anerkennung, Bewunderung bis hin zu Unverständnis. In jedem Fall aber nimmt er die Besonderheit der Darsteller wahr und sieht nicht über sie hinweg.

Als Darsteller oder Spielleiter können wir zwar vorhersehen, dass Besonderheiten wahrgenommen werden, aber nicht in welcher Weise dies geschieht.

Unabhängig von den persönlichen Werten des Theaterpädagogen sollte er sich der über geltende gesellschaftliche Verabredungen im Klaren sein, um ein Bewusstsein dafür zu haben, in welchen Situationen in einer Inszenierung gegen diese Regeln „verstoßen“ wird. Ziel hierbei sollte es nicht sein, diesen „Verstoß“ zu vermeiden, sondern dieses entweder wissentlich zu wagen oder es wissentlich zu unterlassen. Auf

diesen Punkt wird zu einem späteren Zeitpunkt in Bezug auf die Verantwortung des Spielleiters noch ausführlicher eingegangen.

6. Zum Umgang mit 100 % ICH in der Theaterpädagogik

Ebenso wie jeder Theaterpädagoge sein persönliches Profil erschafft und im Laufe seiner Tätigkeit weiter entwickelt, hat auch jeder sein persönliches Verständnis zum Umgang mit dem Persönlichen und Privaten der Kursteilnehmer, Spieler und Gruppenmitglieder.

Aus den voran gegangenen Kapiteln ergibt sich jedoch eine Verantwortung, die nachfolgend genauer beschrieben werden soll.

6.1. Authentizität in der Theaterpädagogik

Im Zentrum der Theaterarbeit steht der Mensch. Somit ist sie grundsätzlich persönlich. Er steht im Zentrum als Darsteller, als Zuschauer und im theaterpädagogischen Kontext meist auch als Urheber der Darstellung. In der theaterpädagogischen Praxis wird den Teilnehmern kein Wissen und keine Fertigkeit angereicht. Der Kern der ästhetischen Bildung ist die sinnliche Erfahrung und die dadurch begünstigte Entwicklung des Einzelnen in der Gemeinschaft. Somit beantwortet sich die Frage nach dem Stellenwert der authentischen Person in der Theaterpädagogik von selbst. Ohne sie wäre theaterpädagogische Arbeit nicht möglich. Die 100% persönliche Einbindung jedes Einzelnen ist Bedingung.

Im Fokus steht nun aber nach dem Umgang mit dem Privaten auf der Bühne. In der theaterpädagogischen Arbeit werden hauptsächlich Eigenproduktionen inszeniert. Selbst bei der Bearbeitung literarischer Textvorlagen, die den Spielern häufig fremd sind, wird nach der Verbindung zur eigenen Person geforscht. Eigenproduktionen versuchen ein hohes Maß an Deckungsgleichheit zwischen den Darstellern und dem Stück zu verwirklichen. Ausgang hierfür ist der persönliche Lebensweltbezug, die eigene Erfahrung, die Wahrnehmung, Interessen und Sichtweisen.¹

Diese spezielle Form der Darstellung basiert also auf der Echtheit des Spiels und des Spielers. Damit der Darsteller nicht als Privatperson auf der Bühne steht, bedarf es für das persönliche Material eine „Transformation“ in eine theatrale Handlung. Wie dieses geschieht, wird im später unter „Der ästhetische Rahmen“ näher betrachtet.

¹ vgl. Klepacki, Leopold: Ästhetik d. Schultheaters, S. 155 ff.

Da wie beschrieben jede Darstellung unweigerlich an den Darsteller gebunden ist und auf die gleiche Art niemals von einem anderen Schauspieler reproduzierbar wäre, könnte die Schlussfolgerung lauten, dass es sich hierbei um eine authentische Darstellung handelt. Dennoch ist das nicht gleichbedeutend damit, den Spieler in seiner Privatheit ausgestellt zu sehen. Das Ziel der theatralen Darstellung ist es, neben der Individualität des Einzelnen, noch etwas anderes zu transportieren. Es ist das, was als Rolle oder als Bühnenfigur bezeichnet wird.

Zwar bleiben die Darsteller in theaterpädagogischen Eigenproduktionen immer als Person erkennbar und präsentieren somit auch sich selbst, doch tragen sie auch etwas bei sich, das nicht (zu) ihnen gehört, das sie sich für die Präsentation angeeignet haben, um es hinterher wieder abzulegen. Übersetzt heißt das, dass die Theaterrolle durch den Darsteller gestaltet wird, durch seine Persönlichkeit Profil bekommt und ohne seine authentischen Merkmale nicht existent wäre. Umgekehrt bedient sich der Darsteller an seiner Rolle, um nicht privat in Erscheinung zu treten.¹

Je nachdem, wo die Grenze zwischen dem Sein des Schauspielers und theatraler Darstellung verläuft, ist die Person des Darstellers mehr oder weniger zu erkennen. Wichtig ist hierbei, überhaupt eine Abstraktion zu schaffen und somit einen Unterschied zwischen Rolle und Sein zu generieren, und zwar in jedem Moment auf der Bühne. Die bewusste Wahrnehmung des Darstellers dieser beiden Wirklichkeitsebenen wird als Differenzerfahrung bezeichnet und gehört zu den wichtigen Bestandteilen der ästhetischen Bildung in der theaterpädagogischen Arbeit.² Die geschulte Wahrnehmung dieses Unterschiedes trägt zur Verhinderung der privaten Entblößung bei, da der Darsteller ein Gefühl dafür entwickelt, wann er sich in der Rolle befindet und somit eine Distanz zwischen sich und seiner Bühnenfigur schafft.

So zumindest sieht es die Theater Theorie. In der theaterpädagogischen Praxis wird, so U. Henschel, nicht so stark auf die Erfahrung der Differenzerfahrung geachtet. Besonders dann nicht, wenn Theaterpädagogik sich weniger als die Anwendung von Theater versteht, sondern theaterpädagogische Projekte primär als pädagogisches Mittel zur sozialen Zielerreichung verstanden werden.

Zu dieser Beobachtung passt auch der Hinweis von Lars Göhmann auf ein Zitat:

„Je mehr therapeutische und/ oder pädagogische Zielsetzungen das Theater dominieren, desto mehr verliert die ästhetische Bildung als ursprünglicher Gegenstand der Theaterpädagogik an Priorität, desto weniger zählt die künstlerische Leistung gegenüber der moralischen.“³

¹ vgl. Klepacki, S. 160 ff.

² vgl. Henschel, U., Pinkert, U.: Was tue ich hier und warum? Ein Vortrag

³ Hatzler: Die Inflation des Echten und Wahrhaften. S.5.

Er selbst sieht darin die Gefahr, dass durch falsch verstandene, moralisch begrenzende Verantwortung gegenüber dem Spieler, dieser ohne den Schutzraum des Ästhetischen ausgestellt wird und seine Darstellung ausschließlich dem Gütesiegel der Authentizität unterliegt.¹

Dieser Fall tritt offensichtlich nicht automatisch ein, wenn der Arbeitsschwerpunkt auf der Erreichung sozialer Ziele liegt. Es erscheint aber nachvollziehbar und lohnenswert, diesen Aspekt gerade mit Blick auf die Vermeidung von Bloßstellung zu überdenken. Gerade im sozialen Kontext wird der Wert der persönlichen Entwicklung hervor gehoben und häufig gleichgesetzt mit der Annahme, das Wissen um theatrale Zusammenhänge sei von untergeordneter Bedeutung.

Es könnte davon ausgegangen werden, dass eine Bühnenrolle, die weit weg vom Eigenen ist, sich besonders eignet, um im Schutz der Rolle die nötige Distanz zum Privaten zu bekommen.

Aus persönlicher Spielerfahrung als nicht professioneller Schauspieler weiß ich zu berichten, dass dieses nicht der Fall sein muss. Gerade in Momenten, in denen ich persönlich keine Verbindung zur Rollenfigur fand, sie nicht mit mir in Abgleich bringen konnte und somit auch keine Differenz zwischen ihr und mir ausmachen konnte, griff ich auf das Urpersönliche zurück. Ich begann etwas zu konstruieren, von dem ich annahm, es entspräche der Rollenfigur. In diesen Momente, kam ich mir auf der Bühne ausgestellt und entblößt vor. Daraus folgere ich, dass die persönliche, private Auseinandersetzung mit der Rolle Bedingung ist, um innerhalb der Figur einen Schutzraum zu finden und eben nicht das Private zu exponieren.

Die Frage, ob die gerade beschriebene Erfahrung, also die Wahrnehmung des Unterschiedes zwischen „das bin ich“ und „das ist die Rolle“, für jede Zielgruppe erlebbar ist, kann hier pauschal nicht beantwortet werden. Herauszufinden, welche kognitiven und intellektuellen Fähigkeiten dafür Voraussetzung sind, wäre zu weit gefasst für diese Arbeit.

Ganz unabhängig davon, ob der Spieler diese Erfahrung machen und für sich auswerten kann, muss durch die ästhetische Rahmung für den Zuschauer eine Unterscheidung (Transformation) vom Privaten in die theatrale Inszenierung erfolgen. Dieses gilt für jeden Darsteller und jede Darstellungsform. Selbst im dokumentarischen Theater mit Betroffenen oder in performativen Theaterformen gibt es die schützende Distanz zwischen 100% ICH und dem Bühnen-ICH.

¹ vgl. Göhmann, Lars: Theatrale Wirklichkeit, S. 300

6.2. Der Schritt vom geschützten in den öffentlichen Raum

Während des Probenprozesses hat der Theaterpädagoge Einfluss auf die vorherrschende Atmosphäre. Er ist maßgeblich mit dafür verantwortlich, welche Regeln sich innerhalb der Gruppe etablieren. Ziel ist es, eine Atmosphäre zu schaffen, in der jeder sich ausreichend geschützt fühlt, um Neues auszuprobieren und sich zu zeigen. Dieses Ziel wird in der Regel bereits ab dem ersten Treffen verfolgt. Feedback Regeln werden festgelegt, Hierarchien innerhalb der Gruppe hinterfragt, Irritationen und Kränkungen können zeitnah betrachtet und konstruktiv bearbeitet werden. Besten Falls gelingt es, ein wertschätzendes Klima herzustellen, in dem jeder Einzelne unabhängig seiner persönlichen Eigenarten Anerkennung erfährt.

Sind all diese Regeln Bestandteil des Miteinanders, stellt das Preisgeben von persönlichen Details wie das Teilen von Gedanken und Gefühlen keine Bloßstellung mehr da. Der vereinbarte Rahmen gewährleistet den nötigen Schutzraum.

Zudem liegt der Fokus während der Erarbeitung auf dem Prozess selbst und nicht auf dem Ergebnis. Alle Beteiligten wechseln während der Proben permanent die Ebenen zwischen Figur und Darsteller. Sie spielen und reflektieren abwechselnd. Während der Aufführung fällt der Moment der Reflexion weg.

Der Schritt vom geschützten in den öffentlichen Raum kann einen Einschnitt in die intern geltenden Regeln bedeuten.

Doch ohne diesen Schritt wäre Theater nicht Theater. Denn die Publikumsorientierung, der Dialog zwischen Bühne und Publikum ist es, was das Theater ausmacht und u. a. von der Zweckfreiheit des einfachen Spiels unterscheidet.¹

„Der Mensch ist existenziell angewiesen auf den Anderen, auf das „angeschaut werden“, den Blick, auf Responsivität. Eben dies sind Qualitäten des Theaters, die durch andere Medien nicht ersetzbar sind.“²

Der Schritt in die Öffentlichkeit ist also nötig.

Anders als im bisherigen Prozess steht nun der zu vermittelnde Schauwert mit im Fokus.

Dem Publikum einer öffentlichen Aufführung ist nicht vorzuschreiben, wie es reagiert und bewertet. Es ist nicht Teil der Gemeinschaft, in der spezielle Umgangsregeln vereinbart wurden. Solidarität ist nicht vorauszusetzen und darf auch nicht die Aufgabe der Zuschauer sein.

¹ Weintz, J.: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, S.270

² Hentschel, Ingrid: Medium + Ereignis. Warum Theaterkunst bildet. Vortrag.

Es muss also ein anderer Rahmen gefunden werden, der die Spieler davor schützt, in ihrer Authentizität ausgestellt zu sein.

Je nach Aufführungsort und Kontext hat das Publikum Erwartungen an die Inszenierung.

Nicht immer ist Transparenz bzgl. der Möglichkeiten und Grenzen einer Inszenierung gegeben. Werden etwa semi-professionelle Produktionen mit nicht professionell ausgebildeten Schauspielern im Spielplan von Theatern und z.B. in der Zeitung angekündigt, aber nicht darauf hingewiesen, dass es sich nicht um Berufsschauspieler handelt, so kann daraus eine Enttäuschung der Erwartungshaltung des Publikums folgen, die offensiv verbalisiert wird.

Als Darsteller in solch einer Produktion habe ich erlebt, wie Mitspieler, die hier ihren ersten Kontakt mit Theaterspiel hatten, im Anschluss an die Aufführungen wegen ihrer mangelhaften Sprecherqualitäten im Internet von Kritikern zerrissen wurden.

Das genannte Beispiel zeigt, nicht nur der Fakt der öffentlichen Aufführung, sondern auch der Rahmen und die Organisation haben Einfluss.

Davon ausgehend, dass Theater immer ein Dialog zwischen Darsteller und Publikum ist, muss die Rezeption der Zuschauer mitbedacht werden, wenn es darum geht, Bloßstellung des Schauspielers zu vermeiden. Und anders als im Probenprozess muss der Darsteller in jedem Moment die Sicherheit haben, zu wissen was er tut. Er muss das sichere Gefühl haben, bzgl. der Aufführung routiniert zu sein und die Darstellung beherrschen zu können. Unsicherheit, hervorgerufen durch Zeitmangel oder noch kurzfristig geänderter Szeneninhalte, birgt die Gefahr, den Spieler aus der Szene aussteigen und verzweifelt improvisieren zu lassen. Auch wenn Improvisation als lustvoll und als Herausforderung angesehen werden kann, bedarf es auch hierfür einer gewissen Routine und Selbstsicherheit. Andernfalls kann dieses ein Moment sein, in dem der Spieler auf der Bühne ratlos zu erkennen ist.

6.3. Der ästhetische Rahmen

In der Theaterarbeit geht es um das Erarbeiten, Konstruieren und Darstellen von Geschichten, nicht um die unverfälschte Abbildung der Realität. Es ist der künstlerische Rahmen, der die bloße private Anwesenheit und Handlung der Spieler auf der Bühne von Theater unterscheidet. Somit trägt der künstlerische Rahmen auch mit dazu bei, dem Darsteller und dem Zuschauer Schutz vor zu viel ungewollter Intimität zu geben.

Hier ist dramaturgisches Geschick und Kenntnis über theatralische Gestaltungsprinzipien gefragt. Ziel ist es, das Publikum zu berühren, eine Verbindung

zum Gezeigten herzustellen, ohne sich der „Purheit“ der Darsteller zu bedienen. Authentizität darf nicht zum Selbstzweck werden (vgl. Beispiel unter 5.1.). Wie kann diese „Transformation“ gelingen? Welche Mittel eignen sich, die Distanz herzustellen?

Aus persönlicher Sicht des Darstellers ist hier wieder die Wahrnehmung der Differenz zwischen sich und der Rollenfigur zu nennen. Indem die Akteure sich selber in doppelter Weise erfahren und mit dieser Erfahrung agieren, haben sie Einfluss auf ihre Darstellung und ihre Wirkung. Sie verbleiben nicht unbewusst in ihrer Privatheit, sondern arbeiten bewusst mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität. Diese Fähigkeit vereinfacht es den Spielern selbst bei performancenahen Theatervarianten, die sowohl im zeitgenössischen Theater als auch in der Theaterpädagogik gerade großen Einfluss haben, die Distanz zwischen sich als Darsteller und der Figur zu verdeutlichen.¹

Zudem muss das, was von den Spielern als Material eingebracht wird, bühnengerecht umgewandelt werden. Die hierzu verwendeten Mittel richten sich sowohl nach Theatergenre als auch nach der Entsprechung zum Stück und zur jeweiligen Szene. Sie sollten also nicht beliebig eingesetzt werden, nur um eine Rahmung geschaffen zu haben, sondern müssen erneut im Spiel nach Wirkung und Passgenauigkeit überprüft werden.

Die hier aufgelisteten Mittel, die zur Gestaltung des künstlerischen Rahmens genutzt werden können, dienen daher nur als Beispiel:

- Verallgemeinerung, Äußerungen und Gedanken werden von der Person weg ins Allgemeine übertragen.
- Verfremdung durch z. B. Rollensplitting und chorische Elemente
- Komprimierung, Verkürzung von Sachverhalten und Raffung der Zeitabläufe
- Kontrastierung z. B. durch entgegen gesetzt wirkende Musik, oder durch Emotion, die entgegen des Textes funktioniert
- Choreographische Elemente
- Vereinheitlichung z.B. der Kostüme
- Bühnenbild
- Rahmenhandlung
- Bühnenrolle
- Rhythmus des Spiels

¹ Hentschel, U.: Das sogenannte Reale

- Wiederholungen
- Vergrößerung oder Verkleinerung
- Karikieren

6.4. Die Spielleiterkompetenzen

Über welche Kompetenzen muss ein Theaterpädagoge also verfügen, um nicht nur eine Haltung zum Thema der öffentlichen Bloßstellung zu entwickeln, sondern auch einen verantwortungsvollen Umgang zu garantieren? Vor dem Hintergrund der dargelegten Fakten und Ansichten ergibt sich ein Bild der benötigten Fähigkeiten, die sich von den allgemein formulierten Anleiterkompetenzen eines Theaterpädagogen noch einmal abgrenzen. Viele Parallelen lassen sich zu den Anleiterkompetenzen entdecken, die das Biographische Theater voraus setzt, da es auch hier um die Verpflichtung geht, das Private vor den Augen und der Beurteilung des Publikums zu schützen.

6.4.1. Kompetenzen im Theaterfach

Um, wie oben beschrieben, neben dem persönlichen Material der Spieler (eigene Texte, Gedanken, pure körperliche Anwesenheit) einen künstlerischen Rahmen zu gewährleisten, bedarf es grundlegender theatertheoretischer Kenntnisse.

„Erst über ein klar definiertes Verständnis des Fachgegenstandes Theater kann es dem Theaterpädagogen gelingen, seine Aufgaben im Bereich der Ästhetik, Dramaturgie und der Darstellungsanalyse wahrzunehmen.

Die Erkenntnis von Differenzen zwischen sozialer und theatraler Wirklichkeit und dem Zusammenwirken von Rollenträger und Rollenfigur, die im theatralen Gestaltungsprozess vermittelt werden sollten, muss einer theatertheoretischen Fundierung unterworfen sein, da sich hieraus die methodischen Konzeptionen für das weitere theaterpädagogische Arbeiten ableiten.“¹

Zu diesen Fertigkeiten zählen Kenntnisse aus den Bereichen Regie, Dramaturgie, Bühnenbild und Schauspiel.

Diese Kompetenzen ermöglichen es dem Spielleiter, durch Beobachtung der Spieler zu erkennen, welche Typisierungsmöglichkeiten, Gestaltungsweisen und -stile zu ihnen

¹ Göhmann, L.: Zur Qualität der Theaterpädagogik in Deutschland. Ein Vortrag.

passen. Im Verlauf können diese dann akzentuiert, vergrößert oder rekonstruiert werden.¹

Um der Vermittlungsebene zwischen Darsteller und Publikum Rechnung zu tragen, ist die Kenntnis über den Einfluss des Zuschauers im Dialog zwischen „Bühne und Parkett“ ebenso zu den hier zu nennenden Kompetenzen zu zählen.

6.4.2. Kompetenzen im Umgang mit den Darstellern im Produktionsprozess

Die Zeitspanne des Produktionsprozesses reicht vom ersten Treffen bis zur Inszenierung vor öffentlichem Publikum.

Der Theaterpädagoge ist maßgeblich für die vorherrschende Atmosphäre verantwortlich. Es gehört zu seinen Aufgaben, einen Raum zu gestalten, in dem die Spieler sich trauen sich auszuprobieren, sich zu entdecken und zu zeigen und im Anschluss das Entdeckte zu formen und zu gestalten.

Hierzu gehört unbedingt die Einführung von Feedback-Regeln, die eine ernst gemeinte Rückmeldung gestatten und Kritik als respektvollen Umgang verstehen. Die Rückmeldung der Wirkung und Passgenauigkeit des Gesehenen im dramaturgischen Konzept ist Bestandteil dieses Vorgangs, nicht aber die inhaltliche Bewertung der Person oder der Persönlichkeit des Spielers.² Eine Reflexionskultur, die Ästhetik und Wirkung beinhaltet ist wichtig, damit Spieler sich ihrer eigenen Wirkung bewusst werden und für sich und die anderen Ensemblemitglieder Verantwortung übernehmen können. Der Umgang mit Rückmeldung ist ein Bestandteil der Anleitung zur Selbstwahrnehmung und Wahrnehmung des gesamten Prozesses.

An dieser Stelle ist es Aufgabe des Anleiters, den Einzelnen zu informieren und mit ihm darüber ins Gespräch zu kommen, wenn die Selbstwahrnehmung nicht mit der Wahrnehmung von außen übereinstimmt. Dieses kann ein wesentlicher Moment sein, der spätere Bloßstell-Momente verhindert.

Als Anleiter ist dafür zu sorgen, allen Teilnehmern die Möglichkeit des „Ausstiegs“ oder der „Grenzziehung“ zu vermitteln. So die Fähigkeit besteht, darf und muss jeder einzelne selber entscheiden, welche Informationen er über sein Befinden und seine Erfahrung beitragen möchte. Dieses muss allen bekannt gemacht werden.

Der Theaterpädagoge ist neben den Spielern selbst der erste Zuschauer und somit auch Stellvertreter des Publikums. Aus dieser Perspektive muss er dramaturgische Entscheidungen übernehmen. Er bewegt sich damit im Wechsel zwischen der Position des Entscheidungsträgers, weil für den Prozess und das Ergebnis Verantwortlicher und

¹ vgl. Köhler, Norma: Biographische Theaterarbeit, S. 139

² Vgl. Köhler, Norma: S. 138

der des Begleiters der Entscheidungen und Gestaltungen der Darsteller. Dieser Wechsel muss vom Spielleiter transparent kommuniziert werden. Auch wenn die letzte Entscheidung durch den Theaterpädagogen getroffen werden muss, hat er seine Entschlüsse mit der Einschätzung der Teilnehmer abzugleichen. Denn sollten sie sich nicht mehr mit dem Ergebnis, der Aussage identifizieren können, ist es möglich, dass sie dieses dem Publikum nicht mehr zeigen mögen und diese Haltung dann wiederum als private Haltung auf der Bühne zu erkennen ist.

6.4.3. Einschätzung der Teilnehmer/ Spieler

Theaterpädagogen müssen ihre Teilnehmer einschätzen können, um diese nicht in überfordernde, beschämende Situationen zu bringen. Dieses gilt für den Produktionsprozess ebenso wie für die Inszenierung.

Nachfolgend werden einige Faktoren benannt, von denen sich Spielleiter ein Bild machen sollten.

- Ist der Teilnehmer in der Lage, die von ihm eingeforderte Eigenverantwortung zu übernehmen? (Kleine Kinder; Menschen mit geistiger Behinderung, wenn sie sich ihrer Wirkung nur begrenzt bewusst sind; Menschen in belastenden Lebenssituationen, welche die Eigeneinschätzung verzerren können,...)
- Wie groß ist die Furcht vor Kränkung in der Öffentlichkeit? (vgl. 4.2. Scham und Beschämung)
- Ist der Spieler in der Lage, das Risiko des „Scheiterns“ (z.B. zu viel zu offenbaren) einzugehen?
- Gibt es mögliche „empfindliche“ Punkte, die eines besonderen Schutzes bedürfen? (vgl. 5. Darsteller außerhalb der Norm)
- Hat der Spieler bereits die Erfahrung der Differenz zwischen sich und der Rollenfigur gemacht?

Die Aufzählung muss unvollständig bleiben und soll auch nur beispielhaft verdeutlichen, dass es zu einer Grundkompetenz des Theaterpädagogen gehört, eine Einschätzung seiner Teilnehmer vornehmen zu können, um Momente des Beschämt-Werdens und der Fremdscham zu verhindern.

Zu der persönlichen Einschätzung der Teilnehmer gehört unbedingt das Abgleichen mit der Selbsteinschätzung betroffener Person. Der eigene Eindruck muss nicht den Tatsachen entsprechen, sondern beruht auf der eigenen Erfahrung. Ebenso, wie es passieren kann, dass als Anleiter wichtige Empfindsamkeiten einzelner Personen übersehen werden, weil sie im eigenen Wertesystem keine Rolle spielen, ist es umgekehrt möglich, eigene Befürchtungen auf den Spieler zu übertragen.

Gerade beim Ausloten der Vergabe und Übernahme von Verantwortung kann diese Differenz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung entscheidend sein.

6.4.4. Persönliche Kompetenzen

Persönliche Kompetenzen vorauszusetzen oder in einem Kontext zu bewerten, ist mit Vorsicht zu betrachten. Keinesfalls soll hier ein Formschema benannt werden, wie ein Theaterpädagoge zu sein hat, damit ihm hier benannte Phänomene nicht passieren. Ebenso wenig gilt der Umkehrschluss, dass all jene Theaterpädagogen, die die benannten Kompetenzen nicht mitbringen, ihre Teilnehmer in beschämende Situationen bringen werden.

Dennoch soll hier eine wichtige persönliche Fähigkeit benannt werden, die einen sensiblen und aufmerksamen Umgang mit diesem Thema unterstützt.

Der Anleiter benötigt allem voran selbstreflexive Fähigkeiten, die es ihm ermöglichen, die eigene Motivation und das Handeln zu überprüfen. Mit Hilfe dieser Kompetenz gelingt es ihm, sich auf folgende Fragen hin zu überprüfen:

- Wahre ich die Intimitätsgrenze des Einzelnen?
- Lasse ich trotz der Wahrung dieser Grenze wichtige persönliche Prozesse der Teilnehmer zu?
- Welches sind meine blinden Flecken in Bezug auf die Besonderheit der Teilnehmer?
- Bin ich mir meiner Verantwortung bewusst?
- Bin ich mir der Verantwortung der Spieler bewusst und habe sie zur Mündigkeit angeleitet?
- Habe ich ausreichend Distanz, um mögliche Normbrüche noch wahrzunehmen?
- Traue ich mich, aufrichtig Rückmeldung zu geben, auch wenn es für den Darsteller unangenehm sein kann?
- Lasse ich mich von eigenen Schamgefühlen gefangen nehmen, die einen respektierenden Umgang verhindern?
- Ist es mir wichtig, den Spieler und das Publikum vor dem Moment der Scham bzw. Fremdscham zu bewahren?
- Habe ich die Darsteller in Bezug auf ihre Ängste im Blick?
- Habe ich eine Atmosphäre geschaffen, in der jeder Teilnehmer seine individuelle Grenze ziehen kann?
- Habe ich eine Atmosphäre geschaffen, in der über Schammomente gesprochen werden kann?
- Habe ich den Darstellern ausreichend Zeit eingeräumt, sich in ihrer Darstellung sicher und souverän zu fühlen?

Auch diese Aufzählung lässt sich abhängig von Person und Situation erweitern.

7. Fazit

Der persönliche Anspruch an das Ergebnis dieser Arbeit war, mir damit eine begründete, professionelle Haltung zum Thema 100 % ICH auf der Bühne zu ermöglichen und die Frage zu beantworten, wie sich beschämende Bloßstellmomente auf der Bühne verhindern lassen.

So notwendig es auch ist, jedem Theaterpädagogen eine eigene Haltung zu unterschiedlichen Problemstellungen einzuräumen, und so schwierig es ebenso ist, dogmatische Vorgaben zur Umgehungsweise zu machen, so wichtig ist es mir hier dennoch auf die Dringlichkeit hinzuweisen, nicht fahrlässig mit den persönlichen Eigenarten und Merkmalen Einzelner umzugehen. Die Beschäftigung mit dem Thema bestärkte meine vorherige, eher durch Befindlichkeiten begründete Meinung, dass es in der Verantwortung des Theaterpädagogen liegt, eine Ausstellung dieser intimen Persönlichkeitsmerkmale zu verhindern.

Das theatrale Spiel dicht an der Grenze zum Privaten kann für den Zuschauer von besonderem Interesse sein, wie auch für den Spieler der Grenzgang zwischen privatem ICH und Rollen-ICH einen wichtigen, positiven Erfahrungswert darstellen kann.

Dieses rechtfertigt aber nicht, den Bloßstelleffekt billigend in Kauf zu nehmen oder ihn sogar als unvermeidbar gelten zu lassen, weil das Theaterspiel mit Amateuren in vielerlei Hinsicht als unplanbar betrachtet wird.

In der vorliegenden Arbeit wurde beschrieben, wie sowohl die Wahrnehmung des Zuschauers als auch die Reaktion des Akteurs auf Grenzverletzungen von subjektiven Erfahrungen und Deutungen abhängt. Zu individuell sind die Facetten der Wahrnehmung und die moralische wie ästhetische Beurteilung dessen, was wir erleben.

Gerade der Umstand, dass im Nachhinein so wenig über diese Ereignisse und die möglichen Verletzungen als Folge gesprochen wird, lässt mich eben diesen Auftrag sehr ernst nehmen. Mir muss bewusst sein, nicht immer einschätzen zu können, was es für den einzelnen Darsteller bedeutet, in solch eine kränkende Situation geraten zu sein.

Nach meiner theaterpädagogischen Auffassung reicht es aber nicht aus, nur solche kränkenden Momente zu verhindern. Auch das pure Ausstellen von Menschen in ihrer persönlichen Besonderheit, ohne dass dieses unbedingt einen offensichtlich beschämenden Moment beinhalten muss, darf nicht Ziel der theaterpädagogischen Inszenierung sein. Es reicht also nicht, Kinder, Senioren oder Menschen mit Behinderung in ihrer Eigenart, ihrer Einzigartigkeit und ihrer Authentizität auf die Bühne

zu schicken, auch wenn dieses bei den Zuschauern statt der benannten Fremdscham Rührung oder Anerkennung der Bemühung hervor ruft. Dieses ist nicht Auftrag der Theaterpädagogik.

Theaterpädagogik soll Menschen im Rahmen ihrer Möglichkeiten befähigen, in einen künstlerischen Prozess einzutreten und das erarbeitete Ergebnis zu präsentieren. Für dieses Ergebnis sollen sie die ihnen zustehende Anerkennung erhalten.

Unter Punkt 6. wurde beschrieben, welche Anleiterkompetenzen vorhanden sein sollten, um einen professionellen Umgang mit diesem Thema zu gewährleisten. Diese Kompetenzen und das Wissen um die Einfluss nehmenden Faktoren (Publikum, gesellschaftliche Norm, organisatorischer Rahmen, Scham, ästhetischer Rahmen...) sollten zum Handwerkszeug des Theaterpädagogen gehören.

Trotz großer Aufmerksamkeit und vorhandenen Fähigkeiten des Anleiters wird es vermutlich nicht immer möglich sein, die nun mehrfach beschriebenen Situationen zu verhindern. Der berufliche Alltag sieht die nötige Zeit für die erforderliche Einschätzung und Vorbereitung nicht immer vor. Gerade der unter 6.4. benannte Aspekt der Sicherheit durch routiniertes Spielen ist, bei von Auftraggebern häufig gewünschten Kurzprojekten, nicht umsetzbar. Auch der organisatorische Rahmen (Ankündigungen, Moderation etc.) liegt nicht immer im Einflussbereich des Theaterpädagogen. So gibt es verschiedene Faktoren, die nicht steuerbar sind.

Ein geschärftes Bewusstsein, auch durch Sensibilisierung für dieses Thema innerhalb der Ausbildung kann und sollte für Theaterpädagogen Standard sein und würde Darsteller und Zuschauer schützen.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Göhmann, Lars: Theatrale Wirklichkeiten: Möglichkeiten und Grenzen einer systemisch-konstruktivistischen Theaterpädagogik im Kontext ästhetischer Bildung, Mainz, 2004

Köhler, Norma: Biographische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung, 2009

Marks, Stephan: Scham - die tabuisierte Emotion, Ostfildern 2011

Ruping, Bernd (Hrsg.): Theater Trotz & Therapie, 1999

Schipper, Imanuel (Hrsg.): Ästhetik versus Authentizität, Berlin 2012

Tiedemann, Jens: Die Scham, das Selbst und der Andere, Gießen 2010

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst, 2008

Wekwerth, Manfred: Theater u. Wissenschaft, Schriften z. Theater, Berlin 1975

Wihstutz, Benjamin: Theater der Einbildung, 2007

Internet

http://uni-protokolle.de/Lexikon/Maslowsche_Beduerfnispyramide.html

<http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/psycho/1771>

<http://www.welt.de/gesundheit/psychologie/article119098190/Warum-wir-uns-fuer-Taten-anderer-Menschen-schaemen.html>

<http://www.enzyklo.de/lokal/42134>

<http://www.n-tv.de/wissen/Fremdschaemen-kann-wehtun-article3098111.html>

http://www.udk-berlin.de/sites/theaterpaedagogik/content/e348/e111003/e111004/infoboxContent111009/DasTheateralsmoralisch-pdagogischeAnstalt_ger.pdf

<http://de.statista.com/statistik/daten/studie/70189/umfrage/nutzer-von-facebook-in-deutschland-seit-2009/>

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

Hamburg, 28.10.2013,

Constanze Engel