

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vollzeitausbildung Theaterpädagogik BuT

Jahrgang 2017

Der Weg vom ICH zur KUNSTFIGUR im Biografischen Theater

Chancen und Risiken biografischer Rollenarbeit im Jugendtheaterprojekt

Abschlussarbeit

im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT ®

an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von Fernanda Rüesch

Eingereicht am 27. Juli 2018 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)



Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung	3
1.1. Begründung für die Wahl des Themas.....	3
1.2. Fragestellungen und These.....	4
1.3. Aufbau der Arbeit.....	5
2. Das Streben nach Authentizität im Jugendtheater	5
3. Biografisches Theater	7
3.1. Biografisches Theater im professionellen Theater.....	8
3.2. Biografisches Theater in der Theaterpädagogik.....	10
4. (K)Eine Rolle spielen	11
4.1. Zu den Begriffen Rolle / Figur.....	11
4.2. Rollenarbeit im 20. Jahrhundert.....	12
4.3. Rollenarbeit im Literaturtheater.....	14
4.4. Rollenarbeit im Biografischen Theater.....	15
5. Grundvoraussetzungen für das Arbeiten mit biografischem Material	16
6. Der Weg vom ICH zur KUNSTFIGUR im biografischen Theaterprojekt	18
6.1. Erarbeitung von biografischem Text-und Arbeitsmaterial.....	20
6.2. Prozess der Rollengestaltung im biografischen Theaterprojekt.....	23
6.3. Prozess der Stückentwicklung im biografischen Theaterprojekt.....	26
7. Chancen und Risiken im Umgang mit biografischem Material	27
8. Aufgabe des Spielleiters im biografischen Theaterprojekt	29
9. Das biografische Jugendtheaterprojekt „Kings and Queens“	31
9.1. Umgang mit theatralen Mitteln im Projekt „Kings and Queens“.....	31
9.2. Arbeitsweise des Leitungsteams im Projekt „Kings and Queens“.....	34
10. Schlusswort	35
11. Literaturverzeichnis	38

1. Einleitung

Im Rahmen meiner Abschlussarbeit befasste ich mich mit dem Rollenverständnis im biografischen Theater, und wie ich dieses für das Jugendtheater fruchtbar machen kann.

Als zukünftige Theaterpädagogin frage ich mich, unter welchen Voraussetzungen Jugendliche zu einem authentischen und unmittelbaren Spiel kommen, um dadurch auf der Bühne frei und souverän wirken zu können. Mich leiten unter anderem folgende Fragen: Welche theatralen Ansätze und Methoden eignen sich für die Arbeit mit Jugendlichen? Wie muss der Probenprozess gestaltet werden, um die Jugendlichen zu fördern und zu stärken und sie gleichzeitig vor Bloßstellungen und Verletzungen zu schützen?

In dieser Arbeit habe ich zur besseren Lesbarkeit teilweise nur die männliche Form verwendet, die weibliche Form ist gedanklich in den jeweiligen Begriff integriert.

1.1. Begründung für die Wahl des Themas

Was braucht es, um Theater zu spielen: Diese Frage wurde mir nach meiner Schauspielausbildung an der Zürcher Hochschule der Künste immer wieder gestellt. Ich denke, es ist Neugier und Herzblut. Die Neugier ist die Kraft, die mich vorwärtstreibt und das Herzblut ist die Kraft, die mir hilft, im künstlerischen Prozess zu bleiben und Schwierigkeiten sowie Blockaden zu überwinden. Theater spielen kann demzufolge jeder Mensch, der neugierig ist und Leidenschaft für diese Kunstform hat. Doch was bedingt ein authentisches Spiel?

Als Zuschauerin an professionellen Spielstätten bevorzuge ich ein authentisches Spiel. Mich berühren Schauspieler, die es wagen, ein Stück weit auch sich selbst zu zeigen. Das Schauspiel erreicht mich, wenn es zu einer Symbiose zwischen dem Spieler und der Figur kommt; wenn das Spiel unmittelbar und ehrlich wirkt; wenn die Darstellenden Gefühle wahrhaftig erleben, aber dennoch Klarheit in den Gedanken und in der Sprache vermitteln. Dies zu erreichen ist hohe Kunst und braucht Talent, Training und Spielerfahrung.

In meinem Praktikum am Theaterverein ACT e.V. in Berlin habe ich beobachtet, dass Jugendlichen durchaus zu einem authentischen souveränen Spiel fähig sind. Den Jugendlichen gelang während den Proben der Produktion „Kings and Queens“ eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema *Widerstand* und *Machtstrukturen*. Ich war tief beeindruckt wie aktiv und mutig die Jugendlichen am Entstehungsprozess des Stückes beteiligt waren und mit welcher enormen Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit die Jugendlichen auf der Bühne agierten.

Die Jugendtheatergruppe „Active Player Prinzenstraße“ arbeitet mit dem Ansatz des Biografischen Theaters. Die Jugendlichen haben sich also nicht mit einer literarischen Vorlage auseinandergesetzt, sondern mit autobiografischem Material.

Im Probeprozess haben sich die Jugendlichen mit der eigenen Person und der Gruppe auseinandergesetzt. Sie haben Fragen gestellt und ein Thema gefunden, welches alle beschäftigt. Sie haben ihre persönliche Anbindung ans Thema *Widerstand* gesucht und mit ihrer eigenen Erfahrungswelt verknüpft. Sie haben biografisches Text- und Szenenmaterial gesammelt und gemeinsam nach Darstellungsmöglichkeiten gesucht. Durch diesen persönlichen Bezug wirkten die Teilnehmenden während den Proben auf mich sehr echt und wahrhaftig auf der Bühne. Ich erkannte, dass biografisches Theater ein Mittel sein kann, um Jugendlichen ein authentisches Spiel zu ermöglichen. Daraus ergab sich für mich die Frage, wie die Rollenarbeit gestaltet werden muss, damit den Teilnehmenden der künstlerische Prozess vom persönlichen Material zur Kunstfigur gelingt?

1.2. Fragestellungen und These

Die nachfolgenden Fragen, welche während meinem sechswöchigen Praktikum beim ACT e.V. entstanden, sowie die nachfolgende These, möchte ich im Rahmen meiner Abschlussarbeit beleuchten und dadurch in einen fachtheoretischen Diskurs kommen. Als zukünftige Theaterpädagogin erhoffe ich mir, durch diese fachtheoretische Auseinandersetzung hilfreiche Methoden für das biografische Inszenieren zu finden, um die Jugendlichen während der Rollenfindung optimal begleiten zu können.

Fragestellungen:

- Wie lassen sich biografische Erfahrungen im Theater inszenieren?
- Wie kann aus dem eigenen persönlichen biografischen Material eine Bühnenfigur erarbeitet werden?
- Welche Grundvoraussetzungen brauchen Jugendliche, um mit dem persönlichen biografischen Material in einen künstlerischen Prozess einzutauchen?
- Welche Chancen und Risiken hat die Arbeit mit biografischem Material?
- Wo sind die Grenzen der Arbeit mit biografischem Material?
- Welche Kompetenzen werden in der biografischen Theaterarbeit gefördert?
- Welche Funktion / Verantwortung liegt bei der Spielleitung für den Prozess der Rollenfindung?

These: Der Prozess vom persönlichen, biografischen Material zur Figurenfindung erfolgt im Biografischen Theater über die Ästhetisierung. Durch den Prozess der Ästhetisierung steht der Darsteller nicht als „Privatperson“ auf der Bühne, sondern als Kunstfigur / Akteur.

1.3. Aufbau der Arbeit

In der Abschlussarbeit setze ich mich mit der Definition und dem Begriff der biografischen Rollendarbeit auseinander und reflektiere, wieweit sie sich von den konventionellen und literarischen Rollendefinitionen unterscheidet. Ich beschreibe das Phänomen, dass der Darsteller vom Publikum als Kunstfigur wahrgenommen wird. Weiter untersuche ich, mit welchen Mitteln in dieser Theaterform an eine Rolle herangegangen wird und welche Kompetenzen bei den Jugendlichen durch die Konfrontation mit der eigenen Biografie gefördert werden. Dabei werde ich Chancen und Risiken beleuchten, welche dieser Ansatz mit sich bringt. Auf der Grundlage meiner fachtheoretischen Auseinandersetzung möchte ich anschließend beschreiben, welche Darstellungsform die Mitglieder der Jugendtheaterproduktion „Kings and Queens“ des Vereins ACT e. V. für ihre biografischen Rollen gefunden haben. Am praktischen, konkreten Beispiel werde ich beschreiben, welche theatralen Mittel die Darsteller einsetzen, um die eigene Person und persönliches biografisches Material in Szene zu setzen. Ich werde darauf eingehen wie das Coaching von der Anleitenden im Projekt „Kings and Queens“ gestaltet wurde, um die Rollendarbeit zu begleiten.

2. Das Streben nach Authentizität im Jugendtheater

Auf dem Weg zum Erwachsenwerden suchen Jugendliche nach ihrer eigenen Identität und nach Selbstpräsentation. Was sich zu meiner Zeit noch auf dem Pausenplatz abspielte, finden Jugendliche heute vorwiegend in sozialen Netzwerken. Sie inszenieren sich, indem sie ihre Fotos, ihre Lieblingsmusik, ihre Geschichten teilen und dabei experimentieren, wie sie ihrem Idealbild entsprechen und gleichzeitig authentisch wirken können. Die Auseinandersetzung mit dem Spiel von Authentizität und Fiktion ist demnach bei Jugendlichen ein Thema, welches sie tagtäglich beschäftigt.

Wie also wird der Begriff der Authentizität definiert? Ulrike Hentschel beschreibt den Begriff mit folgenden Worten:

Als authentisch gilt [...] eine Person, die anderen und sich selbst gegenüber „echt“, „wahrhaftig“ ist, mit sich selbst übereinstimmt.¹

Die Auseinandersetzung mit der Authentizität ist auch eines der zentralen Themen im zeitgenössischen Theater. Gruppen wie das Künstlerkollektiv *Rimini Protokoll*, holen *Experten des Alltags* auf die Theaterbühne. Die Akteure beschäftigen sich im künstlerischen Prozess mit einem Thema, das ihnen aus ihrem eigenen Leben bestens bekannt ist. Dadurch wirken sie sehr echt und souverän.

¹ Hentschel, Ulrike 2003, 32.

Auch viele theaterpädagogische Projekte befassen sich mit dem Phänomen der Authentizität. Die Auseinandersetzung mit der eigenen oder aber auch mit der fremden Biographie wird hier zur Arbeitsgrundlage für das theaterpädagogische Projekt.

Beim biografischen Ansatz stehen nicht literarische Texte, sondern Erlebnisse der Darsteller im Zentrum der Theaterarbeit. Im Biografischen Theater hat der Darsteller nicht die Aufgabe, eine literarische Rolle möglichst authentisch zu spielen, sondern aus dem eigenen biografischen Material eine Kunstfigur zu erarbeiten und zu gestalten.

Maike Plath, Autorin, Theaterpädagogin und ehemalige Lehrerin, welche gemeinsam mit zwei Kolleginnen den Verein ACT e.V. Berlin leitet, arbeitet vorwiegend mit dem biografischen Ansatz und bestätigt, dass es durchaus möglich ist, Authentizität auf der Bühne zu erzeugen. Sie betont jedoch, dass die Authentizität im Theater nicht von selbst entstehe und dass der Weg dorthin über einige Umwege führe.

Wichtig, um Authentizität zu erzeugen, ist die vollständige Identifikation der Schüler/innen mit den auf der Bühne dargestellten Inhalten. Daher ist es nicht falsch, bei ihren eigenen Gedanken, Gefühlen und Befindlichkeiten anzusetzen.²

In den folgenden Punkten fasse ich zusammen, auf welche Aspekte nach Maike Plath geachtet werden muss und welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit die jugendlichen Darsteller auf der Bühne authentisch erscheinen.

- Die Jugendlichen müssen sich vollständig mit den Inhalten, die auf der Bühne gezeigt werden, identifizieren können.
- Den Spielern darf nichts Fremdes - wie z. B. ein literarischer Text, den der Spielleiter schon immer einmal inszenieren wollte - übergestülpt werden.
- Den Jugendlichen muss ein Weg aufgezeigt werden, wie sie sich, ohne innere Grenzen zu überschreiten, an ihre eigenen Gedanken- und Gefühlswelten herantasten können.
- Durch die Methode der Ästhetisierung sollen die jugendlichen Spieler Distanz zur eigenen Betroffenheit bekommen.
- Über die ästhetischen Mittel gelangen die Spieler in einen Suchprozess nach Darstellungsformen, welche sich abstrakt und nicht subjektiv mit ihrem Thema auseinandersetzen. Dabei suchen sie nach Bildern, die das Publikum versteht.
- Die Sprache steht im Prozess der Ästhetisierung nicht mehr, oder in veränderter Form, als verdeutlichendes Gestaltungsmittel zur Verfügung.
- Durch die klare ästhetische Form sind Botschaften, die beim Publikum ankommen, frei von Künstlichkeit, Befangenheit und Affektiertheit.³

² Plath, Maike 2009, 26.

³ Vgl. Plath, Maike 2009, 25ff.

Laut Maike Plath gelingt ein authentisches Spiel also über den Weg der eigenen intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit einem Thema und dem Bezug zur eigenen Lebenswirklichkeit. Demnach ist der biografische Ansatz ein theatrales Mittel, um Authentizität im Spiel zu erzeugen. Denn dadurch, dass mit der eigenen Biografie gearbeitet wird, ist die Anbindung an die eigene Lebenswirklichkeit von vornherein gegeben.

In dieser Form von Theater begibt sich ein Ensemble gemeinsam in die Auseinandersetzung mit einem Thema. Die Teilnehmenden werden, indem sie ihr eigenes biografisches Material generieren und dieses in eine ästhetische Form bringen, zum Schöpfer und Autor. Doch können die Teilnehmenden beim Ansatz des Biografischen Theaters vor Bloßstellung bewahrt werden? Ein zur Schaustellen der einzelnen muss in der Theaterpädagogik unbedingt vermieden werden. Die Teilnehmenden sind keine Profis und müssen in einem geschützten Raum agieren können. Dies gilt umso mehr, wenn gezielt mit biografischem Material gearbeitet wird.

3. Biografisches Theater

Der Begriff des Biografischen Theaters hat sich längst etabliert. Unter diesem Begriff können aber laut Norma Köhler ganz unterschiedliche Arbeitsansätze verstanden werden.

- Die Biographie dient als literarische Vorlage.
- Die Biografie dient als Mittel zur Selbsterfahrung oder zur Problemlösung.
- Die Biographie dient zur performativen Selbstdarstellung.
- Die Biographie dient als künstlerische Umsetzung und Verdichtung des Materials für ein Theaterstück und hat somit einen produktionsorientierten Ansatz.⁴

In meiner Arbeit werde ich mich ausschließlich mit dem zuletzt genannten Punkt auseinander setzen. Aktuell besteht ein großes Interesse, (auto)biografisches Material auf die Bühne zu bringen, sowohl im professionellen Theater als auch im theaterpädagogischen Bereich. Eigene Geschichten, Erfahrungen, Meinungen, Wünsche, Träume, Zukunftspläne etc. der Akteure werden hier zum szenischen Arbeitsmaterial der Inszenierung. Pfeiffer und List haben den Begriff des (Auto)biografischen Theaters sehr treffend zusammengefasst.

Als (auto-)biografisches Theater bezeichnet man Theaterformen, in denen biografisches Material der Darsteller oder anderer Personen verwendet wird. Die Auseinandersetzung mit einer Biografie kann faszinierend wirken, weil dadurch im ästhetischen Produkt eine subjektive Nähe der Akteure zum Thema sichtbar wird, die berührend und „echt“ wirkt. Das Publikum erhält einen Einblick in das Leben eines anderen Menschen, der nicht als fiktive Figur eines Theaterstückes gesehen wird. Es kann das eigene Leben und Handeln damit vergleichen,

⁴ Vgl. Köhler 2009, 18f.

über Gemeinsamkeiten oder Unterschiede nachdenken. Dabei können im Gestaltungsprozess biografische Aspekte verändert und verfremdet werden. Das authentische Material wird durch ästhetische Bearbeitung und die Auseinandersetzung mit Fremdmaterial in ein gestaltetes Produkt verwandelt, in dem das Eigene fremd erscheinen kann und die Grenzen von Biografie und Fiktion nicht mehr eindeutig sind.⁵

Auto betont den Selbstbezug des Akteurs, während die Bezeichnung *biografische* Theaterarbeit nach Köhler auf die Bedeutsamkeit der Interaktion zwischen den Akteuren innerhalb des Ensembles verweist.⁶

3.1. Biografisches Theater im professionellen Theater

Viele professionelle Gruppen bewegen sich im Bereich des Biografischen Theaters. Nicht nur in der Freien Szene auch das Stadttheater interessiert sich für diese Form von Theater. So hat zum Beispiel das Künstlerkollektiv Rimini Protokoll Produktionen am Stadttheater umgesetzt.

Das Künstlerkollektiv Rimini Protokoll realisiert bereits seit dem Jahr 2000, sowohl in der Freien Szene als auch am Stadttheater, in unterschiedlichen Konstellationen Theaterprojekte, die sich zwischen Realität und Theater bewegen. Es ist eine Form des dokumentarischen Theaters. Als Arbeitsgrundlage dient dokumentarisches Material mit gesellschaftlichen Themen wie Krieg, Arbeitslosigkeit, Arbeit, Kapitalismus, Sterben, Tod etc. Die Akteure in diesen Projekten sind Experten des Alltags, welche dem Publikum ihre ganz persönliche Sicht auf die Welt preisgeben. Dabei wird das biografische Material in eine ästhetische Form gebracht. Die Experten stehen mit ihrem spezifischen Wissen, ihren Erfahrungen, ihren Erinnerungen, ihren Geschichten und ihrer Persönlichkeit im Mittelpunkt der Inszenierung. Ihr schauspielerisches Können ist dabei nicht von Belang, denn die Akteure vertreten in diesem Rahmen von Theater sich selbst, also die eigene Person und keine dramatische Figur. Das (auto)biografische Erzählen wird bei der Gruppe Rimini Protokoll nicht nur als Authentifizierungs-, sondern auch als Fiktionalisierungsstrategie eingesetzt. Denn oftmals wird in diesem theatralen Rahmen, in dem die persönlichen Geschichten erzählt werden, sichtbar, dass die Wirklichkeit durch die Übersetzung ins Theater nicht mehr als solche wahrgenommen wird. Für den Zuschauer fließen Wahrheit und Fiktion hier ineinander über.⁷

Marcel Cremer, der belgische Theatermacher und Gründer des AGORA Theaters, distanzierte sich bewusst vom Begriff des Biografischen Theaters, da er der Meinung war, dass dieser Begriff verblichen und vergriffen ist. Er bezeichnet die Art von Theater, die das AGORA Theater entwickelt, als das „Autobiographische Theater“. Das

⁵ Pfeiffer / List 2009, 193.

⁶ Vgl. Köhler 2009, 25.

⁷ Vgl. Dreysse 2012, 10ff.

Autobiographische Theater geht davon aus, dass der Schauspieler der Stoff bzw. das Rohmaterial der Inszenierung ist. Laut Cremer ist diese Form von Theater kein Psychodrama oder Therapietheater und auch kein Anfertigen eines Selbstportraits. Autobiographisches Theater ist laut Cremer auch keine abgeschlossene Methode, denn bei dieser Form von Theater ist man als Gruppe bei jeder Inszenierung erneut auf der Suche nach einer Umsetzung des autobiographischen Materials. Diese Suche bleibt so lange bestehen, solange das Ensemble der jeweiligen Produktion mit den Zuschauern Neues entdeckt und das Stück lebendig bleibt.⁸

Das »Autobiographische Theater« beruht auf der Festlegung, daß der größte Reichtum eines Spielers, also eines jeden Menschen seine eigene Biographie, seine Erfahrungen, seine Geschichte ist. Es ist selbstverständlich, daß sich diese Biographie in einem gesellschaftspolitischen Kontext spiegelt. Die Arbeit mit der Biographie ist wichtiger als das Heranbilden von Handwerklichkeiten.⁹

Sowohl das Künstlerkollektiv Rimini Protokoll, als auch das Theater AGORA vertreten die Meinung, dass in dieser Form von Theater nicht die schauspielerische Leistung im Zentrum steht, sondern das jeweilige Thema und die Art und Weise, wie dieses Thema in Szene gesetzt wird. Die Spieler gestalten die Inszenierung aktiv mit, indem sie ihr persönliches biografisches Material generieren und verarbeiten. Biografisches Arbeiten ist somit Ensemblearbeit, in der jeder Spieler Verantwortung übernimmt und zum Entstehungsprozess des Stückes beiträgt. Biografisches Arbeiten hat somit immer auch eine gesellschaftliche Relevanz, da jeder einzelne Akteur mit seiner Biografie auch ein Stück weit die Gesellschaft und den Zeitgeist spiegelt.

Im Biografischen Theater versucht der Spieler unter anderem, seine persönlichen Geschichten in eine Bildsprache zu übersetzen. Durch diese Bildsprache wird er zur Projektionsfläche, denn der Zuschauer versucht, die Bilder zu deuten und zu lesen. Der Zuschauer wird zum aktiven Mitdenken angeregt. Es entstehen beim Zuschauer eigene Bilder und dadurch eine innere Haltung gegenüber dem Geschehen auf der Bühne. Der Zuschauer wird dadurch zu einem inneren Dialog aufgefordert.

Der Spieler hat demnach nicht die Aufgabe, sich einer Rolle anzuverwandeln, um diese möglichst authentisch spielen zu können, sondern Bilder und Übersetzungen zu finden, die den Inhalt der biografischen Geschichten so transportieren, dass der Kern der Geschichte den Zuschauer mit großer Klarheit erreicht. Der Spieler soll dabei nicht Theater spielen, sondern zur Projektionsfläche werden. Er darf aber nicht privat wirken, sondern muss vom Publikum als Kunstfigur wahrgenommen werden.

⁸ Vgl. Cremer 1997, 215ff.

⁹ Cremer 1997, 216.

3.2. Biografisches Theater in der Theaterpädagogik

Cornelia Wolf betont, dass sich der Ansatz des biografischen Theaters aus folgendem Grund für die theaterpädagogische Arbeit besonders eignet:

Es geht nicht mehr primär um die Perfektion der Spielweise, sondern darum, WAS der Akteur zu sagen hat. Auf diese Weise stehen die Qualitäten der Spieler und nicht ihre (oft am Stadttheater gemessenen) Defizite im Vordergrund.¹⁰

Arbeitet man in theaterpädagogischen Projekten mit dem biografischen Ansatz, nähert sich das Ensemble gemeinsam einem Thema an. Es ist wichtig mit einem Thema zu arbeiten, das alle Gruppenmitglieder interessiert. Die Teilnehmenden sollen sich so mit dem Theaterprojekt identifizieren können, dass sie den Drang verspüren, die erarbeiteten Szenen auch wirklich einem Publikum zu präsentieren. Laut Köhler kristallisiert sich oft nach der ersten Phase des Kennenlernens ein Thema heraus, welches anschließend den Rahmen für die biografische Auseinandersetzung bietet.

Gerade bei Jugendgruppen, die noch keine Theatererfahrung gemacht haben, sehe ich im biografischen Ansatz eine große Chance. Durch die persönliche Anbindung und das Interesse am Thema, welches die Teilnehmenden in die Arbeit mitbringen, sind sie motiviert, Grenzen zu überwinden und mutig Neues zu wagen und auszuprobieren. Dadurch, dass die Inhalte in einem biografischen Theaterprojekt so nahe an die Lebenswirklichkeit der Teilnehmenden angebunden sind, werden die Teilnehmenden sehr darauf bedacht sein, dass ihre Botschaften, welche sie dem Publikum mitteilen, auch wirklich verstanden werden.

Während meines Praktikums beim ACT e. V. habe beobachtet, dass die Szenen oft etwas langweilig und steif wirkten, wenn die Jugendlichen versuchten, ihre persönlichen Geschichten eins-zu-eins und möglichst realistisch darzustellen. Wenn sie es schafften, ihre persönlichen Geschichten in eine bildhafte Sprache zu übersetzen, konnte ich ihr persönliches Anliegen und die Kernaussagen hingegen verstehen. Gelang den Jugendlichen der Prozess der Ästhetisierung, waren sie von der eigenen Arbeit oft selber positiv überrascht. Die Jugendlichen suchten interessiert nach Gestaltungsmitteln, um Distanz zu den eigenen Geschichten zu schaffen. Sie waren sehr motiviert, eigenes Material zu produzieren und dieses in eine ästhetische Form zu übersetzen. Maike Plath betont, dass es daher wichtig ist, dass die Jugendlichen befähigt werden, theatrale Mittel bewusst einzusetzen.

¹⁰ Wolf, Unterrichtsmaterialien Theaterwerkstatt Heidelberg 2014, 1.

Die Jugendlichen können die dargestellten Inhalte – entgegen ihrer Erwartung - in der ästhetischen Szenen sehr viel deutlicher benennen und nachfühlen. Sie sind in höherem Maße angesprochen.¹¹

Biografische Theaterprojekte sind laut Köhler „im Kontext ästhetischer Bildungsbemühungen auch dafür prädestiniert, sich als Akteur unkonventionellen Darstellungsweisen anzunähern und so auch eigene Klischeevorstellungen von Theater zu überwinden.“¹² Gleichzeitig, betont Köhler, bleibt auch eine kritische Auseinandersetzung der Gesellschaft im Fokus der Theaterpädagogischen Arbeit.¹³ Die Spieler machen zudem die Erfahrung, dass ihre Geschichten und Gedanken gehört werden. Dies kann dazu beitragen das ihr Selbstbild positiv gestärkt wird.

4. (K)eine Rolle spielen

Im Biografischen Theater vertreten die Darsteller ihre eigene Person und sprechen sich teilweise sogar mit ihren Vornamen an. Dennoch werden die Darsteller vom Publikum als Figur wahrgenommen. Wie also sieht der methodische Weg aus, wenn im Biografischen Theater eine Rolle erarbeitet wird? Und auf welche Weise wird im Biografischen Theater persönliches Material in einer ästhetischen Form auf die Bühne gebracht? Ich möchte in dieser Arbeit untersuchen, durch welche Arbeitsschritte die Darsteller im Biografischen Theater vom Publikum als Kunstfigur wahrgenommen werden.

Um den Unterschied zwischen der traditionellen Rollenarbeit und der Rollenarbeit im Biografischen Theater zu verdeutlichen, lohnt es sich, einen Blick in die Theatergeschichte zu werfen und die verschiedenen Auffassungen zu den Begriffen Rolle und Figur kurz zu erläutern.

4.1. Zu den Begriffen Rolle / Figur

Die Rolle: Bezeichnet im Theater ursprünglich ein Pergament oder eine Papierrolle, auf welcher der Text geschrieben stand, der vom Darsteller seinem Publikum vorzutragen wurde.¹⁴

Im zeitgenössischen Theater finden wir viele verschiedene „rollenhafte“ Darstellungsmöglichkeiten. Denn neben der literarischen Rolle und der selbstentwickelten Rolle steht der Darsteller in der Performancekunst wiederum als „sich selbst“ auf der Bühne. Die Rollenerarbeitung kann auf der Grundlage eines fremden literarischen Textes erarbeitet werden, oder aber auch durch selbst entwickeltes und erarbeitetes Material.

¹¹ Plath 2009, 28.

¹² Köhler 2009, 36.

¹³ Vgl. Köhler 2009, 37.

¹⁴ Vgl. Haß 2014, 300.

Figur: Ist „eine Gestalt, die auf der Bühne in Erscheinung tritt und aktiv oder passiv an einer Handlung oder einem Geschehen teilnimmt.“¹⁵ Die Gestalt wird so zum Fixpunkt der Aufmerksamkeit. Figur ist dabei nicht als ontologische Einheit aufzufassen, sondern als Konstrukt. Dieses Konstrukt setzt sich durch das Verhältnis von Rolle und Schauspieler zusammen und wird erst durch die Wahrnehmung der Zuschauer synthetisiert.¹⁶

Demzufolge gibt es im zeitgenössischen Theater viele verschiedene Rollenmodelle. Die Künstler haben daher viele verschiedenen Möglichkeiten, ihre Figuren zu gestalten. Diese Formen der Gestaltung reichen im zeitgenössischen Theater von einer psychologisch-realistischen Darstellung der Bühnenfigur bis hin zur vollkommenen Reduzierung von psychischen Merkmalen oder Charaktereigenschaften der Bühnenfigur. In dieser sehr formalen Form von Theater wirken die Darsteller leblos wie Puppen.

Um die Rollenarbeit im klassischen Sinne bewerkstelligen zu können, braucht es Schauspielmethoden. Konstantin Stanislawski und Bertolt Brecht haben das 20. Jahrhundert in Bezug auf Rollenarbeit maßgebend geprägt.

4.2. Rollenarbeit im 20. Jahrhundert

Stanislawski / Identifikation: Der Begriff Rollenarbeit wurde im 20. Jahrhundert durch Konstantin Stanislawski populär. Rollenarbeit bezeichnet „die Auseinandersetzung des Schauspielers mit einer Bühnenfigur im Rahmen von Probearbeit und der Aufführung.“¹⁷ Konstantin Stanislawski lebte von 1863 bis 1938 und war Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor und gab Schauspiel- und Gesangsunterricht. Er war zudem Mitgründer des Moskauer Künstlertheaters. Stanislawski wurde mit seiner Schauspieltheorie der „produktiven Einfühlung“ weltberühmt.¹⁸

Stanislawski verlangt vom Theater die Lebensechtheit des Spiels, alles auf der Bühne soll echt wirken. Die Idee einer 4. Bühnenwand soll dem Schauspielern ein ungestörtes, natürliches Spiel ermöglichen.¹⁹

Stanislawski plädiert für die Kunst der einfühlsamen Nachahmung. Der Spieler hat seiner Auffassung nach die Aufgabe, das innere Befinden der Figur und damit die innere Logik oder Folgerichtigkeit der Handlungen der Figur zu erschließen. Dies soll dem Spieler gelingen, indem er sich fragt, wie er sich selbst in der Situation der Bühnenfigur verhalten hätte. Der Spieler soll sich durch die Reproduktion analoger Emotionen in die Bühnengestalt einfühlen. Diese Emotionen werden durch die Rollenanalyse, durch die

¹⁵ Roselt 2014, 108.

¹⁶ Vgl. Roselt 2014, 107ff.

¹⁷ Weintz, 2003, 255.

¹⁸ Vgl. Neumann 2003, 294.

¹⁹ Vgl. Weintz 2003, 255.

Nutzung des eigenen Erfahrungsschatzes und durch schöpferische Phantasie hervorgerufen.²⁰

Stanislawski wies darauf hin, dass auch physische Handlungen Emotionen hervorrufen können. „Daher wird nun der Kunst des Erlebens die Kunst des Verkörperns bzw. die physische Handlung unterstützend zur Seite gestellt.“²¹

Durch wahrheitsgetreue Rollendarstellung soll der Zuschauer vergessen, dass er im Theater sitzt. Er soll suggeriert bekommen, dass das „echte“ Leben gezeigt werde. Stanislawski hat ein System entwickelt, das den Schauspieler befähigen soll, diesen Anforderungen gerecht zu werden - das Stanislawski System.²²

Brecht / Konstruktion: Die anti-illusionistische Strömung plädiert hingegen für die Distanz zwischen Spieler und Figur und für die kritische Selbstbeobachtung während dem Spiel. Die bewusste Konstruktion der Bühnenvorgänge soll hier ersichtlich werden. Bertolt Brecht ist wohl der bekannteste Vertreter dieser Strömung.²³

Brecht lebte von 1898 bis 1956 und gilt als einflussreichster Theatertheoretiker und Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Theater konstituiert sich bei Brecht als ein experimenteller Ort. Ein Ort, der „zu eigenverantwortlichem Denken und Handeln aufruft und auf die Veränderung der sozialen Verhältnisse zielt.“²⁴

Brecht will beim Zuschauer ein Bewusstsein für die Künstlichkeit der Bühnenvorgänge initiieren. Dabei soll die Durchbrechung der Illusion durch den Verfremdungseffekt erzielt werden. Die sogenannten V-Effekte sollen dabei demonstrieren, dass es sich bei der Bühnenhandlung nicht um Wirklichkeit handelt, sondern um ein Interpretationsmodell von Wirklichkeit. Um solche V-Effekte zu erzeugen, werden Verfremdungstechniken eingesetzt. Diese beinhalten z.B. das Aussteigen aus der Rolle und die direkte Publikumsansprache, das Mitsprechen von Kommentaren und Regieanweisung oder der Einsatz von Musik, Filmmaterial und Masken. Weitere Verfremdungstechniken werden erzielt durch Übertreibung von körpersprachlichen Mitteln, durch die Mechanisierung von Spielabläufen oder durch die gezielte Beschleunigung oder Verlangsamung des Spiels.²⁵

Der Schauspieler begegnet seiner Bühnenfigur bei dieser Auffassung von Rollenarbeit also mit kritischer Distanz und demonstriert dem mündigen Publikum, das sich selbst eine Meinung bilden soll, somit die Konstruiertheit der Rolle. Sowohl Brecht als auch

²⁰ Vgl. Weintz, 2008, 207ff.

²¹ Weintz 2008, 210.

²² Vgl. Weintz 2008, 207ff.

²³ Vgl. Weintz 2003, 255f.

²⁴ Neumann 2003, 53.

²⁵ Vgl. Weintz 2003, 255f.

Stanislawski gaben in ihren späteren Werken ihre dogmatische Absolutheit auf.²⁶ Rollengestaltung beinhaltet sowohl den Ansatz von Stanislawski, als auch den Ansatz von Brecht.

4.3. Rollenarbeit im Literaturtheater

Der Schauspieler hat die höchst anspruchsvolle Aufgabe, bei jeder Aufführung die vereinbarten Bühnenvorgänge zu reproduzieren. Dabei soll er lebendig wirken. Es soll den Anschein machen, als würde er die von ihm erzeugten Emotionen zum ersten Mal erleben. Als würde er den Text, den er eingeübt hat, zum ersten Mal sprechen. Dies kann der Schauspieler aber nur bewerkstelligen, wenn sich das Einfühlen in die Figur mit bewusster Gestaltung verbindet. Denn der Schauspieler sollte stets die Kontrolle über seine Bühnenaktionen und seine Gefühle behalten können. Dennoch gilt nach Weintz in der Rollenarbeit folgende Aussage:

Auch wenn Erleben und Darstellen zwei nicht hintergehbare Seiten schauspielerischer Rollenarbeit sind, so kann doch der Akzent – je nach künstlerischer Zielsetzung – eher zugunsten des identifikatorischen oder zugunsten des distanzierterkonstruierten Spiels gesetzt werden.²⁷

Nach Weintz hat der professionelle Schauspieler die Aufgabe, mit dem Material der eigenen Biografie zu arbeiten. Er muss dieses Material jedoch für die ästhetische Weiterarbeit der Figur nutzen. Ist aber der Wunsch vorhanden sich selber auszuspielen und sich nicht nur in den Dienst der Rolle zu stellen, führt dies weg vom professionellen Spiel hin zum pädagogischen oder auch therapeutischen Spiel.²⁸

Laut Stanislawski bedingt authentisches Spiel aber genau die Fähigkeit und Fertigkeit des sich Hineinfühlens und Hineindenkens. Der Spieler muss sich nach Stanislawski vollkommen in den Dienst seiner Rolle stellen, um im Umgang mit dem vorgegebenen, literarischen und fremden Text ein echtes unmittelbares Spiel zu erzeugen.

Brecht wiederum verlangt vom Schauspieler, dass er sich von der Rolle bewusst distanziert und theatrale Mittel findet, um dies dem Zuschauer zu verdeutlichen. Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, braucht es viel Spielerfahrung und Übung im Umgang mit ästhetischen Gestaltungskategorien und Kompositionsmethoden.

Authentisches Spiel ist laut Weintz in der Theaterpädagogik eine Herausforderung, die er folgendermaßen beschreibt:

²⁶ Vgl. Weintz 2008, 227.

²⁷ Weintz 2008, 227.

²⁸ Vgl. Weintz 2008, 184.

Mit dem Begriff der Authentizität (in einem erweiterten Sinne) kann die komplexe schauspielerische Anforderung umschrieben werden, vor die sich auch der nichtprofessionelle Akteur gestellt sieht. Dieser sollte sich nicht darauf beschränken, lediglich sich selbst zu spielen – im Sinne einer Einweg-Kommunikation von Spieler zur Rolle. Vielmehr sollte sein Spiel auf einer Suchbewegung basieren, die vom eigenen Selbst wegführt zu einer anderen, fremden Identität, in der dann Eigenes neu entdeckt werden kann.²⁹

Was, wenn die Teilnehmenden aber noch nicht mit dem Medium Theater in Berührung gekommen sind und kaum Zugang zu Literatur haben? Viele Jugendliche bringen wenig oder kaum schauspielerische Erfahrungen mit, wenn sie in ein Projekt einsteigen. Es zeigen auch nicht alle Jugendlichen Interesse an Theaterliteratur. Nicht selten wirkt das Spiel der Jugendlichen, wenn sie zum ersten Mal Theater spielen und mit fremdem Text arbeiten, etwas gestellt und verkrampft.

Laut Köhler wird der biografische Ansatz aus der Sicht der Praktiker oftmals „als effizienterer Einstieg in die Theaterarbeit angesehen als dies bei einer konventionellen Drameninszenierung möglich wäre.“³⁰ Dank der Tatsache, dass die Darsteller mit dem eigenen biografischen Material arbeiten, haben sie per se eine Anbindung ans Bühnengeschehen und an die selbstentwickelten Szenen.

4.4. Rollenarbeit im Biografischen Theater

In einem biografischen Theaterprojekt wird mit biografischem Textmaterial der Projektteilnehmer gearbeitet. Marcel Cremer betont, dass in jedem Spieler, in jedem Menschen tausende Geschichten stecken, aus denen man tausende Theaterstücke machen könnte. Die Methode von Cremer baut darauf auf, dass die Spieler diese Geschichten in sich entdecken. Die Spieler müssen die Brücke zu ihrer Vergangenheit schlagen. Dann muss es den Spielern gelingen, über die Brücke die Geschichten ins Jetzt zu übertragen. Anschließend sollte es dem Spieler gelingen, eine innere Distanz zu seinen Geschichten, die er erzählt, zu bekommen. Mit der Distanz entsteht nach Cremer eine Kunstfigur, die er als „**künstlerisches Du**“ bezeichnet. Cremer geht davon aus, dass die Spieler im Autobiographischen Theater nichts erfinden, also kein Theater spielen müssen und sollen. In Situationen, in denen die Inszenierung „ein so tun als ob“ verlangt, sollte der Zuschauer begreifen, dass gerade Theater gespielt wird. Dies kann dem Zuschauer zum Beispiel durch die ästhetische Darstellungsform der Szene verdeutlicht werden.³¹

Cornelia Wolf betont, dass bei der Suche nach biographischem Material für die Bühne zwischen „privat“ und „persönlich“ unterschieden werden muss. Persönliche Geschichten

²⁹ Weintz 2005, 24.

³⁰ Köhler 2009, 37.

³¹ Vgl. Cremer, 215ff.

dürfen als biografisches Material für ein Projekt verwendet werden. Private Geschichten sollten nicht an die Öffentlichkeit gelangen. Jeder Spieler sollte dabei die Entscheidung selbst treffen, ob er Erlebnisse als „privat“ einstuft. Ein „persönliches“ Erlebnis kann weitergegeben und anschließend für die Theaterarbeit genutzt und verwertet werden, wenn die betreffende Person dies möchte. Der Regisseur / der Theaterpädagoge muss hier eine Möglichkeit des Schutzes bieten.

Weiter zitiert Wolf frei nach Karl-Heinz Wenzel, dass sich grundsätzlich drei „Aggregatzustände“ auf der Bühne beschreiben lassen.

- Privat (Sein)
- Akteur (Zeigen / Pose)
- Rolle („als ob“ / spielen, darstellen)

Ersteres, so schreibt Wolf, sei privat und darum nicht angemessen und brauchbar für die Bühne. Als Privatperson hat der Spieler keinen Schutzraum, dadurch wirkt er auf den Zuschauer ausgestellt. Bringt ein Darsteller sein (auto)biografisches Material in einer ästhetischen Form, also transformiert und inszeniert auf die Bühne, wird er zum **Akteur**.³²

Als Akteur nimmt der Darsteller mehr eine erzählende Haltung ein. Sofern die inszenierte Szene nun nach einer Bühnenfigur verlangt, kann sich der Akteur problemlos und schlagartig in die Bühnenfigur verwandeln.

Erzähler können mit den Figuren ihrer Geschichte spielen und in einem Bruchteil von Sekunden und mit minimalem Aufwand von darstellerischem Einsatz [...] die Rollen wechseln. Sie können Erzählrede und Figurenrede verschränken oder unterschiedliche Charaktere darstellen.³³

5. Grundvoraussetzungen für das Arbeiten mit biografischem Material

Der Umgang mit biografischem Material braucht Mut. Mut um persönliche Geschichten preiszugeben, aber auch Mut, eigene Ideen und Vorstellungen in die Gruppe einzubringen, um Darstellungsformen für Szenen zu suchen. Denn Biografisches Theater in der Theaterpädagogik entsteht oft im Gruppenprozess.

Auch Köhler meint, dass es wichtig ist, dass bei den Beteiligten ein gegenseitiges Interesse entsteht, um so einen respektvollen Umgang untereinander etablieren zu können. Denn nur unter der Voraussetzung von gegenseitigem Vertrauen ist der Spieler fähig, auch etwas von sich zu zeigen. Der erste Schritt für ein gruppendynamisches Wir-Gefühl kann über die Routine und die Verbindlichkeit von regelmäßigen Treffen geschehen. Die Spielleitung hat laut Köhler gerade im Umgang mit biografischem Material

³² Vgl. Wolf in: Unterrichtsmaterialien Theaterwerkstatt Heidelberg 2014, 2.

³³ Pfeiffer / List 2009, 193.

die Aufgabe zu entscheiden, ob eine vorsichtige oder direkte Vorgehensweise für die Spurensuche des persönlichen Materials sinnvoll ist.³⁴

Für Jugendliche ist ein respektvoller und wertschätzender Umgang innerhalb der Gruppe besonders wichtig. Jugendliche sind in einer Phase ihres Lebens, in der Unsicherheit ein großes Thema ist. Umso bedeutender ist es, sie vor Bloßstellung und Verletzungen zu schützen. Dies bedeutet also, dass als erster Schritt ein Gruppenzusammenhalt und gegenseitiges Vertrauen erarbeitet werden muss, um dann in einem weiteren Schritt gemeinsam nach biografischem Arbeitsmaterial zu suchen, um dieses schlussendlich in eine ästhetische Form zu bringen. Nach Gudrun Herrbold gibt es in der Biografischen Theaterarbeit mit Jugendlichen folgende allgemeingültige Regeln.

10 Regeln zur Biografischen Theaterarbeit mit Jugendlichen

[...]

1. Die Jugendlichen müssen freiwillig mit dieser Methode arbeiten.
2. Sie müssen in Bezug auf ihr Alter in der Lage sein, eine Distanz zum Erlebten herzustellen.
3. Die Methode muss sich ästhetischer Mittel bedienen, um die Jugendlichen zu schützen und ihnen eine mehrperspektivische Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie zu ermöglichen.
4. Die Methode muss die Möglichkeit der Verweigerung beinhalten, die im Sinne des theatralen Vorgangs konstruktiv nutzbar ist.
5. Die Grenze zwischen intimer und persönlicher Erzählung darf nicht überschritten werden.
6. Die biografische Erzählung darf weder von der Spielleitung / Regie noch von den anderen Gruppenmitgliedern moralisch bewertet werden.
7. Biografisches Theater darf nicht mit psychologischen oder therapeutischen Theaterformen verwechselt werden.
8. Die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge darf nicht gezogen werden, bzw. Biografisches Theater darf und sollte dazwischen changieren.
9. Die Jugendlichen dürfen nicht Instrumentalisiert und als Thesenträger missbraucht werden.
10. Biografisches Theater darf nicht der Nabelschau dienen, sondern muss die Verbindung von individueller und kollektiver Erzählung suchen.

(Gudrun Herrbold in: Biografie. Theater, Zeitschrift Fokus Schultheater¹¹, Edition Körber Stiftung, Hamburg 2012, 21)

³⁴ Vgl. Köhler 2009, 53.

Wichtige Voraussetzung für das Erarbeiten eines Biografischen Theaterprojekts sind somit, vorerst ein Wir-Gefühl und gegenseitiges Vertrauen zu etablieren. Dann geht es darum, ein Thema zu finden, an welches alle Teilnehmenden eine persönliche Anbindung haben. Dieses kann dann als roter Faden dienen. Dabei soll das Spiel mit Wahrheit und Fiktion die Arbeit miteinbezogen werden. Ganz wichtig ist, dass immer der Teilnehmer entscheidet, was er erzählen möchte und was nicht. Private Geschichten sollen nicht für die Arbeit verwendet werden. Ein weiterer wichtiger Punkt sind Feedbackgespräche, in denen sich die Teilnehmenden gegenseitig Rückmeldung über die künstlerische Arbeit im Probeprozess geben können. Durch die Reflexion können die Teilnehmenden einerseits Selbstkonzepte und Lebenskonzepte im Probeprozess immer wieder neu überdenken, andererseits ermöglicht die Reflexion der Theaterarbeit auch die Weiterentwicklung der ästhetischen Kompetenz und den Umgang mit theatralen Mitteln.

6. Der Weg vom ICH zur KUNSTFIGUR im biografischen Theaterprojekt

Ein biografisches Theaterprojekt kann laut Köhler in **kollektiver** oder **individueller** Ausrichtung inszeniert werden (**Wir-Bezug** und **Ich-Bezug**).³⁵

Das **kollektivierende Theaterprojekt** erklärt die Gestaltung der eigenen Biografie zur Tugend gemeinsamer Auseinandersetzung. Es führt, mit der Orientierung an einem gemeinsamen Referenzrahmen, der Aktivierung ähnlicher Gedächtnisstrukturen und damit der gemeinsamen Sinnsuche, zu einer Befähigung der Integration eigener, personaler Erfahrungsaufschichtungen und Befindlichkeiten in ein gemeinsames Werteschema des Ensembles.³⁶

Das bedeutet laut Köhler, dass bei der kollektiven Ausrichtung das Gemeinsame betont wird. Es wird hier nach Themen und Schwerpunkten gesucht, die für alle Projektteilnehmer als passend erscheinen. Die einzelnen Darsteller stellen ihre persönlichen Geschichten, Erlebnisse, Einstellungen etc. in Bezug auf ein Thema der Gruppe zur Verfügung. Gemeinsamkeiten und Sinneszusammenhänge zwischen den Teilnehmenden werden in dieser Herangehensweise im Plenum ausfindig gemacht und untersucht. „Für den einzelnen bedeutet das eine Positionierung und Teilhabe am gesellschaftlichen Diskurs.“³⁷ Durch den Wir-Bezug der biografischen Arbeit in einem Projekt entwickelt das Ensemble „eine gemeinsame Haltung gegenüber einem gesellschaftlichen Sachverhalt und stellt diesen zur Disposition.“³⁸ Dadurch hat die kollektive Biografiedarstellung immer auch eine gesellschaftskritische und hinterfragende

³⁵ Vgl. Köhler 2009, 31ff.

³⁶ Köhler 2009, 127.

³⁷ Köhler 2009, 75.

³⁸ Köhler 2009, 142.

Komponente. Das individuelle Verfahren richtet sich laut Köhler hingegen auf den einzelnen Akteur und dessen Lebenswirklichkeit.

Das **individualisierende Theaterprojekt** ist [...] anders strukturiert. Entlastet von dem Anspruch narrativer Eindeutigkeit und Geschlossenheit in der Stückentwicklung arbeitet der Einzelne, eingebettet in eine inszenatorische Rahmung, an einem eigenen Biografieentwurf der kontrastierend neben den Entwürfen der anderen steht. Er profiliert sich versuchsweise als Stellvertreter und Fürsprecher für eine eigene kleine Lebenswelt bzw. thematisiert einen jeweils unterschiedlichen Alltagsabschnitt der sozialen Lebenswelt.³⁹

In der individuell ausgerichteten Inszenierungsweise „bleiben die biografischen Darbietungen und Fragmente Einzelner auf der inhaltlichen Ebene gleichberechtigt nebeneinander stehen.“⁴⁰ Der Zuschauer wird durch dieses Nebeneinanderstellen der biografischen Fragmente der Darsteller mit verschiedenen Sinneshorizonten und Lebensentwürfen konfrontiert. Dadurch muss sich der Zuschauer zu jedem einzelnen Akteur und zu dessen Haltung positionieren.⁴¹ Durch den Ich-Bezug werden die Zuschauer „durch eine übergeordnete Fragestellung mit vielen zusammenhanglosen Mitteilungen und Deutungsmustern konfrontiert.“⁴² Die beiden Formate unterscheiden sich in ihrer Herangehensweise und in der Form der Inszenierung. Es stellt sich also die Frage welches Ziel eine biografische Inszenierung hat.

So kann das Ziel der Inszenierung darin bestehen, das Ensemble als Einheit geteilter Werte und Deutungsmuster oder aber als Individuen mit unterschiedlichen Weltzugängen zu präsentieren.⁴³

Laut Köhler wird in der Theaterpädagogik vorwiegend mit der kollektiv ausgerichteten Inszenierungswiese gearbeitet und die Teilnehmenden machen sich gemeinsam auf den Weg nach biografischem Arbeitsmaterial für ihr Theaterprojekt.⁴⁴ Es kann aber selbstverständlich auch in der Theaterpädagogik sowohl mit dem kollektiven als auch mit dem individuellen Verfahren gearbeitet werden, denn beide Formate führen laut Köhler zu einer ästhetischen Kompetenzvermittlung.⁴⁵

Das individuelle Verfahren setzt jedoch voraus, dass die Möglichkeit besteht, viele Einzelproben anzusetzen und dass parallel geprobt werden kann. Aus logistischen und zeitlichen Gründen entscheiden sich wohl daher viele Spielleiter für das kollektive Verfahren. Außerdem ist der Gruppenprozess in der theaterpädagogischen Arbeit ein wichtiges Merkmal.

³⁹ Köhler zitiert nach Hitzler / Hohner 2009,127.

⁴⁰ Köhler 2009, 108.

⁴¹ Vgl. Köhler 2009, 108.

⁴² Köhler 2009, 142.

⁴³ Köhler 2009, 27.

⁴⁴ Vgl. Köhler 2009, 53ff.

⁴⁵ Vgl. Köhler 2009, 126.

Laut Köhler leben wir heute in einer heterogenen und pluralistischen Gesellschaft. Der Spielleiter kann deshalb nicht davon ausgehen, dass die Gruppenmitglieder von alleine Gruppenzusammenhänge erkennen. Die Gruppendynamik eines Ensembles muss laut Köhler erst einmal hergestellt werden.⁴⁶ Gerade in der Theaterpädagogik ist demnach in einem biografischen Theaterprojekt mit einem kollektiven Bezug als Spielleiter für den Gruppenzusammenhalt des jeweiligen Ensembles zu sorgen. Damit die Teilnehmenden sich öffnen können für den künstlerischen Prozess.

Köhler beschreibt „die Produktionswege *vom Material zum Stück* und *von der Person zur Figur* durch die chronologische Aufteilung des Probenprozesses in drei Stufen.“⁴⁷

Materialsammlung: In dieser Phase werden erste Texte und szenische Ideen erarbeitet und improvisatorisch erkundet.

Rollengestaltung: In dieser Phase werden Darstellungsformen für das biografische Material gesucht und erprobt.

Stückentwicklung: In dieser Phase werden die erarbeiteten Szenen in einen dramaturgischen Zusammenhang gebracht und verdichtet und schlussendlich zu einer Inszenierung montiert.⁴⁸

Beim kollektiven Verfahren sucht das Ensemble in der Phase der Materialsammlung gemeinsam nach biografischem Material, das für die Inszenierung verwendet werden kann. In der Phase der Rollengestaltung wird nach einer theatralen Umsetzung für das biografische Material gesucht. Es wird untersucht, welche Funktionen die Darsteller innerhalb des Stückes haben. Sind ausreichend Szenenentwürfe vorhanden, werden die einzelnen Szenen sortiert, aussortiert und collageartig aneinander gehängt. Dieser Prozess dauert solange, bis die Gruppe mit dem dramaturgischen Ablauf zufrieden ist. Anschließend kommt es zur Verdichtung der Szenen und der Gesamtablauf des Stückes wird wiederholbar gemacht.

Mit der Jugendtheatergruppe „ACTIVE PLAYER Prinzenstraße“ wurde hauptsächlich mit dem kollektiven Format gearbeitet. Deshalb möchte ich mich in dieser Arbeit auf das kollektive Verfahren der biografischen Theaterarbeit fokussieren.

6.1. Erarbeitung von biografischem Text- und Arbeitsmaterial

Die Biografiegenerierung ist die erste Aufgabe im Produktionsprozess, bei der die Darstellenden gestaltend aktiv werden. Diese erste Annäherung an das Thema und an die eigene Biografie ist hier noch als offene Suche zu verstehen. Die Darsteller müssen hier noch keinen dramaturgischen und stilistischen Anforderungen gerecht werden. Es geht

⁴⁶ Vgl. Köhler 2009, 145.

⁴⁷ Köhler 2009, 24.

⁴⁸ Vgl. Köhler 2009, 25.

bei der Materialsammlung vorwiegend darum, dass jeder einzelne Darsteller die Möglichkeit erhält, Fragmente seiner Biografie für den Ideenpool der Materialsammlung beizusteuern. Die im Kollektiv entstandene biografische Materialsammlung bietet das Fundament für die Theaterarbeit. Dabei interessiert das biografische Material immer unter dem Aspekt der Kunst.⁴⁹

Alles, was als biografisches Material eingebracht wird, interessiert stets unter ästhetischen Kriterien der Inszenierungskonzeption mit seiner festgelegten biografischen Fokussierung und Perspektivierung.⁵⁰

Im Unterricht an der Theaterwerkstatt Heidelberg habe ich mitbekommen, dass für die biografische Arbeitsgrundlage individuelle Erinnerungen, Träume, Gedanken, Wünsche, Anliegen, Anekdoten, bedeutende Momente etc. gesammelt werden können. Aber auch kollektive Ereignisse oder politische Einstellungen einer Gruppe können zum Thema gemacht werden. Hierbei kann auf sehr unterschiedliche Weise nach biografischem Material gesucht werden. Es können Methoden des kreativen Schreibens angewendet werden, um Texte zu erarbeiten. Auch die Interview-Technik eignet sich zur Herstellung von Textmaterial. Fotos, Postkarten, Bilder, Musik aber auch Kleidungsstücke oder Stofftiere können Anlass sein, um biografisches Arbeitsmaterial zu finden. Ebenso können körperliche Haltungen und Ausdrucksweisen wie z.B. Standbilder als Spielanlass genutzt werden.

Parallel dazu kann laut Köhler nach Fremdtexen gesucht werden (z.B. in Zeitungsartikeln, Theaterstücken, Märchen, Filmen, Hörbüchern), welche inhaltlich zu den Themenschwerpunkten passen. Die Teilnehmenden werden dabei aufgefordert, fremdes Textmaterial herauszusuchen, welches ihrer Meinung nach direkt an ihre eigenen Lebenserfahrungen anknüpfen. Der Fremdtext kann so stellvertretend heikle Themen, welche die Akteure beschäftigen, mit einer gewissen Distanz zum Ausdruck bringen.⁵¹

Interviews von Verwandten können hier z.B. als Zeitzeugen dienen und je nachdem eigene Ängste der Teilnehmer widerspiegeln. Zeitungsartikel können außerdem politische Ereignisse thematisieren oder stellvertretend über Einzelschicksale berichten. Literatur kann so auf pointierte Weise zum Ausdruck bringen, was die Akteure beschäftigt.⁵²

Das Material für die biografische Eigenproduktion kann somit aus eigenen Erfahrungen generiert und mit fremden Texten, welche in Verbindung mit der Erfahrungswelt der Gruppenmitglieder stehen, erweitert werden.

Nach einer sprachlichen Annäherung wird schon bald mittels Solo-, Partner- und Gruppenimprovisationen ein Zugang zum Thema erarbeitet. Auch hier werden von der

⁴⁹ Vgl. Köhler 2009, 113f.

⁵⁰ Köhler 2009, 121.

⁵¹ Vgl. Köhler 2009, 55ff.

⁵² Vgl. Köhler 2009, 53ff.

Spielleitung Anlässe gestaltet, damit die Akteure, ähnlich wie bei der Texterarbeitung, erste Szenenideen entwerfen. Die Improvisationen können einen performativen Charakter haben, in dem die Akteure von der Spielleitung verschiedene Darstellungsaufgaben bekommen.

Ein wichtiger Aufgabebereich ist die Thematisierung der Selbstdarstellung der Ensemblemitglieder. Die Darsteller bekommen hier die Aufgabe, sich selbst als Kunstfigur zu konstruieren. Hierbei spielt der Akteur mit realen Begebenheiten und hinzugedichteten Geschichten. Der bewusste Umgang mit Realität und Fiktion ist bei der Selbstinszenierung von Anfang an von zentraler Bedeutung.

Folgende Methoden zur Selbstinszenierung habe ich während dem Unterricht an der Theaterwerkstatt Heidelberg kennengelernt und als Teilnehmerin selber ausprobiert: Der Akteur kann sich z.B. selbst vorstellen, indem er zwei Wahrheiten und eine Lüge über sich erzählt. Bei einer weiteren Übung kann sich der Akteur den andern Gruppenmitgliedern vorstellen, indem er einige Fakten aus seinem Leben auf verschiedene Schilder schreibt und diese den Mitspielern vorstellt. Auch bei dieser Übung soll bewusst mit Wahrheit und Fiktion gespielt werden. Jeder Akteur bekommt zudem einen individuellen Auftrag zur Art und Weise, wie er sich den Mitspielern präsentieren soll. Bei der Selbstinszenierung können auch Medien eingesetzt werden. Die Akteure haben hierbei während genau einer Minute die Gelegenheit, sich über die Livekamera vorzustellen. Dafür sollen sich die Akteure zuvor überlegen, mit welchen Mitteln sie sich vor der Kamera in Szene setzen wollen.

In den Partnerimprovisationen wird vorwiegend nach Dialog und kurzem Szenenmaterial gesucht. Partnerübungen können aber auch eingesetzt werden, um Erinnerungen bewusst zu verfremden und zu übersetzen, indem der erste Darsteller eine persönliche Geschichte erzählt, welche dann von einem zweiten Darsteller nacherzählt wird. Die Nacherzählung darf und soll verfremdet werden. Es müssen jedoch sowohl der Verfasser als auch der Erzähler letzten Endes mit der entwickelten Geschichte zufrieden sein. Erst dann darf sie der Gruppe präsentiert werden.

Gruppenimprovisationen können dazu dienen, gemeinsame themenbezogene Handlungsabläufe und Gruppenchoreografien zu finden.

Als abschließender Schritt für die Phase der biografischen Materialsammlung hat der Spielleiter die Aufgabe, „die eingebrachten Ideen und Darbietungen der Akteure mit der Konzeption des Projektes abzugleichen.“⁵³ Das gefundene Material muss daraufhin selektiert und geordnet werden, damit sich die Teilnehmenden an den Prozess der

⁵³ Köhler 2009, 114.

Ästhetisierung des biografischen Materials und der damit verbundenen Rollengestaltung heranwagen können.⁵⁴

6.2. Prozess der Rollengestaltung im biografischen Theaterprojekt

Laut Plath muss das biografische Material der jugendlichen Darsteller in eine ästhetische Form gebracht werden, damit es auf der Bühne spannend und professionell wirken kann. Plath betont die Wichtigkeit, den Jugendlichen Schritt für Schritt die Möglichkeiten der Ästhetisierung aufzuzeigen. Die Jugendlichen sollen durch verschiedene Methoden einen Zugang zu theatralen Gestaltungsmitteln erhalten und Erfahrungen sammeln, wie diese Mittel bei der Gestaltung einer Szene eingesetzt werden können.⁵⁵

Die Theaterwerkstatt Heidelberg betont, dass biografisches Material durch eine ästhetische Formsprache in Botschaften verwandelt werden kann, die den Zuschauer erreichen.

Die Theaterarbeit soll die Jugendlichen [...] befähigen, ihre individuelle Stimme mithilfe eines Abstraktionsprozesses durch eine klare, künstlerische Form in eine allgemeingültige Botschaft zu verwandeln [...].⁵⁶

In der Phase der Rollengestaltung zielt die Suche nach einer ästhetischen Umsetzung der biografischen Fragmente auf ein Ergebnis hin. Im Prozess der Rollengestaltung sucht der Akteur nach Wegen und Gestaltungsmöglichkeiten, um eine innere Distanz zum eigenen biografischen Material zu erlangen. Diese innere Distanz wird durch den Prozess der Szenengestaltung erreicht. Durch die verwendeten theatralen Mittel wird der autobiografische Inhalt der Szene abstrahiert und in eine ästhetische Formsprache gebracht. Diese künstliche Form ist für das Spiel notwendig, da der Akteur selbst dazu aufgefordert ist, sich im Spiel nicht zu verstellen. Im Biografischen Theater ist in der Rollenarbeit gerade die Nähe zur eigenen Lebenswelt wichtig, um dem Publikum die Selbstinszenierung plausibel zu machen. Köhler beschreibt die Spielweise, die von den Akteuren im Biografischen Theater verlangt wird, wie folgt:

- Es ist eine Haltung zur Rollenarbeit relevant, die programmatisch darauf abzielt, sich nicht zu verstellen. Im Agieren auf der Bühne wird mimetisch auf das gewohnte Verhaltensrepertoire Bezug genommen, thematisch bleiben persönliche Relevanz und die subjektive Stimmigkeit des Schülers im Spiel Maßgabe, Orientierungspunkt und Motor.
- Rollenarbeit ist trotzdem schöpferisch, denn sie erfordert Findungsprozesse, Selektion und Modifikation.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Köhler 2009, 114.

⁵⁵ Vgl. Plath 2009, 83.

⁵⁶ Unterrichtsmaterialien Theaterwerkstatt Heidelberg 2014, 12.

⁵⁷ Köhler 2013, 26.

Der Akteur hat laut Köhler die Aufgabe, sich explizit zu zeigen. Er hat in der Rollenarbeit die Aufgabe, das Eigene zu inszenieren.⁵⁸

Was also sind theatrale Mittel, die für die Ästhetisierung einer Szene verwendet werden können? Während eines Workshops zum Biografischen Theater an der Theaterwerkstatt Heidelberg, durfte ich den Einsatz ästhetischer Mittel selbst erkunden und erproben. Die Aufgabe des Akteurs besteht darin, verschiedene ästhetische Mittel bei der Umsetzung des biografischen Materials in Bezug auf ein Thema zu erkunden, um anschließend zu einer spannenden ästhetischen Umsetzung zu gelangen. Dazu geben die Spielleiter den Akteuren gezielte und klar definierte Arbeitsaufträge. Die Arbeitssettings geben den Akteuren Orientierung während des künstlerischen Findungsprozesses der Szenen. Es kann unter anderem mit folgenden ästhetischen Mitteln gearbeitet werden:

Beispiele für ästhetische Mittel durch Bewegung:

- **Freeze:** Der Akteur erstarrt in der momentanen Bewegung.
- **Zeitlupe:** Die Bewegung des Akteurs wird sehr langsam vollzogen.
- **Tempowechsel:** Der Akteur spielt in der Szene mit verschiedenen Tempi.
- **Fokus:** Alle Akteure schauen gleichzeitig in die gleiche Richtung oder auf einen bestimmten Punkt.
- **Standbilder:** Alle Akteure stellen gemeinsam eine Situation dar und frieren ein.

Beispiele für ästhetische Mittel durch Formationen:

- **Pulk:** Alle bilden einen ungeordneten Menschenpulk, indem die Akteure dicht nebeneinander stehen.
- **Kreis:** Die Akteure bilden einen Kreis.
- **Reihe:** Alle Akteure bilden eine Reihe.

Beispiele für ästhetische Mittel durch Sprache und Stimme:

- **Chorisch sprechen:** Alle Akteure sprechen gemeinsam.
- **Flüstern:** Der Akteur spricht leise.
- **Schreien:** Der Akteur spricht den Text schreiend.

Beispiele für ästhetische Mittel durch Emotionen:

- **Negative Emotionen** (Ärger, Langeweile, Angst, Zorn, Trauer, etc.)
- **Positive Emotionen** (Verliebtheit, Entschlossenheit, Freude etc.)

Beispiele für ästhetische Mittel durch Tätigkeiten:

- Laufen, kriechen, telefonieren, Zähne putzen, weinen, lachen, essen etc.⁵⁹

⁵⁸ Vgl. Köhler 2013, 27.

⁵⁹ Vgl. Unterrichtsmaterialien Theaterwerkstatt Heidelberg 2014, 13ff.

Rollenarbeit ist jedoch nicht nur Soloarbeit. Auch in Kleingruppen können Szenen entstehen. Die Vorgehensweise ist dabei ähnlich wie bei den Soli. So kann hier für die Erarbeitung einer Szene z.B. folgender Auftrag an die Kleingruppe gestellt werden: Die Szene soll ein Standbild sowie Spiel mit Tempo und chorischem Sprechen beinhalten. Die Teilnehmenden versuchen, in der Kleingruppe diese ästhetischen Mittel in die Auseinandersetzung mit dem biografischen Material hineinfließen zu lassen. Die dargestellten Szenen können auch in Fantasien und Abstraktionen überführt werden. Die Akteure können in ihre Szenen Momente einbauen, in denen sie bewusst in eine andere Rolle schlüpfen. Die Akteure zeigen dem Publikum dabei deutlich, dass sie gerade Theater spielen. So kann sich der Akteur, sofern die Szene es verlangt, für kurze Momente in eine fiktive Rolle verwandeln.

So wie im illusionistischen Theater die Realität durch biografische Kommentare einzubrechen vermag, kann der inszenatorische Trick hier andersherum eingesetzt werden.⁶⁰

Chorische Momente sind ein zentrales Merkmal bei kollektiven biografischen Theaterproduktionen. Durch den Einsatz von Chor kann der Fokus von den persönlichen biografischen Geschichten der einzelnen Akteure auf eine gesellschaftskritische Auseinandersetzung in Bezug auf das gewählte Thema der jeweiligen Inszenierung gerichtet werden. Wie also lässt sich der Begriff des Chors definieren? Köhler beschreibt den Chor mit folgenden Worten:

Im Theater spricht man von einem Chor, wenn eine Gruppe von Spielern gemeinsam und gleichzeitig auf der Bühne agiert oder spricht und dabei die gemeinsame Aktion, das gleiche Ziel verfolgt.⁶¹

In einem Chor sind alle Darstellenden gleichwertig, da ein Chor eine Einheit bildet. Durch das gemeinsame Sprechen und die gemeinsamen Handlungen kann ein Chor sehr kraftvoll und energetisch auf den Zuschauer wirken. Die Bühnenpräsenz der einzelnen Akteure wird zudem durch das gemeinsame Sprechen und durch die chorischen Bewegungen in der Gruppe in besonderem Masse unterstützt. Steht der Chor in einer Szene einem Solisten gegenüber, erhält der Solist durch die exponierte Präsenz eine große Aufmerksamkeit vom Publikum. Indem der Chor die Bewegungen eines Solisten erweitert oder vergrößert, kann die Verbundenheit zwischen dem Chor und dem einzelnen Akteur betont und gezeigt werden.⁶² Der Chor kann auch in einen Dialog mit einzelnen Akteuren treten oder eine Bühnenaktion kommentieren.⁶³

Bei der Arbeit mit dem Chor können auch Chorführer bestimmt werden. Diese haben die Aufgabe, sich aus der chorischen Szene herauszulösen. Der Chorführer tritt für kurze Zeit

⁶⁰ Köhler 2013, 26.

⁶¹ Pfeiffer / List 2009, 106.

⁶² Vgl. Köhler, 2009, 101.

⁶³ Vgl. Pfeiffer / List 2009, 107.

mit einer Geschichte, einem Satz oder auch einem Kommentar in den Vordergrund und gliedert sich dann wieder in den Chor ein. Einem Chorführer kann aber auch die Aufgabe zugeschrieben werden, die Gruppe von einer Szene zur nächsten zu überzuführen.⁶⁴

Der Chor ist immer als eine bewusst gestaltete theatrale Form zu erkennen, da er mit ästhetischen Gestaltungsmitteln erarbeitet wird. Dem Chor wird daher kein psychologisches Spiel abverlangt.⁶⁵

Neben Monologen und chorischen Elementen, können auch dialogische Szenen für das biografische Theaterprojekt erarbeitet werden. Hier ist jedoch darauf zu achten, dass die Dialoge nicht in ein Rollenformat geraten. Falls sich eine dialogische Szene theatraler Mittel bedient, in der eine „als ob“ Spielweise von den Akteuren verlangt wird, sollte das Spiel mit der Fiktion bewusst thematisiert werden und für den Zuschauer als solches erkennbar sein.⁶⁶

6.3. Prozess der Stückentwicklung im biografischen Theaterprojekt

Laut Köhler rückt mit der Stückentwicklung „die Frage nach der **Biografie**vermittlung vor Publikum in den Mittelpunkt der Produktionsarbeit.“⁶⁷

Aus einer Vielzahl von erarbeiteten Szenen steht die Gruppe nun vor der wichtigen Aufgabe, die eindrucksvollsten und für das Inszenierungskonzept aussagekräftigsten Szenen auszuwählen. Die Gruppe muss sich unter der Leitung der Regie überlegen, in welcher Reihenfolge die Szenen aneinander gehängt werden sollen. Es gilt also zu beachten, in welchen Gruppenformationen die Szenen erarbeitet wurden - ob in Solo-, Duo-, Klein- oder Großgruppenkonstellationen. Die Gruppe muss sich also für einen stimmungsvollen Ablauf entscheiden. Dabei muss beachtet werden, dass die Szenen dramaturgisch aufeinander aufbauen.

Neben der inhaltlichen Stringenz ist laut Köhler bei der Verdichtungsarbeit eines biografischen Projekts auch darauf zu achten, dass die Aneinanderreihung der ausgewählten Szenen abwechslungsreich wirkt. Hier kann z.B. darauf geachtet werden, dass der Wechsel von Tempo und Dynamik gegeben ist und dass sich chorische und solistische Momente immer wieder abwechseln. Auch die Chorvariationen können unterschiedlich kombiniert werden. Durch den stilistischen Abwechslungsreichtum in der Szenengestaltung kann laut Köhler ein Unterhaltungswert erzielt werden.⁶⁸

Laut Köhler wird das Stück dramaturgisch „in Segmentierungseinheiten unterteilt, die miteinander verbunden werden und der Inszenierung formal und/oder inhaltlich eine

⁶⁴ Vgl. Köhler 2009, 100.

⁶⁵ Vgl. Pfeiffer / List 2009, 107.

⁶⁶ Vgl. Köhler 2009, 99.

⁶⁷ Köhler 2009, 115.

⁶⁸ Vgl. Köhler 2009, 98.

dramaturgische Logik verleihen.“⁶⁹ Verknüpfungen wie auch Übergänge bekommen laut Köhler dabei eine wichtige Bedeutung. Der Prozess der Stückentwicklung besteht somit einerseits aus Verdichtungs- und Montagearbeit, andererseits müssen die Darstellenden als Ensemble unter der Leitung der Regie gemeinsam eine ästhetische Linie finden.⁷⁰

Aus der beschriebenen Vorgehensweise der Stückentwicklung ergibt sich oft das dramaturgische Modell der freien Collage. Die einzelnen Teile sind bei der freien Collage deutlich voneinander abgegrenzt und es gibt hier keine fiktive Handlungen und Figuren.

Beim Arbeiten mit biografischem Material wird laut Köhler bis gegen Ende eines Projekts noch Arbeitsmaterial in die Inszenierung einfließen.⁷¹ Dies bedeutet für die Teilnehmer, dass sie auch in den Endproben flexibel und beweglich bleiben müssen, damit Übergänge möglichst fließend gestaltet werden können. Steht das Stück, wird der Ablauf wiederholbar gemacht und im Hinblick auf das Gesamtkonzept von Formsprache, Rollengestaltung, Bühne und Kostüm und auf den Rhythmus überprüft.

Die Jugendlichen stehen demnach in der Endphase der Stückentwicklung verschiedenen Herausforderungen gegenüber. Im Gruppenprozess entscheiden sie sich für den Inszenierungsablauf, während dessen sie auch immer die ästhetische Formsprache des Inszenierungskonzeptes im Hinterkopf haben sollten. Gleichzeitig sind sie auch mit der eigenen Selbstdarstellung beschäftigt. Der Akteur reflektiert die eigene Biografie bis zuletzt und dies stets in Bezug auf die anderen Ensemblemitglieder.

So erscheinen die Darsteller in der Aufführung als Figuren ihrer selbst, die anhand des Eigenen Perspektiven auf lebensweltliche und damit gesellschaftliche Aspekte werfen.⁷²

Durch die theatralen Mittel entstehen künstlerisch umgesetzte Szenen. Die Akteure müssen sich dadurch nicht verstellen und werden für den Zuschauer deutlich sichtbar. Die Akteure werden für die Zuschauer zur Projektionsfläche und somit zu einer Kunstfigur.

7. Chancen und Risiken im Umgang mit biografischem Material

Biografisches Theater ist eine Theaterform, welche die eigene Theatralität zum Thema macht. Es wird hier mit der Grenzauflösung von Realität und Fiktion gespielt. Indem nicht eine literarische Rolle im Fokus der Inszenierung steht, sondern der Darsteller selbst, wird die Selbstreflexivität betont.⁷³ Der Akteur hat hier die Möglichkeit, das eigene Selbstbild und die eigene Sicht auf sein Leben zu überdenken. Laut Köhler fordert bereits die biografische Materialsammlung von den Teilnehmenden eine Reflexionsarbeit der

⁶⁹ Köhler 2009, 115.

⁷⁰ Vgl. Köhler 2009, 115.

⁷¹ Vgl. Köhler 2009, 115.

⁷² Köhler 2013, 28.

⁷³ Vgl. Köhler 2009, 126.

eigenen Person. Durch die ersten Präsentationsversuche der eigenen Person ist der Akteur mit eigenen Wahrnehmungs- und Denkmustern konfrontiert.⁷⁴

Theaterpädagogische Projekte finden fast immer in Gruppen statt. Daher beschäftigen sich die Darsteller sowohl mit der eigenen Biografie, als auch mit biografischen Fragmenten der anderen Gruppenmitglieder. Dadurch hat die Arbeit mit biografischem Material immer auch eine gesellschaftskritische Komponente. Durch die Tatsache, dass die Teilnehmenden in einem Theaterprojekt oftmals neuen Menschen begegnen, eröffnet sich laut Köhler die Chance der Selbsterkundung, da noch keine festgelegten Beziehungsstrukturen bestehen. Sofern sich die Teilnehmenden auf das Abenteuer Theater einlassen, kann es geschehen, dass sie sich von alten Wahrnehmungs- und Handlungsstrukturen lösen, um sich bewusst für neue Herangehensweisen an die eigene Lebensgeschichte zu entscheiden. Damit verändert sich die Wahrnehmung auf die eigene Lebensgeschichte. Somit besteht für die Darsteller die Chance, ihr eigenes Selbstbild und ihre persönlichen Erinnerungen neu zu erkunden.⁷⁵

Durch die Arbeit in der Gruppe wird der Teilnehmer zugleich immer mit anderen Lebensentwürfen und Lebenseinstellungen konfrontiert. Die biografische Arbeit ermöglicht ihm, sich in Bezug auf ein Thema oder eine Fragestellung bewusst zu positionieren. Dieses Positionieren verlangt eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Die Selbsterkundung und Selbstthematisierung ist im Kontext des Biografischen Theaters laut Köhler durch den Entschluss motiviert, in einem Theaterprojekt mitzuwirken, um sich im künstlerischen Prozess spielerisch mit der eigenen Person auseinander zu setzen.⁷⁶

Im Biografischen Theater geht es nicht um Therapie oder psychosoziale Problemlösung sondern um die Auseinandersetzung mit der Kunstform Theater. Die Teilnehmer lernen, wie eigenes biografisches Material in eine ästhetische Form gebracht werden kann. Die vielen Varianten von Herangehensweisen ermöglicht es allen Gruppenteilnehmern einen eigenen Zugang und einen Bezug zwischen Thema und dem persönlichen biografischen Material zu finden. Gemeinsame Werte lassen die Gruppe zusammen wachsen. Die Erfahrung, persönliche Geschichten und Haltungen einer Gruppe mitzuteilen, gehört zu werden und sich angenommen zu fühlen, kann sehr stärkend wirken. Die Teilnehmer erleben, dass sie mit ihren Eigenarten und Charakterzügen akzeptiert werden und Teil einer Gruppe sind. Gerade das Arbeiten im Chor, welches im Biografischen Theater ein zentrales theatrales Mittel darstellt, fördert den Gruppenzusammenhalt. Die Akteure machen die Erfahrung, wie viel Kraft und Energie durch einen Sprech- oder Bewegungschor auf der Bühne entsteht. Dieser Flow-Zustand und das Getragenwerden

⁷⁴ Vgl. Köhler 2009, 71f.

⁷⁵ Vgl. Köhler 2009, 72.

⁷⁶ Vgl. Köhler 2009, 72.

von der Gruppe können für die Teilnehmenden zu einem unvergesslichen Erlebnis werden. Maximilian Weig hat die Chancen, die das Biografische Theater bietet, sehr treffend zusammengefasst:

Mit der Auseinandersetzung der Theaterform des Biografischen Theaters können die Schüler etwas erfahren über die Konstruktion von Wirklichkeit und die Konstruktion von Echtheit als Effekt, über die Differenz von Lebenslauf und Biografie, über die Bezüge von individuellen Lebensgeschichten und gesellschaftlichen Zusammenhängen und über die Vorstellung von Identität, Authentizität und sozialen Rollen.⁷⁷

Die Teilnahme an einem Biografischen Theaterprojekt sollte auf freiwilliger Basis erfolgen. Nur wenn sich die Teilnehmenden intensiv auf die biografische Arbeit einlassen, sind sie ermächtigt, in künstlerische Prozesse einzutauchen. Werden sie gezwungen, besteht die Gefahr, dass die Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie nicht in die Tiefe geht. Dies führt zu einer klischeehaften und uninteressanten Umsetzung des biografischen Materials. Sofern sich die Akteure nicht mit dem Bühnengeschehen identifizieren können, besteht die Gefahr, dass die Jugendlichen unsicher und ausgestellt auf der Bühne wirken. Dies sollte in der theaterpädagogischen Arbeit unbedingt vermieden werden.

Sofern Jugendliche sich nicht mit der eigenen Biografie auseinandersetzen möchten, da es zu schmerzhaft für sie ist, muss dieses Veto akzeptiert werden. Womöglich kann mit der entsprechenden Person mit Fremdtext, der zum Thema passt, gearbeitet werden. Verweigert sich die Person generell am Projekt teilzunehmen, muss der Spielleiter unbedingt darauf eingehen. Theaterpädagogik ist kein Therapeutischer Beruf und der Spielleiter hat nicht die Kompetenz, Menschen mit einer größeren psychischen Belastung aufzufangen.

8. Aufgabe des Spielleiters im biografischen Theaterprojekt

Der Spielleiter hat die Aufgabe, die Teilnehmenden im Umgang mit der theatralen Sprache zu ermächtigen, damit die Jugendlichen eigenständig und autonom in eine künstlerische Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie kommen können.

In theaterpädagogischen Projekten wird meist in Gruppen gearbeitet, der Spielleiter hat damit auch immer die gruppendynamischen Prozesse zu beachten und diese zu unterstützen. Gerade beim biografischen Ansatz ist darauf zu achten, dass der Fokus bei Projektbeginn auf das gegenseitige Kennenlernen gerichtet wird. Die Regeln im Umgang mit der biografischen Theaterarbeit sowie Feedback-Regeln müssen von Anfang an eingeführt und etabliert werden. Es muss ein verwertungsarmer Raum geschaffen werden, in welchem die einzelnen Teilnehmer ohne Angst vor Verurteilung die eigenen

⁷⁷ Weig, 2012, 71

Lebenseinstellungen und politische Ansichten äußern können. Mit gegenseitigem Vertrauen lässt sich zudem leichter nach gemeinsamen Erfahrungen suchen.

Laut Köhler ist auf der Suche nach biografischem Material darauf zu achten, dass sich alle Teilnehmenden mit dem Thema persönlich verbinden können. Die Themen sollen Fragen auslösen, die eine gemeinsame Auseinandersetzung ermöglichen.⁷⁸

Das Thema kann bereits bei der Projektausschreibung festgelegt werden. In diesem Fall melden sich Teilnehmende bei Interesse am Thema an. Es kann aber auch innerhalb der Gruppe im Probeprozess nach einem Thema geforscht werden. Bei dieser Herangehensweise muss der Spielleiter auf spielerische Art und Weise herausfinden, welche Themen innerhalb der Gruppe interessieren und bewegen.

Stefanie López, Gründerin und Geschäftsführerin des ACT. e. V. beschreibt, dass sie als Theaterpädagogin bei jedem Projekt eine neue ureigene innere Verbindung zum Projekt finden muss. Sie teilt Fragen, Irritationen, Gefühle und Intuitionen mit der Gruppe. Dies immer bezogen auf das große Ganze. Sie stellt folgende Fragen in den Raum:

Was wollen wir mit dem Stück aussagen, was ist unser Anliegen, welche Haltung(en) haben wir dazu, wo liegen Widersprüche und Uneinigkeiten, die wir diskutieren und abbilden möchten, über was soll das Publikum nachdenken?⁷⁹

Der Spielleiter hat hier also die Aufgabe, Anlässe zu gestalten, bei denen die Jugendlichen die Möglichkeit erhalten, über die eigene Biografie nachzudenken. Den Jugendlichen soll ermöglicht werden, die eigene Sicht in Bezug auf die Biografie zu reflektieren. Der Spielleiter sollte jeden einzelnen Teilnehmer darin unterstützen, durch Reflektieren und durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, um den eigenen Horizont zu erweitern, um eigene Denkmuster, Lebenseinstellungen und Sichtweisen neu zu überdenken.

Der Spielleiter muss stets den Spagat schaffen, auf den einzelnen Teilnehmer einzugehen, in verschiedene Richtungen zu denken und gleichzeitig das Inszenierungskonzept nicht aus den Augen zu verlieren. Er muss die individuelle Selbststärkung und Selbsterweiterung der Teilnehmenden ermöglichen und gleichzeitig deren künstlerische Kompetenz fördern. Es soll eine gemeinsame theatrale Sprache etabliert werden. Ebenso soll der Spielleiter die Jugendlichen darin unterstützen, Distanz zum eigenen biografischen Material zu finden. Erst durch die Distanz zum biografischen Material, können die Teilnehmenden künstlerisch aktiv werden.

⁷⁸ Vgl. Köhler 2009, 53ff.

⁷⁹ López 2017, 196.

9. Das biografische Jugendtheaterprojekt „Kings and Queens“

Die Jugendtheatergruppe „ACTIVE PLAYER Prinzenstraße“ des Vereins ACT e. V. Berlin, arbeitet auf der Grundlage des biografisch-partizipativen Konzepts von Maïke Plath. Bei diesem Konzept soll jeder Einzelne zu eigenständigen künstlerischen Prozessen ermächtigt werden, indem das Fachwissen fragmentarisiert und offen zugänglich gemacht wird. Maïke Plath betont, dass eine gemeinsame Sprache etabliert werden muss, damit Jugendliche wirklich autonom künstlerisch handeln können. Der Ansatz von Plath ist ein demokratischer Arbeitsprozess der Kommunikations- und Beziehungsformen offenlegt und thematisiert. Die Spieler sind bei diesem Ansatz sehr stark gefragt, den künstlerischen Prozess mitzugestalten. Sie werden dazu aufgefordert, Szenen selber zu gestalten und zu erarbeiten. Die Teilnehmenden übernehmen beim Erarbeiten der Szene abwechslungsweise die Rolle der Regie. Die Spielleitung hat die Aufgabe, einen formalen Rahmen zu gestalten, indem sich die Jugendlichen künstlerisch bewegen können. Dieser Rahmen soll als Orientierung dienen und den Jugendlichen ermöglichen, eigene Ideen für Szenenentwürfe zu kreieren.⁸⁰

Ich möchte nun anhand der Theaterproduktion „Kings and Queens“ beschreiben, wie der Umgang mit biografischem Material auf der Bühne aussehen kann.

9.1. Umgang mit theatralen Mitteln im Projekt „Kings and Queens“

Das Theaterprojekt „Kings and Queens“ feierte am 22. Juni 2018 Premiere am TAK – Theater Aufbau Kreuzberg / Berlin. Die Jugendtheatergruppe hatte sich während einem Jahr einmal wöchentliche von 17 Uhr bis 21 Uhr im TAK unter der Leitung von Nicole Huiskamp und Lukas Oertel getroffen. Das in dieser Zeit entwickelte Stück basiert auf biografischem Material der Jugendlichen. Sämtliche enthaltenen Texte stammen von den Jugendlichen selbst. „Kings and Queens“ ist ein Stück, das sich mit dem Thema Widerstand auseinandersetzt. Die Akteure gehen der Frage nach, was Widerstand in unserer Zeit und in Ihrem Leben bedeutet.

Bereits das Anfangsbild während dem Einlass, spricht für sich. Frachtkisten stehen bewusst angeordnet auf der Bühne. In der Mitte des Bühnenraumes in einem Lichtkegel steht eine geöffnete Kiste, in der ein Akteur liegt, die Beine aus der Kiste hängend mit einer Krone auf dem Kopf. Er sieht verlebt aus, betrunken und nicht eines Königs würdig. Das Stück beginnt und die übrigen acht Akteure betreten den Raum. Sie stellen sich in ein Gruppenbild, betrachten das Publikum, betrachten den Akteur in der Kiste. Sie holen ihn raus und schicken ihn von der Bühne. Dem König wird, noch bevor das Stück richtig anfängt, bereits die Macht genommen. Dieses Sujet zieht sich durch das ganze Stück.

⁸⁰ Frei nach ACT. e. V.

Immer wieder versucht ein Spieler, die Macht an sich zu reißen, und wird gleich wieder von seiner Machtposition gestürzt.

In der folgenden Szene sind alle Akteure Könige und jeder versucht, das Publikum davon zu überzeugen, dass gerade er der perfekte Herrscher sei. Ist aber ein Herrscher auserkoren, wird er alsbald vom Chor, der gemeinsam Widerstand leistet, wieder gestürzt. Übernimmt ein Akteur die Rolle des Königs, setzt er sich die Krone auf und spricht in einen an einer Stellwand hängenden goldenen Bilderrahmen. In der Mitte des Rahmens ist eine Live-Videokamera installiert, so dass die Ansprachen der herrschenden Könige auf die große Leinwand projiziert werden. Diese Leinwand füllt die komplette hintere Bühnenwand aus.

Die biografischen Geschichten der Akteure über den Widerstand werden in „Kings and Queens“ größtenteils in Sprechchören gesprochen. Dabei werden die Sätze auf die einzelnen Chormitglieder aufgeteilt. Zusätzlich haben die Darsteller Bewegungsabläufe gestaltet, die diese biografischen Texte untermalen. Die Erzählungen werden also gemeinsam erzählt und gleichzeitig von chorischen Bewegungen untermalt. Die Akteure verdeutlichen und vergrößern dadurch, was für sie den Kern der Szene ausmacht. Die Körperbewegungen vermögen dem Zuschauer Aspekte über das Innenleben der Akteure zu vermitteln, wofür die Sprache alleine nicht ausreicht. Der Körper wird hier für den Zuschauer zur Projektionsfläche. Dadurch entstehen im Zuschauer eigene Bilder zum Thema Aufstand und Widerstand. Es entstehen beim Zuschauer Fragen wie: Habe ich auch schon mal Widerstand geleistet? Was bedeutet Widerstand im Alltag?

In einer weiteren Szene geht es um Widerstand gegen typische Frauenbilder und um Selbstakzeptanz. Auch hier wird die Szene chorisch gesprochen und mit Bewegungen untermalt. Indem auch die jungen Männer typische Frauenbewegungen machen und erläutern, wie ihrer Meinung nach Frauen zu sein hätten, wirkt die Szene sehr humorvoll. Gleichzeitig machen die absurden Statements des Frauenbildes der heutigen Zeit den Zuschauer auch wütend.

Um Machtverhältnisse aufzuzeigen wird viel mit choreografischen Elementen gearbeitet. Die tänzerischen Szenen, die oft mit dem Thema Status spielen, werden mit Musik begleitet. Dazwischen werden über das Mikrophon Aussagen zum Thema Widerstand in den Handlungsablauf eingebettet.

Ein zentraler und bewegender Moment ist die Videosequenz eines Reisenden, der in einer ihm unbekanntem Stadt ankommt. Er leistet Widerstand gegen Gangmitglieder, welche aus seiner Notlage Profit ziehen wollen. Noch während die Videosequenz läuft, kommt der Reisende persönlich auf die Bühne und nimmt das Mikrophon. Die Videosequenz endet und der Akteur singt ein somalisches Lied zum Thema Widerstand.

Die Gangmitglieder treten nun mit betroffenen Gesichtern ebenfalls auf die Bühne und hören dem Lied zu.

In einer anderen Szene erzählt ein einzelner Akteur, wie er trotz großer Angst loszog, um gegen Wölfe zu kämpfen. Das Ende des Stückes erinnert an eine Fabel. Wölfe setzen einen Esel auf den Thron, damit sie einen manipulierbaren König haben. Der Esel genießt Ruhm, Ansehen und die vermeintliche Macht. Er tut alles, um geliebt zu werden, merkt nichts von der Manipulation und rennt blindlings ins Verderben.

Im Stück werden wiederholt Symbole aus Märchen und Fabeln verwendet. So erinnert der goldene Bilderrahmen an den Spiegel in *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. Der Wolf wird zum Sinnbild für die Macht und die Krone zeigt, wer gerade an der Macht ist.

Die Dramaturgie des Stückes ist collageartig aufgebaut. Die Spieler wechseln zwischen Akteur und Rollenfigur hin und her. Sie sind abwechselnd Herrscher oder Teil des Sprechchors, welcher die Funktion des Widerstandes übernimmt. Einzelne Akteure treten als Chorführer immer wieder in den Vordergrund und leiten in die nächste Szene über. Die ästhetische Umsetzung des biografischen Materials in Szenen- und Handlungsabläufe bestimmt hier die Figurenfindung.

In „Kings and Queens“ wird mit verschiedenen ästhetischen Mitteln gearbeitet, um das biografische Material in Szene zu setzen. Es werden folgende theaterale Mittel eingesetzt: Live Kamera, eingespielte Filmszenen, Tanzchoreografien, Gesang und eingespielte Lieder. Es wird sowohl mit Sprechchören als auch Bewegungschoreografien gearbeitet. Die Kostüme sind eher schlicht gehalten und erinnern an Alltagskleidung. Das Requisit der Krone kommt eine zentrale Bedeutung zu, weil sie illustriert, wer gerade an der Macht ist. Die Frachtkisten lassen sich immer wieder zu neuen Bildern zusammenbauen - sinnbildlich für die Machtstrukturen, die sich immer wieder neu zusammensetzen und verschieben.

Durch die Körperchoreografien gelang es den Spielern, die nötige Distanz zur Rolle und zum biografischen Material zu bekommen. Durch die innere Distanz zum biografischen Material sind die Akteure sehr direkt im Spiel und wagten sich, dem Publikum offen und präsent gegenüber zu treten. Durch die Bewegungschoreografien sind die Akteure sehr auf das Bühnengeschehen konzentriert. Die Konzentration auf die Handlung und den Bühnenvorgang bewirkt, dass die Akteure nicht versuchen sich selber in Szene zu setzen. Sie stellten sich ganz den Geschichten und der ästhetischen Formsprache zur Verfügung. Diese Art von Spiel hat etwas sehr bescheidenes, denn der Akteur hat hier stark die Aufgabe des Vermittlers. Die Akteure spielen im Projekt „Kings and Queens“ nicht - wie im herkömmlichen Theater - eine Rolle, in die sie sich einfühlen sollen. Sie transportieren den Inhalt so, dass beim Zuschauer über die Bilder Emotionen erzeugt werden. Durch

diese inneren Bilder, welche bei den Zuschauern entstehen, werden die Akteure in „Kings and Queens“ für den Zuschauer zur Projektionsfläche. Die Jugendlichen der Theatergruppe „ACTIVE PLAYER Prinzenstraße“ wirken durch diese Form der Rollengestaltung sehr offen, pur und authentisch.

Man sieht junge Menschen auf der Bühne, die kraftvoll und selbstsicher wirken. Die Akteure sind im Einklang mit dem, was sie dem Publikum erzählen. Diese Sicherheit führt dazu, dass man als Zuschauer voll in die Handlung eintauchen kann. Durch die Präsenz und den großen körperlichen Einsatz, der Jugendlichen, ist die Energie von Anfang an gegeben. Im Jugendtheaterprojekt „Kings and Queens“ ist eine theaterbegeisterte multikulturelle Gruppe auf der Bühne zu erleben, die hinsichtlich Ästhetik alles gibt, was sie zu geben hat. Das Stück ist eine Ensemblearbeit, in der gleichzeitig jeder einzelne Akteur vom Publikum wahrgenommen wird.

9.2. Arbeitsweise des Leitungsteams im Projekt „Kings and Queens“

Nicole Huiskamp und Lukas Oertel arbeiten im Anleiterteam mit dem Ansatz des biografisch-partizipativen Konzepts von Maïke Plath. Ich hatte während meines sechswöchigen Praktikums die Möglichkeit, jeweils mittwochs in ihrer Theatergruppe zu hospitieren. Ich war bei der ersten Probe überrascht über die Präsenz und Souveränität, welche die Jugendlichen auf der Bühne ausstrahlten.

Nicole Huiskamp betonte in Gesprächen mit mir, dass ein formaler Rahmen den Teilnehmenden Halt und Sicherheit gibt, und sie gleichzeitig zu neuen Ideen inspiriert. Das Setting, in dem kreativ gearbeitet wird, soll anspruchsvoll sein und sich an den Interessen der Jugendlichen orientieren. Die Jugendlichen sollen sich vorerst im Umgang mit ästhetischen und theatralen Mitteln vertraut machen und in der Gruppe angekommen sein. Erst dann sei es sinnvoll, themenbezogen mit biografischem Material zu arbeiten. Nicole Huiskamp betonte auch immer wieder, dass es wichtig sei für die theatrale Arbeit, neue Arbeitsaufträge Schritt für Schritt einzuführen, damit der Gestaltungsprozess kreativ erfolgen kann. Wird die Szene in mehreren Schritten erarbeitet, können sich die Teilnehmenden den verschiedenen Herausforderungen stellen, welche von ihnen abverlangt werden. Eine solche Herangehensweise entspannt die Darstellenden, da sie so nicht das Gefühl haben, schon alles bei der ersten Probe bewerkstelligen zu müssen. Diese Einstellung der Anleitenden führte zu einer angenehmen, angstfreien Atmosphäre in der Gruppe.

Die Theaterproben von Nicole Huiskamp und Lukas Oertel waren in ihrem Ablauf immer sehr klar strukturiert. Diese Rahmenbedingungen gaben den Teilnehmenden sehr viel Sicherheit und Ruhe. Die transparenten und klaren Strukturen und Settings förderten das freie, kreative Arbeiten. Die durchdachten und klaren Arbeitsaufträge ermöglichten den

Spielern ein eigenständiges Arbeiten in Kleingruppen. Die Jugendlichen waren stark gefordert aber dank des guten Coachings der Anleitenden nie überfordert. Die konstruktiven Feedbacks bewirkten, dass die Gruppen ihre Szenen kontinuierlich weiterentwickeln konnten, was zu sehr schönen Ergebnissen führte. Dank der wertschätzenden Haltung der Anleitenden zeigten sich die Jugendlichen zudem sehr selbstsicher auf der Bühne. Dadurch wirkten sie auf mich unglaublich kraftvoll.

10. Schlusswort

Die Auseinandersetzung mit der Fachliteratur und meine Beobachtungen und Erfahrungen beim Verein ACT e.V. haben mir gezeigt, dass die biografische Theaterarbeit ein Mittel sein kann, um zu erreichen, dass die Jugendlichen authentisch auf einer Theaterbühne in Erscheinung treten können. Es wäre nun spannend, weiter zu forschen, ob das biografisch-partizipative Konzept von Maïke Plath speziell geeignet ist, um zu erreichen, dass Jugendliche gestärkt und selbstbewusst aus der Theaterarbeit hervorgehen können. Bei diesem Konzept sind die Jugendlichen zum eigenständigen Arbeiten aufgefordert und wirken aktiv beim künstlerischen Prozess mit. Durch dieses eingebunden sein sind die Teilnehmenden sehr motiviert, kunstvolle Übersetzungen für ihre Geschichten zu finden. Ich bin daher sehr interessiert, mich vertiefter mit dem Konzept von Maïke Plath auseinander zu setzen, um in Zukunft selber mit diesem Ansatz zu arbeiten.

Durch die Auseinandersetzung mit der Fachliteratur erhielt ich wertvolle Hinweise, wie sich persönliches biografisches Material in eine ästhetische Form auf die Bühne transportieren lässt. In meiner Abschlussarbeit ist deutlich geworden, welche Rahmenbedingungen gegeben sein müssen, um mit Jugendlichen in die biografische Theaterarbeit einsteigen zu können. Es hat sich auch gezeigt, welche Chancen und Risiken sich im Hinblick auf die biografische Theaterarbeit ergeben. Die Arbeit zeigt Möglichkeiten auf, wie sich aus dem biografischen Material eine Kunstfigur entwickeln lässt und wie der Theaterpädagoge die Teilnehmenden im Prozess der Ästhetisierung unterstützend begleiten kann. Abschließend möchte ich die wesentlichen Punkte meiner Forschungsergebnisse zusammenfassen und darauf hinweisen, worauf in der Rollenerarbeitung im Biografischen Theater geachtet werden muss.

Wesentliche Punkte für den künstlerischen Prozess:

- Ziel der biografischen Theaterarbeit ist es, dass die Zuschauer die Inszenierung trotz der sehr persönlichen Anbindung der Akteure als künstlerisches Produkt wahrnehmen. Das biografische Material der Teilnehmenden interessiert immer unter dem Aspekt der Kunst. Der Transfer vom ICH zur Kunstfigur/Akteur muss gewährleistet sein, damit die Akteure vor Bloßstellung geschützt werden.

Trotzdem sollte die ganz persönliche Einstellung der Jugendlichen für die Zuschauer ersichtlich werden.

- Persönliches biografisches Material kann für künstlerische Auseinandersetzung verwendet werden. In der biografischen Theaterarbeit sollte nicht mit Geschichten und Erlebnissen gearbeitet werden, die als privat eingestuft werden. Durch die Vereinbarung, Kunst zu produzieren, distanziert sich der Akteur zu seiner alltäglichen Lebenswelt. Dabei wird bewusst mit dem Gestaltungsmittel von Realität und Fiktion gespielt.
- Biografisches Theater mit Jugendlichen geschieht meist im Kollektiv. Das Gefühl, Teil einer Gruppe zu sein und sich aufgehoben zu fühlen, kann sich sehr stärkend und positiv auf Jugendliche auswirken.
- Die Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie ermöglicht dem Akteur, das eigene Selbstbild und die eigene Sicht auf sein Leben neu zu überdenken, um sich bewusst für neue Herangehensweisen an die eigene Lebensgeschichte zu entscheiden.
- Die Teilnehmenden lernen, über die Wirkung der verschiedenen ästhetischen und theatralen Mittel zu reflektieren und diese entsprechend einzusetzen. Die ästhetische Umsetzung des biografischen Materials in Szenen- und Handlungsabläufe generiert die Figurenfindung im biografischen Theater. Das dramaturgische Modell der freien Collage eignet sich, um verschiedene biografische Fragmente zu einem Ganzen zusammenzufügen.
- Sofern eine Szene es verlangt, verwandeln sich die Akteure für eine kurze Zeit in eine fiktive Rolle. Ist dies der Fall, muss der Wechsel in die Figur (das „als-ob“) für den Zuschauer durch die szenische Gestaltung klar ersichtlich sein.
- Durch den starken Fokus auf die ästhetische Form mit der im Biografischen Theater gearbeitet wird, richtet der Akteur seine Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen. Er fokussiert und konzentriert sich auf die Bühnensituationen und nicht auf die eigene Person, dadurch wirkt er sehr präsent. Die Selbstdarstellung der Darsteller soll so beschaffen sein, dass sie durch klare Gestaltungsprinzipien geformt und gekennzeichnet ist. Nur so gelingt der Weg vom ICH zur Kunstfigur und somit zum Akteur.

Wesentliche Aufgabe des Theaterpädagogen:

- Der Theaterpädagoge hat die wichtige Aufgabe, Rahmenbedingungen zu schaffen, die zur erfolgreichen Realisierung des biografischen Theaterprojektes führt.

- Im Biografischen Theater wird mit einem aleatorischen Ansatz gearbeitet. Der Theaterpädagoge nimmt die Impulse und Interessen der Teilnehmenden auf, denn diese bestimmen den Arbeitsprozess maßgebend.
- Der Theaterpädagoge muss ein Veto eines Teilnehmers beachten und akzeptieren, um Verletzungen und Grenzüberschreitungen zu vermeiden. Gegenseitiges Vertrauen ist die Grundlage und die Voraussetzung, um mit biografischem Material arbeiten zu können. Dies ist gerade bei Jugendlichen zu beachten, da die jungen Menschen ihre eigenen Grenzen allenfalls noch nicht klar formulieren können.
- Der Theaterpädagoge hat die wichtige Aufgabe, Rahmenbedingungen zu schaffen, die zur erfolgreichen Realisierung des biografischen Theaterprojektes führen. Klar formulierte Arbeitsaufträge geben den Akteuren Orientierung im künstlerischen Findungsprozess. Die Arbeitssettings sollten daher immer ein klares Ziel verfolgen, gut durchdacht sein und aufeinander aufbauen. Eine klare Struktur ermöglicht den Teilnehmenden eigenständiges Arbeiten. Ein klar gesetzter Rahmen kann auch bedeuten, dass die Phantasie und damit produktive, kreative Prozesse in Gang gesetzt werden. Der Theaterpädagoge hat in dem Sinne eine begleitende Funktion und muss dafür sorgen, dass ein ästhetischer Schauwert gegeben ist.

11. Literaturverzeichnis

Bücher:

- Cremer, Marcel: Mein Ich und mein Du. Momentaufnahmen des »Autobiographischen Theaters«. In: Hentschel, Ingrid / Hoffmann, Klaus / Vaßen, Florian (Hrsg.): *Brecht & Stanislowski und die Folgen*. Berlin: Hentschel Verlag 1997, S. 215-220.
- Gäbler, Claudia: Autobiographisches Theater. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 34 -36.
- Haß, Ulrike: Rolle. In: Fischer-Lichte, Erika [u. a.] (Hg.): *Metler Lexikon. Theatertheorie*. 2. Auflage. Stuttgart: Springer Verlag 2014, S. 300-306.
- Hentschel, Ulrike: Authentizität. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 32-34.
- Köhler, Norma: *Biografische Theaterarbeit zwischen kollektiver und individueller Darstellung*. München: kopead 2009.
- López, Stefanie: Erfahrungsbericht im Bereich Dramaturgie. In: Plath, Maike (Hg.): *Befreit euch! Anleitung zur kleinen Bildungsrevolution. Theorie und Praxis*. 1. Auflage. Norderstedt: Verlag BoD-Books 2017, S. 191-197.
- Neumann, Gabriela: Stanislowski, Konstantin, Sergejewitsch. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 294.
- Pfeiffer, Malte / List, Volker (Hrsg.): *Kursbuch. Darstellendes Spiel*. 1. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 2009.
- Plath, Maike: *Biografisches Theater in der Schule. Mir Jugendlichen inszenieren: Darstellendes Spiel in der Sekundarstufe*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag 2009.
- Roselt, Jens: Figur. In: Fischer-Lichte, Erika [u. a.] (Hg.): *Metler Lexikon. Theatertheorie*. 2. Auflage. Stuttgart: Springer Verlag 2014, S. 107-111.
- Weintz, Jürgen: *Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag 2008.
- Weintz, Jürgen: Rollenarbeit. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 255-257.

Zeitschriften:

- Dreyse, Miriam: Rhetoriken des Realen. Die Inszenierung von autobiografischem Material im zeitgenössischen Theater. In: Bundesverband Theater in Schulen .e.V. (Hrsg.) *Biografie.Theater. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Fokus Schultheater*11. Hamburg: Körber-Stiftung 2012, S. 8-16.
- Herrbold, Gudrun: Der Glamour der Peripherie. In: Bundesverband Theater in Schulen .e.V. (Hrsg.): *Biografie.Theater. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Fokus Schultheater*11. Hamburg: Körber-Stiftung 2012, S. 17-22.
- Köhler, Norma: Ver**SELBST**ändigungen auf der Bühne. „Eigene Rollen“ erarbeiten und inszenieren. In: *Rolle. Schultheater 12. Wahrnehmung/ Gestaltung/ Spiel*. Seelze: Fridrich Verlag 2013, S. 25-28.
- Weig, Maximilian: Biografie und Theater vs. Biografisches Theater. In: Bundesverband Theater in Schulen .e.V. (Hrsg.) *Biografie.Theater. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Fokus Schultheater*11. Hamburg: Körber-Stiftung 2012, S. 69-72.
- Weintz, Jürgen: Thesen zu „Sehnsucht nach dem Wahren und Echten. Authentizität: Berechtigte Forderung oder leere Versprechung?“. In: Bundesverband Darstellendes Spiel e. V. (Hrsg.): *FOKUS SCHULTHEATER 04. echt authentisch*. Hamburg: Körber-Stiftung 2005, S. 24.

Unterrichtsmaterialien:

- Wolf, Cornelia / Schmidt, Wolfgang: Unterrichtsmaterialien der Theaterwerkstatt Heidelberg. *BIOGRAFISCHES THEATER. Oktober 2012. Biografisches Theater = Authentisches Theater?* Heidelberg Stand vom 17.11.2014.

PLAGIATSERKLÄRUNG

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

Heidelberg, den _____

Unterschrift: _____ (Fernanda Rüesch)