

Theaterwerkstatt Heidelberg – Theaterpädagogische Akademie
Vollzeitausbildung zum Theaterpädagogen BuT ®
Jahrgang 2017

Theaterpädagogik und Dramaturgie
Die dramaturgischen Arbeitsbereiche des Theaterpädagogen in der
Anleitung von Spielclubs an öffentlichen Theatern

Abschlussarbeit
im Rahmen der Ausbildung zum Theaterpädagogen BuT ®
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von: Sebastian Clar (TP-17)

Eingereicht am: 27.07.2018 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)



Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	3
1.1.	Eingrenzung des Themas.....	4
2.	Arbeitsbereiche des Dramaturgen und des Theaterpädagogen.....	6
2.1.	Das Berufsbild des Dramaturgen.....	6
2.2.	Der Dramaturg im Probenprozess.....	8
2.3.	Das Berufsbild des Theaterpädagogen.....	9
2.4.	Der Theaterpädagoge im Probenprozess.....	11
2.5.	Dramaturgische Tätigkeiten des Theaterpädagogen im Probenprozess.....	13
2.5.1.	Die Beteiligung der Teilnehmer.....	13
2.5.2.	Das Theatrale Mischpult.....	13
2.5.3.	Kollektive Schreibwerkstatt.....	15
2.5.4.	Dramaturgie vermitteln.....	16
2.5.5.	Situative Dramaturgie.....	18
3.	Vergleich des Dramaturgen und des Theaterpädagogen.....	19
3.1.	Schnittmengen.....	19
3.1.1.	Handwerkszeug.....	19
3.1.2.	Antizipation.....	20
3.1.3.	Innovation.....	20
3.2.	Unterschiede.....	21
3.2.1.	Arbeitsschwerpunkt.....	21
3.2.2.	Ansatz.....	22
3.2.3.	Prozesscharakter.....	22
3.2.4.	Montage statt Konsens.....	24
3.2.5.	Perspektive.....	25
3.2.6.	Partizipation.....	26
3.2.7.	Vermittlung.....	26

3.3.	Ideale Verbindung von Theaterpädagogik und Dramaturgie.....	28
3.4.	Exkurs: Der Theaterpädagoge als Künstler.....	29
4.	Fazit.....	33
5.	Anhang: Ein Dramaturg entdeckt den Reiz theaterpädagogischer Arbeit.....	36
6.	Literaturverzeichnis.....	38
7.	Eigenständigkeitserklärung.....	41

1. Einleitung

Vor meiner Ausbildung zum Theaterpädagogen habe ich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Theaterwissenschaft studiert. Nach einer freiberuflichen Orientierungsphase folgte eine zweijährige Tätigkeit als Dramaturg am Nordharzer Städtebundtheater. Da ich einziger Schauspieldramaturg am Haus war, musste und durfte ich sofort eigenverantwortlich arbeiten, wodurch ich schnell sehr viel gelernt habe. Ich war u.a. zuständig für jede Produktionsdramaturgie im Schauspiel, entwickelte gemeinsam mit den Regieteams zahlreiche Inszenierungskonzepte und begleitete die Proben als 'erster Zuschauer'.

Vom Probenprozess fasziniert, begann meine enthusiastische Arbeit. Etwas irritierte mich jedoch: Ich hatte kaum Kontakt zu den Schauspielern. Meine Aufgabe war es, in regelmäßigen Abständen Proben zu besuchen und den Regisseuren meine Eindrücke zu schildern: Befanden sie sich noch auf der Spur des vereinbarten Konzepts? Welche Spannungsbögen waren noch auszubauen? Welche Szene 'funktionierte' bereits, und woran konnten die Schauspieler noch arbeiten? Es ging um die Vermittlung meiner Wahrnehmung an den jeweiligen Regisseur, der somit professionelles Feedback von außen erhielt, um nun bestimmte Aspekte der Produktion gezielt anzugehen. Ich kommunizierte mit dem Regisseur über die Köpfe der Schauspieler hinweg – und das aus gutem Grund: Der Regisseur sollte selektieren, was er den Schauspielern von meinem Feedback wie vermitteln wollte.

Ich sah die Notwendigkeit des Vorgehens ein, da letztendlich der Regisseur entscheiden musste, ob er mein Feedback annahm. Als loyaler Dramaturg konnte ich daher Schauspielern oft nur ausweichend auf ihre Fragen nach meiner Einschätzung antworten. Nicht direkt mit den Akteuren zu kommunizieren, führte zu dem oberflächlichen Kontakt mit ihnen. Auch sie vertrauten sich mir oft nicht an; ich erfuhr nicht, was die Schauspieler im Entstehungsprozess wirklich beschäftigte.

In der theaterpädagogischen Arbeit erlebte ich dann das Gegenteil: Gemeinsam mit der Theaterpädagogin konzipierte und leitete ich eine Spielzeit lang eine Begegnungsreihe, bei der sich Menschen aus verschiedenen Kulturen in künstlerischen Workshops näher kennenlernten. Im Team initiierten wir Lesungen, Filmabende oder Konzerte und führten gemeinsam Tanz- oder Malworkshops durch. Nun stand ich in direktem Austausch mit den Teilnehmern. Ich konnte unmittelbar sehen, was diese Arbeit bewirkte – die Beteiligten öffneten sich mir, da ich mit ihnen auf Augenhöhe kommunizierte. Eine völlig neue

und bereichernde Welt tat sich auf: die der Theaterpädagogik.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Die Arbeit als Dramaturg hat mir große Freude gemacht und mich sehr bereichert – dennoch sehnte ich mich nach mehr: dem unmittelbaren Kontakt mit den Schauspielern und dem kollektiven Erarbeiten von Produktionen. Daher entschied ich mich für die Weiterbildung zum Theaterpädagogen. Ich möchte mein dramaturgisches Handwerkszeug produktiv in die theaterpädagogische Arbeit einbringen. Dies ist auch der Gegenstand meiner Abschlussarbeit: Welche dramaturgischen Fertigkeiten sind für den Theaterpädagogen hilfreich? Welche Schnittmengen und Unterschiede existieren in der Arbeit der Dramaturgie und der Theaterpädagogik? Wie können beide Arbeitsbereiche voneinander profitieren? Und: Benötigt der Theaterpädagoge darüber hinaus spezifische – auf seine Tätigkeitsbereiche ausgerichtete – dramaturgische Fähigkeiten?

1.1. Eingrenzung des Themas

Ein analytischer Vergleich der gesamten theaterpädagogischen und dramaturgischen Arbeitsbereiche würde den Rahmen dieser Arbeit weitaus sprengen. Eine solche Untersuchung liegt meiner Kenntnis nach noch nicht vor; generell ist die dramaturgische Arbeit des Theaterpädagogen in der Fachliteratur unterrepräsentiert.¹ Für die Forschung kann meine Arbeit nur als Impuls dienen, tiefer zu graben und das dramaturgische Wirken der Theaterpädagogen in allen Facetten zu erkunden sowie darzustellen.

Ich schränke den Gegenstand meiner Analyse hauptsächlich auf die dramaturgischen Arbeitsbereiche eines Theaterpädagogen in der Anleitung von Spielclubs an öffentlichen Theatern ein. Dabei geht es mir um den Produktionsprozess im Allgemeinen. Die dramaturgische Strukturierung von (einzelnen) Proben wurde bereits ausführlich dargestellt,² und konkrete dramaturgische Techniken wie 'Suspense', 'Surprise' etc. sind ebenfalls an anderer Stelle erläutert.³ Dramaturgie als Lehre der „Bauform oder Architektur [...] der Handlung“⁴ wird nur gestreift, sofern sie das Hauptthema dieser Arbeit berührt: Die dramaturgischen Tätigkeiten des Theaterpädagogen in der praktischen Probenarbeit.

1 Einführungen in die Theaterpädagogik behandeln die dramaturgische Praxis gar nicht [Tanja Bidlo, Hans Hoppe] oder kaum [Ole Hruschka, Christoph Nix].

2 Siehe: Sack, Mira: *spielend denken – Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens*. Bielefeld 2011.

→ Im Folgenden verwende ich die amerikanische Zitierweise (Harvard-System) in den Fußnoten.

3 Siehe u.a.: Hippe 2015; Hruschka 2016, S. 147ff.

4 Stegemann 2009, S. 10.

Zunächst beschreibe ich in Punkt 2. die Berufsbilder des Theaterpädagogen und des Dramaturgen sowie ihre schwerpunktmäßigen Arbeitsbereiche während eines Probenprozesses. Zudem analysiere ich die dramaturgischen Tätigkeiten des Theaterpädagogen in einer Produktion. Auf Basis dieser (subjektiven) Definition vergleiche ich in Punkt 3. ihre Schnittmengen und Unterschiede, um deutlich zu machen, wo ihre Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede in der Probenarbeit liegen und wie beide Professionen voneinander profitieren können. In einem Exkurs schildere ich kurz den Status quo in der Anleitung von Spielclubs und gehe der Frage nach, wer diese idealerweise leiten sollte. Nach dem Fazit (Punkt 4.) folgt ein kurzes Beispiel für die gelungene theaterpädagogische Arbeit eines Dramaturgen (Punkt 5.).

Der Lesbarkeit halber verzichte ich auf das Gendern und verwende die allgemein übliche männliche Bezeichnung. Es sind natürlich immer Männer und Frauen, Jungen und Mädchen gemeint.

2. Arbeitsbereiche des Dramaturgen und des Theaterpädagogen

Im Folgenden definiere ich die Tätigkeiten des Dramaturgen und des Theaterpädagogen. Ich strebe eine Beschreibung der grundlegenden Arbeitsgebiete während des Probenprozesses an, um darauf folgend die dramaturgischen Aspekte genauer zu analysieren und zu vergleichen. Zunächst wird ein kurzer Umriss des Berufsbilds gegeben. Diese Definition beruht auf meinem Berufsverständnis, das ich mit Literatur unterlege. Aus meinem dramaturgischen und theaterpädagogischen Selbstverständnis ergibt sich der spezifische Zugriff auf die Analyse und den Vergleich der beiden Bereiche. Die Definitionen sind subjektiv und beanspruchen weder Vollständigkeit noch Allgemeingültigkeit.

2.1. Das Berufsbild des Dramaturgen

Bei der Betrachtung von Studienprofilen zum Dramaturgen wird die Unschärfe der Profession sichtbar. Alle Ausbildungsleiter sind sich einig: Die eindeutige Definition des Dramaturgen ist heute nicht mehr möglich. Dramaturgie ist ein 'Containerbegriff' – äußerst dehnbar, schier unfassbar –, und das Aufgabenfeld der Dramaturgen erweitert sich stets.⁵ Der Studiengangleiter für Dramaturgie an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg Jörg Bochow befürwortet ein Studium generale als Grundlage der Ausbildung:

Gerade weil sich Dramaturgien, Formate und Arbeitsfelder so schnell verändern, bedarf es für die Ausbildung zur Dramaturgin/zum Dramaturgen meiner Meinung nach einer umfassenden universitären Bildung als einem breiten Fundament, auf dem die Dramaturgin/der Dramaturg für eine längere Berufsphase aufbauen kann. Eine geisteswissenschaftliche Bachelor-, besser Magisterausbildung in den Bereichen Theater-, Musik-, Kultur-, Medien-, Literatur- und Sprachwissenschaften sowie Philosophie, Soziologie, Geschichte und Politik, ergänzt mit Kenntnissen in den Naturwissenschaften sind zusammen mit der Fähigkeit zum Wissenschaftlichen Arbeiten Voraussetzung, um das spezifische, ergänzende Studium der Dramaturgie zu absolvieren, und als Dramaturg/in langfristig arbeiten zu können. Kompetenzen in mehreren Sprachen und Literaturen sind [...] entscheidend.⁶

5 Siehe die Beschreibung der Studiengänge zum Dramaturgen in: Roeder 2011.

6 Roeder 2011, S. 228.

Bevor man mit dem eigentlichen Studium der Dramaturgie beginnen könne, müsse man sich laut Bochow bereits zum Universalgelehrten ausgebildet haben – ein nicht realisierbarer Anspruch. Vielmehr sollten Dramaturgen meiner Meinung nach die Fähigkeit besitzen, sich in kurzer Zeit spezifisches Wissen anzueignen, um je nach aktuellem Aufgabengebiet als kritischer Experte und Mitarbeiter zu fungieren.

Dramaturgie wurde und wird oft noch als Gestaltung von schriftlichem Text zu einem bestimmten Sinnzusammenhang (miss-)verstanden. Der Dramaturg wäre somit der Architekt des Textes, indem er ihm eine spezifische Form und dadurch einen Sinn gibt. Viele Theaterwissenschaftler haben sich von diesem Verständnis radikal abgewandt und gehen so weit, den Text (das Stück) aus ihrem Forschungsfeld zu verbannen. Sie lehnen ihn als zentrales theatrales Zeichen ab und konzentrieren sich auf die Analyse der Aufführung. Eugenio Barba hebt den vermeintlichen Widerspruch jedoch auf:

The word 'text', before referring to a written or spoken, printed or manuscripted text, meant 'a weaving together'. In this sense, there is no performance which does not have 'text'. That which concerns the text (the weave) of the performance can be defined as 'dramaturgy', that is, *drama-ergon*, the 'work of actions' in the performance. The way in which the actions work is the plot. [...] actions are the episodes of the story or the different facets of a situation, the arches of time between two accents of the performance, between two changes in the space – or even the evolution of the musical score, the light changes, and the variations of rhythm and intensity which a performer develops following certain physical themes [...]. Everything that works directly on the spectators' attention, on their understanding, their emotions, their kinaesthesia, is an action.⁷

Dramaturgie kann somit als Abfolge aller theatraler Zeichen (Licht, Ton, Musik, Sprache etc.) verstanden werden – und der geschriebene Text ist nur ein Zeichen unter vielen. Dramaturgen analysieren und gestalten diese Abfolge, wozu sie natürlich die Bedeutung der Zeichen unterscheiden können sollten. Aufgrund der Komplexität der theatralen Zeichen ist es unmöglich, diese immer vollständig zu erfassen. Sie sollten jedoch über ein grundlegendes Wissen der Zeichen verfügen und sich je nach Fokus der Inszenierung

⁷ Barba 2006, S. 66.

über zentrale Zeichen informieren können.

Die praktischen Tätigkeitsfelder des heutigen Dramaturgen umschreibt Christian Holzhauser – bis 2017 Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft – mit „Planung, Produktion und Kommunikation“.⁸ Planung meint das Entwerfen von Spielplänen, das Initiieren von Projekten und Begleitprogrammen – sprich die inhaltliche und künstlerische Ausrichtung des jeweiligen Theaters. Gemeinsam mit der Theaterleitung gibt er dem Haus eine eigene Gestalt. Zur konkreten Planung gehört auch die Auswahl von Regieteams und Schauspielern sowie das Erstellen von Inszenierungskonzepten und Textfassungen für die aufzuführenden Stücke. Produktion meint die kritische Probenbegleitung, welche ich in Punkt 2.2. genauer beschreibe. Kommunikation bezieht sich einerseits nach innen, indem der Dramaturg verschiedenste Abteilungen verknüpft und mit Informationen versorgt; andererseits kommuniziert er nach außen, wenn er die künstlerische Arbeit an das Publikum vermittelt (z.B. durch Programmhefte, Einführungen, Nachgespräche).

2.2. Der Dramaturg im Probenprozess

Obwohl alle theatralen Zeichen mittlerweile als gleichberechtigt gelten, gehen die meisten Dramaturgen in ihrer praktischen Tätigkeit immer noch zuerst vom Stück-Text aus.⁹ Klaus Zehelein, langjähriger Präsident der Bayerischen Theaterakademie August Everding, beschreibt seine Dramaturgiearbeit damit, vor allem „Anwalt des Werkes zu sein“.¹⁰ Er meint die Analyse, Interpretation und Gestaltung von Stücken. Der Arbeitsschwerpunkt eines Dramaturgen liegt also bereits vor dem Beginn der jeweiligen Proben.

Während der Produktion überlässt er die Inszenierung dem Regisseur und besucht die Proben nur sporadisch, um ihm (wie in Punkt 1. beschrieben) als ‘erster Zuschauer’ Feedback geben zu können. Dramaturgen müssen sich den jeweiligen Produktionen anpassen können. Das bedeutet im Sinne der inszenatorischen Grundidee zu denken und dem Regisseur widerzuspiegeln, ob sich ihr Anliegen vermittelt. Der Regisseur wird im Lauf der Proben zunehmend betriebsblind. Er leitet nicht nur jede Probe sondern bereitet sich intensivst auf die Produktion vor, beschäftigt sich genau mit dem Konzept, mit Hintergrundinformationen und Sekundärliteratur. Daher erscheint für ihn nach einiger Zeit vieles als selbstverständlich, was für jemand anderen beim ersten Zuschauen jedoch nicht klar

8 Brandenburg 2017, S. 43.

9 So steht es auch in den Curricula einiger Dramaturgiestudiengänge. Siehe: Roeder 2011, S. 240f.

10 Roeder 2011, S. 16.

wird. Deshalb steht ihm der Dramaturg als Experte von außen zur Seite. Er hat sich vor den Proben idealerweise genauso intensiv wie der Regisseur mit dem Konzept auseinandergesetzt und kann ihm nun nach Probenbesuchen auf Augenhöhe die eigene Wahrnehmung des Bühnengeschehens mitteilen. Dabei wahrt er eine kritische Distanz zur Produktion, aus der er den Probenfortschritt prüfend begleitet.

Der Dramaturg übernimmt somit die Rolle des Testzuschauers und Beraters für den Regisseur. Dieser behält sich jedoch vor, ob er das Feedback des Dramaturgen annimmt und umsetzt oder nicht. Dementsprechend hat der Dramaturg keine konkrete inszenatorische Verantwortung. Er gestaltet nicht aktiv und ist an dem Probenprozess nur mittelbar beteiligt. Dramaturgen befassen sich mit der ästhetischen Wirkung auf den Zuschauer – mit der Kommunikation zwischen Bühnengeschehen und Publikum. Dabei steht das Kunsterlebnis für den Theaterbesucher an erster Stelle. Organisation und Verlauf der Proben sind Angelegenheit des Regisseurs. Weitere produktionsbegleitende Tätigkeiten des Dramaturgen sind u.a. Recherche, Öffentlichkeitsarbeit und Gestaltung des Programmhefts.

2.3. Das Berufsbild des Theaterpädagogen

Bei allen Definitionsversuchen der Theaterpädagogik fällt immer wieder ein Wort: „Vermittlung“. ¹¹ Das bedeutet hier einerseits die spielpraktische Theatervermittlung in Form von Spielclubs, Workshops und Fortbildungen sowie die kommunikative Theatervermittlung durch Informationsveranstaltungen, Nachgesprächen und Einführungen. Der Bundesverband Theaterpädagogik beschreibt das Berufsbild des Theaterpädagogen als Vermittlung von Theater vor allem an nicht-professionelle Teilnehmer:

Grundsätzlich läßt sich theaterpädagogische Arbeit als Vermittlungstätigkeit beschreiben. Theaterpädagoginnen und -pädagogen vermitteln – sei es in Form von Grundlagenarbeit, sei es in Form konkreter Projekte, bei denen am Ende eine Aufführung vor Publikum steht – Kenntnisse über das Theaterspielen oder bestimmte Bereiche davon oder über die Institution Theater an Menschen, die in der Regel nicht hauptberuflich damit befaßt sind. ¹²

11 Ute Pinkert widmet in ihrem Buch *Theaterpädagogik am Theater* gleich zwei große Kapitel den verschiedenen Formen der Vermittlung. Siehe: Pinkert 2014. S. 12-69; S. 194-233.

12 <https://www.butinfo.de/berufsbild> (abgerufen am 27.07.2018).

In Bezug auf die Vermittlungstätigkeit an Theaterunerfahrene wird von Theaterpädagogen oft auch von einer „Alphabetisierung“ gesprochen.¹³ Das Verständnis theatraler Zeichen kann heute bei der breiten Bevölkerung nicht mehr als gegeben vorausgesetzt werden. Die rasante Entwicklung der Theaterpädagogik seit den siebziger Jahren lässt sich auch damit erklären, dass die Theaterformen stets komplexer, vielschichtiger und experimenteller geworden sind. Dementsprechend hat die Vermittlung der neuen Ästhetiken ebenfalls an Bedeutung gewonnen.

Der deutsche Bühnenverein beschreibt Theaterpädagogik treffend in einem Satz: „Theaterpädagogen leiten Menschen jeglichen Alters zum Theatermachen an und ermöglichen Interessenten den aktiven Zugang zur Welt des Theaters.“¹⁴ Der spielpraktische Zugriff ist wesentlicher Bestandteil der Vermittlung. Die Teilnehmer setzen sich während des theatralen Spiels mit einem Kunstwerk auseinander und erfahren im gemeinsamen Tun nebenbei etwas über andere und sich selbst. Theaterpädagogen wirken somit immer ästhetisch bildend und fördern dadurch auch die Sozialkompetenz sowie die Persönlichkeitsentwicklung der Beteiligten. Sie bewegen sich beim Anleiten in den Bereichen Darstellendes Spiel, Darstellendes Verhalten oder Darstellende und Performative Kunst – je nach didaktischem Bezugsrahmen. Mein Berufsverständnis basiert überwiegend auf dem künstlerischen Theaterspiel mit nicht-professionellen Akteuren. Die Betonung liegt für mich eher auf Theater als auf Pädagogik, wobei beides nicht getrennt voneinander gedacht werden kann, wie die Professorin für Theaterpädagogik Christel Hoffmann ausführt:

In der Wortverbindung Theater-Pädagogik steht das Theater an vorderer Stelle. Es bestimmt den gewöhnlichen Grund, weshalb man zusammenkommt, und die Pädagogik sorgt für das Geschick, dass man zusammen bleibt. Das Theater ist der Gegenstand der Theaterpädagogik, und damit ist sie auch den Gesetzmäßigkeiten dieser Kunstgattung unterworfen [...].¹⁵

Durch die Mittel des Theaters und der Pädagogik wird der Zweck erreicht: das gemeinsame Theaterspiel. Denkt man Vermittlung konsequent weiter, so bezieht sie sich auch auf das theaterpädagogische Arbeiten selbst. Die Teilnehmer erkennen und verstehen die

13 Pinkert 2014, S. 312.

14 <http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=47> (abgerufen am 27.07.2018)

15 Hoffmann 2008, S. 13.

Grundlagen theaterpädagogischen Handelns und werden schrittweise befähigt, sich selbst anzuleiten. So gesehen wirkt der Theaterpädagoge emanzipatorisch und bringt seine spezifische Arbeitsweise sowie die eigenen Fertigkeiten den Akteuren spielerisch näher. Damit dies gelingen kann, ist ein demokratischer, partizipativer Ansatz förderlich. Wenn die Teilnehmer im eigenständigen Tun, im Betrachten, Reflektieren und Entscheiden gefördert werden, erlangen sie allmählich die Kompetenz, selbst theaterpädagogisch zu agieren.

Am Theater arbeiten Theaterpädagogen auch in vielfältigen Organisationsprozessen, kommunizieren stets nach innen (Verknüpfung von Abteilungen) und außen (Workshops, Publikumsgespräche, Öffentlichkeitsarbeit etc.) und bilden die Schnittstelle von Theater und Bildungs- sowie Kultureinrichtungen (Schulen, soziokulturelle Zentren etc.). Diese vielfältigen Berufsbereiche sind für meine Arbeit jedoch nicht zentral.

2.4. Der Theaterpädagoge im Probenprozess

Ausgangspunkt eines theaterpädagogischen Projekts sind meiner Ansicht nach idealerweise die Teilnehmer und nicht ein starres Konzept oder eine bereits festgelegte Stückfassung. Der Theaterpädagoge stellt sich im Probenprozess die Fragen: Was interessiert die Spieler? Wo liegt ihre Motivation? Was möchten sie erzählen? Zudem fordert er sie durch neue Übungen, testet sie auf verborgene Stärken, bisher unbekannte Vorlieben und Spielformen. Er findet so heraus, was mit der spezifischen Gruppe möglich ist, weckt ihr Interesse zu experimentieren und fördert das Erlernen neuer Techniken. Die Teilnehmer bewegen sich auf ungewohntem Terrain und erweitern ihre Grenzen, wobei jedoch wichtig ist, ihnen immer wieder mit vertrauten und beliebten Übungen das Gefühl der Sicherheit zu geben. Wie sich ein Projekt entwickelt, hängt dadurch ganz von den Impulsen der Gruppe und dem relativ offenen Probenprozess ab. Dieser von mir bevorzugte Ansatz benötigt eine spezielle Vorbereitung – es wäre fatal zu denken, dass es ohne vorherige Planung funktioniert:

Als Dozent ergibt sich hier die Herausforderung, besonders gut vorbereitet zu sein, NICHT vorbereitet zu sein! Das 'gut vorbereitete aleatorische Konzept' also und ganz im theaterpädagogischen Sinne auf Situationen, Ideen, Fragen sortierend und durch Gestaltungsimpulse zu reagieren. Als 'Echogestalter' zu

fungieren.¹⁶

Der Anleiter stellt sich vorab die Fragen: Welche Impulse möchte ich geben? Welches Anliegen verfolge ich? Was kann ich den jeweiligen Teilnehmern – auch in Bezug auf ihr Alter – zutrauen? Wie wecke ich Lust, neue Wege zu gehen? Essentiell ist dabei, Reaktionen (das Echo) der Gruppe wahrzunehmen, aufzugreifen und direkt zu gestalten. Dies erfordert hohe Aufmerksamkeit, Empathie und schnelle Reaktionsfähigkeit. Das Ziel ist eine gemeinsame Aufführung, der Weg dahin wird auf den Proben geklärt. Probenprozesse sind daher wesentlicher Teil theaterpädagogischer Arbeit.

Von den Teilnehmern auszugehen bedeutet auch, das Potenzial in ihren spezifischen, nicht unbedingt theatralen, Fähigkeiten zu sehen und diese gegebenenfalls in die Proben einfließen zu lassen. Das erfordert nicht unbedingt biographisches Arbeiten, es muss vor allem die intrinsische Motivation der Spieler geweckt werden. Wenn sie persönlich interessiert und involviert sind, entsteht eine Form von Authentizität, die Zuschauer bewegt.¹⁷ Die Teilnehmer sollten die Proben aktiv mitgestalten. Indem sie selbst entscheiden, was sie auf der Bühne tun, machen sie sich die Handlung zu eigen. Identifikation mit dem Bühnengeschehen erzeugt Spielfreude und Engagement der Akteure. Partizipatives und demokratisches Vorgehen des Anleiters ist hierbei Voraussetzung.

Die Proben verlangen dem Anleiter aufgrund des breiten Aufgabenfelds sehr viel ab. Was sich in professionellen Produktionen auf mehrere Schultern verteilt (Autor, Regisseur, Dramaturg, Ausstatter etc.), trägt er in der Regel alleine. Nur an einigen großen Theatern kann er auf ein Team von Technikern und Künstlern zurückgreifen, das ihn unterstützt – und es ist ein seltener Glücksfall, wenn der Dramaturg Zeit findet, die Proben wirklich regelmäßig zu begleiten.¹⁸

Besonders wichtig ist natürlich, die gruppendynamischen Prozesse wahrzunehmen und adäquat auf sie einzugehen. Anleiten ist immer situativ bedingt, verlangt Spontaneität und Flexibilität. Auch in Bezug auf die jeweiligen Probenphasen muss der Anleiter individuell reagieren. Teilnehmer benötigen z.B. in der Endprobenwoche eine stärkere Führung als in den experimentellen Erarbeitungsphasen.

16 Zitiert nach: Handout der Theaterwerkstatt Heidelberg: Prof. Cornelia Wolf: Stückentwicklung.

17 Vgl. Pinkert 2014, S. 80.

18 Siehe: Pinkert 2014, S. 312ff.

2.5. Dramaturgische Tätigkeiten des Theaterpädagogen im Probenprozess

Aus dem offenen, aleatorischen Konzept, das auf Partizipation und flachen Hierarchien beruht, ergeben sich auch besondere – teils nicht klassische – dramaturgische Aufgaben für den Theaterpädagogen.

2.5.1. Beteiligung der Teilnehmer

Möglichst viele Fragen bezüglich der Dramaturgie sollten vom Anleiter an die nicht-professionellen Spieler delegiert werden, damit diese kein fremdes Konzept erfüllen, was meist künstlich wirkt. Aus der Rückschau auf Schultheaterprojekte zeigt sich, wie wichtig die Beteiligung der Akteure ist:

Eine theatrale Handlung [...] hängt in qualitativer Hinsicht auch in einem entscheidenden Maß davon ab, ob bzw. inwiefern die Schüler eine Haltung zu Form und Inhalt entwickeln konnten. Sind die Schüler durch eine fehlende Auseinandersetzung mit dem dramaturgischen Reflexions-, Problematisierungs- und Frageprinzip nicht in der Lage, ein theatrales Interesse und eine theatrale Haltung zu entwickeln, dann laufen 'Stück' und Darsteller Gefahr, nicht zusammenzugehören. Die Handlungen wirken sodann aufgesetzt oder gekünstelt oder statisch oder selbstreferenziell.¹⁹

Über dieses Risiko sollte sich der Anleiter bewusst sein, wenn er das Projekt vorab konzeptuell stark einschränkt oder bereits eine Stückfassung vorgibt. Dann muss er den Spielern durch andere Methoden einen eigenen Zugriff auf die Produktion ermöglichen.

Zwei alternative, offene und von mir favorisierte Ansätze möchte ich nun schildern: das Theatrale Mischpult und die kollektive Schreibwerkstatt:

2.5.2. Das Theatrale Mischpult

Die Theaterpädagogin Maike Plath zielt auf das direkte körperliche Spiel der Teilnehmer – ohne Textvorlage. Hierzu hat sie eine Methode entwickelt, die leicht zu bedienen ist und großen Spaß beim Proben sowie Experimentieren bereitet: das Theatrale Mischpult. Maike Plath verfolgt das Ziel, Hierarchien im Theater (und im Leben) abzubauen. Dies

¹⁹ Mieruch 2013, S. 58.

erscheint ihr nur möglich, indem sie ein System erschafft, welches auf Selbstbestimmung und Partizipation aufbaut. Im Theater herrscht stets die Situation: einer führt und ein anderer folgt ihm. Es ist ihr wichtig, dieses ungleiche Machtverhältnis auszugleichen. Der Folgende muss erstens stets frei handeln können – selbst bestimmen, ob er macht, wozu ihn der Führende auffordert. Zweitens muss er während des Spiels die Möglichkeit haben, dem Führenden Feedback zu geben. Und drittens muss jeder Teilnehmer beide Rollen erfahren, die des Führenden und die des Folgenden. Nur so kann laut Maike Plath wahrhaftige Spielfreude, Freiheit sowie demokratisches Arbeiten entstehen. Zum Prinzip des Theatralen Mischpults schreibt sie:

Grundidee ist es, die Kunstform Theater auf seine kleinsten möglichen Einheiten herunterzubrechen und transparent zu machen, um diese dann wieder völlig neu kombinieren zu können. Das Prinzip der Fragmentarisierung, das dahintersteckt, kann man anhand eines Beispiels veranschaulichen: Stellen wir uns vor, wir reißen ein Haus komplett ab und zerlegen es in seine Einzelteile. Nun kann aus den Bestandteilen des Hauses ein komplett anderes Haus entstehen. Jeder Mensch kann die Bestandteile kreativ so anordnen, wie er oder sie sich das Haus wünscht – dabei müssen aber die Regeln der Statik beachtet werden. Das Haus kann nach individuellen Ideen gestaltet werden – aber es muss am Ende stehen (Anspruch der Theaterpädagogik versus Beliebigkeit).²⁰

Die Bestandteile des Hauses sind – auf das Theatrale Mischpult übertragen – mehrfarbige Karten, die Geschwindigkeit, Form sowie Art verschiedener Bewegungsmöglichkeiten und Handlungen angeben. Die Teilnehmer wechseln sich in der Spielleitung ab, sind Regisseure (DJs) und Spieler. Als DJ können sie die Karten nach Belieben verbinden und sehen die Wirkung der möglichen Kombinationen – wobei in der begrenzten Anzahl verfügbarer Karten die Freiheit liegt, seine eigene Kreativität zu entfalten. Die Spieler sind nicht passiv Ausführende. Sie können zu jeder Zeit durch die vier „Demokratischen Führungsjoker“²¹ (Tempo, Klarheit, Verantwortung, Veto) mit der Regie kommunizieren. Nach dem Spiel versammeln sich alle Teilnehmer und tauschen ihre Erfahrungen aus.²²

20 Plath 2017, S. 86.

21 Plath 2017, S. 99ff.

22 Siehe zur genaueren Beschreibung des Theatralen Mischpults: Plath 2017, S. 86-147.

Bezüglich der Dramaturgie ist an Maïke Plaths Vergleich interessant, dass das Haus bestimmten Gesetzmäßigkeiten unterliegt, um stehen zu können. Dies ist das Ziel einer Stückentwicklung mit dem Theatralen Mischpult: Ohne Dramaturgie (die Statik des Hauses) fällt das Stück (Haus) in sich zusammen. Wie das Stück aussehen wird, bestimmen die Teilnehmer jedoch selbst im Lauf des Probenprozesses. Dabei testen sie praktisch verschiedene dramaturgische Mittel und Formen. Schließlich legen sie die Dramaturgie des Stücks – mit Unterstützung des Theaterpädagogen – fest.

Das Theatrale Mischpult ist eine Fachsprache, die von allen Teilnehmern verstanden und genutzt wird. Der Vorteil einer neuen Verständigungsform besteht darin, dass alle Akteure unvoreingenommen mit den gleichen Voraussetzungen beginnen und Alltagssprachen – die evtl. mit Machtstrukturen besetzt sind – ablegen. Der einfache Spieleinstieg, die unbegrenzten Möglichkeiten zur Selbstentfaltung und das offene Ergebnis (der Dramaturgie) machen das Theatrale Mischpult zu einem hervorragenden theaterpädagogischen Werkzeug.

2.5.3. Kollektive Schreibwerkstatt

Einen ähnlichen – jedoch textbasierten – Weg schlägt der Theaterpädagoge Lorenz Hippe in seinem Buch zum szenischen Schreiben *Und was kommt jetzt?* vor: Die Teilnehmer schreiben ihr Stück selbst. Ziel ist, die Partizipation zum Grundprinzip theaterpädagogischer Arbeit zu machen – durch das eigene Entwerfen, Gestalten, Auswählen und Anordnen von Texten. Damit entsteht von vornherein im Arbeitsprozess die Identifikation der Spieler mit dem entstehenden Stück.²³

Statt geschlossene Konzepte vorzugeben, begibt sich der Theaterpädagoge mit den Teilnehmern auf den Weg des kollektiven Erfindens. Der Ausgangspunkt ist die Intuition der Akteure: Sie lernen, während des kreativen Prozesses nicht zu bewerten und ihren ersten Einfällen zu vertrauen. Dabei kommen sie weg vom Kopf hin zum praktischen Ausprobieren und generieren schnell Material u.a. mittels Assoziationsübungen oder dem automatischen Schreiben.²⁴ Dies bedeutet nicht, dass sich der Anleiter komplett zurückzieht – im Gegenteil: Er setzt stets Impulse, schlägt Methoden zur Erarbeitung erster Textfragmente vor, gibt Tipps zur Überarbeitung und Verdichtung, erläutert verschiedene dramaturgische Gestaltungsmöglichkeiten und berät bei der Wahl der Dramaturgieform sowie der Anord-

23 Vgl. Hippe 2015, S. 211ff.

24 Vgl. Hippe 2015, S. 32ff; S. 35ff.

nung der Szenen. Ein Theaterpädagoge, der so arbeitet, sollte die unterschiedlichen dramaturgischen Mittel, Formen und Prinzipien kennen sowie selbst anwenden und vermitteln können.

2.5.4. Dramaturgie vermitteln

Ziel der Theaterpädagogik ist eine „kollektive Dramaturgie“,²⁵ bei der die Spieler aus ihrer Phantasie, ihren eigenen Erfahrungen und dem Unterbewussten schöpfen. So werden sie selbst unmittelbar involviert. Auf Grundlage dieser Beteiligung an der Stückentwicklung identifizieren sich die Akteure idealerweise auch mit dem folgenden Probenprozess und machen sich die Produktion zu eigen. Für den Theaterpädagogen entsteht dadurch eine besondere – komplexe und nicht klassische – dramaturgische Aufgabe: die der Vermittlung dramaturgischer Kompetenzen an die Spieler.

Deshalb müssen (angehende) Theaterlehrer Dramaturgie lehren lernen. Denn das führt zu guter Letzt dazu, dass – unabhängig von der Lerngruppe – auch die Schüler [Teilnehmer] ermächtigt und befähigt werden, dramaturgische Aspekte kennenzulernen, zu erproben und anzuwenden.²⁶

Der Theaterpädagoge sollte selbst dramaturgisch ausgebildet sein und arbeiten können. Zudem erfordert seine Vermittlungsfunktion die Fähigkeit, den Spielern das dramaturgische Handwerkszeug beizubringen – eine Kompetenz, die der klassische Dramaturg in der Regel nicht benötigt.

Da die dramaturgische Begleitung der Proben durch einen professionellen Dramaturgen meist nicht gegeben ist oder oft zu kurz kommt, ist der Theaterpädagoge auch sein eigener 'erster Zuschauer'. Er soll somit anleiten und die Produktion mit einem kritischen, distanzierten Blick von außen hin und wieder befragen. Ein nicht aufzulösender Widerspruch. Während der Produktion geht es ihm natürlich genau so wie dem professionellen Regisseur, der im Laufe der Proben mehr oder weniger betriebsblind wird. Anleiten und diesen Prozess zugleich kritisch von außen hinterfragen ist unmöglich.

Ob ein kompetenter Beobachter von außen zur Verfügung steht oder nicht – der Theaterpädagoge sollte diese Funktion in jedem Fall auch den Akteuren übergeben, indem er

25 Klepacki 2011, S. 36.

26 Mieruch 2013, S. 21.

sie gelegentlich zuschauen lässt. Dadurch erleben sie beide Perspektiven, die des Spielers und die des Anleiters. Indem sie sich aus dem aktiven Probenprozess gelegentlich herausziehen und ihn betrachten, können sie sich immer wieder selbst vergewissern, ob sie noch auf dem vereinbarten Weg sind. Sie reflektieren das Bühnengeschehen, schulen sich im Beobachten sowie Beschreiben und erkennen idealerweise zu welchem Ziel bestimmte Methoden eingesetzt werden. Zudem haben sie die Möglichkeit, Feedback zu geben, Vorschläge für das weitere Vorgehen zu machen und somit selbst Impulse zu setzen. Die Teilnehmer erleben beide Perspektiven, die des Spielers und des Anleiters, wodurch sie für die jeweils andere Rolle sensibilisiert und geschult werden. Ihnen fällt damit eine produktive Doppelfunktion zu, in der sie eine 'Differenzerfahrung' machen:

Sie sind einerseits als Akteure am theatralen Gestaltungsprozess innerhalb des Projekts beteiligt und andererseits dazu aufgefordert, einen Blick von außen auf das eigene Tun zu richten. Dieser Wechsel zwischen aktivem künstlerischen Tun und der Reflexion der eigenen Arbeit als Theatermacher und Theatervermittler kann als ein wesentliches Kennzeichen ästhetischer Bildungsprozesse angesehen werden, die mit dem Theaterspielen einhergehen können.²⁷

Hierbei kommt dem Theaterpädagogen erneut eine vermittelnde Funktion zu: Er gibt gelegentlich sogar die Regie an die Teilnehmer weiter. Dies ist kein passiver Prozess seinerseits – er sollte die Grundlagen des konstruktiven Anleitens erklären, Feedbackregeln etablieren, ein prinzipielles Veto einführen, den Spielern Hilfestellung beim Regieführen geben und stets als Ansprechpartner für Fragen sowie als Vermittler bei Problemen zur Verfügung stehen.

Das Ideal theaterpädagogischen Anleitens besteht in der kollektiven Erarbeitung einer Produktion. Dabei kann und soll der Theaterpädagoge seine eigenen Interessen natürlich nicht unterdrücken sondern erläutern und in Spielimpulse verwandeln. Dann erfährt er, inwiefern die jeweiligen Teilnehmer darauf ansprechen und kann echogestaltend weiterarbeiten. Das hier beschriebene Inbild des dramaturgischen Vorgehens eines Theaterpädagogen während der Proben benötigt Zeit und eine entsprechende Rückendeckung der Theaterleitung sowie die Unterstützung durch andere Abteilungen.

27 Klepacki 2011, S. 38.

2.5.5. Situative Dramaturgie

Um die Dramaturgie aus dem Prozess heraus zu entwickeln, sollten Theaterpädagogen während der Proben situativ entscheiden können, wie sie dramaturgisch weiterarbeiten. Sie haben beim Anleiten nicht die Zeit für lange Analysen und müssen aus der Situation heraus zwischen verschiedenen Optionen abwägen – da alle möglichen Ideen der Teilnehmer zeitlich meistens nicht erprobt werden können.

Der Anleiter kann hierbei nur durch Erfahrung lernen: Welcher Vorschlag erscheint so spannend, dass man ihn aufgreifen sollte? Dies bedeutet, Wirkungen grob antizipieren zu können. Er muss mit Fingerspitzengefühl vorgehen und gut begründen. Kein Spieler sollte das Gefühl erhalten, dass seine Anregungen nie ausprobiert werden. Zudem ist es fatal, als Theaterpädagoge nur Ansätzen zu vertrauen, die sich bereits bewährt haben. So wäre jede Innovation und Überraschung ausgeschlossen. Für die spontane Dramaturgiearbeit gibt es keine allgemeingültige Lösung. Eine grundlegende Neugier, Spontaneität und Experimentierfreude des Anleiters ist allerdings vorteilhaft.

3. Vergleich des Dramaturgen und des Theaterpädagogen

Die Analyse und der nun folgende Vergleich der Arbeitsbereiche des Dramaturgen und des Theaterpädagogen in der Probenarbeit zeigen Schnittflächen sowie Unterschiede auf. Ziel der Gegenüberstellung ist nicht eine Spaltung sondern die genauere Bestimmung der dramaturgischen Anforderungen an das Profil des Theaterpädagogen. Zudem sollen Möglichkeiten zur engeren Vernetzung der beiden Tätigkeitsfelder aufgedeckt werden – zwecks besserem wechselseitigen Verständnis sowie der beiderseitigen Kooperation.

3.1. Schnittmengen

3.1.1. Handwerkszeug

Transdisziplinarität gilt als Charakteristikum der Zürcher Hochschule der Künste (ZHDK). Hier werden zu Beginn der Ausbildung Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen und Ausstatter überwiegend gemeinsam unterrichtet, bevor sie sich spezialisieren. Somit entsteht ein wechselseitiges Verständnis der verschiedenen Disziplinen, was idealerweise dazu führt, dass sie Gemeinsamkeiten erkennen und auch im späteren Berufsleben miteinander kooperieren.²⁸ Einige andere Kunsthochschulen bieten ebenfalls interdisziplinäre Ansätze an, in der Regel werden die Theaterpädagogen und Dramaturgen jedoch getrennt voneinander ausgebildet.

In jedem Fall existieren fruchtbare Schnittmengen zwischen Dramaturgie und Theaterpädagogik, welche in jeder Ausbildung vermittelt werden sollten. Durch die Beherrschung dramaturgischer Fertigkeiten kann die theaterpädagogische Probenarbeit enorm profitieren. Offensichtlich sind Grundkenntnisse über verschiedene dramatische Formen (zusammenhängendes Stück, Collage, Collage mit Rahmenhandlung und Performance) für den Theaterpädagogen essentiell. Nur wenn er sie in ihrem Aufbau versteht, ist er in der Lage, eigene Stücke für eine spezifische Zielgruppe zu schreiben oder gemeinsam mit den Teilnehmern ein Stück zu entwickeln. Es wäre fatal zu denken, dass beliebig aneinander gereimte Szenen ohne Spannungsbögen bereits eine gelungene Performance ergeben. Das Handwerkszeug eines Dramaturgen bildet zudem einen hilfreichen Baukasten für die Entwicklung von Spannungsbögen. Die Fähigkeit, dramatische Techniken anzuwenden (Klammer, Leitmotiv, Montage etc.), bereichert die Arbeit des Theaterpädagogen in der weiteren Formgebung.²⁹

28 Siehe: Beschreibung des Ausbildungsprofils der ZHDK: Roeder 2011, S. 218ff.

29 Siehe: Lorenz Hippe Buch *Und was kommt jetzt?*; insbesondere: Hippe 2015, S. 214-284.

3.1.2. Antizipation

Neben diesen praktischen Kompetenzen liegt eine weitere Gemeinsamkeit der Berufsbilder in der reflexiv-analytischen Tätigkeit. Das beginnt mit der Einschätzung dessen, was eine Gruppe im Probenprozess leisten kann. Überfordern gewisse Textmassen, Ästhetiken oder Spielweisen die jeweiligen Akteure? Diese Frage sollten sich Dramaturgen wie auch Theaterpädagogen zu Beginn einer Produktion stellen. Zudem müssen sie einige Entscheidungen vorab treffen können, die den Probenprozess maßgeblich beeinflussen. Fragen, die sie beschäftigen sind: Was ist in der vorgegebenen Dauer des Projekts möglich? Können und sollten auch andere Künstler – z.B. Musiker, Tänzer etc. – in die Produktion mit einbezogen werden? Wie frei dürfen wir arbeiten? Und: Haben wir die Zeit, gemeinsam ein Stück zu entwickeln? Dies muss je nach Rahmenbedingungen individuell entschieden werden. Des Weiteren sollten gruppenspezifische Prozesse antizipiert und vorbereitet werden können.

Vorausschauendes Arbeiten bedeutet auch, neue Projektideen zu prüfen, längerfristige Kooperationen mit anderen Kultur- oder Bildungsinstitutionen abzuwägen und Konzepte sowie Anträge für kommende Produktionen zu entwickeln. Grundlage dazu sind Kenntnisse der Abläufe innerhalb des Theaters und ein stetes Interesse an aktuellen gesellschaftlichen sowie regionalen Entwicklungen. Zu den organisatorischen Tätigkeiten gehören auch die Begleitung von Premierenklassen oder anderem Testpublikum (z.B. Lehrervorschau, offene Proben etc.), deren Feedback ein wichtiger Indikator für den Stand der Produktion ist sowie zur weiteren Probenarbeit genutzt werden kann.

3.1.3. Innovation

Dramaturgen und Theaterpädagogen dienen den Teilnehmern während der Proben als fachkundige Ansprechpartner mit Unterstützung, Anregungen und Impulsen. Dabei agieren sie idealerweise im Team und nicht als Einzelkämpfer. Sie bilden Netzwerke in den verschiedenen Abteilungen des Theaters und darüber hinaus in der Stadt. Teamarbeit und Leitungskompetenz, wie sie Klaus Zehelein beschreibt, lässt sich auch auf die Arbeit des Theaterpädagogen beziehen:

Aus Meinungen, Vorstellungen, Visionen, Kenntnissen, Fakten, Erfahrungen und Emotionen, die sich nicht unbedingt wie ein Puzzle zu einem Ganzen zusammenfügen lassen, die gemeinsame Anstrengung, den Kunstwillen

herauszukristallisieren, ist die wesentliche Leistung der Dramaturgie im Theater.³⁰

Dramaturgen und Theaterpädagogen geben essentielle Impulse für die künstlerische Erneuerung eines Theaters, indem sie auf Basis der Erfahrungen in verschiedensten Probenkontexten ihre eigene Arbeit sowie die oft festgefahrenen Strukturen am Haus stets kritisch hinterfragen. Sie suchen in den Produktionen zu einem gewissen Grad bewusst das Risiko, experimentieren mit neuen Formen und Spielweisen. Dies mag gelegentlich scheitern, verstören oder zunächst Widerstände herausfordern – aber die Vergangenheit zeigt, dass gerade durch den geschützten Experimentierraum der Spielclubs innovative Darstellungs- und Spielweisen entstehen. Nur so bleibt das Theater auf der Höhe der Zeit.³¹

Dramaturgen und Theaterpädagogen versuchen in ihren Produktionen, einen Bezug des Dargestellten mit der Welt außerhalb des Theaters herzustellen. Wenn das Bühnengeschehen Analogien zur Lebensrealität der Zuschauer schafft und neue Perspektiven öffnet, kann es berühren und verändern. Beide Berufe zielen somit einerseits auf die interne Kommunikation – immer mit dem Ziel, ein Kollektiv zu erschaffen, das gemeinsam außen etwas in Bewegung setzen kann.

3.2. Unterschiede

3.2.1. Arbeitsschwerpunkt

Der grundlegende Unterschied zwischen den Arbeitsbereichen von Dramaturgen und Theaterpädagogen in Produktionen ist ihre gegensätzliche Schwerpunktsetzung. Dramaturgen arbeiten hauptsächlich vor den Proben, während bei Theaterpädagogen die Probe selbst der Arbeitsschwerpunkt ist. Aus dieser konträren Herangehensweise resultieren alle anderen Unterschiede, welche ich im Folgenden vergleichen werde. Damit kein falscher Eindruck entsteht: Eine solche Analyse wirkt beim Lesen zugespitzt. Dramaturgie und Theaterpädagogik haben viele Überschneidungen. Die Unterschiede treten jedoch klarer zum Vorschein, wenn die Gemeinsamkeiten bewusst ausgeblendet werden.

30 Roeder 2011, S. 19.

31 Siehe: Pinkert 2014, S. 31ff.

3.2.2. Ansatz

Der Ausgangspunkt einer Produktion ist für den Dramaturgen in der Regel immer noch der Text als das dominierende theatrale Zeichen. Hierbei spricht man auch von einer 'Vorab-dramaturgie' als wesentlichem Beitrag zur Inszenierung. Dramaturgen lesen sehr viele Stücke, halten den Kontakt zu Autoren und Verlagen. Sie entwerfen – gemeinsam mit der Theaterleitung – den Spielplan, laden Regieteams ein und engagieren neue Künstler. Im engen Austausch mit den – meist nicht festangestellten – Regisseuren stecken sie das Konzept einer Inszenierung ab. Wenn dies geschehen ist, beginnt die Arbeit am Stück:

An einem deutschen Schauspielhaus: Ein Dramaturg setzt einen Strich. Er bearbeitet und erarbeitet eine schriftliche Vorlage, die der Inszenierung und damit auch jeder einzelnen Aufführung zugrunde liegen wird. Die Arbeit des Dramaturgen ist hier die Arbeit am Damentext [...]. Die Dramaturgie ist der Aufführung in dieser traditionellen Vorstellung vorgängig.³²

Der Dramaturg setzt somit den Rahmen, denn an den meisten Theatern beginnen die Proben mit dem Lesen und Besprechen der Stückfassung. Weit vor Beginn der Proben wird bestimmt, welchen ungefähren Verlauf eine Produktion nehmen soll. Dramaturgie kann zuweilen sogar die Einschränkung des künstlerischen Spielraums bedeuten, ganz so wie von vielen risikounfreudigen Intendanten erwünscht.

3.2.3. Prozesscharakter

Im Gegensatz dazu ist die theaterpädagogische Herangehensweise eher eine Gefahr für experimentiermüde Theaterleitungen – allerdings nur eine kleine, da Spielclubs in der Regel nicht wirklich in den Spielplan eingebunden werden und somit unkommerziell sind. Das Risiko lautet: Es ist bei der ersten Probe noch überhaupt nicht klar, welchen Weg die Produktion nehmen wird – denn der Theaterpädagoge erscheint normalerweise nicht mit einem fertigen Stück sondern mit einem großen Interesse für die Teilnehmer. Von ihrer persönlichen Motivation ausgehend, von ihren Stärken und Vorlieben, ihrer Neugier und Experimentierlust entwickelt er nun das weitere Vorgehen. In diesem Kontext muss auch die situative Dramaturgiearbeit (Punkt 2.5.5.) gesehen werden. Der Prozesscharakter ist

³² Roeder 2011, S. 109f. Natürlich darf nicht unterschlagen werden, dass inzwischen oft Regisseure Stückfassungen erstellen oder dies mit den Dramaturgen gemeinsam tun.

für den Theaterpädagogen zentral – das Produkt (die Aufführung) ist ein Teil dessen. Lorenz Hippe beschreibt den Vorteil der demokratischen Arbeitsweise und Stückentwicklung so:

Lädt man eine Gruppe ein, selbst Autoren eigener Texte, Szenen oder sogar eigener Stücke zu werden, verändert sich die Machtstruktur im Verhältnis von Leiter und Gruppe. Anders als in der traditionellen Arbeitsteilung 'Schauspieler spielen, was Regisseur und Autor entscheiden' erhalten die Teilnehmer in einem solchen Prozess Einfluss auf Form und Inhalt der angestrebten Ergebnisse. In der Praxis kann dies ein wichtiges Merkmal und Ziel theaterpädagogischer Arbeit sein, das sowohl für den Prozess wie auch für das Produkt der künstlerischen Arbeit prägend ist. Wenn nicht nur die Darstellung, sondern auch das Stück von Laien gestaltet wird, die Formen und Inhalte aus ihrer Lebenserfahrung und Umgebung ziehen, wird sich das Ergebnis von der Arbeit professioneller Künstler nicht nur durch handwerkliche Komponenten, sondern auch durch das Werk an sich unterscheiden. Ein wesentliches Merkmal des gemeinsamen Projektes ist hier die Arbeit mit offenem Ausgang. Sollen aus Teilnehmern Teilhaber werden, braucht es sowohl innerhalb der Gruppe als auch zwischen Gruppe und Anleiter andere Kommunikations- und Entscheidungsstrukturen als die, die in der professionellen Theaterarbeit eines deutschen Stadttheaters [...] gemeinhin zur Verfügung stehen.³³

Bei vielen nicht-professionellen Spielern rufen offene Konzepte und demokratisches Arbeiten zunächst Irritation hervor. Sie kommen oft mit einem sehr konservativen Theaterverständnis zur ersten Probe, erwarten vom Spielleiter klare Vorgaben – ein Stück und deren klassische Inszenierung. Oder sie träumen davon, selbst Schauspieler zu werden und möchten ihre Idole nachahmen. Doch genau darin liegt die Krux, wie die langjährige Leiterin der Dresdener Bürgerbühne Miriam Tscholl erläutert:

Damit Theater mit Laien künstlerisch eine ernstzunehmende Erweiterung innerhalb des Theaterdiskurses ist [...], können die Laiendarsteller nicht einfach versuchen, Profischauspieler zu imitieren, denn da schneiden sie vergleichsweise schlecht ab. Sie müssen alternative Inhalte und Formen

33 Hippe 2015, S. 205.

finden. [...] Der Regisseur muss zulassen, dass die Darstellerinnen und Darsteller die Experten der Geschichte sind, die sie auf der Bühne zeigen, und dass sie sich der Bühne und der Inhalte und Formen ihrer Darstellung ermächtigen.³⁴

Die Teilnehmer sollen ihre individuellen Ausdrucksformen entwickeln anstatt andere zu kopieren. Doch sie sind es meist nicht gewohnt, die Produktion wesentlich selbst mitzugestalten. Theaterpädagogen müssen bei vielen Spielern erst den Reiz und die Faszination an der eigenen Beteiligung wecken. Sie sollten Freude entfachen zu experimentieren, ungewohnte künstlerische Formen zu entdecken und eigene Grenzen zu verschieben – mit dem Ziel: die Akteure zum ästhetischen Forschen zu animieren, zum Experimentieren mit neuen Ausdrucksweisen, zum freien und phantasievollen Spiel mit den theatralen Zeichen. Theaterpädagogik bedeutet auch, die Teilnehmer herauszufordern, ihnen zu helfen, eigene Grenzen zu erweitern. Sie wirkt kulturell und ästhetisch bildend. Voraussetzung hierfür sind ein geschützter, verwertungsarmer Raum und ein kommunikatives Vakuum.

Wenn der Anleiter mit den Teilnehmern auf Augenhöhe kommuniziert und sie bei ihren Interessen abholt, kann es gelingen, dass sie sich schrittweise für partizipatives Erarbeiten öffnen und begeistern. Der von Lorenz Hippe beschriebene demokratische Ansatz benötigt bei theaterunerfahrenen Spielern einen gewissen Vorlauf – letztendlich profitiert die Arbeit jedoch enorm, sobald die Teilnehmer ihre große Freiheit nicht mehr als ungewohnt und bedrohlich sondern als vertraut und befreiend wahrnehmen. Idealerweise identifizieren sie sich im Lauf des Prozesses mit dem Spielclub und lassen sich persönlich involvieren. Dann gewinnen die Produktionen an ästhetischer Ausdrucksstärke und werden zu einer wahrhaft künstlerischen Bereicherung des professionellen Schauspiels.

3.2.4. Montage statt Konsens

Das Livemoment des Spiels, der unerwartete Ausdruck von Akteuren, ihre Phantasie und Kreativität sind für den Theaterpädagogen zentral. Aus diesem Reservoir an spontanen Darstellungsformen schöpft er und gestaltet den Probenprozess auf Basis der aleatorischen Ereignisse weiter. Wichtig ist, den Teilnehmern zu vermitteln, dass in ihrer Hetero-

34 Pinkert 2014, S. 161.

genität „der Wert und das Kapital des Ensembles“ liegt.³⁵ Jeder ist eine Bereicherung der Produktion, da er Experte auf bestimmten Gebieten ist und spezielle Fähigkeiten mitbringt, die im Kollektiv eine produktive Wirkung entfalten können.

Im Gegensatz zum gesellschaftlichen Konformismus, der Anpassung fordert, werden die Theaterspieler in ihrer individuellen Persönlichkeit bestärkt. Dies bedeutet für den Theaterpädagogen, dass er auch in unterschiedlichen Motivationen und Ausdrucksweisen ein Kapital sehen kann: Geht er nach dem Prinzip der Montage differenter Interessen und Spielstile vor, werden unerwartete, ambivalente und oft spannendere Formen entstehen als in strukturierten Prozessen. Immer den Konsens in einer Gruppe zu suchen, würde auch viel Zeit in Anspruch nehmen, die besser für praktische Lösungen während des Probens verwendet werden kann. Darüber hinaus führt der Wille nach Übereinkunft meist zu Diskussionen, die sich im Kreis drehen, oder bei denen sich der Stärkere durchsetzt und den Schwächeren unzufrieden zurück lässt – der Konsens als Ziel wäre dann gar nicht erreicht.³⁶ Es ist daher naheliegend, dass viele Theaterpädagogen mit künstlerischen Ausdrucksformen arbeiten, die auf Montage basieren:

Die Prozessgestaltung unter Einbeziehung der ganzen Gruppe legt Arbeitsweisen wie Rechercheprojekte oder Collagedramaturgien nahe und zieht konsequenterweise Eigenproduktionen bestehenden Vorlagen vor.³⁷

Die Collage fügt verschiedene Handlungen und Szenen – die während der Proben entstehen – zu neuen Bedeutungen zusammen. Sie sind vielschichtig, ambivalent und polymorph. So verweisen sie auf die komplexer werdenden Realitäten in der Gesellschaft.³⁸ Dramaturgische Antizipation und Reflexion vorab können diese spontanen Entstehungsprozesse nicht herstellen. Der offene Ausgang einer Produktion – und jeder Probe – ist das spannende Risiko theaterpädagogischer Arbeit.

3.2.5. Perspektive

Ein weiterer Unterschied zwischen Dramaturg und Theaterpädagoge ist der gegensätzliche Blickwinkel. Dramaturgen schauen von außen auf die Proben, dürfen nicht direkter

35 Pinkert 2014, S. 192.

36 Vgl. Hippe 2015, S. 75.

37 Pinkert 2014, S. 190.

38 Vgl. Klepacki 2011, S. 18.

Teil des Prozesses sein, damit sie als 'erster Zuschauer' fungieren und die Produktion kritisch begleiten können. Jemand mit dieser Außenperspektive ist äußerst bereichernd für die aktiv beteiligten Künstler, denn er dient ihnen als Textpublikum. Wenn Regisseure mit Kritik umgehen können, werden sie von der Kompetenz des Dramaturgen Gebrauch machen und dessen Widerspruchsgeist geradezu herausfordern. In ihnen finden sie ausgezeichnete Sparringspartner, die stets das Gegenargument einbringen und zur eigenen Erklärung und Rechtfertigung aufrufen. Dadurch können festgefahrene Überzeugungen oder starre Regiekonzepte produktiv aufgebrochen werden.

Theaterpädagogen sind hingegen aktiv am Probenprozess beteiligt und agieren somit immer aus der Innenperspektive heraus. Der Dramaturg gibt Feedback sowie Ratschläge und kann sich dann wieder zurückziehen; der Theaterpädagoge muss jedoch nach konkreten Lösungsansätzen während der laufenden Proben suchen – und das in allen künstlerischen Bereichen (Anleitung, Dramaturgie, Ton, Bühnenbild und Kostüm etc.). Er ist verantwortlich für die erfolgreiche Gestaltung der gesamten Produktion – inklusive Aufführungen. Während des Prozesses kann er, wie in Punkt 2.5.4. beschrieben, nicht sein eigener Kritiker sein. Dennoch ist es ihm möglich, einerseits kompetente Betrachter von außen einzuladen und andererseits einzelnen Spielern immer wieder die Zuschauerrolle zu übergeben.

3.2.6. Partizipation

Die bewusste Weigerung sich involvieren zu lassen, kann jedoch auch dazu führen, dass sich Dramaturgen zunehmend von der Probenrealität entfremden, unmögliche Ansprüche stellen oder theorielastiges Feedback geben, das niemand versteht oder anwenden kann. Die Gefahr, im intellektuellen Elfenbeinturm des Theaters zu verweilen, besteht für den Theaterpädagogen nicht. Er muss stets den direkten Kontakt zu seinen Spielclubs, Kollegen anderer Abteilungen und verschiedensten Menschen außerhalb des Theaters suchen. Nur so bleibt er nah an der Lebensrealität seiner Teilnehmer und kann sich mit anderen Institutionen vernetzen, um künftig neue künstlerische Impulse setzen zu können. Partizipation ist Ausgangspunkt theaterpädagogischer Tätigkeit.

3.2.7. Vermittlung

Eine dem Dramaturgen meist völlig unbekanntes Handlung ist die Vermittlung seiner Fertigkeiten. Er muss natürlich immer wieder – innerhalb und außerhalb des Theaters –

erklären, was Dramaturgie ist und was Dramaturgen machen. Aber jemanden zur eigenständigen dramaturgischen Arbeit befähigen – das macht er höchstens in der Aus- und Weiterbildung; jedenfalls nicht auf den Proben. Und genau dies sollte der Theaterpädagoge leisten, will er wirklich partizipativ wirken (in Punkt 2.5.4. näher erläutert). Die Vermittlung des dramaturgischen Handwerkszeugs während der Proben zur Emanzipation und Einbeziehung der Teilnehmer ist eine Fähigkeit, die nur zum Berufsbild der Theaterpädagogen gehört.

3.3. Ideale Verbindung von Theaterpädagogik und Dramaturgie

Die bestehenden Schnittmengen und Unterschiede der theaterpädagogischen und dramaturgischen Arbeit in einem Probenprozess sind nun deutlich. Auf Grundlage dieser Analyse lässt sich eine Vision entwickeln, wie beide Berufsfelder bestmöglich voneinander profitieren könnten.

Zuerst wird deutlich, dass Dramaturgen und Theaterpädagogen viele ähnliche Tätigkeiten leisten und sich ihre Arbeit enorm bereichern würde, wenn sie noch enger miteinander kooperierten. An einigen Theatern wissen beiden Abteilungen wenig voneinander. Da Theaterpädagogik und Dramaturgie jedoch auch Netzwerk- und Teamarbeit bedeuten, sollten die Akteure ihre gegenseitigen Berufsfelder zunächst besser kennen und verstehen lernen. Dies gelingt vor allem durch gemeinsame Projekte – wie z.B. die in der Einleitung beschriebene interkulturelle Begegnungsreihe, in der ich als Dramaturg erstmals den Kern theaterpädagogischen Arbeitens erlebte.

Zudem können beide sich gegenseitig mit ihren Fähigkeiten unterstützen, indem Dramaturgen kontinuierlich die Proben der Theaterpädagogen begleiten – genau so, wie es im professionellen Schauspiel geschieht. Somit würden dem Theaterpädagogen alle Vorteile zugute kommen, die der Regisseur bereits aus der Produktionsdramaturgie beziehen kann ('erster Zuschauer', kritischer Blickwinkel, Fachwissen etc.). Auch die Theaterpädagogen sind eine enorme Bereicherung für den Dramaturgen, da sie aus der direkten Erfahrung in der praktischen Theaterarbeit mit unterschiedlichsten Menschen berichten können. Dies stellt einen Gewinn für die Konzeption dramaturgischer Projekte und Produktionen dar, weil sie insbesondere auf Antizipation beruhen – Dramaturgen müssen u.a. einschätzen, was sie bei einer bestimmten Zielgruppe voraussetzen und von ihr erwarten können.

Theaterpädagogen und Dramaturgen besitzen ein großes Fachwissen. Zudem sind Theaterpädagogen ganz nah an der Lebensrealität der Bürger und am Puls der Zeit. Aktuelle Informationen und Stimmungen kann er dem Dramaturgen weiterleiten. Dieser arbeitet sich stets intensivst in verschiedene (Theater-)Fachdebatten ein, wozu der Theaterpädagoge meist nicht kommt. Das Wissen kann wiederum der Dramaturg teilen. Der kontinuierliche Austausch eröffnet beiden neue Perspektiven.

Des Weiteren profitieren Dramaturgen und Theaterpädagogen, indem sie Grundfertigkeiten des jeweils anderen beherrschen lernen. In Bezug auf die Theaterpädagogik habe ich das in der Analyse (Punkt 2. und Punkt 3.) bereits ausführlich geschildert. Der Drama-

turg wird ebenfalls bereichert, indem er Kenntnisse in der praktischen Theatervermittlung erlernt. So könnten z.B. Einführungen und Nachgespräche – meist eher zäh und theorie-lastig – durch Interaktionen mit dem Publikum und spielpraktische Teile aufgelockert werden. Heute gilt mehr denn je, das Publikum auf vielfältige Weise anzusprechen – es ist ein großer Vorteil, wenn Dramaturgen hierfür verschiedene Methoden anwenden können.

Theaterpädagogen und Dramaturgen arbeiten bereits oft stark zusammen, sind meist in einer Abteilung am Theater angesiedelt und tauschen sich u.a. in gemeinsamen Sitzungen aus. Sie sollten noch stärker als Team agieren, denn beide verfolgen ein Ziel: Sie möchten gutes Theater erlebbar machen, unterstützen den Prozess und vermitteln ihn. Ihre Arbeit benötigt Zeit und Ressourcen. Deshalb ist eine engere Vernetzung sinnvoll. Zudem können sie gemeinsam besser ihre Interessen vor Kollegen und der Theaterleitung vertreten. Schließlich möchten beide größtmögliche Kunstfreiheit fördern und müssen hierfür viel Überzeugungsarbeit leisten.

3.4. Exkurs: Der Theaterpädagoge als Künstler

Theaterpädagogen sind Künstler. Dies wollen zwar noch nicht alle Mitarbeiter der Theater anerkennen – das Wort 'Pädagogik' weckt häufig Assoziationen zu verschultem Lernen und scheint nicht ins übliche Bild der Kunst zu passen. Doch der scheinbare Widerspruch zwischen Kunst und Pädagogik steht zur Diskussion, wenn man die künstlerischen Ansprüche an den Theaterpädagogen untersucht (Anleiter, Dramaturg, Bühnen- und Kostümbildner, Autor etc.). In Anbetracht der theaterpädagogischen Arbeitsfelder wird schnell klar, dass kein hauptberuflicher Lehrer oder Erzieher tätig ist, sondern ein Vermittlungskünstler. Die theaterpädagogische Fachdiskussion hat den vermeintlichen Gegensatz zwischen Pädagogik und Theater schon lange aufgehoben:

Theaterpädagogik ist primär als künstlerische Arbeit zu verstehen. Denn nur im künstlerischen Tun, in der Konzentration auf den künstlerischen Gestaltungsprozeß entfalten sich die bildungsrelevanten und sozialen Dimensionen des Theaterspiels.³⁹

In dem Exkurs soll es um die Frage gehen, ob der Theaterpädagoge in der Arbeit mit Spielclubs als Künstler gesehen wird und wer nicht-professionelle Gruppen idealerweise

39 Sting 1997, S. 25.

anleiten sollte.

Zum Status quo bei den Spielclubs an Theatern: Es gibt keine generelle Übereinkunft – auch nicht in den theaterpädagogischen Abteilungen –, wer die Clubs im besten Fall anleitet. An einigen Häusern sieht die Theaterleitung den Theaterpädagogen nicht als Künstler; andernorts verneinen diese selbst, künstlerisch zu arbeiten.⁴⁰ Zusätzlich irritiert sogar Ute Pinkert – Professorin für Theaterpädagogik –, wenn sie Theaterschaffenden Fragen stellt, wie: „Was sind die Vorteile, wenn Künstler_innen und nicht Theaterpädagog_innen mit Schüler_innen arbeiten?“⁴¹ Damit spricht sie Theaterpädagogen die künstlerische Leistung schlichtweg ab. Für vollständige Konfusion sorgt die Tatsache, dass in einigen theaterpädagogischen Abteilungen keine Theaterpädagogen sondern u.a. Dramaturgen arbeiten.⁴²

Bevor die Theaterpädagogik flächendeckend Einzug in die deutschsprachige Theaterlandschaft hielt, übernahmen vorwiegend Dramaturgen deren Aufgaben – insbesondere die kommunikative Vermittlungsfunktion. Spielclubs waren noch wenig verbreitet. Da Dramaturgen in der Regel nicht für diese Arbeit ausgebildet waren und ohnehin unter Zeitmangel litten, forderte der Deutsche Bühnenverein die Ausbildung einer neuen Berufsgruppe am Theater: den Theaterpädagogen.⁴³ Auch heute wundert sich die Leiterin der Dresdener Bürgerbühne noch über realitätsferne, unerfahrene Dramaturgen, die an nicht-professionelle Spieler die gleichen Ansprüche stellen wie an Profis.⁴⁴ Hier besteht eindeutig Kommunikationsbedarf innerhalb der Theater.

Spielclubs leiteten früher Regisseure oder Schauspieler, doch sie waren für die spezifischen Anforderungen der Teilnehmer unzureichend ausgebildet. Unterschiede zu theaterpädagogischer Arbeit werden in einer Analyse bezüglich der Entwicklung von Jugendclubs am Theater sichtbar:

Sowohl Schauspieler_innen als auch Regisseur_innen tendierten dazu, Stückvorlagen mit zentralen Jugendrollen oder fertige Stücke als Ausgangspunkt heranzuziehen. Der neuen Berufsgruppe der Theaterpädagoginnen hingegen

40 Siehe: Pinkert 2014, S. 268; S. 292.

41 Pinkert 2014, S. 291.

42 Siehe: Pinkert 2014, S. 287.

43 Vgl. Pinkert 2014, S. 210.

44 Vgl. Pinkert 2014, S. 161.

genügte die Tatsache, dass Jugendliche energisch, frech und frisch auf der Bühne erscheinen, nicht. Hier entstand bald der Anspruch, mit Eigenproduktionen zu alters-, zeit-, oder regionsspezifischen Themen näher an die Lebensrealität der Jugendlichen heranzurücken. Theaterpädagog_innen als Spielleiter_innen brachten ihr Handwerkszeug in die Jugendclubarbeit ein: Körpertheaterformen, Tanzelemente, chorische Spielformen, Improvisations- und Theatersporttechniken. Dramaturgisch tendierten sie zu Collage-Techniken, Roman- oder Film-Adaptionen sowie zu Eigenproduktionen, weil es ihr Anliegen war, die Perspektive der Jugendlichen selbst auf die Bühne zu bringen.⁴⁵

Die meisten Schauspieler und Regisseure verfügen weder über das Wissen, noch über ausreichende Fertigkeiten, um nicht-professionellen Akteuren neue Ästhetiken sowie Spielformen zu vermitteln und sie in partizipative Prozesse wie die Stückentwicklung einzubeziehen. Schauspieler sind professionelle Theaterakteure und Regisseure Meister der Inszenierungskunst. Allein deshalb sind sie jedoch nicht unbedingt in der Lage, ihre Fähigkeiten auch in der Arbeit mit nicht-professionellen Spielern erfolgreich einzusetzen. Für die aktive Kunstvermittlung gibt es einen eigenen Experten: den Theaterpädagogen. Wolfgang Sting, Professor für Theaterpädagogik, beschreibt bereits 1997 die Ausbildungsinhalte treffend in einigen Schlagworten:

Theaterpädagogik verlangt und vermittelt im Schnittpunkt von künstlerischen und pädagogischen Intentionen folgende sich ergänzende Kompetenzen:

Künstlerische Kompetenz: Spielpraxis, Inszenierungsgeschick, dramaturgische und ästhetische Sensibilität sowie Grundkenntnisse [in] Theatertechnik

Vermittlungskompetenz: die pädagogisch-didaktischen Fähigkeiten und Kenntnisse, angemessene Spielsituationen und -aufgaben zu entwickeln, anzuleiten und in motivierender, dialogischer Weise Interaktion und Spiellust zu wecken

Theorie- und Reflexionskompetenz: die Fähigkeit zur Einbindung von Theoriekenntnissen und die permanente kritische Analyse, Reflexion und Verbesserung der Praxis

Organisationskompetenz: das strukturell-planerische Vorgehen, wie Rahmenbedingungen und Spielräume für die Praxis – das Vorkünstlerische und Vorpädagogische – geschaffen werden, inklusive Öffentlichkeitsarbeit

45 Pinkert 2014, S. 187.

Das künstlerische Prinzip einer produktionsorientierten Theaterpädagogik ist Form und Inhalt zugleich. Das künstlerische Tun ist die Vermittlungsform und im Künstlerischen offenbaren sich die Bildungsmöglichkeiten.⁴⁶

Der Theaterpädagoge lernt somit das, was den rein künstlerisch ausgebildeten Schauspielern und Regisseuren fehlt – falls es ihnen nicht naturgegeben ist: die Fähigkeit Theater zu vermitteln. Oft leicht abwertend betrachtete, ist Pädagogik die individuelle Stärke des Theaterpädagogen. Schauspieler und Regisseure verfügen über Kunsthandwerk – genau wie der Theaterpädagoge. Aber nur er wird darin ausgebildet, diese Kunst adäquat an die jeweilige Zielgruppe weiterzugeben, damit sie die größtmögliche Freude beim Entdecken des Theaterspielens erfährt.

Es ist somit deutlich geworden, dass Theaterpädagogen Künstler sind – nicht primär im eigenen virtuosen Spiel, dem ausgefeilten Regiekonzept oder der dramaturgischen Reflexion; aber wahre Künstler in der geeigneten Vermittlung und Anleitung des Theaterspiels mit nicht-professionellen Teilnehmern. Dies ist ihr Alleinstellungsmerkmal am Theater.

46 Sting 1997, S. 28.

4. Fazit

Theaterpädagogen sollten in ihrer Ausbildung noch stärker als bisher dramaturgische Fähigkeiten erwerben. Klassische Grundkenntnisse in Dramaturgieformen sowie die praktische Anwendung dramaturgischer Mittel zur Gestaltung und Erarbeitung von Texten sind wichtig für die Probenarbeit der Theaterpädagogen. Darüber hinaus sollten sie die dramaturgischen Kenntnisse und Fertigkeiten ihren Teilnehmern in den jeweiligen Spielclubs weitergeben können. Diese Vermittlungstätigkeit ist das Alleinstellungsmerkmal der Theaterpädagogik. Hierdurch entsteht wahrhaft partizipatives und emanzipatorisches Arbeiten – auch in der Entscheidungsfindung. Die positiven Effekte für die Teilnehmer von Spielclubs sind vielfältig: u.a. eine stärkere Identifikation mit der Produktion, ein praktischer Gewinn an neuen Kompetenzen, eine leibhaftige Erfahrung der Differenz zwischen Anleiter und Spieler sowie die größtmögliche ästhetische und kulturelle Bildung.

Des Weiteren ist deutlich geworden, dass viele Schnittmengen, aber auch zahlreiche Unterschiede in der Arbeit eines Dramaturgen und der eines Theaterpädagogen während der Proben bestehen. Gemeinsamkeiten ergeben sich insbesondere durch die kommunikative und künstlerische Ausrichtung der Berufe. Sie sollten durch eine engere Vernetzung und Zusammenarbeit beider Seiten noch stärker genutzt werden. Gegensätze entstehen vor allem durch die verschiedenen Perspektiven und Herangehensweisen – Theaterpädagogen blicken aus der Innensicht und Dramaturgen aus der Außensicht auf die Produktion. Daraus resultierende Unterschiede können auch produktiv wirken, wenn sie positiv gestaltet werden. So ist beispielsweise der Blickwinkel des jeweils anderen nützlich, da er neue Gedankengänge und Möglichkeiten eröffnet. Voraussetzung hierfür ist die eigene Kritikfähigkeit.

Zur besseren Übersicht stelle ich die unterschiedlichen Ansätze, Methoden, Leitbilder und Arbeitsbereiche von Dramaturgen und Theaterpädagogen zugespitzt in tabellarischer Form gegenüber. Die Gegensätze erscheinen dadurch zwar groß, und in der Praxis sind die Tätigkeitsbereiche weder starr noch schematisch. Sie treffen in Einzelfällen nicht einmal zu. Dennoch verdeutlicht ein solch pointierter Vergleich, dass es prinzipielle Unterschiede gibt – was jedoch nur eine Beschreibung und keine Wertung sein soll.

Haupttätigkeitsfelder in Bezug auf eine Produktion

Dramaturg	Theaterpädagoge
Arbeitsschwerpunkt vor den Proben	Arbeitsschwerpunkt sind die Proben
Ausgangspunkt ist der Text	Ausgangspunkt sind die Teilnehmer
Konzept/Stück vorher klar	Konzept/Stück entsteht im Prozess
Produkt wichtiger als Prozess	Prozess wichtiger als Produkt
Außenperspektive	Innenperspektive
Reflexion, Analyse	Gestaltung, Anleitung
Konsens	Montage
Spezialist (nur Dramaturgie)	Allrounder (Anleitung, Dramaturgie etc.)
Kommunikation über Regie	Direkte Kommunikation zu Spielern
Individualistische Arbeit im Büro	Partizipative Arbeit im Produktionsteam
Analytische Gestaltung der Dramaturgie	Situative Gestaltung der Dramaturgie
-----	Einbeziehen der Teilnehmer
-----	Vermittlung der Dramaturgie an Spieler

Bei der Betrachtung dieser Unterschiede wird deutlich, dass für den Theaterpädagogen nicht lediglich die Fertigkeiten eines Dramaturgen genügen. Der Theaterpädagoge benötigt eine eigene, auf seine Arbeitsfelder spezifisch zugeschnittene dramaturgische Ausbildung. Die Dramaturgie einer Produktion steht in theaterpädagogischen Spielclubs nicht vorher fest. Sie wird idealerweise während der Proben mit den Teilnehmern gemeinsam entwickelt. Theaterpädagogen sollten daher neben dem Grundwissen über dramatische Formen und dramaturgisches Handwerkszeug lernen, Dramaturgie kollektiv und aus dem Prozess heraus zu entwickeln. Einerseits ist die Vermittlung dramaturgischer Kompetenzen an die Teilnehmer Voraussetzung für das gemeinsame Erarbeiten eines Stücks. Andererseits ist es vorteilhaft, wenn Theaterpädagogen fähig sind, spontan zu entscheiden wie sie dramaturgisch weiterarbeiten. Sie haben während der Proben nicht die Zeit zur langen Reflexion und müssen ihr weiteres Vorgehen situativ bestimmen. Dies bedeutet, dass sie Wirkungen antizipieren können sollten.

Dennoch haben Theaterpädagogen die Freiheit, im Prozess mehrere Möglichkeiten auszuprobieren. Kollektive und spontane Dramaturgie sind eine alternative Herangehensweise zur klassischen Vorabdramaturgie. Sie ermöglicht Freiraum für unerwartete

Formen, die oft innovativ und nah an der Realität der Spieler sind.

Aufgrund des hohen und vielfältigen künstlerischen Anspruchs an Theaterpädagogen wird deutlich, dass ihre Tätigkeit als Kunst bezeichnet werden muss. Da sie über die meisten Fertigkeiten verfügen, nicht-professionellen Akteuren Theater praktisch zu vermitteln, sollten sie idealerweise die Spielclubs am Theater leiten.

Persönlich hat mich die theoretische Auseinandersetzung mit den dramaturgischen Arbeitsbereichen eines Theaterpädagogen in der Anleitung von Spielclubs bereichert. Mir ist noch deutlicher geworden, dass ich als Dramaturg nicht ohne weiteres auch im theaterpädagogischen Sinn gut dramaturgisch arbeiten kann. Dies habe ich während der Ausbildung u.a. in Schreibwerkstätten, beim Theatralen Mischpult und in Eigeninszenierungen praktisch erlebt. Intensive Lektüre und Reflexion hat mir die Gründe des Phänomens bewusst werden lassen. Nun freue ich mich darauf, neue Formen dramaturgischen Arbeitens in der Praxis als Theaterpädagogin anzuwenden und mit ihnen weiter zu experimentieren. Die Zusammenhänge zwischen Theaterpädagogik und Dramaturgie sind vielschichtig – mein Interesse ist groß, noch mehr in diesem Kontext zu lernen, auszuprobieren und anzuwenden.

5. Anhang: Ein Dramaturg entdeckt den Reiz theaterpädagogischer Arbeit

Um die Klammer zu schließen, möchte ich nun noch die Schilderungen des Dramaturgen Björn Bicker anhängen, der in einem Stadtteilprojekt die Faszination theaterpädagogischer Arbeit selbst erlebt hat – genau wie ich in der interkulturellen Begegnungsreihe am Nordharzer Städtebundtheater.

Björn Bicker:

„Nach einer Weile in München wird einem schnell klar, dass man um zwei Themen nicht herumkommt. Es geht um das Verhältnis von Arm und Reich und um die Auswirkungen von Migration auf das Leben der Menschen. [...] Wir vom Theater hatten viel zu wenig Ahnung vom Leben am Stadtrand. Von der Wirklichkeit der zweiten und dritten Einwanderergeneration. So war es eine zwangsläufige Konsequenz, dass wir diese Geschichte gemeinsam mit den Lebenserfahrungen der Menschen dort verbinden. Wir haben das Theater verlassen und sind am Stadtrand zu den Jugendlichen gefahren. Haben dort mit ihnen geredet, haben uns mit ihnen gelangweilt, haben viel Zeit mit ihnen verbracht. Das gegenseitige Beschnuppern und Aufeinander-Zugehen hat lange gedauert. Die Bewohner des Stadtrands haben die ganze Sache anfangs mit sehr viel Skepsis und Zurückhaltung betrachtet. Mit Recht. Sie hatten Angst, wieder mal vorgeführt zu werden. Und wir hatten Angst, ihnen nicht gerecht zu werden. Wir wollten unbedingt gemeinsam mit den Schauspielern und Jugendlichen ein Stück entwickeln [...]. Diese Beschäftigung hatte für mich ernst zu nehmende Folgen: Mein Selbstverständnis als Dramaturg eines Stadttheaters war radikal in Frage gestellt. Meine Arbeit bestand nun nicht mehr ausschließlich darin, mich mit kulturell und sozial nahestehenden Regisseuren, Autoren, Schauspielern zu treffen, Texte zu lesen, auf Proben rumzusitzen, sondern ich war unterwegs zwischen Stadtrand und Stadtzentrum, ich führte Interviews, ich brachte Schauspieler und Jugendliche zusammen, ich traf mich mit Sozialarbeitern, Eltern und versuchte nebenher, darüber nachzudenken, wie man all diese Erfahrungen theatral umsetzen könnte. Lange bevor wir mit den eigentlichen Proben begonnen hatten, war uns klar, dass es nicht bei der Inszenierung eines einzelnen Theaterabends bleiben konnte. Wir wollten die Begegnung von Peripherie und Zentrum in einem größeren Rahmen inszenieren. Wir gründeten den Staat BUNNYHILL. Wir machten uns auf die Suche nach Menschen in der Stadt, die Lust hatten, sich mit dem Thema Zentrum und Peripherie zu beschäftigen. Wir boten ihnen den Raum und unsere Unterstützung dazu an. Menschen, die soziale und politische Arbeit

leisten, Journalisten, Schriftsteller, Künstler, Musiker und andere Bürger sind nach BUNNYHILL gekommen, um dort ihre Vision urbaner Wirklichkeit auszudrücken, zu leben, zu entwerfen. Oft waren die Ergebnisse wunderbare Gratwanderungen. Ist das jetzt Sozialarbeit? Politik? Kunst? Es kristallisierte sich eine zentrale Frage heraus: Wie können wir langfristig den abgesteckten Bezirk sich selbst bespiegelnder Kunst verlassen und Grenzen auflösen zwischen sozialer, politischer und künstlerischer Praxis, um somit eine andere, neue Relevanz unseres eigenen Tuns zu erfahren? Dieser etwas spontihafte Anfang namens BUNNYHILL hat mir damals einen neuen Erfahrungs- und Denkraum geöffnet. Das Erlebnis, dass die Kunst der Inszenierung sich auch auf soziale und politische Zusammenhänge übertragen lässt, hat in mir die Sehnsucht nach der Relevanz meines eigenen Tuns enorm vergrößert. Es formte sich eine Ahnung davon, was das Theater der Stadt sein könnte. Das Öffnen der Institution nach außen. Die Suche nach neuen Formen der Theatralität. Die Kunst der eigenen Teilhabe.⁴⁷

47 Roeder 2011, S. 195ff.

6. Literaturverzeichnis

Aristoteles: *Poetik – Griechisch/Deutsch*. Stuttgart 1994.

Barba, Eugenio: „Dramaturgy – Actions at work“. In: *A Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of the Performer*. Hrsg. von: Eugenio Barba u.a. Übersetzt von Richard Fowler. Routledge 2006. S. 66-71.

Bidlo, Tanja: *Theaterpädagogik – Einführung*. Essen 2006.

Brandenburg, Detlef [Chefredakteur]: „Welche Rolle spielt der Dramaturg? – Porträt eines rätselhaften Berufs“. In: *Die deutsche Bühne*. Nr. 1/2017. Hrsg. von: Deutscher Bühnenverein. Köln 2017. S. 40-62.

Hippe, Lorenz: *Und was kommt jetzt? – Szenisches Schreiben in der theaterpädagogischen Praxis*. Weinheim 2015.

Hoffmann, Christel [Hrsg.]: *Theaterspielen mit Kindern und Jugendlichen – Konzepte, Methoden und Übungen*. Weinheim 2008.

Hoppe, Hans: *Theater und Pädagogik – Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*. Münster 2003.

Hruschka, Ole: *Theater machen – Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis*. Paderborn 2006.

Kotte, Andreas: „Dramaturgie“. In: *Theaterwissenschaft – Eine Einführung*. Hrsg. von: Andreas Kotte. Köln 2012. S. 199-219.

Klepacki, Leopold u.a. [Hrsg.]: *Schultheater – Dramaturgie*. Nr. 6/2011. Seelze 2011.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 2015.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart 1999.

Mieruch, Gunter u.a. [Redaktion]: *Dramaturgie. Theater – Fokus Schultheater 12 – Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*. Hrsg. von: Bundesverband Theater in Schulen e.V. Hamburg 2013.

Nix, Christopher u.a. [Hrsg.]: *Lektionen 5 – Theaterpädagogik*. Berlin 2012.

Pinkert, Ute [Hrsg.]: *Theaterpädagogik am Theater – Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*. Berlin 2014.

Plath, Maïke: *Befreit euch! Anleitung zur kleinen Bildungsrevolution – Theorie und Praxis*. Norderstedt 2017.

Sting, Wolfgang: „Theaterpädagogik ist eine Kunst – Notizen zu ihren Grundlagen und Vermittlungsformen.“ In: *Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Hrsg. von: Vaßen, Florian u.a. Jahrgang 13. Heft-Nr. 28. Köln 1997, S. 25-28.

Sting, Wolfgang: „Theaterpädagogik/Theatertherapie“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von: Erika Fischer-Lichte u.a. Stuttgart 2014. S. 372-375.

Weiler, Christel: „Dramaturgie“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u.a. Stuttgart 2014. S. 84-87.

Wiese, Hans-Joachim u.a.: *Theatrales Lernen als philosophische Praxis für Schule und Freizeit. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik*. Band 1. Berlin 2016.

Roeder, Anke u.a. [Hrsg.]: *Die Kunst der Dramaturgie – Theorie, Praxis, Ausbildung*. Leipzig 2011.

Sack, Mira: *spielend denken – Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens*. Bielefeld 2011.

Stegemann, Bernd [Hrsg.]: *Lektionen 1 – Dramaturgie*. Berlin 2009.

Internetquellen

Finke, Raimund [Verantwortung Website]: „Bundesverband Theaterpädagogik e.V.“.
Eintrag: „Ausbildung – Berufsbild“.

<https://www.butinfo.de/berufsbild> (abgerufen am 27.07.2018).

Giesecke, Elisa [Verantwortung Website]: „Deutscher Bühnenverein – Bundesverband der Theater und Orchester“. Eintrag: „Einzelne Theaterberufe – Dramaturg/in“.

<http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=12> (abgerufen am 27.07.2018).

Giesecke, Elisa [Verantwortung Website]: „Deutscher Bühnenverein – Bundesverband der Theater und Orchester“. Eintrag: „Einzelne Theaterberufe – Theaterpädagoge/in“.

<http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=47> (abgerufen am 27.07.2018).

7. Selbständigkeitserklärung

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

Heidelberg, 27. Juli 2018, Sebastian Clar