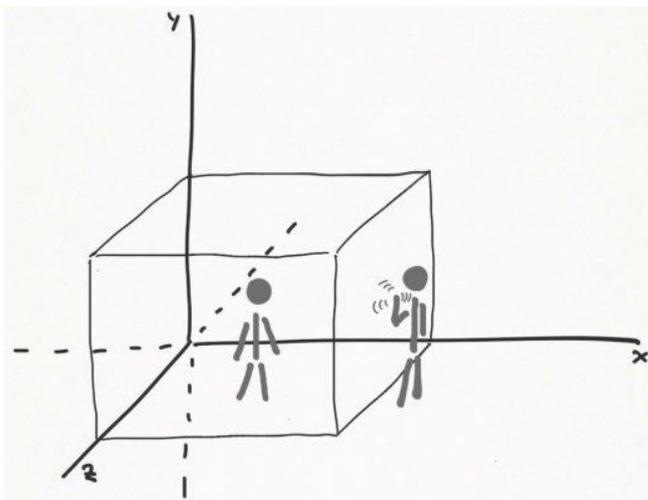


Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg  
Berufsbegleitende Ausbildung Theaterpädagogik BuT  
Jahrgang 2021

## **Inwiefern besteht eine Wechselwirkung zwischen Raum, Bühnenraum und Bühnenbild im schulischen Kontext?**



Abschlussarbeit

im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT ®  
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von Astrid Schreiber, BF 17\_2

Eingereicht am 04.08.2021 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

} theaterwerkstatt heidelberg

# Inhalt

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Einleitung</b> .....   | <b>3</b>  |
| <b>2. Definition Raum</b> .....  | <b>4</b>  |
| <b>3. Definition Bühne</b> .....   | <b>5</b>  |
| <b>4. Geschichte des Bühnenraums und des Bühnenbildes</b> .....  | <b>6</b>  |
| 4.1 Geschichte des Bühnenraums: von der Antike bis ins 20. Jahrhundert .....                                       | 6         |
| 4.2 Geschichte des Bühnenraumes im 20. und 21. Jahrhundert: flexible Arrangements und Dislokationen .....          | 7         |
| <b>5. Aktuelle Bühnenbilder</b> .....  | <b>10</b> |
| 5.1 Wer gestaltet sie? .....   | 10        |
| 5.2 Minimalismus – das neue Bühnenbild? .....  | 11        |
| <b>6. Schulischer Kontext</b> .....  | <b>13</b> |
| 6.1 Aktueller Zustand der schulischen Gegebenheiten vor Ort.....   | 13        |
| 6.2 Pädagogisches Agieren mit den Schülern im schulischen Kontext .....  | 14        |
| 6.3 Bühnenbilderarbeit mit den Schülern .....  | 15        |
| 6.4 Aufgabe des Theaterpädagogen bei der Erarbeitung des Bühnenbildes mit den Schülern ...                         | 18        |
| <b>7. Bedeutung des Bühnenraums im Kontext pädagogischen schulischen Handelns</b> .....                            | <b>19</b> |
| 7.1 Für die Schüler .....  | 19        |
| 7.2 Für die Zuschauer.....   | 22        |
| 7.3 Für das Stück .....  | 24        |
| <b>8. Neue Räume als neue Bühnenräume nutzen</b> .....   | <b>26</b> |
| 8.1 Schule als neuer Spielraum .....   | 26        |
| 8.2 Site specific .....  | 28        |
| 8.2.1 Begriffserklärung.....   | 28        |
| 8.2.2 Möglichkeiten .....  | 29        |
| 8.3 Lernen aus der Pandemie .....  | 30        |
| <b>9. Fazit</b> .....  | <b>31</b> |
| <b>10. Anhang</b> .....  | <b>34</b> |
| 10.1 Interview mit Maria Wolgast .....   | 34        |
| 10.2 Umfrage unter 156 Lehrerinnen und Lehrern am Berufsschulzentrum Backnang, Zeitraum: 21.06.21 – 09.07.21 ..... | 39        |
| 10.3 Bilder .....  | 45        |
| <b>11. Quellenverzeichnis</b> .....  | <b>50</b> |
| 11.1 Literaturverzeichnis .....  | 50        |
| 11.3 Abbildungsverzeichnis .....   | 52        |
| <b>12. Eigenständigkeitserklärung</b> .....  | <b>54</b> |

# 1. Einleitung

**Wolfgang Bittner<sup>1</sup>**

**Lernziele (1976)**

In neun Schuljahren

lernten die Kinder

LESEN

zum Entziffern der Werbeanzeigen

SCHREIBEN

zum Bestellen von Waren

RECHNEN

Zum Kalkulieren der Ratenzahlungen

Lesen Schreiben Rechnen

Für andere Dinge war keine Zeit

Wenn man an seine Schulzeit denkt, denkt man immer an die gleichen Dinge: das Lehrerzimmer, den Pausenhof, seinen Sitznachbarn und Streiche, die man den Lehrern<sup>2</sup> gespielt hat. Diese Liste ist beliebig verlängerbar, aber das System, welches dahintersteckt, ist immer dasselbe. Es gibt in der Schule feste Regeln, die man nicht ändern kann und manche Regeln, die nicht geändert werden wollen. So geht die Klassenfahrt der 12. Klasse immer nach Barcelona, die Weihnachtsfeier für die gesamte Schule findet immer in der Aula statt und immer am letzten Schultag, das Kollegenfest beginnt immer am letzten Schultag um 12.15 Uhr und die Aufführung der Theater-AG findet immer in der Aula statt. Auch diese Liste ist beliebig verlängerbar.

Das Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg hat „einen Erneuerungsprozess eingeleitet“<sup>3</sup>, welcher die Schüler dazu befähigen soll ihre pluralistischen Fähigkeiten und persönlichen Voraussetzungen individueller und gezielter zu fördern, d.h. den eigenen Kompetenzerwerb zu erhöhen.<sup>4</sup> U.a. soll nun auch die theatrale Arbeit im Unterricht weiter ausgebaut und manifestiert werden. Dieser Erneuerungsprozess, der natürlich auch Veränderungen mit sich bringt, ist jedoch in der schulischen Realität mit ihren eigenen Ritualen abhängig von der Wandelbarkeit aller Beteiligten<sup>5</sup> und eventuell auch der Räumlichkeiten.

In dieser Arbeit soll nicht das große Ganze des Erneuerungsprozesses betrachtet werden, sondern ein kleiner Ausschnitt der theatralen Arbeit in der schulischen Theaterarbeit. Es wird versucht darzustellen, welche Grundprinzipien der theatralen Arbeit es in Bezug auf Raum, Bühnenraum und Bühne gibt und welche Möglichkeiten ein Raum in der theatralen

---

<sup>1</sup> Herrig, Thomas und Hörner, Siegfried: Darstellendes Spiel und Theater. Braunschweig [u.a.]: Schöningh 2013, S. 299.

<sup>2</sup> Ab sofort werden Lehrerinnen und Lehrer, sowie alle genderspezifischen Formulierungen der maskulinen Darstellung angepasst. Dies soll keine Diskriminierung eines Geschlechts darstellen, sondern dem Lesefluss dienen und den Fokus auf den Inhalt lenken.

<sup>3</sup> Ministerium für Kultus, Jugend und Sport: Bildungsplan 2021 für das Berufliche Gymnasium. Allgemeine Aussagen. In: Kultus und Unterricht. LPH Nr. / 2020 Reihe I Nr.39. Stuttgart. 23.07.2020. S. 5.

<sup>4</sup> Vgl. Ministerium für Kultus, Jugend und Sport: Bildungsplan 2021 für das Berufliche Gymnasium. Allgemeine Aussagen. In: Kultus und Unterricht. LPH Nr. / 2020 Reihe I Nr.39. Stuttgart. 23.07.2020.

<sup>5</sup> Vgl. Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Ort 11

Arbeit bietet, sowie sich aufgrund dessen das Bühnenbild verändert und welchen Einfluss dies auf die theatrale Arbeit in der Schule, vor allem der Theater-AG und ihren Beteiligten, d.h. den Schülern und Lehrern hat. Hierbei geht es vor allem darum, wie man die schulischen Gegebenheiten mit all seinen Gepflogenheiten aufbrechen und aus den vielen Möglichkeiten der theatralen Realität auf deutschen Bühnen lernen könnte und dadurch einen möglichen Erneuerungsprozess startet.

## 2. Definition Raum

Der Duden gibt dem Begriff „Raum“ sieben unterschiedliche Bedeutungen, die sich teilweise widersprechen.<sup>6</sup> Sie sind nicht allein auf einen bestimmten Ort, eine Begrenzung durch vier Wände, sondern auch auf unterschiedliche Wissenschaften, wie z.B. die Mathematik und die Politik bezogen. Es können Stätten, Orte, geschlossene, offene oder digitale Räume sein, ein ortloser Raum oder auch illusionistische Räume sein.<sup>7</sup> Wenn man sich also theatral mit diesem Begriff auseinandersetzt, sollte man ebenfalls diese Möglichkeiten dieses Begriffes wahrnehmen. Denn dadurch ergeben sich noch mehr Spielmöglichkeiten und vor allem neue Erfahrungsräume für die Spieler und die Zuschauer.<sup>8</sup>

André Studt geht in seinen Ausführungen zum Thema Räume noch weiter und erklärt, dass nicht nur die Orte um den Menschen herum als Räume wahrgenommen werden, sondern sich in den Köpfen der Zuschauer Räume entwickeln, aufgrund des Ortes, an dem sie sich befinden, und wie ihre eigenen Erwartungen an den Raum und das gezeigte Spiel in ihren Köpfen eine neue Welt entstehen lassen.<sup>9</sup> D.h. „die jeweilige Betrachterperspektive modelliert dabei eine jeweils andere Verknüpfung der am Ort vorhandenen Elemente und produziert dabei höchst unterschiedliche Räume, die sich nicht immer positiv beziehungsweise konstruktiv ergänzen müssen.“<sup>10</sup> Würde man diese Aussage beispielsweise auf den Raum Schule beziehen, dann würde man dies mit Menschen in Verbindung setzen, die ausgebildet, gelehrt und erzogen werden, d.h. in ihrem Handeln unvollständig sind und dementsprechend diese Gedanken auf die schulische Theateraufführung in der Schule projizieren.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> [www.duden.de](http://www.duden.de). Stand: 27.06.2021. Url: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Raum>.

<sup>7</sup> Scheurle, Christoph: Theater-Spiel-Raum. Der Raum als Mitspieler. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018). S. 4-7.

<sup>8</sup> In dieser Arbeit können die raumtheoretischen und raumphilosophischen Annäherungen nicht angesprochen werden, da dies zu raumgreifend wäre. Die Arbeit fokussiert sich auf die praxisnahen Bezüge zur Theaterpädagogik.

<sup>9</sup> Studt, André: Wann ist Raum? Über das performative Herstellen von Räumlichkeit und räumlichen Anordnungen. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018). S. 44-45.

<sup>10</sup> Ebd., S. 45.

<sup>11</sup> Vgl die Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Ort 3

### 3. Definition Bühne

„Bühne, der für das Auftreten der Schauspieler und den Ablauf der Vorstellung bestimmte, zwecks besserer Sichtbarkeit erhöhte Teil einer Theateraufführung dienenden Öffentlichkeit.“<sup>12</sup> Diese Aussage von Gero von Wilpert von 1969 scheint heutzutage noch sehr einleuchtend und einfach in ihrer Darstellung. Dennoch sollte man die Komplexität dieses Begriffes nicht unterschätzen. Peter Brook beispielsweise formuliert das Ganze etwas komplexer: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht.“<sup>13</sup> Eine scharfe Trennung zwischen den Begriffen Raum und Bühne kann also nicht gelingen, vielmehr muss es eine Unterkategorisierung in diesen Begrifflichkeiten geben, die sich aufgrund ihrer ursprünglichen Bedeutungen stellenweise überschneiden. So unterscheidet das Wörterbuch der Theaterpädagogik drei Großbereiche<sup>14</sup>: das Bühnenbild, die Bühnenräume und die Bühnentechnik. Wobei auch diese voneinander abhängig sind, sich teilweise bedingen und sich seit dem Beginn des Theaters immer wieder gewandelt haben und sich immer noch wandeln.

Wenn man sich mit dem Begriff der Bühne auseinandersetzt, darf man aber auch nicht den Zuschauerraum, der mit der räumlichen Gestaltung einer Bühne einhergeht, aus den Augen verlieren. Beide bedingen sich und gestalten einander<sup>15</sup>, obwohl diese immer wieder als separate Elemente betrachtet werden. Dies geschieht vor allem aufgrund der Geschichte des Bühnenbildes und der leider immer noch manifesten Annahme von vielen Lehrern, dass eine Theateraufführung nur mit Hilfe der Guckkastenbühne funktionieren kann.<sup>16</sup> Vor allem im schulischen theatralen Arbeiten herrscht aufgrund der baulichen Gegebenheiten und des Nichtwissens über Bühnenformen bei den Teilnehmern und Zuschauern diese Meinung vor.<sup>17</sup> „Mehr und mehr wird aber auch nach der Aufhebung dieser Trennung, nach Durchmischung, nach neuen Formen der räumlichen Aufteilung gesucht.“<sup>18</sup>

Aufgrund beider Definitionen erkennt man, dass der Raum sowie die Bühne, zusammengehören und sich gegenseitig bedingen. Man kann also sagen, dass der Raum der Rahmen für die Bühne ist und diese im Raum einen Platz findet. Die Bühne wiederum bestimmt den Raum des Zuschauers und bildet den Rahmen für die Aufführung und die Inszenierung und hierbei ist es gleich, welchen Raum man nutzt.<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Herrig, Thomas und Hörner, Siegfried: Darstellendes Spiel und Theater. Braunschweig [u.a.]: Schöningh 2013, S. 92.

<sup>13</sup> Brook, Peter: Der leere Raum. 13. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2016. S.9.

<sup>14</sup> Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri Verlag 2003. S.54-59.

<sup>15</sup> Mehr dazu im Kapitel 7.1 Für die Schüler, ab S. 18..

<sup>16</sup> Vgl die Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Prae 05.

<sup>17</sup> Vgl die Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Ort 3.

<sup>18</sup> Lille, Roger: Raum: Spielort, Bühne, Licht. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019. S. 103.

<sup>19</sup> Pachale, Dorothea: Mitten in das scenische geschehen hineingerissen. Erwin Piscator, Walter Gropius und das Totaltheater. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018). S. 14-15.

## 4. Geschichte des Bühnenraums und des Bühnenbildes

Es soll nun sehr kurz auf die Geschichte des Bühnenraumes anhand von Beispielen eingegangen werden. Der Schwerpunkt soll im 20. und 21. Jahrhundert liegen und hierbei vor allem auf der Bedeutung der flexiblen Arrangements und der Dislokation. Denn hierbei ergeben sich auch für das schulische Theater Möglichkeiten, die meiner Meinung nach bisher zu wenig ausgeschöpft wurden.

### 4.1 Geschichte des Bühnenraums: von der Antike bis ins 20. Jahrhundert

In der griechischen Antike, etwa 500 v. Chr. findet das Theater seinen Ursprung. Hierbei war das griechische Theater in den halbrunden Zuschauerraum, das Orchestra, die Paradoi, die Rampe und die Skene eingeteilt, die sogenannte Arenabühne. Hierbei waren die Zuschauer, im wahrsten Sinne „Zuschauer“, denn sie blickten auf das Geschehen und sahen zu, was geschieht. Die Aufführungen wurden unter freiem Himmel dargeboten. Eine ähnliche Struktur hatte das römische Amphitheater, welches ebenfalls auf das Zuschauen seinen Schwerpunkt legte. Bei beiden waren die Kulissen vor allem zweidimensionale Flächen, die ein Raumvolumen und eine gewisse Körperlichkeit vortäuschten.<sup>20</sup>

Dieses nur „Zuschauen“ änderte sich im Mittelalter mit der Simultanbühne. Da hierbei einzelne Bühnenräume, von allen Seiten einsehbar, auf Freiflächen, z.B. dem Marktplatz, entweder aufgebaut oder mit Hilfe von Dekorationswagen, positioniert wurden. Hierbei waren die Zuschauer nicht mehr passiv, sondern aktiv, denn sie mussten sich von Bühne zu Bühne bewegen, um das Geschehen verfolgen zu können.<sup>21</sup> Auch hierbei waren die Aufführungen im Freien.

Erst in der Renaissance und im Barock wurden für Theaterraufführungen eigene Gebäude gestaltet, gebaut und genutzt, ein Beispiel hierfür ist das Globe Theatre in London. In diesen Gebäuden hat der Zuschauer einen festen Platz, blickt auf das Geschehen und ihm werden die einzelnen Szenen durch unterschiedliche Bühnenbilder, vor allem gemalte Kulissen, gezeigt. Bei diesen sogenannten Guckkastenbühnen, die sich bis heute zum Großteil gehalten haben, ist der Zuschauer wieder der passive Part und die Bühne wird aktiviert und gibt das Geschehen nach und nach durch Szenenwechsel vor. Der Vorteil bei dieser Büh-

---

<sup>20</sup> Czirak, Adam: Von der Illusion zur Atmosphäre. Zur Geschichte des Bühnenbildes. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 32.

<sup>21</sup> Steineke, Peter: Bühnenräume. In: Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri Verlag 2003. S. 56.

nenform war, dass man durch die Perspektive, die man erreichte, dem Zuschauer eine visuelle Komplexität und Vielschichtigkeit des Spiels geben konnte.<sup>22</sup> Hierbei ist der Schauspieler auf seiner Bühne durch den Orchestergraben vom Publikum, welches im Dunkeln sitzt, getrennt und es entsteht dadurch eine eigene Welt auf der Bühne.<sup>23</sup>

Der Naturalismus muss als Endpunkt des 19. Jahrhunderts genannt werden, da es hier vor allem auf technischer Seite viele Fortschritte gibt, die Bühnen nicht mehr im barocken „Illusionsstil“ gebaut werden und vor allem eine ganz neue Beleuchtungstechnik mit Gaslampen viele neue Be- und Ausleuchtungsmöglichkeiten erschaffen. Hinzu kommt für den Schauspieler der sehr verändernde Aspekt, dass es keine Rollenfächer mehr gibt, wie z.B. der „geizige Alte“ oder der „Lebemann“.<sup>24</sup> Diese gravierenden Veränderungen am Ende des 19. Jahrhunderts galten als Jahrhundertwende im Theater.

#### **4.2 Geschichte des Bühnenraumes im 20. und 21. Jahrhundert: flexible Arrangements<sup>25</sup> und Dislokationen<sup>26</sup>**

Durch die Industrielle Revolution im 19. Jahrhundert und der immer weiter fortschreitenden schneller werdenden Entwicklung von Maschinen und der Arbeitswelt, des Imperialismus und Großmachtstrebens der europäischen Nationen, veränderte sich auch der Blick der Menschen auf ihre Umgebung und auch auf ihr eigenes Empfinden der Zeit. Der Alltag veränderte sich und auch die Rolle des Menschen in der Gesellschaft.<sup>27</sup> Diesen Umbruch nahmen auch einige Bühnenbilder, Regisseure und Dramatiker zum Anlass das Theater zu reformieren. Adolphe François Appia begann bereits 1911 in Hellerau seine Visionen, die heutzutage immer noch sehr modern sind, entstehen zu lassen. „Der von Appia konzipierte Saal mit versenkbarem Orchestergraben, frei installierbaren Bühnenelementen und Zuschauersitzreihen enthielt keine festen Einbauten, weder Bühne noch Vorhang und war damit eine „Kathedrale der Zukunft“ (Appia), in der Zuschauer und Darsteller zu einer geistigen und sinnlichen Einheit verschmelzen sollten.“<sup>28</sup>

Diese Verschmelzung zwischen Zuschauer, Schauspieler, Stück und Bühne schwebte auch Antonin Artaud mit seinem „Theater der Grausamkeit“ Anfang der 1930er Jahren vor. Der Raum sollte eine Einheit bilden. „Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art,

---

<sup>22</sup> Czirak, Adam. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 33.

<sup>23</sup> Steineke, Peter. In: Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri Verlag 2003. S. 56.

<sup>24</sup> Herrig, Thomas und Hörner, Siegfried: 2013, S. 193.

<sup>25</sup> Gemeint sind hier sich verändernde Grundbedingungen im Theater, sei es die Aufteilung des Zuschauer- und Bühnenraums oder des Bühnenbildes. Es werden in allen Bereichen experimentiert.

<sup>26</sup> Es beginnt im 20. Jahrhundert wieder einer Verlagerung der Spielstätten von geschlossenen in öffentliche Räume. D.h. das Theater soll allen sichtbar gemacht werden und nicht einer Elite vorbehalten bleiben. Hieraus ergeben sich auch die Wurzeln der Theaterpädagogik. Vgl. Streisand, Marianne: Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert. In: Theaterpädagogik. Lektionen 5. Berlin: Theater der Zeit 2012. S. 15-16.

<sup>27</sup> Müller, Bernhard [u.a.] (Hg.): Historia. Geschichtsbuch für Gymnasien. Band 3. Vom Zeitalter der bürgerlichen Revolutionen bis zum Ersten Weltkrieg. Paderborn: Schöningh 1999. S. 149-150.

<sup>28</sup> [www.hellerau.org](http://www.hellerau.org). Stand: 01.07.21. Url: <https://www.hellerau.org/de/geschichte/>

und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. [...] So geben wir die jetzigen Theatersäle auf [...].“<sup>29</sup>

Jerzy Grotowski hat sich in den 1960er Jahren in seiner Theorie „Für ein Armes Theater“ ebenfalls auf die großen Theaterreformer wie bspw. Craig, Stanislawski, Meyerhold und Artaud bezogen und aus ihren Erfahrungen gelernt und diese teilweise weiterentwickelt.<sup>30</sup> In seinem Theaterlaboratorium hat er sich darauf fokussiert, was das Theater grundlegend benötigt und diesen Gedanken nach und nach mit seinen Schauspielern erforscht. Er kam zu dem Ergebnis, dass nur der Schauspieler notwendig sei. „Indem wir schrittweise eliminierten, was sich als überflüssig erwies, fanden wir heraus, daß Theater ohne Schminke, ohne eigenständige Kostüme und Bühnenbild, ohne abgetrennten Aufführungsbereich (Bühne), ohne Beleuchtungs- und Toneffekte usw. existieren kann.“<sup>31</sup> Dennoch ist ihm die Bedeutung der Schauspieler-Zuschauer-Beziehung bewusst, er gibt die klassische Bühne-Zuschauerraum-Anordnung auf und bindet die Zuschauer und Schauspieler im Gegenteil noch enger aneinander, da sie durch die Aufgabe der Anordnung nun unendlich variierbar ist. So erhält er für jede neue Produktion einen neuen Raum, der für die Schauspieler und für die Zuschauer geschaffen wird.<sup>32</sup>

Im 20. Jahrhundert etabliert sich nach und nach ein Selbstverständnis für die grundlegenden Gedanken von Appia, Artaud und Grotowski. Die Aufgabe der eigentlichen Bühne wird nicht mehr als etwas Neues betrachtet, sondern in die eigentliche Arbeit des Regisseurs aufgenommen und weiterverfolgt. Peter Brook spricht in seinem Werk „Der leere Raum“ von 1968 wie selbstverständlich über die Möglichkeiten, wenn man die Bühne-Zuschauerraum-Anordnung aufgibt.<sup>33</sup> Für ihn ist, genauso wie für Grotowski, die Fokussierung auf den Raum und die Beziehung zum Schauspieler elementar und er kämpft in seiner Arbeit gegen das „tödliche Theater“. „Heute gilt es als Binsenweisheit, daß Szenenbild, Kostüme und Musik ein gefundenes Fressen für Regisseure und Ausstatter und im höchsten Maße erneuerungsbedürftig sind. Wenn es zu bestimmten Auffassungen und Verhaltensfragen kommt, [...], daß man diese Elemente, wenn sie im Text stimmen, in der alten Art weiterbehandeln kann.“<sup>34</sup>

Durch diese Ansichten, u.a. von Brook, ergaben sich im 20. Jahrhundert neue radikale Versuche klassische Aufführungen mit Hilfe von haptischen Effekten<sup>35</sup> aufzubrechen, bspw.:

---

<sup>29</sup> Herrig, Thomas und Hörner, Siegfried: 2013, S. 222.

<sup>30</sup> Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. 3. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2006. S. 25.

<sup>31</sup> Ebd. Grotowski 2006: S. 18.

<sup>32</sup> Ebd. Grotowski 2006: S. 19.

<sup>33</sup> Brook, Peter: Der leere Raum. 13. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2016. S. 131-132.

<sup>34</sup> Ebd. Brook 2016: S. 19.

<sup>35</sup> In der vorliegenden Arbeit kann aufgrund der formalen Vorgaben nicht auf alle Möglichkeiten eingegangen werden. Weswegen ich mich auf die Auslagerung des Spiels, auf die Auflösung der Grenze zwischen Spielern und Betrachtern sowie site specific theatre fokussieren werde.

1. „Die vollkommene leere Bühne, die keine konkreten Referenzen oder vorgegebene Markierungen aufweist,
2. die Integration von bewegten Film- oder Videobildern in das Bühnenbild,
3. die Auslagerung des Spiels auf konkrete, historische Schauplätze außerhalb des Theatergebäudes (site specific theatre) oder
4. die wie auch immer geartete Auflösung der Grenze zwischen Spielern und Betrachtern in der „Black Box“, in Theaterinstallationen oder Audiowalks.“<sup>36</sup>

D.h. die Aufgabe der klassischen Bühne in traditionellen Theatern ist auch im 20. und 21. Jahrhundert in Deutschland u.a. aufgrund der baulichen Gegebenheiten nicht radikal geschehen, sondern vielmehr haben sich auf der Bühne neue flexiblere Arrangements entwickelt, die ebenfalls den Grundgedanken eines Raumes verändern und „die eine Entgrenzung des institutionalisierten Schauspielraums vornehmen“<sup>37</sup>.<sup>38</sup> Interessant sind hierbei beispielsweise die Aktionen von Hermann Nitsch, welcher bereits an der Wiener Staatsoper, an der Bayrischen Staatsoper oder an der Staatsoper Zürich inszeniert hat. Es werden in seiner Arbeit Elemente des Bühnenraums gebrochen und auf der Bühne selbst neu organisiert, indem beispielsweise das Publikum Teil des Geschehens ist, das Orchester auf der Bühne präsent bleibt und sich das Bühnenbild kontinuierlich verändert.<sup>39</sup> Allgemein lässt sich sagen, dass eine Verlagerung der „Wandlung des Raumes“ ausgehend von Appia, Artaud und vielen weiteren, hin zur „Wandlung der Bühne“ stattfindet. „Die Brüche mit der linearen und kausalogischen Textnarration, die Emanzipation von der psychologisch gesteuerten Figurendarstellung ging Hand in Hand mit der Öffnung, Dislokation oder flexibleren Arrangierbarkeit des Bühnenraumes.“<sup>40</sup>

Und gleichzeitig ergeben sich zu den festen Theaterhäusern noch weitere Theaterprojekte, die in den öffentlichen Raum vordringen.

„Etwa seit der Jahrtausendwende zeichnen sich Formen experimenteller Theaterprojekte ab, die reisen, d.h. in mehreren Städten und an verschiedenen geographischen Orten realisiert werden: dies jedoch nicht, um – wie man es vom Tourneebetrieb der Theater kennt – fern der eigenen Bühne mit einer fertigen Produktion zu gastieren, sondern um sich – auch inhaltlich – für das jeweilige Anderswo zu interessieren. Mit flexiblen, justierbaren Formaten nehmen sie auf die gewählten Orte Bezug. Dabei wird Multilokalität geradezu zum künstlerischen Prinzip: Die mobile Containerbühne, entworfen von Bert Neumann, mit der die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ihre „Rollende Road Schau“ (seit 2000) und später Stücke René Polleschs nicht nur in Deutschland, sondern auch weltweit auf die Reise schickte (u.a. nach Tokio 2011) oder Matthias Lilienthals viel beachtetes Projekt „X Wohnungen“ (auch als „X Apartments“ oder „X Homes“ realisiert u.a. in Duisburg, Berlin, Caracas, São Paulo, Johannesburg, Warschau, Istanbul und 2013 in Beirut) oder die Projekte des Theaterkollektivs Rimini Protokoll, die, als Platzhalter für ihre wechselnden Spielorte, die Variable ‚X‘ im Namen tragen: Sie alle sind Beispiele für Formate eines experimentellen,

<sup>36</sup> Czirak, Adam. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 34.

<sup>37</sup> Dünne, Jörg: „Theatralität und Räumlichkeit“. Tagungsbericht. Erlangen 20.-22. Februar 2006. S. 4. Url: [http://www.raumtheorie.lmu.de/Tagungsbericht\\_Erlangen.pdf](http://www.raumtheorie.lmu.de/Tagungsbericht_Erlangen.pdf)

<sup>38</sup> Vgl. Ebd. Dünne 2006: S. 4.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu die Abbildungen im Anhang.

<sup>40</sup> Czirak, Adam. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 34.

nahezu global operierenden Theaters, das die tradierten Raumparameter des Theaters in mehrfacher Hinsicht überschreitet und reinterpretiert. Solche Projekte leisten eine kritische Auseinandersetzung mit dem Dispositiv der ‚Black Box‘, mit der Institution der Stadt- und Staatstheater.“<sup>41</sup>

Gleichgültig also, wo die Aufführung stattfindet, ob geschlossener Raum oder im Freien, sei es ein Mitlaufen mit dem Stück oder das Guckkastenprinzip, im 21. Jahrhundert werden die sich verändernden und spontanen Bühnenformen und -bilder immer mehr in den Mittelpunkt gestellt und teilweise als einzelne Kunstobjekte betrachtet.<sup>42</sup> Denn es scheint als ob folgendes Motto im 21. Jahrhundert mit seinen neuen gesellschaftlichen Anforderungen gelte<sup>43</sup>: „Das Theater sucht seinen nach wie vor öffentlichen Ort im Gewebe eines unübersichtlichen Netzwerks der nächsten Gesellschaft.“<sup>44</sup>

## 5. Aktuelle Bühnenbilder

### 5.1 Wer gestaltet sie?

„Es ist davon auszugehen, dass die Idee des jeweiligen Bühnenbildes nach wie vor einen gravierenden Einfluss auf die dramaturgische und darstellerische Gestaltung der gesamten Inszenierung einnimmt.“<sup>45</sup> Doch wer gestaltet sie?

Die Arbeit eines Bühnenbildners ist sehr vielseitig und bewegt sich zwischen Licht- und Tontechnik, Regiearbeit und Dramaturgie, Malerei und Bildhauerei, sowie Kostüm- und Maskenbildnerie.<sup>46</sup> „Der Beruf kann sowohl freiberuflich als auch in fester Anstellung ausgeübt werden.“<sup>47</sup> Es sind Menschen, die sich intensiv mit dem vorgegebenen Spielort, der literarischen Textgrundlage und Stofflichkeit der Thematik auseinandersetzen und dies in Bildern auf der Bühne ausdrücken.<sup>48</sup> Es gibt immer wieder Gastbühnenbildner, die für einzelne Produktionen den Auftrag erhalten und anschließend an ein anderes Theater für den nächsten Auftrag gehen. Dieser Beruf ist in der Theatergeschichte nicht neu, jedoch hat er im 20. und 21. Jahrhundert einen höheren Stellenwert erhalten und es hat sich eine eigene Kunstrichtung entwickelt, die immer mehr Anerkennung erhält und deren Bedeutung für das Theaterstück. „Die Geschichte des Bühnenbilds ist voller Beispiele von Grenzgänger\*in-

---

<sup>41</sup> Wiens, Birgit: Reisende Theaterformate als ‚Szenische Topik‘. Beispiel 1: Bert Neumanns Mobile Container-Bühne. In: [www.kunstforum.de](http://www.kunstforum.de), Stand: 31.07.21. Url: <https://www.kunstforum.de/artikel/flexible-formate-wechselnde-orte-multilokalitat-im-theater-der-gegenwart/>

<sup>42</sup> Vgl. Ebd. Czirak. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 34.

<sup>43</sup> Vgl. Interview mit Maria Wolgast.

<sup>44</sup> Wiens, Birgit. In: [www.kunstforum.de](http://www.kunstforum.de), Stand: 31.07.21. Url: <https://www.kunstforum.de/artikel/flexible-formate-wechselnde-orte-multilokalitat-im-theater-der-gegenwart/>

<sup>45</sup> Czirak, Adam. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 35.

<sup>46</sup> Vgl. [www.buehnenverein.de](http://www.buehnenverein.de), Stand: 04.07.21. Url: <https://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-bildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=3>

<sup>47</sup> Ebd. [www.buehnenverein.de](http://www.buehnenverein.de), Stand: 04.07.21.

<sup>48</sup> Vgl. Interview Maria Wolgast.

nen. Architekten und Künstler wie Friedrich Schinkel, Bob Wilson, Pablo Picasso oder William Kentridge haben mehr oder weniger häufig und intensiv an Bühnenbildern gearbeitet.“<sup>49</sup>

## 5.2 Minimalismus – das neue Bühnenbild?

Das Bühnenbild hat sich im 20. und 21. Jahrhundert weiterentwickelt und ist „nicht länger nur Illustration, sondern erhält dramaturgische Funktion, und es gerät unter zunehmenden Einfluß aktueller Kunstströmungen.“<sup>50</sup> Es ist ein wichtiger Bestandteil des Theaters und dennoch lässt sich Theater in all seinen Formen nicht greifen. Wir leben in einem Theaterpluralismus, in welchem unterschiedliche Stile und unterschiedliche Meinungen vorherrschen und sich ausbreiten. Und in diesem Zuge zeigen sich durch die Bühnenbilder diese pluralistischen Gedanken und pluralistischen Meinungen, die während der Aufführung auf ein pluralistisches Publikum treffen.<sup>51</sup>

Eine Abgrenzung von diesen pluralistischen Bühnenbildern ist nicht ganz einfach, wenn man sich jedoch heutzutage Theateraufführungen anschaut und die extremen Darstellungen, dann fallen einem zwei Dinge ins Auge, nämlich 1. dass es entweder eine realistische Bühnengestaltung gibt, d.h. versucht wird die Alltagsrealität auf die Bühne zu bringen oder 2. ein Kunstraum geschaffen wird, der sehr weit von der Realität entfernt ist.<sup>52</sup>

Zwei besondere extreme Beispiele hierfür sind Anna Viebrock und Katrin Brack.<sup>53</sup>

Anna Viebrock zeigt in ihren Arbeiten vor allem Innenräume, die für die Dauer des Stücks praktisch unverändert bleiben. Sie baut Einheitsräume, die ein Eindringen von außen von etwas oder jemandem ausschließen, und so werden auch die tiefgehenden Emotionen und seelischen Herausforderungen des Menschen in diesen Räumen gefangen und treten auf den zweiten Blick in den Vordergrund.<sup>54</sup> Es sind klare Linien, Strukturen, Formen und Farben, die sie verwendet, ohne dass es aufdringlich oder verstellt wirkt. „Es sind gewissermaßen idiomatische Räume – sie kommen einem bekannt vor, ohne daß man sagen kann woher. [...] Die Eleganz der Treppenarchitektur wurde konterkariert von mit billigem Material stümperhaft reparierten Stellen. Es ist der passende Ort für erfrorene Sehnsüchte.“<sup>55</sup> D.h. der Zuschauer kann sich in diesem Bühnenbild und dieser Situation wiederfinden und

---

<sup>49</sup> Berghausen, Nadine: Bühnenbild. Tradition der Vielfalt. Ein Interview mit Katrin Nottrodt und Philipp Fürhofer. In: [www.goethe.de](https://www.goethe.de/de/m/kul/tut/21831564.html), Stand: 04.07.21. Url: <https://www.goethe.de/de/m/kul/tut/21831564.html>

<sup>50</sup>Vgl. Eckart, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschel Verlag 1998. S. 11.

<sup>51</sup> Vgl. Interview Maria Wolgast.

<sup>52</sup> Vgl. Eckart, Nora 1998: S. 18.

<sup>53</sup> Anna Viebrock und Katrin Brack wurden ausgewählt, weil sie die gegensätzlichen Bühnenbilder sehr klar und eindrucksvoll zeigen. Neben diesen beiden gibt es noch sehr viele weitere herausragenden Bühnenbildner, die gerade die Bühnenlandschaft beherrschen, z.B. Bert Neumann, Achim Freyer, Katrin Nottrodt, uva.

<sup>54</sup> Vgl. Eckart, Nora 1998: S. 189.

<sup>55</sup> Ebd. Eckart, Nora 1998: S. 190. Diese Passage bezieht sich auf das Bühnenbild zu Tschechows „Drei Schwestern“.

sich in dieser Realität verlieren, weil er sich eventuell in einem ähnlichen persönlichen Seelenzustand befindet.<sup>56</sup>

„Ein Theater der Zeit, der Raumzeit, gerade das ist es, was die atmosphärischen Bühnenräume von Katrin Brack sinnlich wie metaphysisch erfahrbar machen – und dabei immer das Unerklärliche unerklärlich (be)lassen.“<sup>57</sup> In ihren Bühnenbildern arbeitet Katrin Brack mit einzelnen Stofflichkeiten oder Elementen, die eine Reinheit und Einzigartigkeit ihres Naturells offenlegen. Sie hat beispielsweise in „Kampf des Negers und der Hunde“ von Bernhard-Marie Koltès Konfetti als Bühnenmaterial und Bühnenbild benutzt<sup>58</sup>, welches sich auf der Bühne immer wieder in der Räumlichkeit verliert oder staut und so den Schauspieler zwingt mit dem Stoff zu agieren und ihn während der Aufführung zu erforschen. Ebenfalls arbeitet sie mit Nebel oder Girlanden oder Schaum oder Schlafsäcken. Sie bleibt sich der Wahl einer Stofflichkeit in ihren Bühnenbildern treu. „Die Darsteller erfahren in der ersten Begegnung mit der Materialität dieser Räume, mit dem Leerstand dieser Welten einen konkreten Widerstand, müssen lange mit dem Material und dem Nichts herumspielen, damit aus ihnen jener Mitspieler wird.“<sup>59</sup> Hier zeigt sich ein schöner Gegensatz zu Anna Viebrock, denn Katrin Brack „arbeitet in schönster Ignoranz der nicht selten an das Theater gestellten Forderung, die Welt als wiedererkennbare abzubilden.“<sup>60</sup>

Wenn man sich nun die Frage stellt, ob die heutigen Bühnenbilder immer mehr nach dem Minimalprinzip gewählt sind, dann kann man dies mit Ja beantworten, aber immer wieder bedenken, dass man sich in einem Theaterpluralismus befindet, in welchem die Ausgestaltung differenzieren kann<sup>61</sup>. Man erkennt beim ersten Sehen, dass die Bühnenbilder klar strukturiert, mit wenigen naturalistischen Elementen ausgestattet und formgerichtet sind. Man darf das Minimalprinzip jedoch nicht mit Ideenlosigkeit und Einfachheit verwechseln. Denn diese neuen Bühnenbilder ergeben für die Zuschauer und die Schauspieler, gleichgültig ob realitätsnah oder in einem Kunstraum, neue Eindrücke bzw. größere Eindrücke, die die Zuschauer als Bilder und lebende Räume selbst erfahren und in ihnen forschen können. Denn diese Bühnenbilder lassen neue Bilder auf der Bühne entstehen, die sich nicht immer greifen und verbalisieren lassen. D.h. das Minimalprinzip im Bühnenbild wirkt heutzutage absichtlich einfach, damit die Komplexität der visualisierten Inhalte vom Zuschauer verarbeitet werden können, denn es entstehen durch diese neue Verständnisebenen; ähnlich wie auch Adolphe Appias Bühnenraum auf den Zeitgeist getroffen ist.

---

<sup>56</sup> Vgl. Eckart, Nora 1998: S. 188.

<sup>57</sup> Nioduschewski, Anja: Raumzeit. In: Nioduschewski, Anja: Brack, Katrin. Bühnenbild/Stages. Berlin: Theater der Zeit 2010. S. 5.

<sup>58</sup> Nioduschewski, Anja: Brack, Katrin. Bühnenbild/Stages. Berlin: Theater der Zeit 2010. S. 146.

<sup>59</sup> Nioduschewski, Anja: Raumzeit. In: Nioduschewski, Anja: Brack, Katrin. Bühnenbild/Stages. Berlin: Theater der Zeit. S. 9.

<sup>60</sup> Ebd. Nioduschewski, Anja. In: Nioduschewski, Anja: Brack, Katrin. Bühnenbild/Stages. Berlin: Theater der Zeit. S. 5

<sup>61</sup> Dies sieht man auch daran, dass es diverse sehr opulente aktuelle Bühnenbilder gibt: z.B. symbolistischer Stil bei Frank Phillip Schlößmann, naturalistischer Stil bei Alvis Hermanis und sehr detailreich und teilweise trashiger Stil bei Vegard Vinge.

## 6.Schulischer Kontext

### 6.1 Aktueller Zustand der schulischen Gegebenheiten vor Ort

In der Regel haben Schulen eine sogenannte Aula, in der alle am Schulleben Beteiligten zusammenkommen, wenn es etwas zu feiern gibt, sei es Verabschiedungen, Abschlüsse, Pensionseintritte oder Jubiläen. Hierbei werden normalerweise auch Reden gehalten. Denn diese Aula bietet, abgesehen von der Sporthalle, den meisten Platz. In dieser Aula werden normalerweise auch die Theateraufführungen der Schule gezeigt. Dieser Raum ist nach dem klassischen Guckkastenprinzip gestaltet, da bei den genannten Ereignissen der Fokus auf die Vortragenden gerichtet ist. Entweder ist in diesem Fall die Bühne etwas erhöht oder die Zuschauer sitzen in einem ansteigenden Halbrund. Wenn die Schule finanziell sehr gut aufgestellt ist, dann ist der Bühnenbereich mit festen Scheinwerfern ausgestattet, die frontal auf die Bühne ausgerichtet sind.<sup>62</sup> D.h. ein Spiel außerhalb dieses Bereiches wäre mit weiteren Kosten für die Beleuchtung bzw. mit einem anderen Regiekonzept verbunden.

Eine Schule hat ausgehend von ihrer eigentlichen Aufgabe, Schüler zu unterrichten, Räume, die Platz für etwa 30 Schüler bieten.<sup>63</sup> In diesen Räumen ist es sehr schwer eine komplexe Aufführung zu organisieren. Für theaterpädagogische Übungen im Unterricht reichen die Räumlichkeiten teilweise auch nicht aus, da meistens Stühle und Tische einen Großteil des Raumes einnehmen. Ebenfalls benötigt der Umbau des Raumes in einen Probenraum eine enorme Zeit, die von einer regulären Probenzeit von ca. 90 Minuten, abgezogen werden müsste.<sup>64</sup>

Ein weiterer wichtiger Punkt in der schulischen Theaterarbeit und Gegebenheit vor Ort ist, dass Lehrer meist eine klare Vorstellung haben, wie eine schulische Theateraufführung zu sein hat bzw. klare Erwartungen an diese.<sup>65</sup> Es zeigt sich, dass hierbei das Abweichen des Guckkastenprinzips mit anderen Anforderungen an den Lehrer geknüpft wären, die einem fokussierten Zuschauen, entgegenstehen würden. Falls man nämlich andere Räume der Schule nutzen würde, bspw. Flure, Kellerräume oder sogar das Dach, dann wäre hierbei die Aufsichtspflicht des Lehrers stärker gefordert, da die Schüler nicht an einen bestimmten Platz gebunden sind und sich freier bewegen können und dies im ungeeignetsten Fall auch ausnutzen und sich nicht an die Regeln halten bzw. zu Schaden kommen könnten. Bei dieser Alternative würden sich einige Kollegen eher gegen die Aufführung entscheiden.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Siehe Bild Abb. 10: eigene Schulaula des Berufsschulzentrums Backnang

<sup>63</sup> Hippe, Lorenz: Raum. Der theaterpädagogische Raum. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 32. Jahrgang, Heft 68, S. 7.

<sup>64</sup> Ebd. Hippe, Lorenz. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 32. Jahrgang, Heft 68, S. 7.

<sup>65</sup> Vgl Umfrage Lehrer

<sup>66</sup> Vgl Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Prae 06.

## 6.2 Pädagogisches Agieren mit den Schülern im schulischen Kontext

Am Anfang jeden Schuljahres werden die Stundenpläne an die Lehrer und Schüler verteilt, welche nicht nur das Unterrichtsfach, sondern auch den entsprechenden Fachkollegen und den Raum beinhalten. Bereits zu diesem Zeitpunkt werden die Erfahrungen, die man mit diesem Raum gemacht hat, sei es Lehrer oder Schüler, auf das kommende Schuljahr, seine Inhalte und zukünftigen möglichen Ereignisse übertragen, beispielsweise dass der Raum im Sommer immer sehr warm ist, die Sonneneinstrahlung die Sichtbarkeit der Leinwand beeinträchtigt, dass man die Unterrichtsinhalte aus dem Nachbarraum hören kann, weil die Schalldämmung sehr schlecht ist oder einfach der Raum zu klein ist, um freie, raumgreifende Übungen zu machen. D.h. man findet keinen wertungsfreien Raum vor, weil man bereits mit einer persönlichen Wertung dem Raum gegenübertritt und diesem bereits einen Charakter zuschreibt. Ebenfalls werden den einzelnen Räumen Aufgaben zugeschrieben, weil sie so auch in den schulischen Alltag eingebunden werden.

„Sofern ein Raum hinsichtlich der Gesamtgesellschaft interpretiert wird, kann er als ein Zeichen für die in ihr geltenden und vorherrschenden Werte und Ideen aufgefaßt werden, sofern er in bezug auf Institutionen, Personen und Personengruppen gedeutet wird, als Zeichen sowohl für ihren Status innerhalb der Gesellschaft als auch für die von ihnen jeweils akzeptierten und propagierten Werte und Ideen.“<sup>67</sup>

Bspw. ist ein Chemielabor so ausgelegt, dass man in diesem Chemieunterricht machen kann, d.h. es gibt einzelne Versuchsreihen, die festinstalliert sind oder das geflieste Lehrerpult mit Waschbecken.

Bezogen auf die pädagogische Arbeit mit den Schülern zeigt sich ebenfalls, dass einer Schulaula bestimmte Charakterzüge und Aufgaben zugeschrieben werden.<sup>68</sup> In diesem Fall muss mit den Schülern, bevor man an die Inszenierung des Stückes geht, ein wirklicher wertungsfreier Raum, nämlich, dass sie dem Raum keinen Wert zuschreiben, erarbeitet werden. D.h. wenn man sich in der schulischen Theaterarbeit für die Aula als Bühnenraum entschieden hat, wäre es sinnvoll, wenn man mit den Schülern den Raum erkundet und das ästhetische Forschen in diesem geschlossenen Bereich nutzt und die wertfreien Möglichkeiten erarbeitet, die dieser Raum bietet. Denn durch den Raum ergibt sich der Bühnenraum und dadurch das Bühnenbild, was wiederum eine Wirkung auf die Inszenierung und das schauspielerische Agieren hat.<sup>69</sup> Hierbei ist die „dritte Dimension, die die räumliche Aufmerksamkeit der Spielenden verlangt, die räumliche Umgebung (mit Türen, Fenstern und Möbeln)“<sup>70</sup> zu bedenken.

---

<sup>67</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. 5. unver. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007. S. 134.

<sup>68</sup> Vgl. Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Ort 3.

<sup>69</sup> Fischer-Lichte, Erika 2007: S. 137.

<sup>70</sup> Lille, Roger: Raum: Spielort, Bühne, Licht. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019. S. 105.

Dieses Grundprinzip bezieht sich natürlich, wenn nicht sogar noch mehr auf die Vorbereitung, wenn die Aufführung in einem anderen Raum der Schule stattfinden sollte. Denn, wie bereits erwähnt, wird jedem Raum ein bestimmter Charakter zugeschrieben. Wenn man nun beispielsweise ein Schuldach wählen würde, dann müsste man mit den Schülern vorher über ihre mögliche Höhenangst sprechen. Wenn man ein Chemielabor wählen würde, dann müsste man im Vorfeld über bestimmte Verhaltensregeln sprechen, denn hierbei wären mögliche Versuchsaufbauten eine mögliche Gefahr.<sup>71</sup> Gleichgültig also, welchen Raum man wählt, sollte man im Vorfeld sich mit diesem Raum und seinen Spezifikationen, sowie den möglichen Gefahren und den Verhaltensregeln in diesem mit den Schülern auseinandersetzen und diese klar kommunizieren.

### **6.3 Bühnenbilderarbeit mit den Schülern**

Das Bühnenbild ist das Ergebnis aus den räumlichen, literarischen und dramaturgischen Vorgaben für die Aufführung.<sup>72</sup> Dies bedeutet, dass das Bühnenbild ein komplexer sichtbarer Ausdruckskompromiss der Gegebenheiten ist. Um das Bühnenbild also zu gestalten, muss es eine intensive Vorarbeit mit dem Raum, dem Text und den dramaturgischen Möglichkeiten gegeben haben. Dies geschieht in der Regel in der Schule ausgehend vom Lehrer, der das Stück zur Aufführung bringen will. Sehr selten ist in diese Vorarbeit ein Schüler involviert. Ein partizipatorisches Arbeiten findet in der Vorbereitung leider nicht statt.

Ein Großteil der Teilnehmer kommt mit klaren Vorstellungen eines Bühnenbildes und des schauspielerischen Agierens in die Theater-AG, nämlich sehr werkgetreu.<sup>73</sup> Dies bedeutet, dass alles, was in der Textgrundlage steht, so auch auf der Bühne umzusetzen ist, gleichgültig, ob in der Regieanweisung steht „Das Volk sammelt sich im Kreis umher.“<sup>74</sup> oder „MARTHE (am Fenster)“<sup>75</sup>. Ob dies je nach räumlichen Möglichkeiten sinnvoll ist, wird von den Schülern nicht wahrgenommen, da sie diese Regieanweisungen als aktive Unterstützung auf der Bühne betrachten. So wissen sie, wie sie sich zu verhalten haben. Ebenfalls kennen viele Schüler keine Alternativen, da sie wenig Vergleichsmöglichkeiten in ihrem bisherigen Leben gesehen haben oder sie diese als zu unrealistisch und damit als Falsch betrachten.<sup>76</sup>

Wenn man jetzt den Schülern diese Sicherheit wegnehmen würde, müsste man ihnen Alternativen anbieten und diese mit ihnen früh erarbeiten. Hierbei ist das Bühnenbild ein sehr

---

<sup>71</sup> Hippe, Lorenz. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 32. Jahrgang, Heft 68, S. 8.

<sup>72</sup> Interview mit Maria Wolgast

<sup>73</sup> Peter Brook schreibt in seinem Werk „Der leere Raum“ ebenfalls über die Schwierigkeiten dieser Auffassung und nennt es das tödliche Theater. „Aber das tödliche Theater geht an die Klassiker mit der Auffassung heran, wie man so ein Stück aufführt. Das ist das ständige Problem des sogenannten Stils. Jedes Werk hat seinen eigenen Stil. Es könnte nicht anders sein: jede Periode hat ihren Stil. Sobald wir versuchen, diesen Stil festzulegen, sind wir verloren.“ S. 16-17.

<sup>74</sup> von Goethe, Johann Wolfgang: Faust, der Tragödie erster Teil. Text und Kontext. Nr. 19152. Ditzingen: Reclam Verlag 2014, S.30.

<sup>75</sup> Ebd. von Goethe 2014: S.108.

<sup>76</sup> Vgl Interview Maria Wolgast

hilfreiches Mittel, da es ihnen auf mehreren Ebenen eine Sicherheit bietet. Sie können zum einen das Bühnenbild als haptischen Halt, als auch als räumliche Grenze wahrnehmen und zum anderen als eine Art Schutz, da sie sich nicht in ihrer eigenen Realität befinden und damit nicht alles auf sich als Person projizieren. Das Bühnenbild bietet ihnen einen künstlichen Raum<sup>77</sup>, in welchem sie freier agieren können.

Da genau aus dieser Stütze des Bühnenbildes für die Schüler eine enorme Bedeutung hervorgeht, ist es wichtig, dass diese so früh wie möglich an dieses herangeführt werden<sup>78</sup>, um in diesem Spielen zu üben und sich mit dem Bühnenbild körperlich und auch geistig auseinanderzusetzen. Denn gerade, wenn es nicht werkgetreu ist, muss den Schülern auch erklärt werden, warum etwas wie gestaltet wurde und warum manch andere Variante nicht gewählt wurde, denn so kann man auch gleichzeitig den Teilnehmern ein Stückweit das dramaturgische Konzept dahinter erklären.

Aus meiner Erfahrung heraus, wurden alle Bühnenbilder bisher fertig in die Probe eingebracht und dann den Schülern mitgeteilt, dass dies nun ihr Spielbereich sei und wie sie mit dem Bühnenbild zu agieren haben. Aufgrund des mangelhaften Budgets und der Nachhaltigkeit des Bühnenbildes wurden meist Pappkartons als Bühnenbild benutzt, welche man bei jeder Aufführung neu anmalen konnte und dadurch einen neuen Raum entstehen lassen wollte.<sup>79</sup> Dies geschah meist sehr spät im Probenprozess, etwa ein Monat vor der Aufführung. Dies führte bisher nicht dazu, dass eine Verschmelzung zwischen Bühnenbild, Bühne und Schauspieler stattfand, sondern eine systematische Nutzung des Bühnenbildes und eine systematische Abarbeitung der Wege auf der Bühne.

„Die früheste Beziehung ist Regisseur/Subjekt/Bühnenbildner. [...], aber oft zwingen praktische Überlegungen von Bauten und Kostümschneiderei den Bildner, seine Arbeit vor der ersten Probe fix und fertig zu haben. [...]. Eine Szene kann dem Regisseur mehrere Wochen lang unklar bleiben, eine Form im Bühnenbild kann unvollständig erscheinen – wenn er dann am Bühnenbild arbeitet, kann ihm plötzlich klarwerden, wo diese bisher nicht verstandene Szene hingehört; wenn er an der Struktur einer schwierigen Szene arbeitet, kann ihm plötzlich der Sinn als Bühnenhandlung und als Abfolge von Farben vor Augen stehen.“<sup>80</sup>

Genau aus diesem Grund kann ein organisches Handeln jedoch nur zustande kommen, wenn die Schüler aktiv am Bau des Bühnenbildes beteiligt sind, denn dadurch geben sie diesem einen Wert, lernen den Sinn dessen zu verstehen und setzen es in Beziehung zu ihrer Rolle und ihrem Handeln auf der Bühne. Dies gibt ihnen noch mehr Sicherheit, denn sie wissen nun aus welchem festen Material dieses gebaut wurde und was es leisten kann

---

<sup>77</sup> Interview mit Maria Wolgast

<sup>78</sup> Manier, Agnes im Gespräch mit der Bühnenbildnerin Steffi Wurster: Die Bühne – ein Erfahrungsraum für Zuschauer. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 42.

<sup>79</sup> Andere Materialien wurden nicht verwendet oder erprobt. Dem Bühnenbild und seiner Stofflichkeit wurde sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

<sup>80</sup> Brook, Peter 2016: S. 132. Dies nennt Brook auch das unmittelbare Theater.

und was nicht<sup>81</sup> und gleichzeitig noch mehr Freiheit auf der Bühne mit diesem Bühnenbild zu spielen und es auch zu verändern.

Dies ist die „zweite Dimension und die dritte Dimension, die die räumliche Aufmerksamkeit der Spielenden verlangt, nämlich die nähere Umgebung (was vom Standort aus mit den Armen oder Beinen erreichbar ist) und die räumliche Umgebung (mit Türen, Fenstern und Möbeln)“<sup>82</sup>.

Wenn man mit den Schülern dieses Bühnenbild erarbeitet und in einem weiteren Schritt die literarische Vorlage einbaut, dann können die Schüler durch gezielte Übungen oder das ästhetische Forschen neue Möglichkeiten in das Stück einbringen und so eine engere Verbindung erlangen bzw. die Beziehung zwischen Bühnenbild, Stück und eigener Rolle wird gestärkt und es entsteht eine andere Ästhetik.<sup>83</sup>

Um dies praktisch zu erarbeiten, könnte man ähnlich wie ein Bühnenbildner, mit den Schülern zusammen die Vorarbeit leisten, d.h. nachdem man die Aula als Aufführungsort gewählt hat, wird der materielle Schwerpunkt für dieses Stück bestimmt. Man könnte beispielsweise für den „Steppenwolf“ von Hermann Hesse Türen nutzen, um die verschiedenen Spielorte, die verschiedenen Lebensmöglichkeiten und die verschiedenen Lebensphasen darzustellen. Hierbei sind alle frei die Größe, die Farbe, das Material, die Anzahl und die Platzierung zu wählen und dadurch unterschiedliche Spielmöglichkeiten und ästhetische Aspekte aufzuzeigen. Anschließend wird mit den Schülern der Inhalt erarbeitet und besprochen, sodass jeder in einem weiteren Schritt ein Modell des Bühnenbildes<sup>84</sup> nach eigenen Vorstellungen bauen kann und in einer weiteren Probe vorstellt und erklärt. Durch die Präsentation werden bereits die ersten sehr wichtigen Gedanken, die die Schüler haben, formuliert und zeigen bereits ihre persönlichen inhaltlichen und möglichen spielerischen Schwerpunkte, die man in das Stück einbauen oder auf welche man, zumindest während der Proben, Acht geben könnte. Es würde ein Partizipationsprozess beginnen, der vor allem für unsichere Schüler während der ganzen Proben- und Aufführungszeit sehr wichtig ist.<sup>85</sup> Felix Rellstab sagt dazu folgendes: „Theater, wie es der Theaterpädagoge versteht, will einen doppelten Sinn erfüllen: einen sozialen und einen künstlerischen.“<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Es gibt immer wieder Schüler, die Angst haben etwas kaputt zu machen und dadurch negativ auffallen könnten und deswegen sehr vorsichtig und nicht zielgerichtet mit dem Bühnenbild agieren.

<sup>82</sup> Lille, Roger. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019. S. 105.

<sup>83</sup> Hippe, Lorenz. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 32. Jahrgang, Heft 68, S. 8.

<sup>84</sup> Hier bietet sich ein Schuhkartonmodell an, da es keinen bis einen geringen Kostenaufwand darstellt.

<sup>85</sup> Felder, Marcel: Theaterspielen in der Schule. Theater und Schule: Warum Schultheater. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019. S. 60.

<sup>86</sup> Ebd. Felder, Marcel. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019. S. 60.

## 6.4 Aufgabe des Theaterpädagogen bei der Erarbeitung des Bühnenbildes mit den Schülern

Ein einziges Mal hatte ich bisher die Möglichkeit mit den Schülern das Bühnenbild vorab zu bauen, sodass alle räumlichen Rahmenbedingungen vor der ersten Probe gegeben waren. Am Ende des Schuljahres finden in der Regel bei uns in der Schule die Projektstage statt und in diesem Zuge wurde an zwei Tagen für das Stück „Die Winters – Live und in Farbe!“ von John Schöllgen ein Haus aus Dachlatten gebaut.<sup>87</sup> Es gab am Anfang ein Schuhkartonmodell, Skizzen und Bildimpulse, damit der erste Entwurf einen Eindruck vermittelte, in welche Richtung das Bühnenbild gestaltet werden kann. Die Theater-AG-Teilnehmer haben dann in Selbstregie die Bühne vermessen, sich die Konstruktion des Hauses überlegt, das Material eingekauft und auch das Bühnenbild unter technischer Anleitung gebaut. Am Ende der Projektstage wurde das Haus mit den Maßen 6m Länge, 2,60m Höhe und 3,70m Breite allen Schülern der Schule vorgestellt und den Kontext der Arbeit erklärt. Dies führte dazu, dass das Interesse der möglichen Zuschauer mit ihren Erwartungen an das Stück und die Aufführung geweckt waren und bereits in eine positive Richtung gelenkt wurden. Und es gleichzeitig die Bedeutung des Bühnenbildes für die Schauspieler verstärkte und auch dem Bühnenbild einen besonderen Wert zuschrieb, der sich in ihrem theatralen Agieren in den Proben zeigte, da sie hier bereits einen räumlichen und freieren Handlungsspielraum fanden, der ihnen Sicherheit bot.

In diesem Fall bin ich nach dem KISS-Prinzip vorgegangen. Nicht der ursprünglichen Bedeutung „Keep it simple, stupid“<sup>88</sup>, sondern einer Abwandlung folgend „Keep it smart and simple“. Hierbei habe ich mit einfachen Formen, Materialien und Strukturen den Schülern vermitteln können, wie man Dinge sichtbar macht, wenn man sie beispielsweise nur andeutet und welche weiteren Spielmöglichkeiten sich daraus ergeben. So ist dieses Haus mit seinen Wänden bewusst nur aus Dachlatten konstruiert, um das gesamte Geschehen auf der Bühne sichtbar zu machen und dennoch eine räumliche Abgrenzung zu ermöglichen.

Durch diese sehr positive Erfahrung ergeben sich für mich als Theaterpädagogin folgende Aspekte, die ich bei der Erarbeitung und Bespielung des Bühnenbildes mit den Schülern beachten muss:

1. Der Inhalt des Stückes muss bekannt sein, damit sich für die Schüler der thematische Bezug zum Bühnenbild erschließt.
2. Das Bühnenbildmaterial<sup>89</sup> muss einfach und klar gehalten werden, beispielsweise nur ein Material wie Holz verwenden.

---

<sup>87</sup> Siehe Abb. 9: Schultheateraufführung des Berufsschulzentrums Backnang „Die Winters. Live“ von John Schoellgen 2017, Dachlattenhaus.

<sup>88</sup> Angermeier, Georg Dr.: KISS-Prinzip. In: [www.projektmagazin.de](http://www.projektmagazin.de), Stand: 31.07.21. Url: <https://www.projektmagazin.de/glossarterm/kiss-prinzip>

<sup>89</sup> Es geht in diesem Fall nur um das Bühnenbild und nicht um die möglichen Requisiten.

3. Einfache Konstruktionen verwenden, die das Bühnenbild wandelbar machen.
4. Reflektion und Verbalisierung der geleisteten Arbeit der Schüler.
5. Ästhetisches Forschen am Bühnenbild selbst.
6. Reflektion des Endproduktes in Bezug auf das Stück.

Etwas, das ich ebenfalls lernen und erfahren durfte, war, dass es wenig literarisches und digitales Material gibt, welches realistische, praktische und kostengünstige Bauanleitungen vor allem auf für Schüler anbietet<sup>90</sup> und wir deshalb durch sehr viel Eigenregie und Probieren uns das gemeinsam erarbeitet haben.

Eine große Herausforderung ist bei allen Überlegungen auch, dass die Zeit, um mit den Schülern zu arbeiten, sehr knapp bemessen ist. Es gibt an meiner Schule nur 90 Minuten pro Woche in welchen wir arbeiten können. Der Stellenwert der theatralen Arbeit ist u.a. auch von der Schulleitung abhängig, inwieweit sie einem bei der organisatorischen Vorbereitung entgegenkommt. Meistens sind die Theaterstunden sogenannte Randstunden, dies bedeutet, dass die Schüler bereits den ganzen Tag Unterricht hatten, meist 8 Unterrichtsstunden und müde sind. Oft muss die Motivation erst wieder aufgebaut werden.

## **7. Bedeutung des Bühnenraums im Kontext pädagogischen schulischen Handelns**

### **7.1 Für die Schüler**

Es gibt in der ersten Probe, wenn sich die Teilnehmer zum ersten Mal sehen und den Raum betreten, selten Schüler, die sofort die Bühne betreten. Die meisten setzen sich in den Zuschauerraum und wirken wie Unbeteiligte bzw. Menschen, die darauf warten, dass etwas passiert. Dass sie nun jedoch selbst diejenigen sind, die Agieren sollen und selbst bestimmen, was geschehen wird und dies vor allem auf der Bühne, ist ihnen zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst. Schüler sind heutzutage darauf trainiert zu warten, welche Anweisungen sie erhalten und dass sie nicht negativ auffallen. Dass sie beispielweise ihre Arbeitsmaterialien auspacken sollen, das Buch auf einer bestimmten Seite aufzuschlagen haben und dass sie mitschreiben sollen. Selbstinitiative wird ihnen im schulischen Kontext sehr wenig vermittelt. Mit dieser Haltung und mit diesen Erfahrungen treffen sie nun im Theater auf die gegenteilige Haltung. Im theatralen Agieren sollen sie frei sein, sich einbringen und vor allem auffallen. „Theatrales Lernen setzt – wie das ästhetische Lernen – die Ausblendung restriktiver

---

<sup>90</sup> Einzige sehr gut gelungene Ausnahme. Thomas, Terry: Theaterwerkstatt. Bühnenbild und Kulissen selbstgemacht. Wiesbaden und Berlin: Bauverlag GmbH 1988.

Lern- und Arbeitszusammenhänge im zweckfreien, entfremdungsarmen künstlerischen Raum voraus.“<sup>91</sup>

In diesem Fall muss dieser wertungsfreie Raum für die Schüler von Anfang an erst einmal geschaffen werden, damit sie sich nicht selbst Gedanken machen, ob sie eine bestimmte Handlung ausführen dürfen oder nicht. Denn aus diesen wahren Momenten des Handelns bei Übungen können weitere sinnvolle und ästhetische Momente für das Stück geschaffen und gefunden werden. „Bildend wirkt nach Schiller das Spiel nur insofern, als es den Menschen den Zustand der Freiheit zur Selbstbestimmung erfahren lässt. Jede Festlegung im Sinne einer bestimmten Moral oder Erkenntnis macht diese Freiheit zunichte.“<sup>92</sup> Und eben dieses freie Handeln und Wirken findet auf der Bühne statt. Also auf einem erhöhten, sehr gut sichtbaren Punkt in einem Raum, in welchem sie eventuell von Freunden, Familienmitgliedern und Lehrern gesehen werden und nach der Aufführung von diesen ein Feedback erhalten.

Wenn sie Theater spielen und sich auf einer Bühne befinden, stellen sich die meisten Schüler zum ersten Mal selbst in den Mittelpunkt und zeigen einen Aspekt ihres Wesens, welchen manche vorher noch nie gesehen haben. „Theaterspielen fördert das Selbstbewusstsein und das Selbstvertrauen: In einem geschützten Rahmen können sich Schüler/innen spielerisch ausprobieren, Identitäten übernehmen, Ängste überwinden.“<sup>93</sup> Dieses sich nach außen hin öffnen, ist für sehr viele Schüler ein großes Problem, da sie Angst vor der Kritik von wichtigen Menschen in ihrem Leben haben und/oder dass sie sich in diesem öffentlichen Bereich bloßstellen und der Lächerlichkeit preisgeben. Bei einer Aufführung sind im wahrsten Sinne des Wortes alle Augen auf sie gerichtet und jede Bewegung, jedes Wort und jede Gefühlslage wird von den Zuschauern wahrgenommen. Diese enorme Aufmerksamkeit sind viele Schüler nicht gewohnt, da sie sich teilweise auch im Unterricht hinter ihrem Tisch und der Klassengröße von teilweise 25 Mitschülern verstecken können.

D.h. also, dass bereits ab der ersten Probe mit den Schülern „das auf der Bühne sein“ und welche Bedeutung dies hat, pädagogisch aufgearbeitet werden muss, damit die Schüler ihre Hemmschwellen abbauen und es für sie nach und nach zu einer Selbstverständlichkeit wird, auf der Bühne zu sein und sich in den Mittelpunkt zu stellen und ebenfalls die Gewissheit haben, dass sie sich in einem geschützten Raum befinden. Diesen Aspekt sieht man häufig bei Schülern, die zwei Jahre aufeinander in die Theater-AG kommen. Sie stehen bereits bei der ersten Probe, in ihrem zweiten Durchlauf auf der Bühne und bewegen sich

---

<sup>91</sup> Wiese, Hans-Joachim: Sachliche, soziale, ästhetische und theatrale Lernprozesse. In: Wiese, Hans-Joachim [u.a.] (Hg): Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit. Band 1 Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik. Uckerland: Schibri Verlag 2006. S. 49.

<sup>92</sup> Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Berlin: Schibri-Verlag. S.124.

<sup>93</sup>Felder, Marcel: Theaterspielen in der Schule. Theater und Schule: Warum Schultheater. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019. S. 59.

frei oder spielen bereits miteinander ein eigens gesuchtes Spiel. Dieses spielerische Agieren auf der Bühne ist auch ein guter Beginn für die neuen Teilnehmer, da sie mit dem Spielen positive Erfahrungen verbinden und sie diese auf das Agieren auf der Bühne und in diesem Raum übertragen.

Um die Vorstellung der Teilnehmer wie der Theaterraum mit Bühne und Zuschauerraum aufgebaut ist, und damit die Bedeutung der Bühne, auf welcher sie spielen sollen, aufzubrechen, wäre hierbei vielleicht auch hilfreich eine andere Bühnenform zu wählen als die klassische Guckkastenbühne.<sup>94</sup> Denn so könnte man ebenfalls die Hemmschwelle für die Teilnehmer etwas reduzieren und es bietet für die bereits erfahrenen Teilnehmer neue Spielmöglichkeiten, wenn sie sich freier im Raum bewegen können und dadurch neue wertungsfreie Räume entstehen.

Folgende Auswirkungen haben die einzelnen Bühnenräume auf das schauspielerische Agieren<sup>95</sup>:

1. Die antike Orchestrabühne: Der Zuschauerraum ist in einem Über-Halbrund um die Spielfläche platziert, daher ist kein illusionistisches Bühnenbild möglich. Im Hintergrund der Spielfläche befanden sich eine neutrale Wand (Bühne, skene) und die reale Landschaft. Aufgrund der großen Entfernung von Bühne und Zuschauern war bzw. ist kein realistisches Spiel der Schauspieler möglich, sondern ein stilisierender Schauspielstil, d.h. Deklamation, Chorgesang, Masken, symbolische Kostüme und große Gebärden.
2. Die mittelalterliche Simultanbühne: Hierbei sind alle Szenenflächen auf der räumlichen oder flächigen Bühne gleichzeitig nebeneinander. Es ist eine dekorationsarme Bühne, die von allen Seiten einsehbar ist und dadurch entsteht ein räumlich enger Kontakt zwischen Schauspielern und Publikum. Man hat hier also einen offenen Übergang zwischen Spielraum und Zuschauerraum.<sup>96</sup> Bei diesem Bühnenraum sind für die Schauspieler vor allem die Bewegungen, Gestiken und Mimiken wichtig, denn sie bewegen sich zwischen den Zuschauern, die sehr nah bei ihnen sind.
3. Die Shakespeare-Bühne: Hier besteht ein enger Kontakt zum Publikum, da die Bühne von drei Seiten umringt ist. Die Zuschauer befinden sich dabei zum größten Teil auf übereinander angeordneten Galerien. Sehr gut bietet sich hier durch das Vorhandensein von drei Spielflächen ein schneller Szenen- und Schauplatzwechsel an. Aufgrund des möglichen Beiseitesprechens können sich hier sehr gut Monologe

---

<sup>94</sup> Hippe, Lorenz. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 32. Jahrgang, Heft 68, S. 8.

<sup>95</sup> [www.teachsam.de](http://www.teachsam.de), Stand: 15.07.2021. Url: [http://www.teachsam.de/deutsch/d\\_literatur/d\\_gat/d\\_drama/dram\\_insz/dram\\_insz\\_6\\_1.htm](http://www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_gat/d_drama/dram_insz/dram_insz_6_1.htm)

<sup>96</sup> Vgl. Abb. 3: Jerzy Grotowskis Bühnenanordnung bei „Kordian“

platzieren lassen oder durch das Aus-der-Rolle-Fallen kann eine erzählende Passage in das Stück eingebaut werden und so engeren Kontakt mit den Zuschauern geschaffen werden. Es sind auch nur sehr wenige Requisiten nötig, da der Fokus auf den schnellen Szenenwechseln liegen soll. Wesentlich ist also bei diesem Bühnenraum die sprachliche Ausdrucksstärke, so dass alle Zuschauer erreicht werden.

4. Das Hoftheater: Es ist ein fester Bühnenraum, welcher die Bühne und den Zuschauerraum voneinander trennt. Entscheidend ist hierbei der rote Vorhang, der wie eine Wand das Stück und damit die Schauspieler und Zuschauer voneinander fernhält und eine eigene Welt erschafft. Einzig eine Vorderbühne verbindet den Zuschauerraum und die Bühne, teilweise ist der Zuschauerraum noch beleuchtet. Historisch gesehen waren die aufgeführten Stücke nicht auf die Nachahmung der Wirklichkeit aus, sondern auf ein stilisiertes Idealbild. Hier sind alle heutigen schauspielerischen Fähigkeiten gefragt, denn der Zuschauer blickt einen direkt an und möchte unterhalten werden.
5. Die Guckkastenbühne: Diese Variante ist die bekannteste Bühne im 20. Jahrhundert und schafft auf der Bühne einen sehr realistischen Illusionsraum, welche von den Schauspielern bedient wird. Die Zuschauer existieren in diesem Fall nur noch in einem dunklen Raum, der von den Schauspielern nicht einsehbar ist und ihnen vermittelt als seien sie allein in ihrer Welt. Bei dieser Bühnenraumkonstellation sind ebenfalls alle schauspielerischen Fähigkeiten bedeutend, da alles gesehen wird. Gleichzeitig bietet diese für den Regisseur auch die Möglichkeit alle theatralen Mittel zu verwenden.

Die bedeutet für mich als Theaterpädagogin, dass wenn ich mich für einen Bühnenraum entschieden habe, dann muss ich mit den Spielern an den besonderen Charaktereigenschaften des Bühnenraumes arbeiten, d.h. wenn ich eine Simultanbühne wähle, dann müssen meine Übungen auf Bewegung im Raum, eine ausdrucksstarke Gestik und Mimik fokussiert werden, damit die Spieler einen Kompetenzzuwachs erleben und das Gefüge zwischen Stück, Schauspieler, Bühnenraum und Zuschauer funktioniert.

## **7.2 Für die Zuschauer**

Die Bühne ist für die Zuschauer der Ort, an welchem eine Handlung geschieht, die sie sehen wollen. Sie haben sich für dieses Ereignis festlich gekleidet, sich Zeit genommen, sich an diesen Ort bewegt und Eintritt bezahlt, d.h. sie haben Energie in die Vorbereitung investiert und aus diesem Grund wollen sie auch, dass ihre Erwartungen erfüllt werden.<sup>97</sup> Grundlegend kann man sagen, dass man als Zuschauer, im wahrsten Sinne des Wortes, zu-

---

<sup>97</sup> Vgl. Brook, Peter 2016. S. 27.

schauen möchte, d.h. man möchte etwas sehen und unterhalten werden, an dem man Interesse zeigt.<sup>98</sup> Dies macht einen zuerst einmal zu einem passiven Teilnehmer an einer Veranstaltung. D.h. man sitzt meist in seinem Zuschauerraum einer Guckkastenbühne und blickt frontal nach vorne. Wenn man sich jedoch in einem Theater befindet, dann entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem Zuschauer und dem Schauspieler. Der Zuschauer reagiert auf das Gesehene, welches vom Schauspieler dargestellt wird und der Schauspieler wiederum reagiert auf die Reaktion der Zuschauer. „Als ich Leute gähnen sah, fühlte ich mich schuldig, denn ich merkte, daß man etwas anderes von uns erwartete. [...] Die Schauspieler hingegen reagierten instinktiv auf die Situation. Sie unterstrichen alles im Stück, was die Zuschauer fesseln konnte - [...].“<sup>99</sup>

Im schulischen Kontext sind diese Erwartungen noch vielfältiger und sogar sehr viel zielgerichteter, denn das Publikum besteht aus bestimmten Personengruppen, nämlich der Schulleitung, den Lehrern, den Schülern und den Eltern bzw. Verwandten. Dies bedeutet, dass alle Erwartungen erfüllt werden sollten, damit aus Sicht der Zuschauer, die Aufführung und der vorherige Probenprozess ein Erfolg ist bzw. war.

#### Erwartungen:

1. Schulleitung: positive Wirkung nach außen, d.h. eine wirkungsvolle und den Zeitgeist aufgreifende Thematik, die zeigt, dass sich die Schule positiv weiterentwickelt (bspw. Migration, Demokratisierung, Frauenrechte, etc.); es sollte keine Provokation auf der Bühne entstehen, sondern eine lehrreiche gesellschaftliche und politische Auseinandersetzung mit der Gegenwart für die Zuschauer, vor allem Schüler, stattfinden.
2. Lehrer: Inhalte aus den Bildungsplänen auf der Bühne darstellen, so dass die Aufführung in den Unterricht eingebunden werden kann, bzw. Aspekte der Aufführung.<sup>100</sup> Für den Lehrer eröffnet sich dadurch auch eine weitere Vermittlungsebene des Stoffs.
3. Schüler: unterhaltsamer, verständlicher Zeitvertreib und mögliche Betrachtung eines Klassenkameraden oder Bekannten auf der Bühne, d.h. die Schüler wollen, dass es abwechslungsreich, spannend, verständlich und nicht lehrreich ist. Ebenfalls kann es sein, dass ein Mitschüler mitspielt, und diesen wollen sie auf der Bühne erleben. Dies können positive als auch negative Erwartungen an das schauspielerische Können des Mitschülers sein.

---

<sup>98</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika 2007. S. 16.

<sup>99</sup> Brook, Peter 2016. S. 27.

<sup>100</sup> Dies zeigt sich in meiner Erfahrung dadurch, dass seitdem ich literarische Werke der Oberstufe als Textgrundlage nehme, mehr Kollegen mit ihren Klassen in die Aufführungen kommen und auch teilweise den Abendtermin nutzen, welcher bisher als Strafe betrachtet wurde. Vgl. hierbei Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Prae 06.

4. Eltern bzw. Verwandte: das eigene „Kind“ so häufig wie möglich auf der Bühne agieren sehen und dass es eine tragende Rolle und damit eine große Bedeutung für das Stück hat und dadurch gesellschaftliches Ansehen erhält. Denn dadurch übertragen manche Eltern bzw. Verwandte die gesehene Leistung des „Kindes“ auf ihre eigenen Leistungen.

Wenn also unterschiedliche Erwartungen in schulischen Aufführungen auf die Schauspieler treffen, dann werden diese durch ihnen teilweise sehr bekannte Menschen stark beeinflusst und die Grundhaltungen der Zuschauer beeinflussen die Stimmung vor, während und nach der Aufführung vehement, d.h. sie sind mitentscheidend für ein nachhaltiges Wirken des theatralen Arbeitens.

Um die klassischen Erwartungen aufzubrechen, könnte man bereits die Rahmenbedingungen ändern, in dem man z.B. die räumlichen Gegebenheiten durch eine andere Bühnenform oder einen ganz anderen Raum ersetzt, um so ganz neue Eindrücke zu vermitteln.<sup>101</sup>

„Was mir wichtig ist und bei vielen Arbeiten eine Rolle spielt, ist, dass der Zuschauer zunächst ein Gefühl für den Bühnenraum bekommt, eine Erfahrung damit machen kann. [...] Eigentlich geht es immer wieder darum, den Raum aus einer anderen Perspektive erleben zu können als lediglich durch den gewohnten Blick von außen. Das kann einen anderen Erkenntnismoment mit sich bringen.“<sup>102</sup>

In diesem Zuge ist meine Aufgabe als Theaterpädagogin die Erwartungen der Zuschauer zu kennen und im Vorfeld bereits auf diese einzugehen, denn dann kann ich diese positiv beeinflussen und so die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer stärken. Ich kann dies durch eine Materialmappe für die Lehrer und Schüler machen, sowie ein kurzes Informationsschreiben oder einen Flyer an die Eltern bzw. Verwandten. Die Schulleitung kann man mit Hilfe eines Gesprächs über die kommenden Planungen der Theater-AG informieren und sie dadurch eventuell als Unterstützer gewinnen.

### 7.3 Für das Stück

Eine ganz entscheidende Wirkung hat der Bühnenraum auf das Stück.

„Als Bühnenraum wollen wir denjenigen Raumabschnitt definieren, in dem A agiert, um X darzustellen. Daraus folgt unmittelbar, daß der Bühnenraum nicht ein speziell abgegrenzter Platz sein muß, sondern überall da zu lokalisieren ist, wo A agiert, um X darzustellen: dies kann mitten unter den Zuschauern sein, auf den Treppenzugängen zum Zuschauerraum, auf der Beleuchterbrücke, an einem über den Zuschauer baumelnden Seil, etc. etc. Die Lokalisierung des Bühnenraumes hängt also von der zugrundeliegenden allgemeinen Raumkonzeption, vor allem von der räumlichen Zuordnung der A und S und der damit gesetzten Definition der Beziehung zwischen A und S ab.“<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Præ 07.

<sup>102</sup> Manier, Agnes im Gespräch mit der Bühnenbildnerin Steffi Wurster: Die Bühne – ein Erfahrungsraum für Zuschauer. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012). S. 43.

<sup>103</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. 5. unveränd. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007. S. 143.

Dies bedeutet für das Theaterstück, 1. dass es prinzipiell unzählige unterschiedliche Möglichkeiten gibt, es in einer bestimmten räumlichen Konstellation zu inszenieren und zur Aufführung zu bringen.

„Wie jeder Raum legt auch der Bühnenraum aufgrund seiner Lage (in Relation zum Zuschauererraum), seiner Form und seiner Beschaffenheit bestimmte Arten der Tätigkeit, [...], nahe: ein kreisförmiger Bühnenraum ermöglicht andere Bewegungsabläufe als ein halbkreisförmiger, ein rechteckiger andere als ein quadratischer, ein trapezförmiger andere als ein ellipsoider. [...] Der Bühnenraum wird damit zum Zeichen für die Möglichkeit der Realisierung bestimmter proxemischer Zeichen, die, von A hervorgebracht, X bedeuten sollen.“<sup>104</sup>

Für das Stück bedeutet dies 2. dass der Raum den Schauspieler in seinen Handlungen beeinflusst und damit die Bedeutung des Stückes verändern kann. Diese Veränderung hängt jedoch davon ab, welche Bühnenform gewählt wurde.

„Indem die Raumkonzeption auf den gesellschaftlichen Kontext verweist, innerhalb dessen die einzelne Aufführung realisiert wird und zu werten ist, bringt sie wichtige Faktoren der pragmatischen Dimension in den Blick, von denen die Konstitution der Bedeutung jeder einzelnen Aufführung abhängig ist.“<sup>105</sup>

Dies zeigt, 3. dass dem Raum an sich eine gesellschaftliche Bedeutung zugeschrieben wird, die man, wenn man sie nicht aktiv in das Stück einarbeiten möchte, ersetzen muss durch den Raum, der eine Bedeutung für das Stück hat.

Aus diesen drei Grundprinzipien ergibt sich also nun folgendes für den Theaterpädagogen in der Zusammenarbeit mit den Schülern, damit sie die dramaturgische Erarbeitung nachvollziehen können und das Stück seine gesetzte Bedeutung erhält:

1. Die unterschiedlichen räumlichen Möglichkeiten ausloten, d.h. mit den Spielern ein Raumgefühl entwickeln und die unterschiedlichen Bedeutungen des Gesprochenen auf den Zuschauer, ausgehend von unterschiedlichen Orten im Raum, wirken lassen. Anschließend die Unterschiede verbalisieren und vor allem die Bedeutung und Wirkung erkennen und auf das Stück transferieren.
2. Die unterschiedlichen Bühnenformen mit den Spielern ablaufen, indem ihnen diese räumlich deutlich gemacht werden. Sie sollen körperlich selbst erfahren, welche Möglichkeiten, sie in einem begrenzten Raum haben und was dies bei ihnen bewirkt bzw. welche Einflüsse dies auf ihren gesprochenen Text hat. Damit werden die Bewegungen auf der Bühne nicht mehr wahllos, sondern zielgerichtet und vor allem mit einem Motiv verbunden.<sup>106</sup>
3. Für die Stückauswahl muss der vorliegende Ort entweder verändert oder aktiv in das Geschehen eingebunden werden. D.h. man muss entweder die gesellschaftliche Bedeutung des Raumes, z.B. Schulaula als Vortragsraum, so weit

---

<sup>104</sup> Ebd. Fischer-Lichte: S. 143.

<sup>105</sup> Ebd. Fischer-Lichte: S. 142.

<sup>106</sup> Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. 5. unver. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007. S. 87.

verändern, beispielsweise durch ein Aufbrechen der Raumkonstellation, Raumbeziehung Spieler und Zuschauer oder durch die Dekoration des Raumes, so dass diese verschwindet. Oder diese Konstellation nutzen und in diesem Lehrstücke aufführen, beispielsweise Brecht, so dass die Erwartungen von manchen Zuschauern bedient werden.<sup>107</sup>

Diese drei Grundprinzipien der Erarbeitung des Raumes können teilweise in der Vorbereitung geschehen oder während der Probenphase. Ich habe bereits festgestellt, dass Schüler Schwierigkeiten damit haben, Grenzen in einem Raum zu akzeptieren. D.h. wenn sie einen vorgegeben Raum haben, in welchem sie sich bewegen sollen und diesen auch bis an seine räumlichen Grenzen erfahren sollen, dann verharren sie entweder an einem Punkt oder sie suchen sich einen sicheren Platz in diesem Raum, beispielsweise lehnen sie sich an der Wand an und scheinen beinahe mit dieser zu verschmelzen. Bei den räumlichen und theatralen Möglichkeiten, die sich für das Stück ergeben, muss man also gezielt mit den Schülern Übungen machen, dass sie den Raum als Ganzes wahrnehmen und erfahren. Die Übung des Raumlaufs ist ein schlüssiger Anfang, jedoch sollte dieser noch weiter ausgebaut werden, beispielsweise durch geometrische Anweisungen: „Laufe ein Quadrat, laufe ein Dreieck, laufe einen Kreis, etc.“ So könnte für die Bühnenformen ein Raumgefühl entstehen.<sup>108</sup>

## **8. Neue Räume als neue Bühnenräume nutzen**

### **8.1 Schule als neuer Spielraum**

„Das Theater sucht seinen nach wie vor öffentlichen Ort im Gewebe eines unübersichtlichen Netzwerks der nächsten Gesellschaft.“<sup>109</sup> Dieses Motto sollte eigentlich in der Schule einen besonderen Stellenwert erhalten, denn genau dies trifft hier auf die Schüler zu. Es ist sehr schwierig sich auf die sehr schnell wechselnden und oberflächlichen scheinenden Interessen der Jugendlichen einzustellen, diese zu verstehen und mit diesen zu arbeiten. Eine Möglichkeit sollte hierbei die theatrale Arbeit sein, die mit den persönlichen Räumen der Jugendlichen und ihren Interessen in die öffentlichen Räume vordringt und nicht in den verstaubten Erwartungshaltungen des schulischen Umfeldes hängenbleibt, indem jede Aufführung in der Schulaula stattfinden muss.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika 2007. S. 138.

<sup>108</sup> Vgl. hierzu Kapitel 7.1 für die Schüler, ab S. 18.

<sup>109</sup> Wiens, Birgit: Reisende Theaterformate als ‚Szenische Topik‘. Beispiel 1: Bert Neumanns Mobile Container-Bühne. In: [www.kunstforum.de](http://www.kunstforum.de), Stand: 31.07.21. Url: <https://www.kunstforum.de/artikel/flexible-formate-wechselnde-orte-multilokalitaet-im-theater-der-gegenwart/>

<sup>110</sup> Vgl. Umfrage Lehrer: Zusammenfassung für Ort 3.

Erika Fischer-Lichte spricht in ihrem „System der theatralischen Zeichen“ davon, dass alles, was ein Schauspieler tut, von Bedeutung ist und auch der Raum auf diesen eine Wirkung hat. Wenn man nun den Raum für die Schüler verändert, dann können sich die Schüler anderes verhalten. Man könnte, wenn man die Schule nicht verlassen möchte, die Aufführung und die Proben in anderen schulischen Räumen stattfinden lassen als in der Aula. Dies sollte jedoch angepasst werden an den thematischen Schwerpunkt und Inhalt des Stückes. Man könnte beispielsweise „Die Ratten“ von Gerhard Hauptmann in drei übereinanderliegenden Klassenzimmern spielen lassen und die Zuschauer befinden sich vor dem Gebäude und sind außenstehende Zuschauer, die einen sehr intimen und voyeuristischen Blick auf das Geschehen in den Zimmern erhalten. D.h. man baut nicht das Haus, welches in dem Stück angelegt ist, nach, sondern man nutzt das Gebäude Schule und schaut sich hier die Untiefen des gesellschaftlichen Miteinanders an. Denn so wie es in diesem Stück diese gesellschaftlichen und teilweise sehr polarisierenden Verhältnisse gibt, sind sie im schulischen Alltag, sei es bei den Schülern oder den Lehrern, ebenfalls vorhanden.

Des Weiteren könnte man „Die Physiker“ von Friedrich Dürrenmatt in einem oder mehreren Physiklaboren zur Aufführung kommen lassen, denn in diesem Fall wäre der inhaltliche, und nicht wie bei den „Ratten“ der persönliche Bezug, gegeben. Eine weitere Möglichkeit wäre in dem Zuge „Faust, der Tragödie erster Teil“ von Johann Wolfgang von Goethe in einem Lehrerzimmer<sup>111</sup> und anschließend im restlichen Gebäude stattfinden zu lassen und hierbei die ganze Schule einzubeziehen, damit die Zuschauer und auch die Spieler einen andere Seherfahrung in Bezug auf dieses Gebäude und seiner Möglichkeiten machen. Der Keller würde sich in der Szene „Wald und Höhle“ anbieten, „Marthens Garten“ könnte man auf der Schulwiese stattfinden lassen, „die Hexenküche“ im Chemielabor und/oder der „Kerker“ im Schulleitungszimmer. Hierbei würden die Zuschauer mit den Schauspielern mitlaufen und auch die nonverbalen Szenenbrüche in diesem Werk hautnah miterleben und mit eigenen persönlichen Inhalten füllen und die Charaktere aus mehreren Blickwinkeln betrachten können.

Shakespeares „Sommernachtstraum“ kann beispielsweise auf der Schulwiese mit ihren Bäumen aufgeführt werden. Nötig wäre hierbei wahrscheinlich, dass es nur Abendveranstaltungen gibt, damit die Atmosphäre des nun öffentlichen Außenraums transportiert werden kann und diese sich auch bei den Zuschauern manifestiert. Damit diese Komödie noch zusätzlich einen unterhaltenden Charakter bekommt, könnte man das Ganze gleichzeitig mit einem Picknick der Zuschauer kombinieren, die mitten im Bühnenraum sind und damit die Hochzeitsgäste der Brautpaare.

---

<sup>111</sup> Es gibt in der Regel ein gemeinsames großes Lehrerzimmer, in welchem auch genügend Lehrmaterial liegt, um dieses aktiv in das Spiel einzubauen.

Um die Lebenswelt der Schüler in die Aufführungen einzubinden, könnte man sich mit dem neuen „Gametheater“ auseinandersetzen. „Da die Digitalität wesentlich in der Erfahrungswelt von Kindern und Jugendlichen verankert ist, scheint sie zum einen ein naheliegender und attraktiver neuer Zugang zum Medium des Theaters zu sein, zum anderen gehen digitalisierte Theaterformen oftmals mit einer Aktivierung der Zuschauer einher.“<sup>112</sup> Hierbei ist es möglich die Zuschauer mit Hilfe beispielsweise der App „Actionbound“ aktiv am Stück teilhaben zu lassen und sie aus der Haltung des passiven Zuschauers zu holen. Bei dieser App gibt es mehrere Möglichkeiten, die in die Dramaturgie eingebunden werden können, so kann man beispielsweise Quiz, Fotos, Filme oder auch Links an bestimmten Orten der Aufführung digital zur Verfügung stellen. Oder man kann die Zuschauer parallel Rezensionen oder rollenbasierende Tagebucheinträge schreiben lassen, während sie sich von Ort zu Ort bewegen. An den einzelnen Spielorten sollten jedoch reale Schauspieler agieren, damit ein deutlicher Bezug zum Theater vorhanden ist und es nicht zu einer reinen digitalen Veranstaltung wird.<sup>113</sup> Wenn man in diesem Kontext das Stück „Andorra“ von Max Frisch inszenieren würde, dann könnte man, so wie es im Stück angelegt ist, 12 verschiedene Stationen machen, bei welchen die Zuschauer Informationen über den Holocaust erhalten und am Ende beispielsweise selbst als Richter oder Geschworene darüber abstimmen müssten, wie mit den Bewohnern von Andorra nun umgegangen werden soll und wer welche Verantwortung und/oder Schuld trägt. Ausgehend von diesen Ergebnissen könnten man dann das Stück dramaturgisch weiterführen und die Bewohner dementsprechend behandeln, d.h. entweder in ein Gefängnis stecken oder freisprechen. Bei dieser Variante bekommen die Schauspieler eine ehrliche und direkte Reaktion und müssen dann auf diese reagieren.

Im Geschichtsunterricht könnte man mit dem Theaterstück und den Ergebnissen der Zuschauer über Schuld und Verantwortung der Deutschen während des Nationalsozialismus in Deutschland sprechen und würde so das Gesehene weiter pädagogisch aufarbeiten.

Im Vordergrund jeder theaterpädagogischen Arbeit sollte jedoch die Arbeit mit den Schauspielern sein und nicht die digitale Technik. Sie kann hilfreich sein, aber nicht den Mittelpunkt des Stücks bilden

## **8.2 Site specific**

### **8.2.1 Begriffserklärung**

site – steht im Englischen für Lage, Platz, Gelände oder Standort. Gemeint ist aber auch ein Campingplatz, Bauplatz oder Grundstück.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Regenass, Yves: Digitales Theater. Die Nutzung des virtuellen Raums in der schulischen Theaterpraxis. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018). S. 28.

<sup>113</sup> Ebd. Regenass, Yves. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018). S. 31.

<sup>114</sup> [www.leo.org](https://dict.leo.org), Stand: 02.08.21. Url: <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/site>.

specific – bedeutet übersetzt genau, festgelegt, besonders. Ebenso steht es für charakteristisch, besonders oder typisch.<sup>115</sup>

site specific als Adjektiv meint also die Ortsbezogenheit.

### 8.2.2 Möglichkeiten

Wenn man sich dazu entschließt die Schule als theatralen Raum zu verlassen, dann kann man sich auch in seiner näheren Umgebung umschaun und diese aktiv in die Theaterarbeit einbinden.

„Folgt man etwa der These Klepackis, dass Kunst und kreative Freiräume in einem theatralen Kontext niemals in einer Schule verortet sein können, da die dortigen Räume bereits mit anderen, oft negativen, Erfahrungen besetzt sind, und man in Folge dessen das Schulgebäude verlassen sollte, um kreative Prozesse in Gang zu setzen, so ist der Weg zu einer ortsspezifischen Inszenierung beinahe schon vorgegeben.“<sup>116</sup>

In Ansätzen kann ich Klepackis zustimmen. Er hat Recht, wenn er meint, dass eine Schule mit teilweise negativen Erfahrungen behaftet ist, dennoch bedeutet dies nicht automatisch, dass man die Schule ganz hinter sich lassen sollte, sondern eher andere Anreize schaffen sollte, dass sie mit positiven Erfahrungen verknüpft wird und sich so neue Spielräume eröffnen. Natürlich bietet site specific neue Erlebnisse für die Schüler, da sie in mehreren Bereichen gefördert und gefordert werden. Sie müssen sich mit dem Ort, dessen Bedeutung, seinen Charaktereigenschaften und seiner Geschichte auseinandersetzen und dies alles auf das Stück und ihre eigenen Handlungen übertragen.

Erika Fischer-Lichte meint hierzu: „Wird dagegen ein Theater in einem Raum gespielt, der zu anderen Zwecken errichtet wurde, kann weniger dieser Raum selbst als ein Zeichen aufgefaßt werden, das im Hinblick auf das Theater zu interpretieren wäre, als vielmehr das Spezifikum, daß gerade dieser Raum verwendet wird, in ihm Theater zu spielen.“<sup>117</sup>

Hierbei gibt es nun mehrere Möglichkeiten dies zu tun<sup>118</sup>:

1. Man kann mit einem fertig geprobt und erarbeiteten Stück den Ort betreten und das Stück an diesem besonderen Platz aufführen.
2. Man kann eine Textgrundlage haben und dann die Spezifikationen des Ortes in diese, durch beispielsweise selbstgeschriebene Texte, einbauen und dadurch einen engeren Bezug zum Ort erhalten.
3. Oder man kann nur mit einer bestimmten Thematik den Ort betreten und aus diesem heraus ein eigenes Stück schreiben und mit den Schauspielern entwickeln, so dass

<sup>115</sup> [www.leo.org](https://dict.leo.org), Stand: 02.08.21. Url: <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/specific>.

<sup>116</sup> Ruttner, Georg: „site specific“ – Internationales Jugendtheaterfestival in Österreich im August 2014. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 31. Jahrgang, Heft 66, S. 60.

<sup>117</sup> Fischer-Lichte, Erika 2007: S. 138.

<sup>118</sup> Ruttner, Georg. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 31. Jahrgang, Heft 66, S. 60.

es eigentlich an keinem anderen Ort aufführbar wäre, denn es würde dann seine eigentliche Bedeutung verlieren.

Wenn man sich beispielsweise „Nathan der Weise“ von Gotthold Ephraim Lessing als Stück auswählen würde, könnte man bei Möglichkeit 1 dieses auf dem Marktplatz spielen lassen. Denn „der Marktplatz [...] als Spielort lässt sich dergestalt als ein Zeichen für die spezifisch religiöse Funktion des Spiels interpretieren, das soziale Leben dieser städtischen Gesellschaft als Element des heilsgeschichtlichen Geschehens zu erweisen.“<sup>119</sup>

Bei Möglichkeit 2 könnte man Elemente der Historie des Ortes, sei es nun des Marktplatzes oder der Stadt, in selbstgeschriebenen Texten in das Stück einbauen. Hierbei ist es nicht notwendig auf den Nationalsozialismus einzugehen, sondern vielleicht interessanter im Stadtarchiv die älteren Quellen zu nutzen und sich alle Religionen, die historisch belegt und in dieser Stadt gewirkt haben, einzubauen.

Möglichkeit 3 bietet ausgehend von der Textgrundlage „Nathan der Weise“ mehrere thematische Ansätze, die man verfolgen könnte. Man kann sich mit den verschiedenen Religionen auseinandersetzen, man kann sich mit grundsätzlich Andersdenkenden, z.B. Querdenkern, oder den aufklärerischen Gedanken und sich mit der Beziehung Religion und Wissenschaft auseinandersetzen, eventuell der Hexenverbrennungen. Diese Möglichkeit bietet für die Schüler die breiteste Erarbeitungsvariante und kann auch die persönlichen Interessen am weitesten abdecken.

Man sollte bei allen Möglichkeiten immer darauf achten, inwieweit die Schüler selbstständig arbeiten können oder sie Unterstützung benötigen, denn es geht vor allem auch darum ein Theaterstück im öffentlichen Raum aufzuführen.

### **8.3 Lernen aus der Pandemie**

Die Pandemie hat gezeigt, dass Theaterhäuser mit den Coronabedingungen und den daraus resultierenden Verordnungen und Bestimmungen zu kämpfen hatten und haben. Die Anzahl der Zuschauer ist reglementiert, manche Aufführungen konnten gar nicht stattfinden und wiederum andere benötigten ein Konzept in einem größeren Haus wie beispielsweise einer Kirche. Freilichttheater hatten in diesem Zuge mehr Möglichkeiten, da sie nicht in einem geschlossenen Raum stattfanden. Diese Umstände könnte man auch im schulischen Kontext nutzen, da hier auch das Arbeiten mit den Schülern, aufgrund einer vorgeschriebenen Kohortenbildung<sup>120</sup> und bestimmten Abstandsregelungen, stark erschwert und teilweise verboten wurde. Im neuen Schuljahr werden diese Regelungen jedoch gelockert und

---

<sup>119</sup> Fischer-Lichte, Erika 2007: S. 138-139.

<sup>120</sup> <https://km-bw.de>, Stand: 02.08.21. Url: <https://km-bw.de/Lde/Startseite/Service/2020+09+03+Schulen+erhalten+weitere+Informationen+zum+Schuljahr>

man darf wieder proben. Man könnte also mit den Schülern, um eventuellen weiteren Bestimmungen vorzugreifen, ein Stück im öffentlichen Raum oder außerhalb des Schulgebäudes auf dem Schulgelände planen.

Ich habe während der Pandemie versucht mit den Schülern zusammen digital Theater zu machen, dies scheiterte jedoch daran, dass die Teilnehmer den ganzen Tag aufgrund des Onlineunterrichts nur vor ihren digitalen Endgeräten saßen und der eigentliche Grundgedanke des Theaters, nämlich des körperlichen Miteinanders, ging verloren.<sup>121</sup> Dies bedeutete, dass wir sehr viele Inhalte erarbeitet haben, die mehr einem Deutschunterricht gleichkamen, nämlich Texte zu schreiben, Inhalte vorzutragen und Inhalte zu besprechen als diese körperlich umzusetzen. Aufwärmübungen und einzelne Standbilder waren mehrfach gut möglich, aber die Schüler äußerten selbst, dass ihnen das Miteinander und auch das daraus resultierende inspirative Weiterkommen an einem Stück, sei es mental, körperlich oder emotional, fehle. Aus diesem Grund wurde, trotz mehrfacher Feedbacks und Probenanpassungen, dieses Projekt abgebrochen und wir haben uns auf einen möglichst schnellen Neubeginn der Theater-AG geeinigt.

## 9.Fazit

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht anhand theatraler Grundlagen, beginnend bei den Definitionen von Raum und Bühne, der Historie des Theaters mit seinen Bühnenräumen, der gegenwärtigen Bühnenbilder und der Bedeutung des Gesamten, die Frage zu klären, inwieweit eine Wechselwirkung zwischen Raum, Bühnenraum und Bühnenbild im schulischen Kontext besteht. Diese Grundlagen des professionellen theatralen Arbeitens an professionellen Bühnen lassen sich nicht direkt auf die schulische Arbeit als Theaterpädagogin übertragen, aber einzelne Inhalte als Anhaltspunkte bzw. Ausgangspunkte für die schulische Arbeit übernehmen.

### Hierbei gilt es mehreres zu beachten:

1. dass die Schauspieler Laienschauspieler sind, in diesem Fall Schüler mit ihren eigenen oder keinen persönlichen Erfahrungen mit dem Theater, aber mit vielen Erfahrungen bezogen auf die Institution und das Gebäude Schule.
2. dass für Schüler eine Bühne ein besonderer Ort ist, den sie mit bestimmten Erwartungen an sich, an ihr Handeln, an die Aufführung und die Reaktionen der Zuschauer verknüpfen.

---

<sup>121</sup> Vgl. Pfeiffer, Malte: Fremdem begegnen – Gedanken zur Theaterpädagogik in Zeiten der Pandemie. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 36. Jahrgang. Heft 77. S. 51.

3. dass das schulische Theater unterschiedlichen spezifischen Erwartungen seitens der Zuschauer unterliegt, die in einem professionellen Theater nicht vorherrschen. Denn der Fokus liegt auf der lehrreichen Arbeit des Theaterpädagogen, der meist ein Lehrer ist, und auf dem Lernzuwachs der Schauspieler und der Zuschauer.
4. dass ein Raum vehement das Agieren der Schauspieler, vor allem Laienschauspieler mit ihren möglichen Unsicherheiten, beeinflussen kann und dass der Theaterpädagoge dies erkennen muss und diesen Raum mit den Schülern aktiv erforscht.
5. dass ein Bühnenbild mit den Schülern so früh wie möglich erarbeitet, konstruiert, aufgebaut und ästhetisch erforscht werden sollte.
6. dass mit den Schülern viele Seherfahrungen gemacht werden sollten, damit sich ihr eigener Spielhorizont erweitert und sie ihr eigenes Agieren auf der Bühne mit dem Bühnenbild reflektierter wahrnehmen können.
7. dass nicht nur eine Wechselwirkung zwischen Raum, Bühnenraum und Bühnenbild besteht, sondern dass die Textgrundlage ausgehend von diesen drei Bereichen unterschiedlich thematisch wirken kann; vor allem im schulischen Kontext.
8. dass mit den Erwartungen der Zuschauer behutsam umgegangen werden muss, wenn ein theatraler Erneuerungsprozess in der Schule stattfinden soll.

Durch das Erarbeiten dieser Grundlagen haben sich für mich die Grundlagen in meiner praktischen Arbeit mit den Schülern verändert. Ich habe gemerkt, dass es wichtig ist, wenn ich für die Schüler einen wertfreien Raum erschaffen möchte, dass ich dann auch den vorhandenen Raum berücksichtigen muss und nicht nur bei Übungen darauf achten muss wie die Beteiligten miteinander agieren. Ebenfalls habe ich gelernt, dass ein Raum eine Vielzahl an spielerischen Möglichkeiten bietet, die man sich vor jeder Inszenierung bewusst machen sollte und mit diesen auch aktiv arbeiten sollte. Dies wiederum kann man als Chance nutzen und der eigentlichen Theaterarbeit in der Schule eine öffentliche Aufwertung geben, wenn man den Schritt in die Öffentlichkeit wagt.

Wolfgang Bittner hat seine „Lernziele“ (1976) sehr restriktiv formuliert und keinen Spielraum für andere Inhalte gelassen. Ich denke nicht, dass wir heutzutage in der schulischen Bildung immer noch den Fokus nur auf den drei Grundkompetenzen Lesen, Schreiben und Rechnen haben, sondern dass wir andere Lernziele in einem gewissen Rahmen zulassen. Dennoch sind wir von der theatralen Realität auf deutschen Bühnen im schulischen Kontext noch sehr weit weg. Wir befinden uns mit unserer Arbeit in einem für sich abgeschlossenen Kosmos bzw. Raum, welcher klare Regeln und Erwartungen vertritt. Erika Fischer-Lichte hat folgendes in ihren Grundlagen dazu geschrieben:

„Denn da die überkommenen Theatergebäude – [...] – auf eine gesellschaftliche Funktion des Theaters verweisen, die heute keine Gültigkeit mehr beanspruchen kann – nämlich vom übrigen gesellschaftlichen Leben abgehobener Bereich des „Guten, Wahren und Schönen“ zu sein, in dem das Bildungsbürgertum seine Identität garantiert sehen konnte – bedarf das Theater heute solcher Räume, die seiner gewandelten gesellschaftlichen Funktion gerecht zu werden vermögen. [...] wenn das Theater nicht länger als ein abgehobener Bereich verstanden werden soll, sondern als Teil des sozialen Lebens einer Gesellschaft, muß sich A/X/S auch in Räumen ereignen, die auf dieses soziale Leben bezogen sind.“<sup>122</sup>

Wenn wir dies auf die schulische Arbeit übertragen und mit den Schülern erarbeiten wollen, dass sie wirklich neue und wertfreie Räume bekommen, müssen wir mit ihnen in die gesellschaftliche Realität und aus dem Kosmos Schule, zumindest räumlich, ausbrechen und so viele unterschiedliche Erfahrungen sammeln wie möglich.

---

<sup>122</sup> Fischer-Lichte, Erika 2007: S. 139.

# 10. Anhang

## 10.1 Interview mit Maria Wolgast

Maria Wolgast, 1978 in Berlin geboren, studierte Kulturwissenschaften an der Universität Hildesheim und Bühnen-/Kostümbild an der akademi for scenekunst Fredrikstad/Norwegen und an der TU Berlin. Als Assistentin und künstlerische Mitarbeiterin arbeitete sie mehrfach für Calixto Bieito an der Oper Oslo, Nationaltheater Oslo, sowie u.a. an der Oper Frankfurt, Oper Stuttgart, Oper Stockholm.

Seit 2009 ist sie freiberufliche Bühnen-/Kostümbildnerin u.a. am Black Box Teater Oslo, an der Oper Kristiansand, am Theater an der Parkaue Berlin, Tischlerei/Deutsche Oper Berlin, Junges DT/Deutsches Theater Berlin, Junges Theater Heidelberg, Theater Hildesheim sowie Theater Baden-Baden. Von 2011-2014 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin für die Jury des Deutschen Theaterpreis "Der Faust" in der Kategorie Bühne/Kostüm. Als Dozentin ist Maria Wolgast seit 2011 regelmäßig an der TU Berlin, an der Hochschule Osnabrück und der Theaterpädagogischen Akademie Heidelberg tätig.

### Was ist das aktuelle Prinzip und Ziel von einem Bühnenbild?

Du kannst nicht sagen, es gibt eine stehende gültige Antwort und längst noch nicht eine Definition. Das hat auch mit der Pluralität des Gegenstandes zu tun, nämlich, dass Theaterformen so dermaßen unterschiedlich sein können, ob das begehbare Installationen sind, also alles, was in da Richtung immersives Theater geht, ob das klassisch, ich habe eine Stückvorlage, also ich habe eine literarische Vorlage, die ich in irgendeiner Weise gestalterisch, 3D, räumlich umsetze. Ist das eine Stückentwicklung? Bin ich in einem öffentlichen Raum? Bin ich im Stadtraum, ist die Durchdringung von Alltagsraum und inszeniertem Raum total gegeben? Grundsätzlich würde ich immer sagen, ein gestalteter Raum, der in einem theatralen Kontext steht, verhält sich immer zu dem, was dieser theatrale Kontext ist. Ob da irgendwie eine Art von Aktion stattfindet, im besten Falle ermöglicht dieser Raum, das erst. Es ist wie ein Framing, es ist wie ein Gefäß dafür, wie stark diese Verbindung ist. Dies ist aber auch wieder individuelle stark verschieden. Aber es geht auch da immer um Beziehungsgefüge. Es ist eine Grundvereinbarung, es geht um Beziehung, es geht um das Dazwischen von Subjekten zu Subjekten, von Objekten zu Objekten, von Subjekten zu Objekten. Dadurch entsteht überhaupt Raum als etwas, was sich nicht in einem 2D abspielt, sondern in einem 3D und das muss nicht statisch sein, sondern veränderlich, transitorisch, also wir erfahren das immer in einem zeitlichen Ablauf und wie stark wir da eingebunden sind als Rezipienten ist unterschiedlich. Ansonsten gibt es auch alle Formen von klassischen Bühnentypologien, das hier ist eine Arenabühne, hier haben wir die Guckkastenbühne, hier haben wir, was weiß ich noch. Das gibt es alles auch weiterhin noch. Ich würde da auch nur sagen, die Formen werden immer pluraler. Auch das, was wir schon besprochen haben, die Durchdringung digitaler und analoger Raum. Das ist so die Frage nach Schnittstellen.

Stefan Günzel beschäftigt sich ganz stark mit Raumtypologien, vor allem 70er Jahre. Dieser sogenannte spatial turn in den Geisteswissenschaften und sagt natürlich auch, worüber nehmen wir Raum überhaupt wahr, über eine eigene Leiblichkeit und Raumerfahrung funktioniert darüber, dass wir eine eigene Leiblichkeit haben in bestimmten Größen, die sich da auch in ein Verhältnis setzt. Und dass wir einen Sinn haben, diese Propriozeption haben wir die Möglichkeit uns selber als räumlichen Organismus zu erfahren und den auch zu steuern, anzusteuern und darüber eine Relation zu unserem Umraum herstellen zu können.

**Wenn du ein Bühnenbild gestalten sollst, machst du dir vorher die Räumlichkeit klar?  
D.h. den Theaterraum, den Raum und die Bühne?**

Natürlich. Ich entwerfe konkret für einen Theaterraum. Wenn das ein Theaterraum ist. Natürlich macht es einen Unterschied, ob ich in einer Studiobühne stecke, die auch nur eine Decke von 5 Metern oder sowas. Aber ein Breitbandformat und aber keine Seiten- oder Hinterbühne und noch merkwürdige Blickwinkel, Sichtlinien habe, wo ich alles Einsichten habe, dann ist das ein komplett andere Grundvoraussetzung für einen Entwurf, den ich da reinstelle, als wenn ich da einen schmucken Theaterraum habe mit einem Orchestergraben. Das sind ja alles Beziehungen, die aufeinander wirken. Über welche Perspektiven kann ich da rein schauen, wie ist die Akustik, wie ist die Klanglichkeit in diesem Raum? Ich sehe das ja nie isoliert, ich sehe das immer im Kontext von einem Zuschauerraum zu einem Bühnenraum, wenn ich jetzt wirklich in einem Theaterraum bin, nämlich auf der Bühne, wo es jetzt klar diese Trennung gibt. Das ist aber auch eine ganz andere Sache, wenn ich sage, ich habe eine Arenasituation oder bespiele auf einem Platz, das als eine Art Stationentheater gestaltet ist, oder, oder, oder. Ich kann das überhaupt nicht losgelöst sehen. Und da wird es erst richtig interessant, wenn ich das als eine Art Wechselwirkung betrachte. Wenn ich dann weiß, aha, wir machen was zu dem und dem Thema, die und die Materialien könnten da irgendwie eine Rolle spielen, oder die und die literarische Vorlage habe ich oder die und die Figuren tauchen auf, es ist immer die Auseinandersetzung von Zügen, von dem einen zum anderen.

**Gehst du auch vor Ort und machst ästhetisches Forschen oder lässt du diesen Raum einfach auf dich wirken und begehst du diesen damit einfach nur?**

Mit den Stadtrauminszenierungen, was ich in den letzten Jahren jetzt weniger gemacht habe. Aber da halte ich mich ganz ganz viel auf und mache eine ganz umfängliche Recherche. Alles was in die Richtung site specific geht, da ist es ja genau der Umgang mit dem Vorgefundenen. Wie kann ich das noch mal vielleicht besonders schärfen, eine Fokussierung dazu. Und dann geht es ja genau auch wieder darum alle sozialen, städtebaulichen und historischen Bezüge, die diese Orte mit sich bringen, das ist ja jetzt bei einem Theateraum auch gegeben, aber weniger, das ist ja ein Kunstraum, der ist ja dafür geschaffen, dass sich dort immer wieder andere Bühnenbilder reinstellen lassen. Da würde ich weniger vom ästhetischen Forschen sprechen. Was jetzt einen Außenraum angeht, da bin ich noch viel mehr gefordert. Was für Geräusche befinden sich dort, was für Gerüche. Also wirklich multisensorische Erfahrungen machen. Wie ist das ein Untergrund? Wie wirkt da das Größenverhältnis zueinander? Was für eine Temperatur ist? Welche Farben und welche Formen sehe ich? Welche Materialien sind da, die verbaut worden sind? Das ist ein sehr intensives dem nachspüren und eben auch längst nicht zu ersetzen, indem ich Fotos zugeschickt bekomme oder einen Film. Das braucht die eigene leibliche Erfahrung auch. Und ein Theaterraum, wenn es die Möglichkeit gibt, vorher hinzufahren, ist das super. Falls das nicht geht, brauche ich sehr viele Bilder davon und brauche natürlich die Pläne. Ich brauche einen Grundriss, ich brauche einen Schnitt. Und dann baue ich mir das nach. Ich baue mir einen Kasten, um die Dimensionen und Bedingungen überhaupt erfassen zu können. Und dann fange ich an räumliche Situationen zu entwerfen.

**Wenn ich mir die Bühnenbilder von Katrin Brack und Anna Viebrock betrachte, bin ich fasziniert und begeistert von ihren klaren Formen, Strukturen und Gedanken, dass sie wissen, wofür was wirklich verwendet wird und welches Ziel das Bühnenbild verfolgt. Wenn ich jedoch dazu das Bühnenbild von einzelnen Stadttheatern gegen-**

**überstelle, beispielsweise das Theater der Altstadt in Stuttgart, dann ist dieses Bühnenbild nett. Es ist nichts Aufregendes dabei. Im Gegenteil, es ist das realistische Bühnenbild dargestellt. Es ist für den einfachen Zuschauer gemacht worden, damit er nachvollziehen kann, was inhaltlich geschieht.**

Meistens eine Darstellung der realistischen Gegenwart. Ich nenne das ja immer Stadttheaterrealismus. Was sehr böse ist. Ich hatte noch nie eine realistische Bühne gehabt. Das letzte größere Schauspiel, was ich in Potsdam gemacht habe, war ein Diorama. Also Ausschnitte von präparierten Tieren, die ich ausgestellt habe in einem Bühnenraum, der sich auch noch völlig zerlegt hat. Hier auch wieder die totale Offenlegung, das ist ein Kunstraum. Es ist eine ganz bewusste Brechung. Ich setze da Menschen rein, von den ich behaupte es sind die letzten ihrer Art, die anfangen in so einem musealen Raum kreatürlich zu agieren. Da sind ja schon zick verschiedene Ebenen drin, die sich aneinander reiben und schärfen können und sowas, das passiert bei einem realistischen Bühnenbild mit beispielsweise 3 Stellwänden, einem Tisch, Stuhl und Schrank nicht. Eine Stehlampe, da muss es dann so eine optische Besonderheit geben, dass das interessant wird. Beispielsweise über eine Farbgebung oder Materialität oder den Details in den Formen, damit das einen Eigenwert bekommt. Denn da sind wir wieder bei unserer Alltagserfahrung. Das kennen wir alles und haben das alles schon zehntausendmal gesehen. Das entwickelt aus sich heraus erstmal keine Neugier für uns. Das ist optisch abgenutzt. Wenn wir aber jetzt mal sagen, wir stellen hier einen Wald aus Stehlampen hin. Jeder bringt eine Stehlampe mit, das Ding kann ein Wald sein, das kann ein leeres Feld sein, das kann ein großer Scheiterhaufen sein, was weiß ich. Also das spielt ja wieder mit der theatralen Behauptung und ich gehe weiter als nur mit der Alltagsfunktion, dass das meine Stehlampe ist, die nur meinen Sessel beleuchtet. Es ist eben nicht das Zitat des bürgerlichen Wohnzimmers.

**Es gibt im Moment die bürgerliche Mittelschicht, die die bürgerliche Realität haben möchte und auf der anderen Seite beispielsweise ein Wald aus Stehlampen, d.h. das Spiel mit der theatralen Brechung. Was muss denn im schulischen Kontext geschehen, damit ich Schüler dazu bewegen kann, dass sie sich auf die theatrale Brechung einlassen, obwohl sie sehr stark von dieser bürgerlichen Realität auf der Bühne beeinflusst und überzeugt sind?**

Seherfahrungen. Schleppe sie raus. Das ist auch für euch als Lehrer das Schwerste, wenn so die vorgefertigten statischen Bilder im Kopf dominieren und die Schüler immer wieder bewerten, was ist richtig und was ist falsch. Darüber haben wir auch im Workshop gesprochen. Das Badezimmer muss so und so aussehen. Kann ich nicht einfach einen Eimer hinstellen und noch einen Besen? Kann ich dann nicht einfach so tun als ob es das Plumpsklo wäre? Sondern es braucht quasi diese Ausformuliertheit und quasi diese funktionsmäßige Alltagszuschreibung, die auch so bedient wird. Ich glaube, dass man da nur früh genug anfangen kann ihnen andere Dinge zu zeigen, z.B. Objekttheater. Das Theater ist ein Fantasieraum. Niemand sagt, dass etwas so oder so aussehen muss und das ist ein langwieriger Prozess bei welchem man nie alle erreichen wird. Aber man kann es anbieten und ich glaube je unterschiedlicher Erfahrungen sind, was gesehen wird, dann entsteht dieses bestimmte Denken nicht. In Skandinavien beispielsweise wird mit den Grundschulern angefangen den performativsten schärfsten Kram anzuschauen für Kinder. Aber die lernen dann auch sehr genau zu schauen. Weil es sich nicht sofort so erklärt, wie man das aus dem Alltag kennt. Die können sehr genau beobachten, beschreiben und dann bewerten wie das Ganze auf sie gewirkt hat. Und wenn diese nun 2-3 verschiedenen Inszenierungen anschauen, dann kommt im Ganzen eine Menge zusammen.

**Das würde bedeuten, dass ich als Lehrerin mit meinen Schülern sofort ein Theaterabonnement abschließen sollte, mir einen Sponsor suche, der das ganze finanziell übernimmt, dann wäre ich da auf einem guten Weg.**

Also jetzt nicht in jede Aufführung und auch in unterschiedliche Theater, denn wenn wir gerade über Theaterräume sprechen und ihr jetzt zum zehnten Mal im Krips Theater wart, dann kennen sie auch dort den Theaterraum und gewisse Spielkonventionen. Es ist immer noch festzuhalten jedes Theater ist anders, also als Raum und als Kunstraum und das, was darin stattfindet, ist jedes Mal anders. Und ich denke diese Range erst einmal aufzumachen, das hat was mit Tanz zu tun, die machen irgendwas mit Luftballons, die fliegen weg und dann sind das aber auch alles Tiere. Dass sie über diese Beobachtungsschulung, Beobachtungssensibilität es ihnen möglich macht zu erkennen, dass die anders tanzen, dass es kein klassisches Ballett ist. Dass sie sich anders bewegen und dass es noch andere Rollen gibt und dann können die auch noch sprechen und es gibt Musik. Aha. Ich glaube fest daran, dass je mehr unterschiedliche Seherfahrungen die Schüler machen, desto mehr erkennen sie, dass mehr geht. Sie sind ja auch nicht allein gelassen damit, dass sie allein überfordert wären, denn dieses Gespräch mit ihnen zu suchen, das ist wichtig. Toll ist immer, wenn es einen Workshop dazu gibt oder in kleineren Theatern auch ein Vor- und/oder Nachgespräch. Also dass es nicht im luftleeren Raum hängen bleibt. Sondern auch bei Äußerungen von Schülern auf diese eingeht und wenn sie etwas nicht gut finden, dass man dann nachfragt: Warum fandest du das blöd? Wie hast du dir denn das vorgestellt? Kann es nicht auch anders sein? Damit etwas in Gang kommt und sie damit aus einer gewissen Bequemlichkeit herauszulocken. Ihnen also zeigen, dass Theater sehr viel Verschiedenes sein kann.

**Ich habe unter meinen Kollegen eine Umfrage gemacht, bei welcher 73 Kollegen teilnahmen. Selbst wenn ich mit meinen Schülern einen Weg finde, dieses klassische Denkmuster aufzubrechen und wir dieses auf der Bühne umsetzen, dann sind auf der anderen Seite meine Kollegen, die in der Umfrage angegeben haben, dass die Mehrheit das klassische Guckkastenprinzip in der Aula haben möchte und diesen Rahmen auch ungern aufbrechen, denn dadurch würde für sie eine verstärkte Aufsichtspflicht gelten. Wie kann ich es jedoch für die Lehrer aufbrechen?**

Sehr schwerer Fall. Da kannst du nur eines machen. Indem du ihnen eine Aufführung zeigst, die sie ansprechen wird, die sehr cool ist und du vor allem persönlich begründen kannst warum jetzt diese Aufführung so eine tolle Sache ist. Aber hier hat es auch meiner Meinung nach mit fehlender Erfahrung zu tun. Wahrscheinlich sind die Sehgewohnheiten an deiner Schule schon immer so.

**Es gibt zwar einen neuen Bildungsplan, der die theatrale Arbeit mehr in den Fokus rückt, aber es gibt in diesem Fall sehr wenig Konkretes.**

In diesem Fall gäbe es zu klären, wer bietet denn überhaupt Fortbildungen an, wer kann einem denn etwas Konkretes vermitteln. Aber da ist es wie es immer ist, wer auf eine Fortbildung geht, der interessiert sich doch sowieso schon dafür.

**Was glaubst du, müsste noch passieren, dass die Jugend mehr interessiert an modernen Aufführungen Interesse entwickelt?**

Niedrigschwellig beginnen. Das hat ja schon auch was, damit zu tun welche vorgefertigten Meinungen ich im Kopf habe, welche mich leiten und lenken und bewerten. Und ich entwickle ja auch eine Sehkompetenz und Sprachkompetenz indem ich über das Gesehene

spreche. Und das sind Prozesse, die dauern. Ich glaube wirklich so früh wie möglich zu beginnen. Aber wahrscheinlich erst einmal mit einer Schnittstelle beginnen, d.h. etwas, wo ihre Erwartungen erfüllt werden und aber gleichzeitig einen Aspekt, wie bspw. ein ganz abgefahrenes Kostüm, aber die Spielweise strukturiert ist. Immer ein Stück nehmen, das man selber mag oder einen Schritt weitergehen und die Schüler müssen bis in drei Wochen entscheiden, welches Stück wir uns als nächstes ansehen. Aber dann alle Sparten, z.B. Musiktheater, Musical, Tanz, Sprechtheater.

**Maria, ich danke dir für dieses Interview!**

*Das Interview wurde am 27.07.21 geführt und redaktionell bearbeitet.*

## 10.2 Umfrage unter 156 Lehrerinnen und Lehrern am Berufsschulzentrum Backnang, Zeitraum: 21.06.21 – 09.07.21

### Kurz-Statistiken

Umfrage 766655 "Ist das ein Raum oder eine Bühne" - das Bühnenbild im schulischen Theater'

### Ergebnisse

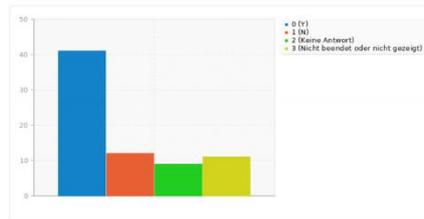
Umfrage 766655

|   |         |
|---|---------|
| Anzahl der Datensätze in dieser Abfrage:  | 73      |
| Gesamtzahl der Datensätze dieser Umfrage: | 73      |
| Anteil in Prozent:                        | 100.00% |

### Zusammenfassung für Prae01

Ich sehe gerne schulische Theateraufführungen

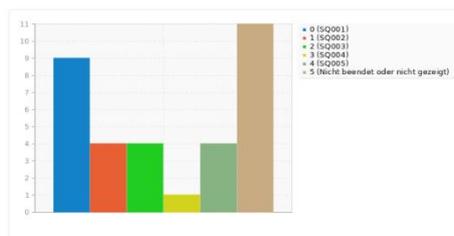
| Antwort                          | Anzahl | Prozent |
|----------------------------------|--------|---------|
| Ja (Y)                           | 41     | 56.16%  |
| Nein (N)                         | 12     | 16.44%  |
| Keine Antwort                    | 9      | 12.33%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt | 11     | 15.07%  |



### Zusammenfassung für Ort10

Nur wenn Sie "Nein" gewählt haben: Weil.....

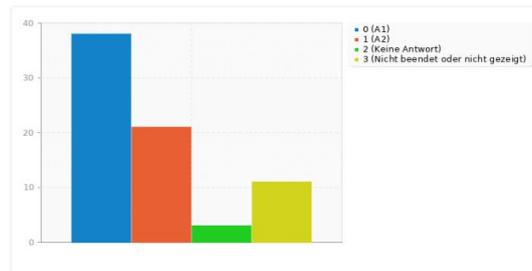
| Antwort  | Anzahl | Prozent |
|--|--------|---------|
| sie in der Schule stattfinden. (SQ001)   | 9      | 12.33%  |
| dort Schüler und keine professionellen Schauspieler agieren. (SQ002)                     | 4      | 5.48%   |
| Theaterbesuche in meinem Privatleben stattfinden. (SQ003)                                | 4      | 5.48%   |
| es immer das gleiche künstlerische Konzept ist, z.B. Bühnenbild, Stückkonzeption (SQ004) | 1      | 1.37%   |
| mich die Stückauswahl nicht anspricht. (SQ005)   | 4      | 5.48%   |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt   | 11     | 15.07%  |



## Zusammenfassung für Ort3

Wenn ich an Schultheater denke, denke ich automatisch an die Einrichtung bzw. das Gebäude „Schule“.

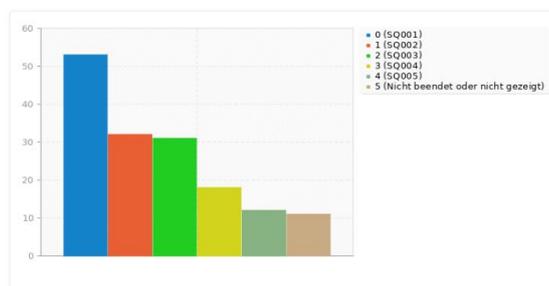
| Antwort                          | Anzahl | Prozent |
|----------------------------------|--------|---------|
| Ja (A1)                          | 38     | 52.05%  |
| Nein (A2)                        | 21     | 28.77%  |
| Keine Antwort                    | 3      | 4.11%   |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt | 11     | 15.07%  |



## Zusammenfassung für Prae03

Wenn ich eine Theateraufführung sehe, achte ich vor allem auf...

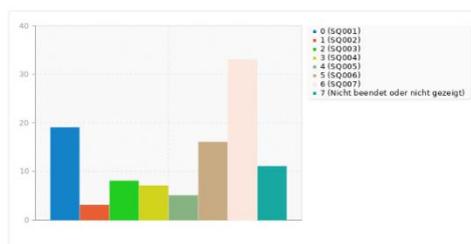
| Antwort  | Anzahl | Prozent |
|--|--------|---------|
| den Inhalt des Stücks. (SQ001)                     | 53     | 72.60%  |
| die schauspielerischen Qualitäten. (SQ002)         | 32     | 43.84%  |
| das Bühnenbild und den Ort der Aufführung. (SQ003) | 31     | 42.47%  |
| die Musik. (SQ004)                                 | 18     | 24.66%  |
| das Licht. (SQ005)                                 | 12     | 16.44%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt                   | 11     | 15.07%  |



## Zusammenfassung für Ort2

Ich würde eine schulische Aufführung interessanter finden, wenn sie anstatt in der Aula .....stattfindet.

| Antwort                                       | Anzahl | Prozent |
|---|--------|---------|
| im Pausenhof (SQ001)                          | 19     | 26.03%  |
| im Keller (SQ002)                             | 3      | 4.11%   |
| in den Werkstätten/Laboren (SQ003)            | 8      | 10.96%  |
| auf dem Dach (SQ004)                          | 7      | 9.59%   |
| an den Fluren (SQ005)                         | 5      | 6.85%   |
| auf der Wiese (SQ006)                         | 16     | 21.92%  |
| Ort der Aufführung spielt keine Rolle (SQ007) | 33     | 45.21%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt              | 11     | 15.07%  |

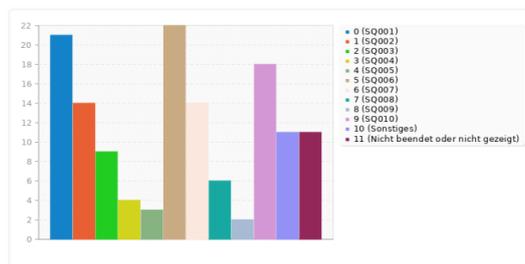


## Zusammenfassung für Ort01

Ich würde eine Aufführung interessant finden, wenn sie an folgendem Ort aufgeführt werden würde:

| Antwort                          | Anzahl | Prozent |
|----------------------------------|--------|---------|
| Steinbruch (SQ001)               | 21     | 28.77%  |
| Marktplatz (SQ002)               | 14     | 19.18%  |
| Kirche (SQ003)                   | 9      | 12.33%  |
| Gedenkstätte (SQ004)             | 4      | 5.48%   |
| Friedhof (SQ005)                 | 3      | 4.11%   |
| Altes Industriegebäude (SQ006)   | 22     | 30.14%  |
| an einem Fluss (SQ007)           | 14     | 19.18%  |
| Spielplatz (SQ008)               | 6      | 8.22%   |
| online (SQ009)                   | 2      | 2.74%   |
| keine Angabe (SQ010)             | 18     | 24.66%  |
| Sonstiges                        | 11     | 15.07%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt | 11     | 15.07%  |

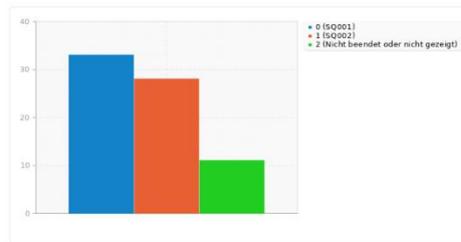
| ID | Antwort                              |
|----|--------------------------------------|
| 2  | Burg, Schloss bei passendem Thema    |
| 7  | Bürgerhaus bzw. Aula                 |
| 11 | mobil                                |
| 13 | Bürgerhaus                           |
| 23 | Theatersaal                          |
| 27 | Alle Orte klingen interessant....    |
| 42 | Bürgerhaus                           |
| 43 | Schule, egal wo siehe vorige Antwort |
| 48 | egal wo, Hauptsache Theater          |
| 71 | Kino                                 |
| 72 | Natur allgemein                      |



## Zusammenfassung für Ort11

Folgendes Bühnenbild würde ich gerne sehen (bitte nur eines der beiden wählen):

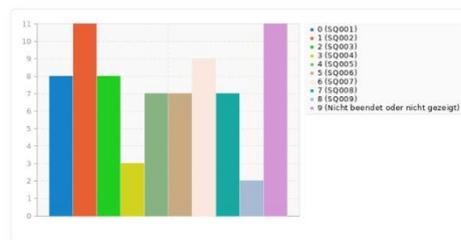
| Antwort                             | Anzahl | Prozent |
|-------------------------------------|--------|---------|
| werkgetreue Darstellung (SQ001)     | 33     | 45.21%  |
| werkunabhängige Darstellung (SQ002) | 28     | 38.36%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt    | 11     | 15.07%  |



## Zusammenfassung für Ort13

Bei Auswahl "werkunabhängiger Darstellung":

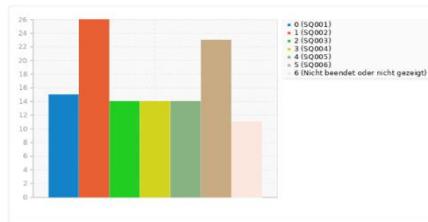
| Antwort                          | Anzahl | Prozent |
|----------------------------------|--------|---------|
| Bällebad (SQ001)                 | 8      | 10.96%  |
| Boot (SQ002)                     | 11     | 15.07%  |
| Rolltreppe (SQ003)               | 8      | 10.96%  |
| Weihnachtsbäume (SQ004)          | 3      | 4.11%   |
| Schaum (SQ005)                   | 7      | 9.59%   |
| Konfetti (SQ006)                 | 7      | 9.59%   |
| Lianen (SQ007)                   | 9      | 12.33%  |
| Steine (SQ008)                   | 7      | 9.59%   |
| Glasscherben (SQ009)             | 2      | 2.74%   |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt | 11     | 15.07%  |



## Zusammenfassung für Prae05

Ich würde eine Aufführung interessant finden, wenn..

| Antwort  | Anzahl | Prozent |
|--|--------|---------|
| ich von oben auf das Geschehen herunterblicken könnte. (SQ001)             | 15     | 20.55%  |
| die Bühne mitten im Zuschauerraum wäre. (SQ002)                            | 26     | 35.62%  |
| ich als Zuschauer mitten im Stück sitzen würde. (SQ003)                    | 14     | 19.18%  |
| ich mich während der Aufführung von Szene zu Szene bewegen könnte. (SQ004) | 14     | 19.18%  |
| sich die Bühne bewegen würde. (SQ005)                                      | 14     | 19.18%  |
| ich nur geradeaus schauen muss. (SQ006)                                    | 23     | 31.51%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt   | 11     | 15.07%  |



## Zusammenfassung für Prae06

Ich würde eine Aufführung interessant finden, wenn....

| Antwort                          | Anzahl | Prozent |
|----------------------------------|--------|---------|
| Antwort                          | 9      | 12.33%  |
| Keine Antwort                    | 53     | 72.60%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt | 11     | 15.07%  |

| ID | Antwort   |
|----|---|
| 7  | Jede Theater-Aufführung von Schülern ist interessant!   |
| 9  | Ich genau in diese Zeit, in diese Situation, mit authentischen Kostümen, wie in einer Zeitreise, versetzt werden würde.   |
| 14 | möglichst viele Schüler mitspielen  |
| 27 | Sie unseren Schülerinnen und uns neue Impulse und Einblicke geben würde   |
| 37 | Abendaufführung im Pausenhof wäre interessant   |
| 43 | ich sie im Schulalltag mit einer Klasse, in meinen Hohlstunden oder anschließend an meinen Schultag besuchen kann.<br>Das Bühnenbild von einer werkunabhängige Darstellung wäre in Abstimmung mit der Umsetzung des Stücks in allen oben genannten Szenarien interessant. |
| 60 | Zuschauer mit einbezogen würden.  |
| 66 | Wie wäre es mal mit einem Musical:)   |
| 71 | ich nicht die Befürchtung hätte, den Angehörigen einen Platz wegzunehmen.<br>wenn ich nicht das beklemmende Gefühl einer Pflichtveranstaltung hätte, mit Verantwortung und unter Beobachtung stehen.  |

## Zusammenfassung für Prae07

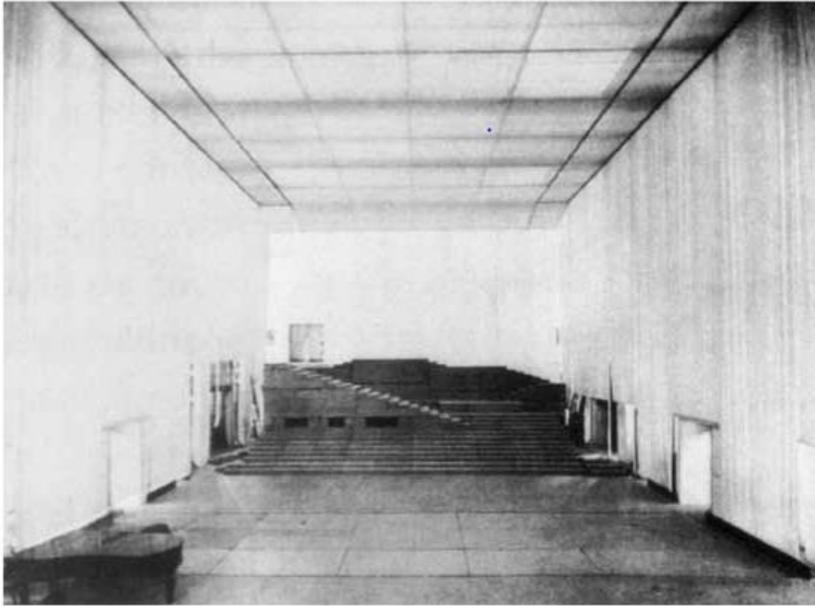
Was ich noch über schulische Theateraufführungen sagen möchte:

| Antwort                          | Anzahl | Prozent |
|----------------------------------|--------|---------|
| Antwort                          | 13     | 17.81%  |
| Keine Antwort                    | 49     | 67.12%  |
| Nicht beendet oder nicht gezeigt | 11     | 15.07%  |

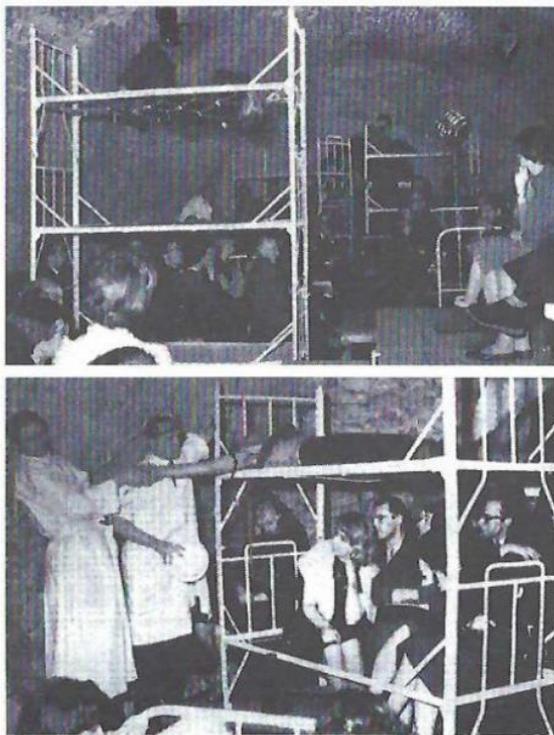
| ID | Antwort  |
|----|--|
| 7  | Das ist ein wichtiger Bestandteil der Bildung bzw. Persönlichkeitsentwicklung in den Schulen!  |
| 8  | Schultheater ist wichtig und muss gefördert werden!  |
| 13 | Ganzheitliche Entwicklung von Schülerinnen und Schülern wird durch das Schultheater gefördert.   |
| 19 | Ein großes Lob für das Engagement aller an der Theater-AG beteiligten Personen. Ich besuche die Aufführungen der Theater-AG schon seit Jahren sehr gerne.  |
| 23 | finde ich gut  |
| 36 | Es wäre schön, wenn die Theater-AG sich nicht nur so sehr auf das TG konzentrieren, sondern für andere SchülerInnen aus z.B. den berufsvorbereitenden Klassen auch an Attraktivität gewänne. Die meisten Schüler wissen gar nicht, dass sie die Möglichkeit einer Teilnahme haben.   |
| 41 | Ich finde es toll, wenn sich die Schüler mit Ihren Talenten und Interessen (unabhängig von ihrer schulischen Leistungen) präsentieren können.  |
| 42 | Sehr wichtig! Großartige Arbeit! Weiter so!  |
| 43 | Ich denke die "Bereitschaft" des Kollegiums und der SuS eine Theateraufführung zu sehen ist größer, wenn sie direkt an der Schule stattfindet und nicht mit einer Anreise zu einem anderen Ort und somit zusätzlicher Zeit verbunden ist. Zusätzliche Aufführungen an anderen Orten hingegen für Gäste von außerhalb finde ich hingegen gut. |
| 48 | Jedes Stück war bisher eine Wohltat  |
| 59 | Ich besuche in der Regel nur schulische Theateraufführungen, wenn ich jemanden (Schauspieler, Regisseur, ...) persönlich kenne. Ansonsten ist mir professionelles Auftreten in einem Theaterstück wichtiger.   |
| 71 | Sie haben oft eine unglaubliche Qualität und eröffnen einen Einblick in die junge Generation.  |
| 72 | Grundbedingung:<br>Die Schüler als Publikum sollen einen guten Zugang finden. Absurdes Theater erreicht sie nicht.   |

Die Umfrage wurde redaktionell und visuell aufgearbeitet und zusammengefügt.

### 10.3 Bilder



**Abb.2:** Heinrich Tessenow, Festspielhaus, Innenraum, Dresden, 1911 (Zustand ca. 1912)



96-97. KORDIAN: Bühnenanordnung. Die Handlung findet in einer psychiatrischen Klinik statt, wobei die Zuschauer wie Patienten behandelt werden. Kordians Handlungen (Zbigniew Cynkutis) werden als Symptome seines Wahnsinns betrachtet. Während er glaubt, er wäre auf dem Gipfel des Mont Blanc (96), und feierlich sein Blut für sein Vaterland opfert, wird er in Wirklichkeit zur Ader gelassen und so von seinen krankhaften Träumen befreit (Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik, Antoni Jaholkowski).

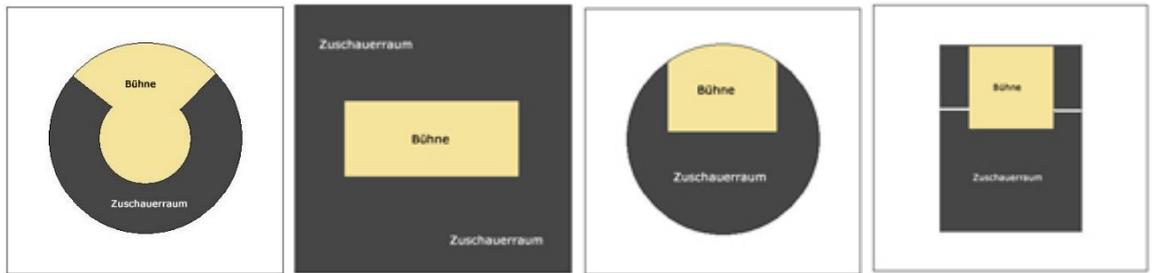
**Abb. 3:** Jerzy Grotowskis Bühnenanordnung bei „Kordian“



**Abb. 4:** Inszenierung „Die Zauberflöte“ von Peter Brook, 2010.



**Abb. 5:** „Das Orgien Mysterien Theater“ von Herrmann Nitsch, 122. Aktion, am 19.11.2005 im Burgtheater Wien, 8 Stunden

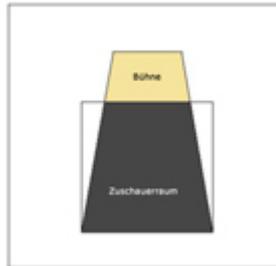


Antike Orchestrabühne

Mittelalterliche Simultanbühne

Shakespeare Bühne

Hoftheater 17./18. Jhd



Guckkastenbühne 19./20. Jhd

**Abb. 6:** Überblick Bühnenräume



**Abb. 7:** „Riesenburg. Eine Dauerkolonie“, inszeniert von Christoph Marthaler für die Wiener Festwochen 2009, Bühnenbild von Anna Viebrock



**Abb. 8:** „Der Tartuffe“ nach Molière von Hartmut Lange, Bühnenbild Katrin Brack, 2006.



**Abb. 9:** Schultheateraufführung des Berufsschulzentrums Backnang „Die Winters. Live“ von John Schoellgen 2017, Dachlattenhaus.



**Abb. 10:** eigene Schulaula des Berufsschulzentrums Backnang

# 11. Quellenverzeichnis

## 11.1 Literaturverzeichnis

**Brook, Peter:** Der leere Raum. 13. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2016.

**Czirak, Adam:** Von der Illusion zur Atmosphäre. Zur Geschichte des Bühnenbildes. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012).

**Eckart, Nora:** Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin: Hentschel Verlag 1998.

**Felder, Marcel:** Theaterspielen in der Schule. Theater und Schule: Warum Schultheater. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019.

**Fischer-Lichte, Erika:** Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. 5. unver. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007.

**Grotowski, Jerzy:** Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. 3. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2006.

**Hentschel, Ulrike:** Theaterspielen als ästhetische Bildung. Berlin: Schibri-Verlag.

**Herrig, Thomas und Hörner, Siegfried:** Darstellendes Spiel und Theater. Braunschweig [u.a.]: Schöningh 2013.

**Hippe, Lorenz:** Raum. Der theaterpädagogische Raum. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 32. Jahrgang, Heft 68.

**Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.):** Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri Verlag 2003.

**Lille, Roger:** Raum: Spielort, Bühne, Licht. In: Felder, Marcel [u.a.](Hg): Studienbuch Theaterpädagogik. Grundlagen und Anregungen. Bern: hep Verlag 2019.

**Manier, Agnes** im Gespräch mit der Bühnenbildnerin Steffi Wurster: Die Bühne – ein Erfahrungsraum für Zuschauer. In: Schultheater. 11 Bühnenbild. (4. Quartal 2012).

**Ministerium für Kultus, Jugend und Sport:** Bildungsplan 2021 für das Berufliche Gymnasium. Allgemeine Aussagen. In: Kultus und Unterricht. LPH Nr. / 2020 Reihe I Nr.39. Stuttgart. 23.07.2020.

**Müller, Bernhard [u.a.] (Hg.):** Historia. Geschichtsbuch für Gymnasien. Band 3. Vom Zeitalter der bürgerlichen Revolutionen bis zum Ersten Weltkrieg. Paderborn: Schöningh 1999.

**Nioduschewski, Anja:** Brack, Katrin. Bühnenbild/Stages. Berlin: Theater der Zeit 2010.

**Pachale, Dorothea:** Mitten in das scenische geschehen hineingerissen. Erwin Piscator, Walter Gropius und das Totaltheater. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018).

**Pfeiffer, Malte:** Fremdem begegnen – Gedanken zur Theaterpädagogik in Zeiten der Pandemie. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 36. Jahrgang. Heft 77.

**Regenass, Yves:** Digitales Theater. Die Nutzung des virtuellen Raums in der schulischen Theaterpraxis. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018).

**Ruttner, Georg:** „site.specific“ – Internationales Jugendtheaterfestival in Österreich im August 2014. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik. 31. Jahrgang, Heft 66.

**Scheurle, Christoph:** Theater-Spiel-Raum. Der Raum als Mitspieler. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018).

**Steineke, Peter:** Bühnenräume. In: Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri Verlag 2003.

**Streisand, Marianne:** Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert. In: Theaterpädagogik. Lektionen 5. Berlin: Theater der Zeit 2012.

**Studt, André:** Wann ist Raum? Über das performative Herstellen von Räumlichkeit und räumlichen Anordnungen. In: Schultheater. 33 Räume. (2. Quartal 2018).

**Thomas, Terry:** Theaterwerkstatt. Bühnenbild und Kulissen selbstgemacht. Wiesbaden und Berlin: Bauverlag GmbH 1988.

**von Goethe, Johann Wolfgang:** Faust, der Tragödie erster Teil. Text und Kontext. Nr. 19152. Ditzingen: Reclam Verlag 2014.

**Wiese, Hans-Joachim:** Sachliche, soziale, ästhetische und theatrale Lernprozesse. In: Wiese, Hans-Joachim [u.a.] (Hg): Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit. Band 1 Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik. Uckerland: Schibri Verlag 2006.

### **Internetquellenverzeichnis**

**Angermeier, Georg Dr.:** KISS-Prinzip. In: [www.projektmagazin.de](http://www.projektmagazin.de), Stand: 31.07.21. Url: <https://www.projektmagazin.de/glossarterm/kiss-prinzip>

**Berghausen, Nadine:** Bühnenbild. Tradition der Vielfalt. Ein Interview mit Katrin Nottrodt und Philipp Fürhofer. In: [www.goethe.de](http://www.goethe.de), Stand: 04.07.21. Url: <https://www.goethe.de/de/m/kul/tut/21831564.html>

[www.buehnenverein.de](http://www.buehnenverein.de), Stand: 04.07.21. Url: <https://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-bildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=3>

[www.duden.de](http://www.duden.de). Stand: 27.06.2021. Url: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Raum>.

**Dünne, Jörg:** „Theatralität und Räumlichkeit“. Tagungsbericht. Erlangen 20.-22. Februar 2006. S. 4. Url: [http://www.raumtheorie.lmu.de/Tagungsbericht\\_Erlangen.pdf](http://www.raumtheorie.lmu.de/Tagungsbericht_Erlangen.pdf)

[www.hellerau.org](http://www.hellerau.org). Stand: 01.07.21. Url: <https://www.hellerau.org/de/geschichte/>

<https://km-bw.de>, Stand: 02.08.21. Url: <https://km-bw.de/,Lde/Startseite/Service/2020+09+03+Schulen+erhalten+weitere+Informationen+zum+Schuljahr>

[www.leo.org](http://www.leo.org), Stand: 02.08.21. Url: <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/site>

[www.leo.org](http://www.leo.org), Stand: 02.08.21. Url: <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/specific>

**Wiens, Birgit:** Reisende Theaterformate als ‚Szenische Topik‘. Beispiel 1: Bert Neumanns Mobile Container-Bühne. In: [www.kunstforum.de](http://www.kunstforum.de), Stand: 31.07.21. Url: <https://www.kunstforum.de/artikel/flexible-formate-wechselnde-orte-multilokalitat-im-theater-der-gegenwart/>

### 11.3 Abbildungsverzeichnis

**Abb.1 (Deckblatt):** Räume formen Menschen – fremde Räume

<https://www.zanjero.de>, Stand: 02.08.2021. Url: [https://www.zanjero.de/gedankenwelt/raeume-formen-menschen\\_fremde-raeume/](https://www.zanjero.de/gedankenwelt/raeume-formen-menschen_fremde-raeume/)

**Abb.2:** Heinrich Tessenow, Festspielhaus, Innenraum, Dresden, 1911 (Zustand ca. 1912)

**Schinker, Nils M.:** Hellerau im Spannungsfeld sozialer und künstlerischer Reformansprüche des frühen 20. Jahrhunderts. In: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees. LXIV. S. 141.

**Abb. 3:** Grotowski Bühnenanordnung bei „Kordian“

**Grotowski, Jerzy:** Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. 3. Auflage. Berlin: Alexander Verlag 2006. S. 255.

**Abb. 4:** Inszenierung „Die Zauberflöte“ von Peter Brook, 2010.

[www.faz.net](http://www.faz.net), Stand: 21.07.2021. Url: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/peter-brooks-mozart-inszenierung-in-den-himmel-weggezaubert-11068431.html>

**Abb. 5:** „Das Orgien Mystherien Theater“ von Herrmann Nitsch, 122. Aktion, am 19.11.2005 im Burgtheater Wien, Dauer 8 Stunden

[www.nitsch.org](http://www.nitsch.org), Stand: 03.07.2021. Url: <https://www.nitsch.org/actions/aktion-122/>

**Abb. 6:** Überblick Bühnenräume

[www.teachsam.de](http://www.teachsam.de), Stand: 15.07.2021. Url: [http://www.teachsam.de/deutsch/d\\_literatur/d\\_gat/d\\_drama/dram\\_insz/dram\\_insz\\_6\\_1.htm](http://www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_gat/d_drama/dram_insz/dram_insz_6_1.htm)

**Abb. 7:** „Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie“, inszeniert von Christoph Marthaler für die Wiener Festwochen 2009, Bühnenbild von Anna Viebrock

[www.spiegel.de](https://www.spiegel.de), Stand: 15.07.2021. Url: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/die-buehnenbilder-der-anna-viebrock-ranzige-treppe-ins-nichts-a-778001.html>

**Abb. 8:** „Der Tartuffe“ nach Molière von Hartmut Lange, Bühnenbild Katrin Brack, 2006.

[www.berlinerfestspiele.de](https://www.berlinerfestspiele.de), Stand 15.07.2021. Url: [https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail\\_7042.html](https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_7042.html)

**Abb. 9:** Schultheateraufführung des Berufsschulzentrums Backnang „Die Winters. Live“ von John Schoellgen 2017, Dachlattenhaus.

Eigene Darstellung

**Abb. 10:** eigene Schulaula des Berufsschulzentrums Backnang

Eigene Darstellung

## **12. Eigenständigkeitserklärung**

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe angefertigt zu haben. Die verwendeten Hilfsmittel und Quellen sind im Literaturverzeichnis vollständig aufgeführt.

Ich versichere, dass alle unveränderten oder mit Abänderungen aus anderen Arbeiten übernommenen Textstellen mit einem Quellenverweis versehen sind.

Astrid Schreiber, Remseck, den 04.08.2021