

Theater in B.E.S.T. - Form



deutscher
theaterverlag

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	p. 9
Fingerübungen	p. 11
Theaterprojekt-Prototyp I – der klassische Versuch	p. 12
Schlussfolgerungen und Konsequenzen: künstlerisch und psychologisch	p. 14
Theaterprojekt-Prototyp II – der experimentelle Versuch	p. 16
Theaterverständnis	p. 21
Zielsetzungen	p. 25
Jugendtheatergruppe B.E.S.T. – das Konzept	p. 27
Ablauf einer Theaterproduktion	p. 32
Der Raum als konstituierendes Prinzip	p. 33
Der offene Raum	p. 33
Der reale Raum	p. 35
Der symbolische Raum	p. 36
Vorteile der nicht-theatralen Räume	p. 38
Der Aneignungsprozess	p. 38
Die Verhinderung der eigenen Routine	p. 38
Fremdheit	p. 38
Kenntnisnahme	p. 39
Vertrautheit	p. 40
Die Umsetzungsimpulse	p. 41
Die Spielimpulse des Raumes	p. 41
Zur technischen Ausgestaltung	p. 43
Das spezielle Spiel in „natürlichen“ – nicht-theatralen Räumen	p. 44
Der spezifische Spielstil	p. 45
Das offene Stück	p. 47
Prinzipien der theatralen Präsentation	p. 47
Die Spieldauer	p. 47
Die Simultaneität	p. 47
Die dramaturgische Binnenstruktur	p. 47
Einzelszenen – Zweierszenen – Gruppenszenen	p. 47
Die dramatischen Höhepunkte des Alltags	p. 48
Die postdramatische Dramaturgie	p. 49
Die dramaturgische Funktion des Raumes	p. 50
Die Biographie als dramaturgisches Grundmuster	p. 50
Die Welt der Jugendlichen	p. 51
Die körperbetonte Spielweise	p. 52

Die Themenfindung und die Inhalte	p. 54
Die Rollengestaltung	p. 56
Die Entdeckung der Einzigartigkeit	p. 56
Allgemeine Spielerprofile	p. 58
Individuelle Rollenbiographien	p. 59
Rollendistanz und Fremdheit	p. 62
Individuelle, szenische Handlungsketten	p. 65
... und weitere Rollenzutaten	p. 66
Die Stückentwicklung	p. 67
Von der Einzelszene zur Gesamtstruktur	p. 67
Ein Stück entsteht	p. 69
Ausgangslage und Zielsetzung	p. 69
Entfaltung des Themas	p. 69
Die Aufgabe des Spielleiters	p. 71
Das „Überflussprinzip“	p. 71
Das Prinzip der Sprachreduktion	p. 72
Begegnungen und Schnittpunkte	p. 73
Die Aufführung	p. 74
Die neue Rolle des Zuschauers	p. 76
Die individuelle Wahrnehmungsperspektive	p. 77
Das „aufgeschobene“ Verständnis	p. 78
Die verwirrende Vielfalt der theatralen Realität	p. 79
Die inszenierten Alltagsräume	p. 82
Der Einfluss des Zufalls auf die Stückentwicklung	p. 85
Ausgangssituation	p. 86
Strukturentwicklung	p. 87
Szenenentwicklung	p. 87
Spielraumentwicklung	p. 89
Die Rolle des Spielleiters	p. 89
Eine Frage der Grundeinstellung	p. 89
Bildung und Entwicklung der Gruppe	p. 91
Die psychologische Verantwortung	p. 92
Die theatrale Verantwortung	p. 93

Und was bleibt?	p. 95
Nachwort	p. 96
Anhang	p. 99
B.E.S.T. im Spiegel der Erinnerung	p. 99
Fußnoten	p. 110
Liste der Fotografen	p. 114
Zum Autor	p. 115
Literaturverzeichnis (Auswahl)	p. 116

Vorwort

Meine Vorstellungen waren vage, als ich half, dieses Theater zu gründen. Ich wollte ein schulübergreifendes Ensemble, das organisatorisch und inhaltlich schulunabhängig Spiegel der Befindlichkeit Jugendlicher sein sollte.

Ich wusste, was Selbst-Spielen bedeutet, die eigene Rolle zu erfinden und zu finden und im Theaterspiel zu entfalten. Und ich kannte Karl-Heinz Wenzel in seiner Theaterarbeit, die ganz meinen Intentionen entsprach. Er ging das Wagnis ein, ein solches Theater aufzubauen, obschon es keine Spielstätte dafür gab. Und eben dies wurde für das Theater wesentlich.

Jedes Spiel ereignet sich an einem anderen Ort: in einer aufgelassenen Fabrikhalle, in einem vor dem Abbruch stehenden Hallenbad, in einem alten Regallager im Hafen, im leer stehenden Schuppen eines Güterbahnhofes, in einer Museumsstraße, in einer Diskothek und so weiter. Kein Raum wird umgebaut und in seiner Struktur verändert.

Das andere Charakteristikum ist die Erarbeitung des Spiels, der einzelnen Rollen, Geschichten und ihrer Inszenierung. Ausgangspunkt ist immer die Augenblickssituation der Spielenden, privat oder gesellschaftlich, in der Regel die Leid-Biographie jedes einzelnen; denn Glück verleitet kaum zum dramatischen Spiel. Ins Spiel gehen die schmerzvollen Wege der Erkenntnis ein. Hier liegt die Authentizität.

Gebrochen werden die individuellen Geschichten durch das verbindende Thema, das verallgemeinert und durch den Raum, der mitspielt und in den sie hinein komponiert werden. Dadurch tritt das Spiel aus der individuellen Beliebigkeit in die künstlerische Form, wird zum Prozess ästhetischer Erkenntnis eigener und allgemeiner Lebenswirklichkeit und Lebensvorstellung.

Der Maßstab für das Gelingen ist die theatrale Stimmigkeit des Spiels, in der es keine Haupt- und Nebenrollen gibt und geben kann. Die individuelle, durch Thema, Raum und Zusammenspiel gestaltete Rolle, ist immer die Hauptrolle. Diese Art des Theaterspiels verändert und öffnet die Spielenden. Da brechen Einzelschicksale auf und werden aufgefangen.

B.E.S.T. tradiert Theater, ursprüngliches Theater. Alle sind gleich im Kreis des Spiels, in den die Spielenden, die miteinander Spielenden hinein treten und aus dem sie zurückkehren, in dem sie wieder ein Teil des Chorus werden, Mitspielende, sich Zuwendende und Abwendende, bis sie wieder in den Kreis hinein treten.

Es war eine Lust, über all die Jahre hinweg als Gesprächspartner Karl-Heinz Wenzels die Entwicklung dieses Theaters zu begleiten, zuzuschauen und zu sehen, wie es sich kontinuierlich hin zur immer größeren Dichte der Geschichten, der Bezüge zwischen den Geschichten und zum Raum verändert hat.

Mit welcher Intensität und mit welchem Erfolg B.E.S.T. sein Konzept entwickelt und umgesetzt hat, zeigt der Bericht Karl-Heinz Wenzels. Ich wünsche ihm viele Leserinnen und Leser und hoffe, dass er weit in die Theaterlandschaft der Jugendlichen hinein wirkt und dass die Gegenwart dieses Theaters immer seine Zukunft einschließt.

Hartwig Struckmeyer

Referent (i.R.) für ästhetische Bildung beim Senator für Bildung in Bremen

„B.E.S.T. – das sind für mich ...aufregende Menschen, eine enge Gemeinschaft, Nähe, Rollenbiographie, Freundschaften, andere Freunde vernachlässigen, Phantasie, Donnerstagsproben, Tränen, Angst, Fliegen, Angst vorm Fliegen, Perfektionismus, Doppelkekse von Aldi, endlos lange Proben, schwarzer Kaffee, nachts im Regen stehen, Butterkuchen, Jablkon-Musik, Brombeeren und Kühlschränke, summertime, Masken fallen lassen, Selbstbespiegelung, Stress, Präsenz, Theater, Theater, Theater und Konfrontation mit mir selbst...“
(Lena)

Fingerübungen

Die Herausforderung war groß! Aber sie traf mich genau im richtigen Augenblick. Nach mehrjähriger professioneller Theaterarbeit an verschiedenen deutschen Theatern war ich an einem Bremer Gymnasium gelandet, an dem ich 14 Jahre lang Englisch und Französisch unterrichtet und neben meinem regulären Unterricht eine schulische Theater-AG geleitet hatte.

Als dieses Gymnasium im Rahmen eines „Schulentwicklungsplanes“ geschlossen wurde, stand ich unfreiwilligerweise vor einem Neuanfang.

Nach jahrelanger Schultheaterarbeit im pädagogischen Schonraum – bei der ich allerdings immer schon sogenannte Eigenproduktionen bevorzugt hatte, die eng mit der Erfahrungswelt der Schüler und Schülerinnen zusammenhingen – wurde ich von meinem Arbeitgeber gebeten, ein schulübergreifendes Jugendtheaterprojekt zu konzipieren und anzubieten. Es sollte ein Theaterprojekt sein, frei von Hierarchien, frei von festen Strukturen und Stundenplänen, frei vom typischen Schulgeruch, und nicht zuletzt auch frei von der nicht immer unproblematischen Herrschaft eines Hausmeisters.

Und, es sollte Schülern und Jugendlichen aus allen Bremer Schulen offen stehen! Inhaltliche Vorgaben und Festlegungen wurden von Seiten der Behörde ausdrücklich nicht gemacht. Mit anderen Worten, es sollte ein kreativer Freiraum sein, in dem man frei experimentieren konnte.

Die ersten Überlegungen waren noch etwas einfach und rudimentär, aber sie wurden von der Bildungsbehörde akzeptiert. Das Abenteuer begann!

Theaterprojekt-Prototyp I – der klassische Versuch

„Das Theaterprojekt soll schulübergreifend für alle Schularten angeboten werden und soll altersmäßig sowohl Jugendliche aus der Oberstufe umfassen als auch Jugendliche, die sich zwischen Schulabschluss und Studien- bzw. Ausbildungsbeginn befinden.“

- der schulübergreifende, horizontale Aspekt:

Das Arbeitsvorhaben bindet Schüler und Schülerinnen aus verschiedenen Schulen und verschiedenen Stadtteilen in ein Theaterprojekt ein, das die üblichen Begrenzungen der eigenen Schule überwindet und mögliche Hemmungen und Autoritätsängste innerhalb des jeweils eigenen, in Abhängigkeit erlebten Lehrer-Schüler-Verhältnisses vermeidet. Darüber hinaus führt es Jugendliche aus unterschiedlichen sozialen Lebensbereichen zusammen und ermöglicht ein inhaltliches und ästhetisches Arbeiten über den gewohnten Tellerrand hinaus.

- der außerschulische, vertikale Aspekt:

Das Vorhaben bietet auch Jugendlichen, die sich in der Unsicherheit des Schwebeszustandes nach ihrem Schulabschluss - zwischen schulischer Geborgenheit und freier Verantwortlichkeit für die eigene Zukunft - befinden, die Möglichkeit, sich in einem verbindlichen und selbstverantwortlichen, aber dennoch spielerisch freien Rahmen mit einer konkreten Aufgabenstellung zu befassen. Darüber hinaus können Jugendliche aus allen anderen Ausbildungsgängen (Universität, Ausbildung, Zivildienst) daran teilnehmen; ebenso wie junge Arbeitnehmer und Arbeitslose, kurz alle, die sich als jugendlich verstehen.“ (1)

Bereits in diesen noch sehr einfachen Grundüberlegungen, spielte – neben den theatralen Überlegungen - die gegenseitige Ergänzung der beiden genannten sozialen Aspekte eine bedeutende Rolle: Ziel war es, sowohl eine möglichst große, soziale Heterogenität in der Gruppe zu erreichen als auch eine altersübergreifende Struktur zu ermöglichen.

Die Gründung und Entwicklung einer außerschulischen Jugendtheatergruppe war natürlich verbunden mit einer Vielzahl organisatorischer, struktureller, finanzieller und psychologischer Probleme; da diese jedoch von Situation zu Situation zu unterschiedlich sind, als dass man aus meinem Ansatz generelle Rückschlüsse ziehen könnte, überspringe ich an dieser Stelle diese Anfangsphase. Nur so viel: Für alle, die es vielleicht noch vor sich haben: Es war nicht leicht, aber die Mühe hat sich hundertfach gelohnt.

Unter dem Titel „**Die Angst der Pampelmuse vor der Entkernung**“ entstand - im Verlauf von 20 Monaten - nach dem Roman von Philipp K. Dick: „Kleiner Mond für Psychopathen“ ein eigenes Theaterstück zu Problemen der Ausländerintegration. (2)

Angelehnt an eine Romeo & Julia Geschichte wurden diese Probleme um die Liebesgeschichte eines manisch-depressiven jungen Mannes und einer an Hebephrenie leidenden jungen Frau in eher traditioneller, epischer Weise erzählt. Die insgesamt 19 Teilnehmer/innen hatte ich mühsam über Zeitungsanzeigen und Mundpropaganda zusammengekratzt. Sie waren – gemäß unserer Projektüberlegungen – eine gelungene Mischung sowohl in der horizontalen als auch in der vertikalen Richtung. Da sich in der Gruppe auch eine ganze Reihe „ausländischer“ Jugendlicher befanden, waren wir von der gewählten Thematik her ebenfalls dicht an der Lebenssituation der Teilnehmer/innen und dicht an unserem Konzept. Trotz intensiver Suche hatten wir für unser Projekt keinen geschlossenen Aufführungsort gefunden, so dass wir uns zu einer Freilichtproduktion auf einem relativ malerischen Schulhof entschlossen. Umgewandelt in eine Wüstenlandschaft mit vielen herangeschafften Kubikmetern Sand und natürlichem Pflanzenbewuchs wurde er zum Austragungsort für das erste Stück dieser Gruppe, die sich bewusst zwischen allen Stühlen angesiedelt hatte.

Als Einzelner hatte ich dieses Projekt angestoßen; im Verlaufe der ersten Wochen der Produktion stieß dann mein Freund und Kollege Jochen Schmidtmeier dazu, den ich aus gemeinsamen Schultheaterprojekten her kannte. Mit ihm zusammen betreue ich das Projekt B.E.S.T. seitdem gemeinsam, und ohne seinen menschlichen, künstlerischen und vor allem technischen Beistand – er leitet einen handwerklichen Betrieb – wäre die Arbeit gar nicht durchführbar gewesen.

Nach erfolgreicher Beendigung des Projektes blieben uns Spielleitern - neben der erschöpften Freude über das gelungene Produkt - zwei kritische Meinungsäußerungen im Gedächtnis, und zwar zum gruppendynamischen und psychologischen und zum künstlerischen Aspekt.



*„Die Angst der Pampelmuse
vor der Entkernung“*

Eine Mitspielerin fasste nach Abschluss der Produktion ihre partielle Unlust im Verlauf der Arbeit in dem Satz zusammen:

„Es macht keinen Spaß, eineinhalb Jahre mitzumachen und dann eine Krankenschwester und eine pantomimische Bank zu spielen, und andere spielen die Hauptrollen!“

Ein Zuschauer hatte nach einer Aufführung leicht enttäuscht festgestellt:

„Schade, nach vier Szenen wusste ich schon, wie die Geschichte weitergehen würde und da habe ich ein wenig das Interesse verloren!“

Da klang an, was Hans-Thies Lehmann, Professor am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Frankfurt am Main in seinem Buch „Postdramatisches Theater“ viele Jahre später so formulieren sollte:

„Ich merke, wenn ich ins Theater gehe, dass es mir immer langweiliger wird, an einem Abend einen einzigen Handlungsablauf zu verfolgen. Das interessiert mich eigentlich nicht mehr. Wenn in dem ersten Bild eine Handlung anläuft und im zweiten eine ganz andere weitergeführt wird, und dann fängt eine dritte und vierte an, ist es unterhaltend, angenehm, aber es ist nicht mehr das perfekte Stück.“ (3)

Schlussfolgerungen und Konsequenzen: künstlerisch – psychologisch

Beide Kritiken ließen uns lange Zeit keine Ruhe, denn wir hatten das untrügliche Gefühl, dass die Kritiker Recht hatten. Hatten wir nicht selber schon wiederholt erlebt, dass uns die bekannten Dramen zu langweilen begannen, weil wir wussten, wer als Nächster auftreten würde und was er sagen würde?

Und ist es nicht auf der anderen Seite hinlänglich bekannt, wieviel Mühe und Überzeugungskraft - oder sollte ich eher sagen Überredungskraft - ein Regisseur aufbringen muss, wenn er dem berühmten siebten Zwerg die „Wichtigkeit“ seiner Rolle plausibel zu machen versucht, damit dieser nicht auch noch die letzte Lust verliert?

Kurz gesagt, die weiteren Überlegungen fanden auf zwei Ebenen statt, der künstlerischen und der gruppenpsychologischen.

Durch die kritischen Anmerkungen wach und unzufrieden mit uns selbst geworden, hatten wir Lust bekommen, neue Theaterstrukturen auszuprobieren, deren Verlauf nicht sofort vorhersehbar war, um die wesentlichen Elemente der Spannung und der Überraschung zu erhalten.

Unter Beibehaltung der grundsätzlichen, strukturellen Überlegungen unseres Ausgangskonzeptes machten wir uns daran, es inhaltlich radikal umzugestalten.

Es galt neue, nicht bekannte Geschichten zu erzählen – oder gar keine Geschichten mehr? Oder ganz viele, kleine Geschichten, oder nur noch Fragmente von Geschichten?

Ist es nicht so, dass das klassische Drama immer versucht, die Fragmentierung der Seinserfahrung, die nicht wirklich strukturierte Welt zu einer fiktiven Überschaubarkeit zu verdichten? Und hatten wir nicht längst gemerkt, dass dies heute nicht mehr möglich ist? Wenn es denn überhaupt je möglich war?

Es war das Jahr, in dem Peter Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“ das Bühnenlicht der Welt erblickte. Und seine Stückstruktur sollte unsere Initialzündung werden. (4)

Darüber hinaus galt es, Spielstrukturen zu finden, die der Lebens- und Alterssituation der Jugendlichen angemessen waren. Die Spannung zwischen der altersbedingten Noch-Verhaftung in der Gruppe, im Kollektiv und der beginnenden Individualisierung sollte die Kernstruktur aller zukünftigen Produktionen bestimmen. Am Ende steht bei uns im Spiel, wie auch im Leben, immer die notwendige Erkenntnis der

jugendlichen Spieler/innen, das Kollektiv verlassen zu müssen, um eigenverantwortlich ihren jeweils eigenen Lebensweg zu gestalten. Um dem gerecht zu werden, war es von Bedeutung, allen Spielern und Spielerinnen die gleichen Ausgangssituationen und Entfaltungsmöglichkeiten zu geben, eine Enthierarchisierung innerhalb des Ensembles zu erreichen. Allen die Gelegenheit zu geben, Fragmente *ihrer individuellen, ganz eigenen, biographisch eingefärbten* Geschichte zu erzählen, und gleichzeitig Teil eines inhaltlichen Ganzen zu sein und bei aller Individualität Teil eines Gesamtensembles. Wie sich die vielen geplanten Puzzleteile am Ende aber zusammenfinden würden, war uns zu diesem Zeitpunkt noch völlig unklar. Wir betraten alle – Jugendliche wie Spielleiter – theatrales Neuland.

Wir wussten nur, dass es an dieser Stelle erst einmal hieß, Abschied zu nehmen vom Drama, Abschied von der linear verlaufenden Erzählung, hin zu einem simultanen, multiperspektivischen Angebot an den Zuschauer. Individuelle und gruppenpsychologische sowie künstlerische Überlegungen verschmolzen hier zu einer damals noch sehr vagen Vorstellung eines performativen Präsentationsstils.

Wir betraten ein weites, uns bis dahin unbekanntes Feld, dessen Nicht-Struktur Hans-Thies Lehmann folgendermaßen beschreibt:

„In diesem Sinne tritt an die Stelle der organischen überschaubaren Ganzheit der unvermeidliche und gemeinhin „vergessene“ Fragmentcharakter der Wahrnehmung, der im postdramatischen Theater ausdrücklich bewusst gemacht wird. Die kompensatorische Funktion des Dramas, dem Durcheinander der Wirklichkeit eine Ordnung zu supplementieren, findet sich verkehrt, der Wunsch des Zuschauers nach Ordnung desavouiert. Wenn das Prinzip der einen Handlung fällt, so im Namen des Versuchs, Ereignisse zu schaffen, bei denen dem Zuschauer eine Sphäre der eigenen Wahl und Entscheidung verbleibt, auf welche der gleichzeitig dargebotenen Ereignisse er sich einlassen will, verbunden mit der Frustration, den ausschließenden und begrenzenden Charakter dieser Freiheit wahrzunehmen. Vom bloßen Chaos unterscheidet dieses Verfahren, dass es dem Rezipienten Chancen eröffnet, das Simultane durch Selektion und eigene Strukturbildung zu bearbeiten.“ (5)

Dass dieses sich abzeichnende andere Konzept auch ein anderes Publikumsverhalten erforderte, war uns zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht richtig klar; bei der ersten Produktion dieser Art wurden wir mit dieser Frage aber sehr eindringlich konfrontiert.

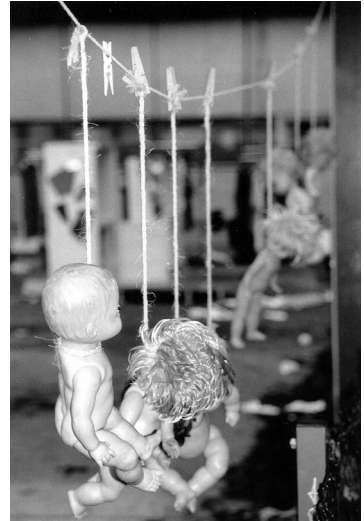
Die Tatsache, dass wir nach wie vor keinen angemessenen Theaterraum für unsere Gruppe und ihre Aufführungen fanden und die positiven Erfahrungen mit dem umgestalteten Schulhof ließen den Gedanken, grundsätzlich jeweils einen neuen, nicht-theatralen Raum zu suchen und zu bespielen, zu dem sich inhaltlich weiter entwickelnden Konzept hinzutreten.

Die noch unvollständige Konzeption begann sich also in Umrissen abzuzeichnen und bedurfte nun unbedingt einer praktischen Erprobung, denn wir hatten zwar eine

ungefähre Ahnung, wie die neuen Stücke aussehen könnten, aber noch keinerlei Erfahrung, wie wir zu diesem Ergebnis gelangen könnten. Nachdem sich die Theatergruppe neu konstituiert hatte, schlugen wir den Teilnehmern und Teilnehmerinnen vor, das kommende Stück einmal gänzlich anders zu entwickeln und zu gestalten.

„Irrwege erhöhen die Ortskenntnis“

„Die Angst der Pampelmuse vor der Entkernung“



Theaterprojekt-Prototyp II – der experimentelle Versuch

Unser erster Versuch nach diesen neuen Überlegungen war das Stück „**Auszeit**“, ein Stück zum Thema ‚Warten‘ und gleichzeitig ein Experiment über den fragmentarischen Charakter heutiger Lebenserfahrung.

„Die Bühne ist ein kalter, schmutziger Hof vor einem verschlossenen Haus. Sechzehn Personen sind hierher gekommen, in der Hoffnung, dass sich das Tor öffnet und sie „drankommen“. Jeder von ihnen ist aus einem anderen Grund gekommen, jeder erwartet sich Antwort auf seine ganz persönlichen Fragen, Hilfen für seine Probleme, aber alle warten.

Die Stunde, in der sie warten, unterbricht den Fluss ihres alltäglichen Lebens, gibt ihnen Gelegenheit zum Innehalten, zum Gewährwerden der eigenen Situation; die Stunde, in der sie warten, ist vielleicht die wichtigste Stunde ihres Lebens.

Vielleicht ist sie aber auch nur eine Stunde, die nutzlos verstreicht. Und dann ist die „Auszeit“ vorüber und die Alltagsrealität geht weiter.

Das Stück erzählt keine großartigen Geschichten, es zeigt nur kleine, fragmentarische Ausschnitte aus dem Leben wartender Menschen, aber vielleicht können die stillen Momente dem Zuschauer etwas über seine eigene Realität vermitteln, und er merkt, dass es dazu heute keines großen Dramas mehr bedarf.“

Diese Sätze waren der einzige Hinweis, den der Programmzettel dem Publikum gab; eine genauere Stückbeschreibung war nicht möglich. Zwar gab es – dramaturgisch gesehen – die Einheit des Ortes, der Zeit und des Themas, doch innerhalb dieses Rahmens gab es keinen gemeinsamen, geschlossenen Handlungsablauf.

Sechzehn Personen betraten nacheinander den Hof, um hier zu warten, zum Teil scheinbar passiv, zum Teil sehr aktiv, sie verhielten sich auf verschiedene Art und Weise – dabei lediglich ihrer augenblicklichen, unterschiedlichen Befindlichkeit folgend; Hintergründe wurden nicht erklärt, Vorgeschichten konnte man allenfalls errahnen, Beweggründe ihres Handelns wurden nur stückchenweise sichtbar, ließen sich hier und da vielleicht entschlüsseln, aber nur, wenn man die Figur aufmerksam verfolgte. Die Zuschauer wussten im Grund nicht mehr über die handelnden Personen als diese über die Zuschauer, Fremde standen Fremden gegenüber; nur die Zeit war angehalten worden, um Gelegenheit zur intensiven Beobachtung zu geben, das war alles. Hier war sie in unserer Arbeit zum ersten Mal gefragt, die selektive, individuelle Wahrnehmung der Zuschauer.

Alles andere, was nicht gezeigt und erzählt wurde, war dem Interesse und der Phantasie des Publikums überlassen.

Es war ein wenig wie im „richtigen“ Leben in einer Gaststätte: man schaut den Menschen zu, wie sie reden, trinken, lachen, sich streiten, zärtlich werden, wie sie kommen und wie sie gehen, man sieht und erfährt sehr viele kleine Details von ihnen und doch bleiben sie einem undurchschaubar und geheimnisvoll, da man die Hintergründe ihres Tuns nicht kennt, sie allenfalls errahnen kann; und doch faszinieren sie den Betrachter in ihrer Unvollkommenheit.

Das Theaterstück, das in seinen Grundstrukturen leicht an Handke angelehnt war, stellte unseren ersten Versuch dar, dem Zwang zur dramaturgisch geschlossenen Geschichte zu entgehen, das „DRAMA“ in all seinen bekannten Konsequenzen zu umgehen, wie es auf dem Theater üblicherweise erzählt wird und dessen Ablauf inzwischen hinlänglich bekannt ist. Wir orientierten uns probenhalber in diesem Zusammenhang auch an Handkes *„absichtslosem Schauen“*, wie er es im „Spiel vom Fragen“ ausgeführt hat. (6)

Und, um nochmal an Lehmanns Wunschvorstellung nach der vielfachen Handlung zu erinnern: mit jeder neu auftretenden Person, trat eine neue, unbekannte Geschichte in den Hof, insgesamt sechzehn Mal. Es waren alles Menschen, deren Welt um ihre eigene Mitte kreiste, also sechzehn Hauptpersonen. Das daraus folgende simultane Spiel ließ dem Betrachter gar keine andere Möglichkeit als die einer fragmentarischen Wahrnehmung.

Auch die wirklichen Lebensgeschichten finden ja gleichzeitig statt und sind nicht dramaturgisch geordnet und sauber auf zwei Hauptrollen focussiert! Selbst das traditionell erzählfreudige Kino hat sich dieser Erkenntnis nicht verschließen können, und so hat Robert Altmann bereits in den 90ern mit seinen Episodenfilmen *„The Player“* (1992), *„Shortcuts“* (1993) und *„Prêt-à-Porter“* (1994) einen ähnlichen „postdramatischen“ Erzählstil entwickelt.

Der Zuschauer musste sich also entscheiden, welcher der agierenden Personen er seine Hauptaufmerksamkeit widmen wollte, und dennoch würde er nur das sehen, was diese Person preiszugeben bereit sein würde, Fragmente eben auch hier. Diese stillschweigend geforderte, ungewohnte Rezeptionsweise führte dann teilweise auch zu erheblichen Irritationen beim Publikum. Die vielen Nachfragen konzentrierten sich häufig auf die vergeblich gesuchte *Haupt*handlung, die fehlenden *Haupt*personen, die nicht entschlüsselbare *Haupt*botschaft und ähnliche vertraute und gewohnte Aspekte der traditionellen, dramatischen Theaterform. Die konsequenteste Forderung von Seiten eines Zuschauers war, dass wir alle Geschichten besser hintereinander hätten spielen sollen und nicht gleichzeitig, denn auf diese Weise hätte man sich besser auf die einzelnen Geschichten konzentrieren können.

Jedoch, das Leben sollte in unserer theatralen Präsentation nur gestreift werden, nicht „konfrontal“ angegangen werden, wie Peter Handke im Zusammenhang mit seiner „Stunde da wir nichts von einander wussten“ einmal formuliert hatte.

Es wäre unredlich, wenn hier verschwiegen würde, dass auch den beteiligten Spielern und Spielerinnen anfangs diese Konzeption nicht ganz geheuer war. Auch sie hatten zu Beginn eher das Bedürfnis, bekannte, geschlossene dramatische Strukturen zu gestalten, mit allem was dazu gehört. Und sie konnten sich lange Zeit nicht vorstellen, wie das Produkt, auf das sie hinarbeiteten, am Ende aussehen würde. Wir hatten sie - mit ihrem Einverständnis - Hals über Kopf in einen künstlerischen Prozess verwickelt, dessen Ausgang weder für sie noch für uns vorhersehbar war.

Was hatten wir konkret von ihnen verlangt?

- In ihren Rollenbiographien hatten sie sich mit dem Thema Warten beschäftigt und biographische Ereignisse ausgegraben, die in diesem Kontext für sie von Bedeutung waren.
- Aus diesen Biographien wurden die Kernelemente der individuellen Geschichten der einzelnen Spieler und Spielerinnen extrahiert und theatral weiter entwickelt und ausgeformt.
- Die Gesamt-Spieldauer war vorab auf ungefähr 60 Minuten festgelegt worden.
- Allen 16 Beteiligten waren je 3 Minuten Spielzeit zugeordnet worden, in denen die gesamte Aufmerksamkeit der Zuschauer – und gegebenenfalls auch der anderen Mitspieler – auf sie gerichtet sein würde. Die verbleibende Restzeit sollte möglichen gemeinsamen Aktionen vorbehalten bleiben.
- Diese 3 Minuten waren in je 3 Einzelsequenzen unterteilt, die über die Gesamtspielzeit verteilt werden sollten. Die Zeitdauer der Einzelsequenzen war innerhalb der 3 Minuten frei wählbar.
- In diesen drei Sequenzen sollten Kernelemente ihrer speziellen Geschichte verdeutlicht werden.
- In der Zwischenzeit wurden sie alle gebeten, ihre Geschichte „unauffällig“ aber konsequent weiter zu spielen.
- In gemeinsamen Improvisationen wurden dann die Geschichten übereinandergelegt und zu einem uns stimmig erscheinenden Ablauf verbunden.
- Und, wir hatten von ihnen verlangt, in einem nicht-theatralen Raum Theater zu spielen.

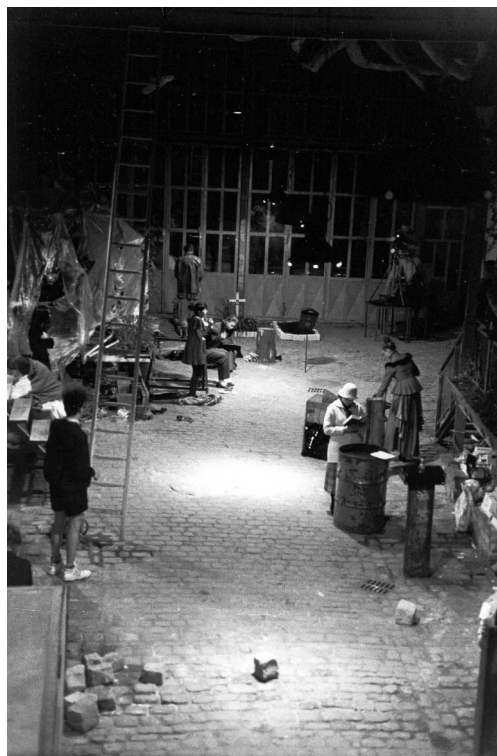
Es war der erste Versuch, durch das Chaos der Realität eine künstlerische Schneise zu schlagen.

Wir alle waren lange Zeit verunsichert und gleichzeitig aufs Höchste angespannt. Die Verunsicherung auf Seiten der Jugendlichen schwand dann in dem Maße, in dem ihnen allmählich klar wurde, welche Chance diese offene Struktur jedem einzelnen für seine Geschichte bieten würde; folglich wurden sie immer mutiger und ergriffen letztendlich engagiert und begeistert diese ungewöhnliche Chance. Womit die Jugendlichen bemerkenswerter- und erfreulicherweise von Beginn an keinerlei Schwierigkeiten hatten, war die Einarbeitung individueller, biographischer Ereignisse in die Rollengestaltung als Prinzip der theatralen Arbeit.

Was das Raumexperiment anbelangt, so muss man wissen, dass die Jugendlichen auf diesen Aspekt der Theaterarbeit im konkreten Fall nicht immer sofort mit Begeisterung reagierten.

Wir haben es mehrmals erlebt, dass, wenn wir zum ersten Mal in solch einen Raum hineingegangen sind und wir den Jugendlichen von den Möglichkeiten vorgeschwärmt haben und wir uns dann umgedreht haben, da 15 frierende Gestalten im Nieselregen oder im kalten Hinterhof standen und sagten: „Ach, ich weiß nicht, hier Theater? ... so kalt, so schmutzig, so nass.“ Wobei ich zugeben muss, die Räume sind in der Tat häufig kalt, schmutzig und feucht und wir haben immer wieder Mühe, sie auf eine erträgliche Temperatur sowohl für Spieler als auch für das Publikum hochzuheizen.

Doch solche Bedenken waren stets nur Ausdruck der ersten Trägheit, Unsicherheit und Angst vor der erwarteten Unbequemlichkeit. Im Verlauf der Arbeit haben sich bisher alle Beteiligten immer noch mit wachsender Begeisterung den jeweiligen Raum zu eigen gemacht. Und im Nachhinein waren sie ausgesprochen stolz, in diesen ungewöhnlichen Räumen Theater gespielt zu haben.



„Auszeit“

Ein weiteres Ergebnis dieses Theaterexperiments für die beteiligten Jugendlichen war – neben der sehr intensiven persönlichen **und** künstlerischen Auseinandersetzung mit Aspekten ihrer eigenen Biographie – ein Theater- und Realitätsverständnis, das es ihnen möglich machte, das Fragmentarische als konstruktiven Teil des zeitgenössischen Theaters und zugleich ihrer aktuellen Welterfahrung zu verstehen und zu akzeptieren. Die Angst des Akteurs und des Zuschauers gleichermaßen vor dem scheinbaren dramaturgischen Chaos und der Sprachlosigkeit von Welt und Bühne war ihnen ein wenig genommen.

Und: Das Theater hatten sie zum ersten Mal in ihrem Leben als einen Teil individuell nutzbarer Kultur erfahren. Spielerisch und wie nebenbei hatten sie zum ersten Mal die konkrete Bedeutung der uralten lateinischen Weisheit „tua res agitur“ („Deine Sache wird verhandelt“) erfahren.

Wie sich dieses Konzept im Bewusstsein der Beteiligten widerspiegelt, zeigt der folgende Auszug aus dem Bericht einer achtzehnjährigen Teilnehmerin über dieses Projekt:

„wir bieten dem zuschauer ein gerüst, an dem er sich entlanghangeln kann: klangmuster, die immer wiederkehren, kurze handlungsstränge, die sich zwischen personen spannen. wir führen den zuschauer hin und her, fordern ihn auf, hierher und dorthin zu blicken, zu entdecken und zu verknüpfen. wir arbeiten mit assoziationen, wir verständigen uns über eine Zeichensprache. wir erklären nichts, wir vermitteln inhalte über kostüme, Requisiten, gesten und äußerst reduzierten Spracheinsatz. aufgrund der distanz und der ungewohnten perspektive, aus der das publikum schaut, erübrigt sich alles, was die große Geste nicht lohnt. jedes gesprochene wort und jede bewegung ist auf den effekt hin überprüft, den sie auf ein (verwirrtes) publikum haben kann und haben wird. indem wir den zuschauer verunsichern, pflanzen wir uns in sein hirn und zwingen ihn zumindest, wenn schon nicht sofort zu verstehen, dann sich doch zumindestens zu erinnern und vielleicht über die erinnerung zu verstehen.

der zuschauer ist wie die darsteller: er kommt mit eigenen erfahrungen und mit eigenen erwartungen. er sieht mit eigenen augen, fühlt seine eigenen gefühle und denkt mit eigenem verstand. während der zuschauer sich in der menge anderer zuschauer verstecken kann, geben wir etwas preis, verkaufen ein stück von uns selbst an jemanden, der dafür verwendung finden könnte.

niemand kann allem folgen. niemand kann alles sehen, jeder sieht aus einer anderen perspektive.“



*„Scheiter
Heiter“*

Theaterverständnis

An dieser Stelle – so meine ich – ist es wichtig, ein paar Worte über unsere Vorstellung von Theater grundsätzlich und speziell vom Theater mit Jugendlichen zu verlieren. Denn um diese Frage, welchen Stellenwert Theater für uns als verantwortliche Spielleiter und alle Beteiligten hat, was Theater für uns bedeutet und welche Haltung wir zu unserem Tun haben, kommen wir nicht herum.

Theater hat für unterschiedliche Menschen naturgemäß unterschiedliche Funktionen; sie alle haben unterschiedliche Interessen, wenn sie ins Theater gehen. Das ist normal und dazu hat jeder alles Recht der Welt. Eine bestimmte Art der Theater-Wahrnehmung ist mir Laufe der Jahre allerdings besonders aufgefallen und hat mich erheblich verblüfft.

Wenn Sie als Zuschauer bei einem Theaterbesuch in den Pausengeprächen ihrer Nachbarn einmal auf die angesprochen Themen achten, dann werden Sie sehr viele Gespräche hören, die sich um Schauspielkunst, Kostüme, Bühnenbild, Musik und ähnliche Aspekte drehen.

Sie alle haben etwas gemeinsam, sie beschäftigen sich alle mit **äußerlichen** Attributen des Theaters. Und wenn Sie einmal solche Gespräche lange und aufmerksam verfolgen, werden Sie in den seltensten Fällen Gespräche über die **Inhalte** des Bühnengeschehens hören. Und noch seltener, was denn dieses Bühnengeschehen mit der heutigen Zeit oder gar mit der persönlichen Situation der Zuschauer zu tun haben könnte.

In allzu vielen Fällen ist Theater in unserer Erlebnisgesellschaft für viele Menschen lediglich etwas, um eine bestimmte Milieuzugehörigkeit zu demonstrieren. Ein soziales, kulturelles Distinktionsmerkmal, ohne dass man sich darüber weitere Gedanken machen muss. Denn gesellschaftlich definiert scheint es ja zu sein. (7) Es dient häufig schlicht und einfach einer rituellen Vergewisserung, dass die Welt noch so ist, wie sie ist und selbst schockierend Anderes wird auf der Bühne – unter anderem durch den Charakter der akzeptierten Fiktionalität – wieder rückkoppelbar und einschließbar an und in die Sicherheit eines nur momentan gestörten Weltverständnisses.

Vergleicht man diese Einstellung mit der landläufigen Praxis im Schul- und Jugendtheater, dann erblickt man in weiten Bereichen durchaus eine ähnliche Grundhaltung. Wenn hier das kulturelle Bedürfnis durch Rezeption oder durch Imitation professioneller Vorbilder einer traditionell definierten Kunstform befriedigt werden kann, dann ist das eine Entscheidung, die selbstverständlich ihren Platz und ihre Berechtigung hat.

Auf der anderen Seite sind wir uns selbstverständlich bewusst, dass es neben der eher traditionellen Schiene im jugendlichen Schul- und Amateurtheater glücklicherweise durchaus ein weites Feld formal und inhaltlich hervorragender experimenteller Arbeiten gibt, die irritieren, anstößig und verstörend sind. Ihren Einsichten und Erfahrungen fühlen wir uns über alle Maßen verpflichtet.