

# Die Zeit

## Training

### ● Die Flamme

Die Mitspielenden liegen entspannt im Raum verteilt. Die Spielleitung erzählt: Stelle dir Flammen vor. Versuche selber eine Flamme zu sein. Finde eine Bewegung dafür. Die Flamme wird größer und größer, der Wind kommt von der linken Raumseite, von der rechten Raumseite, der Wind wird zum Sturm, es beginnt zu regnen, langsam werden die Flammen kleiner, und schließlich erlöschen sie.

Variationen: Schlingpflanzen im Wasser, Brei, der überkocht, Springbrunnen.

Bemerkung: Dynamik zwischen Ruhe und Bewegung.

### ● Das Denkmal

Die Mitspielenden liegen am Boden. Die Spielleitung gibt die Anweisung: Stelle dir ein Denkmal vor, das eine Person darstellt. Überlege dir genau, wie du aus deiner Haltung in die von dir gedachte Figur kommst. Nun richte dich langsam auf, ohne die Bewegungen abzubrechen, bis du die Haltung angenommen hast. Wiederhole die Übung in einem schnellen Tempo. Bemerkung: Zeitlich strukturierter Bewegungsablauf.

### ● Gruppen gehen aufeinander zu

Zwei Gruppen stehen sich, so weit wie möglich voneinander entfernt, gegenüber. Beide Gruppen gehen sicher, mit festen Schritten, aufeinander zu. Nach dem dritten Schritt klatscht die Spielleitung in die Hände, die Mitspielenden bleiben stehen, den Blick auf die andere Gruppe gerichtet. Auf Klatschen gehen die Gruppen zwei Schritte – Klatschen – Stehen, bis die Gruppen dicht voneinander stehen.

Variation: Schleichen, ohne Zeichen von der Spielleitung.

Schluß: die Gruppen mischen sich.

Bemerkung: Pause und Tempo.

### ● Mitteilung: langsam, schnell

Jeweils zwei Mitspielende (A und B) finden sich. A will B etwas Belangloses mitteilen und versucht, durch Pausen der Mitteilung Wichtigkeit zu geben. Die Pausen können mitten im Satz auftreten. A versucht auf diese Weise, die Aufmerksamkeit von B zu erregen. (B übernimmt die Rolle von A.) Variation: Die gleiche Mitteilung möglichst schnell sprechen.

Bemerkung: Tempo und Pause.

### ● Die Spielenden gehen durch den Raum (Tablett!)

Ein/e Spieler/in bleibt stehen, alle Mitspielenden stehen still. Weitergehen, wieder bleibt ein/e Spieler/in stehen usf. Es gibt keine Absprache.

Bemerkung: Beobachtung der Spielpartner.

## Zeit und Dramaturgie

Theater ist immer Handlungsablauf, und die kleinste Handlung auf der Bühne braucht Zeit. Mithin ist auch die Zeit ein Mittel des Theaters und bedarf der Gestaltung. Unabhängig von der emotionalen Betroffenheit des Publikums durch den Inhalt, wird es durch den zeitlichen Ablauf einer Szene emotional gelenkt und möglicherweise die inhaltliche Betroffenheit erst erreicht.

In einzelnen Kapiteln haben wir schon auf den Faktor Zeit hingewiesen. Uns erscheint der bewußte Umgang mit der Zeit aber so wichtig, daß wir in einem Versuch noch einmal zeigen wollen, worauf es ankommt.

### Versuch: Zeit und Bewegung

Eine Person sitzt im hinteren rechten Viertel der Bühne, ca. zwei Meter von der Seite entfernt. Sie stellt einen Bettler dar. Eine zweite Person kommt von der rechten Seite, geht vor dem Bettler vorbei, wirft ihm eine Münze in den Hut und geht nach links ab. Dieselbe Situation wird wiederholt: jetzt sitzt der Bettler im linken hinteren Viertel der Bühne.

Der Höhepunkt dieser kleinen Szene ist die Gabe des Vorübergehenden. Im ersten Fall wird das Publikum sehr schnell mit diesem Höhepunkt konfrontiert; es kann die Aktion kaum wahrnehmen. Im zweiten Fall wird seine Erwartungshaltung auf den Höhepunkt hingeführt, es kann die Aktion in ihrer Vorbereitung genau beobachten. Bis zum Schluß wird das Publikum gespannt sein, ob der Passant dem Bettler etwas geben wird.

Der zeitliche Ablauf bestimmt also einerseits das Erkennen der Situation, und andererseits wird durch ihn beim Publikum eine Emotion aufgebaut. Gerade das zweite Beispiel zeigt deutlich einen Spannungsbogen. Unter Spannungsbogen verstehen wir die Fähigkeit, ein Thema so vorzutragen, daß das Interesse des Publikums nicht nachläßt. Es wird im Gegenteil zu einem Höhepunkt geführt, der dann auf verschiedene Weise ausklingen kann. Der bewußte Einsatz der Zeit in dieser kleinen Szene ist übertragbar auf andere Szenen und gilt letztendlich für ein ganzes Stück, er gibt ihm eine Struktur.

Über den Spannungsbogen innerhalb einer Szene hinaus gibt es auch einen rhythmischen Verlauf eines ganzen Stückes. Einer Abfolge von schnell gespielten Szenen kann eine langsame Szene folgen, die dem Publikum die Möglichkeit läßt, zur Ruhe oder in eine andere Stimmung zu kommen. Es können auch mehrere langsame Szenen schließlich in einem schnell gespielten Höhepunkt enden, wobei keine starren Regeln vorgegeben werden können. Der Ablauf einer Szene und der eines ganzen Stückes wechselt im Tempo und ist dem Verlauf eines Musikstückes durchaus vergleichbar.

Die vorgestellte Szene mit dem Bettler läßt sich auch auf verschiedene Tempi hin untersuchen. Sie kann in unterschiedlichen Gangarten und Emotionen (schlendernd, eilig, bedrückt, nervös etc.) und damit auch schon in verschiedenen Geschwindigkeiten gespielt werden. In der Diskussion wird sich ergeben, daß der jeweilige Einsatz von Zeit in Verbindung mit unterschiedlicher Gestik verschiedene Emotionen hervorruft.

Wie schwer gerade der Umgang mit der Zeit ist, und wie die Darstellung oft von Nuancen in der Zeitgebung abhängt, ist nicht lehrbar, sondern nur erfahrbar. Der Umgang und die Einteilung von Zeit im Spiel muß immer wieder geübt werden.

Zum Thema Zeit gehört auch die Pause. Wir haben bereits auf die Funktion der Pause beim Sprechen, bei Bewegungsabläufen u. ä. hingewiesen.

Bei einem längeren Theaterabend sollte darüber nachgedacht werden, an welcher Stelle des Stückes eine Pause in der Aufführung gemacht werden kann. Nicht immer ist es ratsam, den Handlungsverlauf zu unterbrechen, weil die Zuschauer durch die Pause

aus ihrem Theatererleben herausgenommen werden, und der Wiederbeginn der Aufführung sowohl für die Spielenden als auch für die Zuschauer eines neuen Anlaufs bedarf. Es wird immer vom inneren Handlungsverlauf des Stückes abhängen, ob und wo eine Pause gesetzt werden kann.

### Zeit und Organisation

Die termingerechte Organisation der Zeit hat in der Theaterarbeit eine große Bedeutung. Es beginnt schon mit der Pünktlichkeit zu den Proben. Im allgemeinen finden die Proben im Schulalltag statt. Erfahrungen spre-

chen dafür, von Zeit zu Zeit Probenwochenenden außerhalb der Schule zu organisieren. Von einem bestimmten Punkt der Arbeit wird es nötig sein, einen Probenplan aufzustellen, in dem festgelegt wird, wann Einzelproben bzw. Gruppen- oder auch Umbauproben stattfinden sollen. Schüleraufführungen scheitern zuweilen an den nicht geprobteten Umbaupausen. Sind sie zu lang und nicht richtig organisiert, hemmen sie den Fluß der Aufführung.

Auch die zeitliche Koordination der Herstellung eines Plakates, eines Programmheftes und der Einladungen muß bedacht sein.



Foto: Stefan Bialluch

## Rollenfindung

Das, was Jugendliche wohl am meisten am Theaterspielen reizt, ist die Möglichkeit, eine andere Person darzustellen, sich in ein anderes, fremdes Leben hineinzudenken und zu fühlen. Weniger bewußt ist ihnen dabei die Tatsache, daß sie zu neuen Empfindungen und Erfahrungen kommen.

Häufig gehen die Schülerinnen und Schüler ganz naiv an die Aufgabe heran, eine andere Person zu spielen, und laufen dabei schnell Gefahr, sich an Klischees zu orientieren. In einer Szene treffen Rollen in einer bestimmten Situation aufeinander. Bei der Rollenfindung geht es darum, eine Rolle zu einer Figur zu gestalten. Während die Rolle zunächst nur die Vorgabe aus dem Text ist, ist die Figur die erarbeitete Gestaltung durch den Spieler bzw. die Spielerin. In den Inszenierungen läßt sich immer wieder beobachten, wie unterschiedlich die Auffassung von Rollen sein kann. Es ist nicht schwer einzusehen, daß die Rollen in einer Eigenproduktion bzw. in einem fertigen Stück unterschiedlichen Voraussetzungen unterliegen und sich daraus auch unterschiedliche Arten der Arbeit und Gestaltung ergeben.

### Rollenfindung bei der Eigenproduktion

Bei der Eigenproduktion entwickeln sich die Szenen aus Improvisationen. Die Spielenden finden ihre Figur im Spiel aus ihren Möglichkeiten und Fähigkeiten heraus, wobei nicht nur der Charakter der Figur, sondern auch schon weitere theatrale Mittel wie

Kostüm, Requisit von ihnen andeutungsweise vorgeschlagen werden.

Die in den Improvisationen gefundenen Figuren werden auch immer von der Persönlichkeitsstruktur des jeweils Spielenden bestimmt. Diesen Sachverhalt nimmt im therapeutischen Bereich das Psychodrama auf. In der Eigenproduktion wird nicht nur die Figur, sondern auch die Situation, in der sie agiert, vom Spielenden erfunden (vgl. im Kapitel: Die Spielleitung und die Gruppe). Die Figuren können zunächst „blaß und mager“ sein oder stark von einem Klischee ausgehen.

Die Hilfe der Spielleitung ist darauf ausgerichtet, den Spielenden Wege aufzuzeigen, die es ihnen ermöglichen, die Figuren reicher zu machen und ihnen etwas Eigenes zu geben.

### Rollenfindung beim fertigen Stück

Beim fertigen Stück sind Text und Situation vorgegeben, die Spielerin bzw. der Spieler wird also mit der Rolle konfrontiert. Es gilt, sich das Fremde anzueignen und einen vorgegebenen Charakter zu studieren und ihn, gefiltert durch die eigene Persönlichkeit, auf der Bühne lebendig werden zu lassen. Hier erhebt sich die Frage, inwieweit Spielende aus ihrer psychischen Situation heraus in der Lage sind, den hochdifferenzierten Charakter einer Rolle zu erfassen.

Wir wissen vom Deutschunterricht, daß Schülerinnen und Schüler durchaus komplizierte Charaktere der Theaterliteratur verstehen und interpretie-

ren können. Um so verblüffter sind wir dann, wenn wir dieselben Schülerinnen und Schüler eben diese Rollen auf der Bühne spielen sehen. Das intellektuelle Verständnis einer Figur ermöglicht noch nicht die glaubwürdige Umsetzung auf der Bühne; denn dafür bedarf es Fähigkeiten, die sowohl rein formaler Art sind (Sprachduktus, Gestik, Mimik), als auch der Fähigkeit, aus der eigenen Person den Ausdruck entwickeln zu können. Um das zu können, ist Lebenserfahrung notwendig, die für die Gestaltung der Rolle einsetzbar ist.

Hinweise zur Rollenfindung geben Antworten auf folgende Fragen:

● Gestaltung der Rolle über den Körper

Wie steht, wie geht die Figur?

Wie sitzt sie?

Hat sie körperliche Besonderheiten?

● Gestaltung der Rolle durch die Stellung im Raum

Wo befindet sich die Figur zu Beginn der Szene?

Welche Gänge macht sie?

Wo steht sie im Verhältnis zu den anderen Figuren?

● Gestaltung der Rolle über das Requisit

Welche Requisiten verdeutlichen die Figur?

Wie geht sie mit den Requisiten um?

● Gestaltung der Rolle durch das Sprechen

Wie reagiert die Figur sprecherisch auf unterschiedliche Situationen?

Spricht die Figur in einer besonderen Weise (Intensität, Modulation, Artikulation)?

● Gestaltung der Rolle über das Kostüm

Wie trägt die Figur ihr Kostüm?

Was macht sie mit dem Kostüm?

Kann man damit Laute erzeugen?

Zu Beginn der Arbeit an der Figur läßt sich von diesen Fragen ausgehen; denn über deren Beantwortung läßt sich eine Rolle möglicherweise reicher machen. Man sollte immer wieder neue Möglichkeiten erfinden und nicht mit dem ersten Vorschlag zufrieden sein. Dabei erscheint es uns wichtig, nach ungewöhnlichen Lösungen zu suchen. Sie müssen zunächst nicht unbedingt der Rolle entsprechen, beim längeren Probieren aber könnten sie der Rolle eine neue Facette geben. Ein alter Mensch muß nicht immer nur über den schleppenden Gang und den Krückstock dargestellt werden. Es wird Aufgabe der Proben sein, die Gebrechlichkeit durch andere Bewegungsabläufe und Requisiten zu verdeutlichen: der unsichere Griff zur Brille, das Putzen der Brille, das umständliche Anziehen einer Jacke usw.

Es bleibt nicht aus, daß die Vielzahl der möglichen Lösungen auf wenige charakteristische Zeichen zurückgeführt werden müssen. Letztlich aber wird die Figur immer von der Gesamtkonzeption des Stückes her bestimmt sein.

Um ein breiteres Spektrum an Spielmöglichkeiten zu bekommen, ist es hilfreich, zu überzeichnen:

○ Mach dich so klein wie du kannst und spiel deine Rolle!

○ Mach dich so groß wie du kannst!

○ Geh ganz schnell, geh ganz langsam!

○ Such dir den ungewöhnlichsten Weg auf die Bühne!

○ Dein wichtigstes Requisit wird ganz heiß!

○ Dein wichtigstes Requisit bekommt etwas Angstmachendes, etwas Ekeliges, etwas angenehmes Duftendes usw.

○ Sprich deinen Text in einer ungewöhnlichen Körperhaltung!

○ Sprich deinen Text und iß dabei eine Banane!

○ Schrei deinen Text, flüstere ihn!

○ Sprich so schnell, so langsam wie du kannst!

○ Benutze die einzelnen Teile deines Kostüms nicht ihrer Funktion entsprechend (Jacke als Schürze, Jacke falsch zugeknöpft, Schuhe als Kopfbedeckung, Gürtel als Krawatte usw.)!

Diese Versuche mögen zunächst ungewöhnlich erscheinen. Sie regen aber die Phantasie der Spielenden an und

schaffen ein Reservoir an Spielmöglichkeiten. Die Figuren werden breiter angelegt, und Spielende kleben nicht so schnell an der Rolle.

Auf andere Verfahrensweisen, wie z. B. das Schreiben einer Rollenbiographie, das Beantworten der W-Fragen (Wer bist du? Wohin gehst du? Woher kommst du? usw.) haben wir bereits hingewiesen.

Grundsätzlich gilt immer, nicht Spielende für die Rollen, sondern Rollen für die Spielenden zu finden.



Foto: Holger Müller

# Produktionsformen

Das Schultheater hat im wesentlichen drei Produktionsformen: die Inszenierung eines literarischen Stückes, die Adaption einer Vorlage und die Eigenproduktion.

Für die Eigenproduktion werden Form und Inhalt aus der Arbeit mit den Schülerinnen und Schülern entwickelt, d. h. alle inhaltlichen und formalen Mittel werden selbst erarbeitet. Die Gruppe kann dabei von einer formalen Idee (z. B. Spiel mit Wellpappe, Spiel mit einer Treppe, Stühlen, Objekten) oder von einer Aussageabsicht (z. B. Erwachsenwerden, Begegnungen) ausgehen.

Der Aufbau von Eigenproduktionen läßt mehrere Möglichkeiten zu: ein Stück, ein Stationenstück, eine Szenenfolge.

- Das Stück hat eine durchgehende Handlung. Es folgt den Gesetzen der Dramaturgie, wobei zu beachten ist, daß es verschiedene Dramaturgien gibt (*Aristoteles, Shakespeare, Lessing, Brecht*).

- Das Stationenstück konzentriert sich mehr auf den einzelnen Handlungsschritt. Es reiht in sich geschlossene Szenen aneinander, die zusammen eine Geschichte erzählen.

- Die Szenenfolge geht von einer Grundidee oder auch einer Grundstimmung aus, die zusammengehalten wird von einer Folge ganz unterschiedlicher Szenen, meist ohne einen Handlungsfaden. Sie nähert sich damit der Collage und der Revue an.

## Der Weg zur Eigenproduktion

Die Gruppe sucht zunächst in zumeist stundenlangen Diskussionen ein Thema, zu dem Szenen entworfen werden. In der Praxis kann das so aussehen, daß die Gruppe sich in Kleingruppen teilt und zunächst sehr frei Szenen erfindet. Die Vorschläge aus den Kleingruppen lassen sich meistens zu Sinneinheiten, entweder im Sinne eines Stückes oder einer Szenenfolge, zusammenstellen. Es beginnen die ersten Überlegungen zum Aufbau der Produktion.

Die Probleme dieser Arbeitsform sind folgende:

Der Inhalt einer Szene kann textlich zu knapp gefaßt sein, so daß die eigentliche Aussage, der Konzentrationspunkt (Pointe), zu plötzlich kommt. Die Mitspielenden haben nicht die Möglichkeit, die Figuren aus einer Situation heraus zu entwickeln. Sie präsentieren Feststellungen, es wird eben nur festgestellt. Es fehlt genau das, was Theater ausmacht: Handlung. Das eigentlich Spielerische, der so wesentliche Teil des Theatermachens und Theatererlebens, kommt zu kurz. Die Knappheit der Szenen birgt auch immer die Gefahr in sich, daß nur ein Klischee abgeliefert wird, weil sich eine Differenzierung innerhalb weniger Minuten nicht herstellen läßt. Natürlich gibt es im literarischen Bereich überzeugende Beispiele an Kurzformen (Minidramen) von theatraler Qualität, die zu erreichen für Schülerinnen und Schüler aber sehr schwer sein dürfte.

Szene für Szene wird in Kleingruppen entworfen und aneinandergereiht, so

daß eine Szenenfolge entsteht. Der Aufbau läßt kaum einen Spannungsbogen zu, das Publikum langweilt sich schnell. Um einen Spannungsbogen zu erzeugen, ist es notwendig, die Rollen in ihrer Entwicklung dramaturgisch sinnvoll vom Anfang bis zum Ende zu führen. Meist werden sie zu dürrig und zu wenig differenziert.

Ein weiteres Problem der Eigenproduktionen liegt darin, daß die entworfenen Szenen oftmals nicht zu einer allgemeinverständlichen Aussage kommen. Das gesprochene Wort oder die Geste haben ihre inhaltliche Bedeutung nur im Kreis der Mitspielenden. Die Zuschauer können die akustischen und optischen Zeichen nicht eindeutig entschlüsseln.

Die entworfenen Szenen der Kleingruppen haben naturgemäß unterschiedliche Qualität. Es müssen gelungene ausgewählt werden. Dieser Prozeß erfordert von der Gruppe und der Spielleitung sehr viel Einfühlungsvermögen, schließlich hat jede Kleingruppe versucht, ihre Aufgabe möglichst gut zu lösen. Der Auswahlprozeß ist sicherlich einer der schwierigsten Momente in der Produktion und erfordert letztendlich von der Spielleitung eine klare Position. Die Gruppe muß es lernen, weniger gelungene Szenen zugunsten einer klareren Aussage zurückzunehmen. Es wäre ein falsches Verständnis von Gleichberechtigung, alle Szenen zu spielen, nur weil sie einmal entworfen wurden.

Die Erarbeitung einer Eigenproduktion ist ein langwieriger Prozeß. Den Mitspielenden geht manchmal die anfängliche Brisanz des Themas verloren und damit einhergehend auch das Interesse am Spiel und die spielerische Kraft.

Doch trotz dieser Schwierigkeiten und Gefahren bei der Erarbeitung von

Eigenproduktionen zeigt die Tatsache, daß sie immer wieder entwickelt werden, daß sie im Schultheater ihre feste Position haben. Ein gewichtiger Vorteil dieser Produktionsart sind die schülernahen Themen. Alle Mitspielenden haben die Möglichkeit, ihre subjektiven Erfahrungen, ihre Eigenarten im Spiel einzubringen und gestalterisch in eine Rolle umzusetzen. Zudem lassen sich spezifische Fähigkeiten der Mitspielenden, wie z. B. Tanz, Akrobatik, Musik, direkt in eine Szene integrieren. Die Suche nach geeigneten Formen spricht die kreativen Möglichkeiten der Schülerinnen und Schüler stärker an und setzt so ihre oft eigenwillige Phantasie frei. Sie lernen „spielend“ den Umgang mit den Mitteln des Theaters.

Die Arbeitsform bringt es mit sich, daß sich die Szenen weniger in Haupt- und Nebenrollen aufteilen, und der Anteil der einzelnen Spieler und Spielerinnen an der Produktion ausgeglichener ist.

Die hier nur angerissenen Chancen der Eigenproduktion machen deutlich, daß die pädagogische Arbeit sich zum einen auf das Theater und zum anderen auf die Gruppenführung bezieht. Gerade deshalb hat sie im Schultheater ihre volle Berechtigung. Keine andere Produktionsart ist so sehr für inhaltliche und gestalterische Impulse, Improvisationen und Alternativen offen wie die Eigenproduktion.

Um die anfangs aufgezeigten Gefahren zu umgehen, muß das Thema klar umrissen sein und die Diskussion darüber zeitlich begrenzt werden. Außerdem ist eine präzise Vorarbeit der Spielleitung notwendig, die klare Aufgabenstellung formuliert, z. B. das Schreiben von Rollenbiographien, Briefen, Tagebuchnotizen einzelner Rollen. Sie muß die Angebote der Schüle-

rinnen und Schüler, sei es im Spiel oder im verbalen Vorschlag, wahrnehmen, sowohl was deren spielerische Phantasie betrifft als auch deren unter Umständen verblüffenden inhaltlichen Ideen.

Es bleibt die Aufgabe der Spielleitung behutsam und zugleich entschieden zu führen. Protokolle, Fotos und Tonbänder erleichtern dabei die Arbeit. Naheliegender ist es, die Proben mit Videoaufzeichnungen festzuhalten. Um diesem Medium aber nicht zu viel Gewicht zu geben – denn die Mitspielenden lieben nichts so sehr, wie sich selbst auf dem Bildschirm zu sehen –, sollte die Spielleitung zunächst die Videos allein für sich nutzen, um sie dann gezielt für bestimmte Probesituationen einzusetzen. Die Aufzeichnungen dienen dann dazu, die „Fehler“ in der Konzeption des Spiels deutlich zu machen.

In der eigentlichen Probenphase zur Aufführung hin, stehen nur noch die Mitspielenden im Mittelpunkt, die aus sich heraus ihr Spiel gestalten. Weiterführende Hinweise zu diesem Themenkomplex finden sich in der Dokumentation zum Schultheater der Länder, Tübingen 1988. Diese Dokumentation beschäftigt sich ausschließlich mit Eigenproduktionen.

### Die Adaption

Die Adaption steht der Eigenproduktion am nächsten, mit dem Unterschied, daß sie immer von einer Vorlage ausgeht. Es handelt sich dabei um nicht dramatisierte Vorlagen, deren Aussage für das Theater übertragen werden. So lassen sich aus Hörspielen, Romanen, Erzählungen, Kurzgeschichten, Märchen, Gedichten, Bildgeschichten, Bildern und Musikstücken Theaterproduktionen entwickeln. Sie können

die Form eines Stückes oder eines Szenenfolge haben.

Das Ausgehen von einer komplexen, schon vorgeformten Aussage gibt der Gruppe die Möglichkeit, den schweren und oft nicht befriedigenden Weg der Themenfindung und deren inhaltliche Gestaltung zu umgehen. Die Spielerinnen und Spieler können sich auf die Übertragung in theatrale Formen konzentrieren. Die Diskussionen sind zielgerichteter, da die Beteiligten als Basis immer die Vorlage haben. Die Gefahren und Schwierigkeiten, wie sie die Eigenproduktion aufweist, wird es auch hier geben, nur setzt die Vorlage immer wieder Maßstäbe.

### Die literarische Vorlage

Im Schultheater wird wohl immer noch am häufigsten ein Theaterstück inszeniert. Der Grund dafür liegt darin, eine vermeintlich sichere Ausgangsposition für die Arbeit zu haben. Beim Lesen eines literarischen Textes stellt sich zwangsläufig eine Interpretation für den Leser und die Leserin ein. Lesende können nicht interpretieren, da sie versuchen, den Text auf ihre Weise zu verstehen. Wie ein/e Regisseur/in, ein/e Schauspieler/in, ein/e Bühnenbildner/in ein bestimmtes Werk ausdeutet, führt zur Interpretation. Das Konzept ist die Umsetzung dieser Interpretation mit Hilfe theatraler Mittel.

Bei der Diskussion um solche Aufführungen fällt immer wieder der Begriff „Werktreue“. Gemeint ist damit die Forderung, eine möglichst ursprüngliche Darstellung der Aussageabsicht des Autors bzw. der Autorin zu finden. Eine Gruppe, die sich auf Werktreue beruft, geht am Wesentlichen vorbei, da sie von einer falschen Voraussetzung ausgeht; denn eine exakte Infor-

mation darüber, wie sich Autorinnen und Autoren die Darstellung ihres Werkes gedacht haben, ist – zumindest was die klassische Literatur betrifft – nicht überliefert. Jede unserer Interpretationen ist zeitbedingt, so wie die Uraufführung der „Räuber“ am 13. Januar 1782 in Mannheim anders ausgesehen hat als jeder Versuch einer werktreuen Rekonstruktion in unserer Zeit.

Die Frage nach der Intention eines Werkes stellt sich immer wieder neu. Das ist mit ein Grund dafür, warum Theaterstücke von *Sophokles* bis *Strindberg* immer wieder aufgeführt werden und immer wieder ihre Zuschauer finden.

In diesem Zusammenhang sei noch

einmal auf die Stückauswahl hingewiesen. Auffallend ist der Hang, große Theaterliteratur mit Schülerinnen und Schülern auf die Bühne bringen zu wollen. Wer so vorgeht, wird weder den Autorinnen bzw. den Autoren noch den Spielenden und dem Schultheater gerecht.

Wir wollen nicht ausschließen, daß einzelne Szenen literarischer Klassiker durchaus für Schülerinnen und Schüler spielbar sein können, wenn man dafür eine entsprechende Konzeption findet. Grundsätzlich aber gilt, daß Dramen, die stark psychologisch orientiert sind und einer naturalistisch-realistischen Darstellung bedürfen, sich für diese Zielgruppe nicht eignen.



Foto: Holger Müller

# Diskussion und Bewertung einer Aufführung

**T**heater ist Kommunikation. Das Publikum wird immer über die Aufführung sprechen.

Die Diskussionen haben den Sinn, einen Tatbestand zu untersuchen und ihn durch diese Untersuchung einzuordnen. Häufig entwickelt sich daraus ein unerfreuliches und wenig ergiebiges Gespräch, weil Standpunkte aufeinanderprallen, die unvereinbar scheinen: einerseits die der Gruppe, andererseits die der Zuschauenden und der Zuschauenden untereinander. Jeder hat eine Auffassung – alle tun so, als redeten sie über das Gleiche.

Was die Diskussion über eine Schüleraufführung so schwer macht, ist die Tatsache, daß eine Gruppe, die lange intensiv an einem Stück gearbeitet hat und sicher von ihrer Art der Darstellung überzeugt ist, stark emotional an ihre Arbeit gebunden ist. Es ist daher nicht leicht, die eigene Produktion aus der Distanz zu betrachten. Das gilt auch für den Spielleiter.

Theaterproduktionen können auf zweierlei Weise diskutiert werden: wir können Produktionen *in sich* beurteilen, wir können sie auch *an sich* beurteilen. Eine Beurteilung einer Produktion in sich geht davon aus, Fragen zu stellen, ohne zu bewerten, Informationen zum Inhalt, zum Spiel und zur Konzeption zu sammeln.

Die Spieler bedienen sich einer Auswahl von theatralen Mitteln, um eine bestimmte Aussage bzw. Wirkung bei den Zuschauenden zu erreichen. Jedes Spiel bietet eine unübersehbare Fülle von Möglichkeiten, Theatermittel an-

zuwenden. So kann bei einem Spiel nur eine Auswahl möglich sein. Deshalb muß man sich fragen, warum gerade die gezeigten Mittel benutzt wurden und in welcher Beziehung sie zur Konzeption der Gruppe stehen. Jetzt erst kann das Publikum deutlich machen, wieweit Spiel und Konzeption in Einklang standen, d.h. eine gelungene oder weniger gelungene Aufführung erlebt wurde. Dabei bleibt immer die Tatsache bestehen, daß jede Art, Theater aufzunehmen, subjektiv ist. Sie hängt immer davon ab, wieviel Lebens- und Theatererfahrung die Zuschauenden haben. Eine sinnvolle Diskussion ist nur dann möglich, wenn auch das Publikum über Kompetenzen verfügt, das Gesehene und Gehörte zu beurteilen.

## Aufbau einer Diskussion

Zur Strukturierung der Diskussion bietet sich folgender Fragenkatalog an:

Wer spielt?

Was wird gespielt?

Wie wird gespielt?

Wo wird wann vor wem gespielt?

Alle Fragen stehen unter dem übergeordneten: Warum?

Wer spielt?

Hier geht es nicht nur darum, wie sich die Gruppe zusammensetzt, wie lange sie zusammenarbeitet und unter welchen Bedingungen, sondern auch um die Frage nach dem aktuellen gesellschaftlichen Hintergrund der Gruppe.

Eine Gruppe aus Niederbayern wird in ihrer Haltung und ihrer Themenwahl andere Inhalte suchen und bearbeiten, als eine Gruppe aus Berlin.

Was wird gespielt?

Die Fülle der Möglichkeiten ist zahllos. Die Auswahl hängt eng mit der vorhergehenden Frage zusammen. Welchen Stoff die Gruppe auch auswählt, die Aufführung soll zeigen, daß die Gruppe dieser Aufgabe gewachsen ist, d.h. eine Gestaltung gefunden hat, die sowohl dem Inhalt des Stückes als auch den Fähigkeiten der Spieler entspricht.

Wie wird gespielt?

Welche Mittel des Theaters: Körpersprache, Sprache, Musik, Kostüm, Bühnenbild usw. wurden eingesetzt? War der Einsatz dieser Mittel der Absicht der Aufführung dienlich? Ergänzen sich die theatralen Mittel zu einer Aussage oder widersprechen sie sich möglicherweise in ihrer Wirkung?

Wo und vor wem wird gespielt?

Diese Frage bezieht sich einerseits auf den Aufführungsraum, das Klassenzimmer oder die Schulaula, andererseits auf den Ort, in dem gespielt wird (Großstadt, Dorf, fremde Stadt). Wird für Kinder, Jugendliche oder Erwachsene gespielt?

Es ist entscheidend, daß alle diese Fragen unter dem Aspekt des Pädagogischen betrachtet werden müssen. Grundsätzlich darf Kritik nicht in Feststellungen steckenbleiben, son-

dern muß immer Wege der Weiterentwicklung aufzeigen.

Eine Diskussion über die Aufführung an sich fragt nach dem größeren Bezugsrahmen, inwieweit eine Aufführung den Anforderungen an das Schultheater, wie sie in der Einführung deutlich gemacht wurden, gerecht wird. Dieser Bezugsrahmen wird, je nach Auffassung, anders sein. Es gibt keine allgemeingültige Forderung, außer der, die Leistung einer Gruppe, gemessen an ihren Möglichkeiten, hinsichtlich der Behandlung des Stoffes und der Spielfähigkeit, zu beurteilen. Schüler können alles spielen: Eigenproduktionen, literarische Stücke, Musicals usw., wenn es ihnen gelingt, den Stoff in eine ihnen gemäße, den Zuschauenden überzeugende Gestalt zu bringen.

Wann soll diskutiert werden?

Gleich nach der Aufführung ist die Gruppe noch zu sehr im Spiel, um eine sachliche Diskussion leisten zu können. Andererseits besteht das Bedürfnis zu erfahren, wie das Stück angekommen ist. Zunächst sollte es daher bei der Äußerung allgemeiner Eindrücke bleiben. Sachliche Diskussionen können erst am nächsten Tag erfolgen. Dabei hat sich gezeigt, daß Jugendliche besser alleine, ohne Eingreifen der Erwachsenen diskutieren können, die oft nur belehrend wirken. Ein Gespräch zwischen den Spielleitern und dem erwachsenen Publikum bietet eher die Möglichkeit der gleichberechtigten Auseinandersetzung.

# Schlußwort



Foto: Theater-AG der Dorothea-Schlözer-Schule in Lübeck

Wir haben eine Methode dargestellt, die es ermöglicht, die Komplexität des Theatermachens in einzelnen Schritten vorzustellen und verfügbar zu machen. Wir haben dabei auch gezeigt, wie schon die kleinste szenische Einheit Theater sein kann. „Ich kann jeden Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch einen Raum, während ihm ein anderer zusieht.“ So haben wir *Peter Brook* schon einmal zitiert. Der Gedanke veranschaulicht, was für alle Theatersituationen gilt, vom Ödipus bis zum Clown, von der Pantomime bis zum Ballett. Es geht also beim Theater immer um ein Geschehen, ein organisiertes Geschehen: von jemandem in Szene gesetzt und von jemandem gesehen. Dieses organisierte Geschehen, im Au-

genblick gezeigt und auch im Augenblick gesehen, ist auch in diesem Augenblick Wirklichkeit. Das Geschehen ist gemachte Wirklichkeit. Theater, so gesehen, bedeutet, eine Welt für sich sein. Diese Welt kann Abbild der Realität sein und im Moment der Auf-führung eine neue Realität schaffen. Sie ist dann immer Wirklichkeit, Tatsache. Sie wirkt auf die Betrachtenden, bewirkt möglicherweise auch etwas, bei ihnen und bei den Spielenden. Dieser Gedanke ist auch Grundlage des Schultheaters. Auch Schülerinnen und Schüler sind in der Lage, in dieser Weise Theater zu machen und Theater zu erfahren. Ihre Phantasie, ihre Dynamik, ihr Eifer, ihre Unmittelbarkeit können einen Theaterabend herbeiführen, der seine eigene, nur ihm eigene Intensität hat.

# Literatur

*Akademie für Lehrerfortbildung Dillingen*: Theaterspielen in der Schule - Fortbildungsmodell. Verlag Ludwig Auer, Donauwörth 1992  
*Artraud, Antonin*: Das Theater und sein Double. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1986  
*BAG* (Hrsg): Schultheater im Spannungsfeld. Hamburg 1984  
*Barba, Eugenio*: Jenseits der schwimmenden Inseln. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1985  
*Barrault, Jean-Louis*: Erinnerungen für morgen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1975  
*Batz, Michael und Schroth, Horst*: Theater zwischen Tür und Angel. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983  
*Becket, Samuel*: Improvisationen für Schauspieler. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main  
*Benjamin, Walter*: Über Kinder, Jugend und Erziehung. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1969  
*Boal, Augusto*: Theater der Unterdrückten. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1980  
*Brasch, Thomas*: „Mercedes“. In: Theater Heute 2/83. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1983  
*Brasch, Thomas*: „Frauen, Krieg, Lustspiel“. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1989  
*Brecht, Bertolt*: Materialien zu Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 35  
*Brecht, Bertolt*: Gesammelte Werke 2. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 615  
*Bubner, Claus und Mienert, Christiane*: Bausteine des Darstellenden Spiels.

Hirschgraben Verlag, Frankfurt 1987  
*Bundesarbeitsgemeinschaft für Darstellendes Spiel in der Schule e. V.* (Hrsg.): Dokumentation Schultheater der Länder '88. Hamburg 1988  
*Bundesarbeitsgemeinschaft für Darstellendes Spiel in der Schule e. V.* (Hrsg.): Dokumentation Schultheater der Länder '89. Hamburg 1989  
*Feldenkrais, Moshe*: Bewußtheit durch Bewegung. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1978  
*Figge, Peter*: Lernen durch Spielen. Quelle u. Meyer, Wiesbaden 1975  
*Fischer-Lichte, Erika*: Semiotik des Theaters. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983  
*Giffel, Herbert* (Hrsg.): Theatermachen. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1982  
*Grabbe, Christian Dietrich*: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Reclam, Stuttgart 1961  
*Harjes, Rainer*: Handbuch zur Praxis des Freien Theaters. DuMont Verlag Köln 1983  
*Heins, Kerstin*: Maskenbau und Maskenspiel. 2. Examensarbeit. Lübeck 1990  
*Iden, Peter*: Theater als Widerspruch. Kinder-Verlag, München 1984, S. 57  
*Jandl, Ernst*: Die Bearbeitung der Mütze. Luchterhand-Verlag, Darmstadt/Neuwied 1978, S. 36  
*Klooss, Reinhard und Renter, Thomas*: Körperbilder. Syndikat Verlag, Frankfurt 1980  
*Kramer, Michael*: Verkleidungen. Verlag Büchse der Pandora, Wetzlar 1984, S. 5  
*Kunz, Marcel*: Spielraum. Klett und Balmer Verlag, Zug 1989  
*Luhmann, Mathias*: Bausteine zur Struktur und Ästhetik des Schü-

- lertheaters. Magisterarbeit. Hamburg 1986
- Mettenberger, Wolfgang*: Tatort Theater. Burghardt-Laetere Verlag. Offenbach 1993
- Nagel, Otto*: Käthe Kollwitz. VEB Verlag der Kunst. Dresden 1963, S. 83
- Parnitzke, Erich*: Bildhaftes Gestalten (mit Zeichnungen von *Gustav Lutz*). Oldenbourg-Verlag. München/Berlin 1933, Bildtafel III
- Popp, Helmut* (Hrsg.): Theater und Publikum. Oldenbourg-Verlag. München 1978
- Read, Herbert*: Erziehung durch Kunst. Droemer-Knaur Verlag. München/Zürich 1968
- Ritter, Hans-Martin* (Hrsg.): Spiel- und Theaterpädagogik: ein Modell. HDK. Berlin 1990
- Rühle, Jürgen*: Theater und Revolution. dtv-Verlag. München 1963
- Saubert, Stefan*: Fördert das Schultheater soziale Kompetenz? Diplomarbeit. Marburg 1993
- Schirn Kunsthalle, Ausstellungskatalog*: Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Frankfurt 1986
- Schuberth, Ottmar*: Das Bühnenbild. Geschichte. Gestalt. Technik. Callwey. München 1955
- Schwarzwald, Michael*: Bücher, Texte, Tips zum Schülertheater. Soester Verlagskontor. Soest 1992
- Schwerin von Krosigk, Barbara*: Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Theatertheorie Jerzy Grotowskis. publica Verlag. Berlin 1986
- Schwitters, Kurt*: Das literarische Werk. DuMont Buchverlag. Köln 1973
- Spielmann, Heinz* (Hrsg.): Die russische Avantgarde und die Bühne 1890-1930. Katalog zur Ausstellung. Schleswig 1991
- Spolin, Viola*: Improvisationstechniken. Junfermann Verlag. Paderborn 1987
- Stanislawskij, Konstantin S.*: Theater, Regie und Schauspieler. Rowohlt. Reinbek 1958
- Stern, Ernst*: Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Henschel-Verlag. Berlin 1955, S. 77
- Tairoff, Alexander*: Das entfesselte Theater. Alexander Verlag. Berlin 1989
- Watzlawick, Paul*: Menschliche Kommunikation. Hans Huber Verlag. Bern/Stuttgart/Toronto 1990
- Weigel, Helene*: Brecht, Theaterarbeit - 6 Aufführungen des BE. Dresdener Verlag. Dresden 1952, S. 385