

Karl – Heinz Wenzel

Dillingen, 7. Februar 2018

**Wanderer zwischen den Bildungslandschaften
Erschließung neuer, schulischer und außerschulischer Räume für eine offene
theatrale Arbeit**

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen, einen schönen guten Tag!

Nach meinem Lehramtsstudium in Englisch und Französisch habe ich einige Jahre am professionellen Theater gearbeitet hatte, danach wurde ich dann Lehrer an einem Bremer Gymnasium und leitete dort – sozusagen nebenbei - 14 Jahre lang – zusammen mit einem Kollegen - die schulische Theater AG. Das Unterrichtsfach Darstellendes Spiel gab es damals noch nicht. Die unterrichtlichen Reglementierungen gab es folglich auch noch nicht.

Teil 1 (dauerte 14 Jahre)

Es gab eine Aula mit Guckkastenbühne, es gab eine ausreichende technische Ausstattung,

- es gab einen Schulverein, der immer wieder in Form eines Vorschusses die Aufführungen ermöglichte,
- es gab eine Schulleitung, die das Theater unterstützte, ich bekam für die Theaterarbeit Entlastungsstunden,
- und es gab jede Menge Schüler und Schülerinnen, die man für das Theaterspiel begeistern konnte. Man musste sich nur in der großen Pause an das Tor zum Schulhof stellen und sie einzeln ansprechen, einen großen Teil kannte man ohnehin aus dem Unterricht.

Und - last, but not least – gab es hunderte von potentiellen Zuschauern vor Ort, kurzum, es waren paradiesische Zustände.

Und, es war noch relativ klar was man tat, wenn man Theater spielte und wie man es tat:

Es wurden hauptsächlich Theaterstücke inszeniert und zwar auf der
Guckkastenbühne!!!

Während dieser wunderbaren Zeit zog es mich dann – nach einem kurzen Guckkastenexkurs - sehr schnell - ohne historische Vorkenntnisse - weg von der engen Bühne in die Weite der Aula als Spielraum.

Und parallel dazu weg von der Inszenierung dramatischer Vorlagen hin zu Eigenproduktionen.

Das heißt, wir haben bei insgesamt 10 Theater – AG – Produktionen jedes Mal die theatrale Raumvariabilität der Aula erprobt.

Wir bauten die Aula von Produktion zu Produktion immer wieder um. Erfanden den berühmten japanischen Blumensteg „Hanamichi“ neu ohne es zu wissen. Bauten Zweit- und Drittbühnen in den Raum und Stege kreuz und quer dazu.

Danach erarbeiteten wir ein Theaterstück auf dem Schulhof, vor der malerischen Rückseite unseres Schulgebäudes, mit heißem Gratistee für die Zuschauer. Es war Spätherbst!!!

Dabei ging es – bis auf zwei Ausnahmen - praktisch immer um Eigenproduktionen.

- 1975 „Porträt eines Planeten“, (Dürrenmatt)
Guckkastenbühne
- 1976 „Romeo und Julia 76“ (Eigenproduktion = EP)
Guckkastenbühne und Gegenbühne
- 1977 „Hans im Glück“, (EP)
Guckkastenbühne und Mittelsteg
- 1979 „Blut und Liebe“, (Luserke)
Bühne auf dem Schulhof mit der Schulfassade im Hintergrund, dazu 1
Aktionen von verschiedenen Seiten des Schulhofes
- 1982 „Wenn wir nicht nein sagen“, (EP)
Raumbespielung, zentraler Steg durch die Mitte der Aula, weitere Stege
längs und quer – und kleine Bühnen an allen vier Enden des Raumes
- 1983 „Es waren zwei Königskinder“, (EP)
eine rechteckige Mittelbühne in der Mitte der Aula, belegt mit schwarzen
Hartfaserplatten; dazu Zuschauertribünen links und rechts an den
Längsseiten
- 1984 „Narrenfreiheit“, (EP)
Guckkastenbühne, große Gegenbühne auf der gegenüber .liegenden
Schmalseite der Aula, Verbindungsstege und Querstege
- 1986 „Lady Audley’s Secret“, (Roman von Mary E. Braddon 1862, dramatisierte
Fassung von Colin Henry Hazlewood 1863)
Guckkastenbühne, gemalte Kulisse
- 1988 „Kreislauf der Kamele“, (EP)
Guckkastenbühne, Bühne auf der schmalen Gegenseite, Mittelbühne,
Raum umrundende Stege und Querstege

Als wir dann mit dem Projekt „Ein Mädchen ist ein Mädchen, ist ein Mädchen –
Bilder des Wahnsinns“ die gesamte Schule bespielen wollten, kam uns 1989 die
Schließung unserer pädagogischen Anstalt dazwischen.

Neben allen pädagogischen Konsequenzen und der Bedeutung für meinen
Arbeitsplatz bedeutete das im Klartext: „Unser THEATER“ wurde geschlossen!“

Teil 2 (dauerte 24 Jahre)

Nach der Schockstarre ging es daran, das Leben danach zu organisieren. Ich wurde
in die Kultur- und Bildungsbehörde abgeordnet. Mein Aufgabenfeld: die behördliche
Betreuung und Beratung von Schul- und Jugendtheater. So weit, so interessant.

Aber ich wollte weiter Theater mit Jugendlichen **machen** und zwar konkret Aber
es gab nichts.

Es gab keinen Probenort, es gab keinen Aufführungsort, es gab kein technisches
Equipment, es gab kein Geld und es gab keine interessierten Teilnehmer!
Wie gesagt, es gab nichts!!!

Ich befand mich im absoluten theaterpädagogischen Niemandsland!

Als das allmählich bei mir gesackt war, wusste ich, es gibt keine Institution mehr, auf
die Du zurückgreifen kannst, Du musst Dich selber zur Institution entwickeln.

Also beschloss ich, mich zum Einzelkämpfer in der außerschulischen, kulturellen
Jugendbildung umzuschulen.

- Als erstes reichte ich bei der Bildungsbehörde ein Konzept für ein außerschulisches und schulübergreifendes Jugendtheaterprojekt ein, sehr rudimentär, sehr schlicht. Es wurde genehmigt.

- Dann bemühte ich mich um Projektmittel. Das hatte ich noch nie tun müssen.

Nach vielem Hin und Her gewährte man mir für den Start ein wenig Geld. Ich hatte keine Ahnung was so ein außerschulisches Projekt kosten würde. Ich musste also mächtig über den Daumen peilen.

Und dann hieß es: „So, nun mach mal!“

In Ordnung, aber wo jetzt proben?

Haben Sie schon mal nach einem Probenort außerhalb der Schule für eine Jugendtheatergruppe gesucht?

Die Stadt ist riesengroß, es gibt tausende von Gebäuden und geeigneten Räumen, aber keiner gibt ihnen Unterschlupf. Mit einer Horde von Jugendlichen!!!!!!

Und darüber hinaus: Miete für einen Probenraum???

„Gibt es nicht“, sagte die Behörde, „gehen Sie doch in eine Schulaula!“

„Entschuldigung“, sagte ich in Kenntnis der Situation, „die Schulaulen sind belegt, da lassen die Schulen mich mit einer außerschulischen Gruppe schon mal gar nicht rein.“

„Dann drücken wir sie per Behördenerlass in die Aula rein“ schlug der Schulrat vor.

„Vielen Dank“, konnte ich gerade noch abwehren, „dann kann ich meine beratende und organisatorische Tätigkeit in diesem Feld gleich vergessen.“

„Tja dann“, sagte die Behörde.....

Ich will es kurz machen, nach wochenlangem Suchen ließ man mich mit einem wöchentlichen Probentermin in ein Jugendfreizeitheim hinein, als Nutzer, das heißt, kostenlos.

Und: Wir durften diesen Probenraum bis zum Ende meiner außerschulischen Theaterarbeit benutzen bis 2014.

Immerhin 24 Jahre!!!!!!

So, sagte ich mir, jetzt können die Jugendlichen kommen und lancierte eine kleine Notiz in der Bremer Tageszeitung. Zum vereinbarten Termin kam.... nicht einer!

Meine Zuversicht und mein Selbstwertgefühl sanken sehr, sehr tief!

Wo sind sie denn die Jugendlichen?

Wo man Schüler/innen finden kann wusste ich, aber wo findet man Jugendliche???

Auch hier erspare ich Ihnen die langatmige Beschreibung meiner mühseligen Suche. Ich drehte wirklich jeden Stein um und hatte am Ende ungefähr zwei Hände voll Teilnehmer/innen, mehrheitlich ehemalige Schüler aus meiner Lehrerzeit, deren Freundinnen und deren Freunde und deren Freundinnen. Sie alle kannten sich dann logischerweise nur noch bedingt.

Insgesamt waren wir dann ungefähr 16 junge Akteure und Akteurinnen.

Als Einstieg hatte ich mir die Bearbeitung eines Science Fiction Romans von Philipp K. Dick überlegt, „Kleiner Mond für Psychopathen“ als Parabel auf unsere heutige Gesellschaft. So weit so gut.

Viel mehr beschäftigte mich zu dem Zeitpunkt aber die Frage, wo wir denn dieses Stück aufführen würden?

Eine Schulaula kam für mich nicht in Frage, aber wo sonst?

Wir fanden einfach keinen Theaterraum!

Dieser Alptraum dauerte so lange, bis ich beschloss, keinen Theaterraum mehr zu suchen, sondern **irgendeinen** Raum. Aber auch den fand ich nicht!

Wir landeten schließlich bei der Entscheidung, das Stück auf einem von uns umzugestaltenden, großen Pausenhof einer Schule aufzuführen, als Freilichtaufführung! Wobei wir jeden Abend vor der Vorstellung alles auf- und nach der Aufführung wieder alles abbauen mussten. Ganz zu schweigen von den unkalkulierbaren klimatischen Risiken unseres norddeutschen Lebensbereiches. Oha....

Nach diesem theatralen Überlebenstraining unter Ernstfallbedingungen war ich dann das, was man stehend KO nennt.

Aber: Ich hatte eine Menge gelernt.

Vor allem zwei kritische Meinungsäußerungen von einer Mitspielerin und einem Zuschauer gaben mir sehr zu denken.

Die Mitspielerin am Ende des Projektes:

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

Und ein Zuschauer nach einer Aufführung:

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

Ich wollte nun gerade beginnen, der kritischen Mitspielerin zu erläutern, wie wichtig doch auch der 7. Zwerg bei Schneewittchen war, als mir klar wurde, sie hat völlig Rech: Es ist unangemessen, 16 Jugendliche in einer Theaterproduktion zu beschäftigen, in der es zwei Hauptrollen und viele, viele Nebenrollen gibt. Ich begann zu überlegen, wie man das ändern kann.

Da kam mir der Zufall in Gestalt Peter Handkes zu Hilfe. Genau im Jahre 1992 hatte sein Stück „Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten“, nach seiner Uraufführung am Burgtheater in Wien, Premiere am Theater in Dortmund.

Das Stück zeigt, jetzt etwas verknüpft, in circa 2 Stunden Bühnengeschehen, viele Menschen, die auf einem Platz einer italienischen Stadt „hin und her gehen und etwas tun“.

Man erfährt dabei keine zusammenhängenden Geschichten, sondern viele Fragmente von vielen Geschichten von vielen Menschen.

Es gibt also vor allem keine Haupt- und Nebenrollen, sondern nur „Hauptrollen“.

Und: Unter anderem hatte ich Gefallen an einem nicht-theatralen Ort gefunden.

Sie sehen schon, ich hatte mich nicht freiwillig für solch einen Aufführungsort entschieden, es war pure Verzweiflung!

Das heißt, auch für die kommende Zeit, war meine Annäherung an die Nutzung nicht - theatraler Räume langsam, holprig und bruchstückhaft.

Aber das ist ja im Leben wohl oft so, denn Hildegard von Bingen sagte einmal: „Nur der Teufel steuert immer geradewegs auf sein Ziel zu!“

Und wie auch damals, zu Beginn meiner „Raumbespielungskarriere“ habe ich bei meiner gesamten Theaterarbeit immer sehr viel dem ZUFALL zu verdanken.

**Ab sofort nannten wir unsere Gruppe nun:
B.E.S.T. (Bremens Erstes Schulübergreifendes Theater).**

Diese Namenswahl trug uns dann auch etliche hämische Kommentare ein: GUT hat Euch wohl nicht gereicht, was?

**In einem überdachten Hinterhof eines Bremer Kulturzentrums begannen wir
1993.**

Das Stück hieß später „**Auszeit**“ und handelte vom Warten.

Drei Dinge hatten sich im Vergleich zu meiner früheren Theaterarbeit geändert:

- Wir hatten uns **freiwillig** für einen nicht-theatralen Ort entschieden.
- wir hatten über Peter Handkes Stück zu einer für uns angemessenen Art der Jugendtheaterarbeit gefunden. Es gab keine Hauptrollen- und Nebenrollen mehr, sondern nur noch 16 gleichberechtigte Hauptrollen.
- dazu hatten wir für uns das **biografische** Theater entdeckt.

In einem vorgegebenen Zeitraum von circa 60 Minuten schoben wir 16 Geschichten zum Thema „Warten“, parallel durch das Stück, die so den Zuschauern unbekannt waren.

Jeder Teilnehmer hat „3, irgendwas“ Minuten Zeit um seine Geschichte in 3 Kurzscenen zu erzählen. Das bedeutet, dass die Szenen sehr kurz waren und die Geschichten natürlich nur fragmentarisch erzählt wurden.

Und nun kam also der erste Versuch!

Als wir mit den Jugendlichen zum ersten Mal in den Raum gingen, war das Wetter kalt und regnerisch: „Hier Theaterspielen????“ war die missgelaunte Frage fast aller Teilnehmer. Aber die Jugendlichen ließen sich begeistern.

Als es fertig war, sah es dann folgendermaßen aus:

Exkurs I „AUSZEIT“

Eine Kurzfassung des Stückes zum Thema „Warten“ wird gezeigt.

Dann, danach:

An diesem Beispiel möchte ich Ihnen vor allem einmal den Umgang mit vorgefundenen Gegenständen und ihrer Nutzung deutlich machen.

Zur Rauminstallation

In diesem Hinterhof hatten wir eine Reihe von Gegenständen vorgefunden, die wir alle dort beließen und für unsere Theaterarbeit nutzbar machten.

Ein altes, leeres Fass wollten wir ursprünglich in einen „Ghetto-Ofen“ umwandeln.

Diese Nutzung bot sich an, weil - je näher wir der Aufführungszeit kamen – es immer kälter wurde in dem Hof.

Das Brennholz war schon klein gehackt, der Hackklotz mit der dazugehörenden Axt hatte seinen Platz gefunden, als uns der Veranstalter mitteilte, dass in dem geschlossenen Raum kein offenes Feuer erlaubt sei.

Wir beließen den Hackklotz und das Holz an ihren Plätzen, füllten das Fass mit Wasser und hatten auf diese Weise eine Waschgelegenheit und weitere bis zu diesem Zeitpunkt nicht gedachte Spielmöglichkeiten der anderen Art gefunden.

Eine alte Ablage von rostigen Metallresten - von uns mit zerrissenen Plastikplanen notdürftig abgedeckt – wurde zum Unterschlupf für ein schüchternes Mädchen, das sich immer nur zu gewissen Gelegenheiten aus ihrem „Bau“ heraus traute.

Und dann lag da noch ein altes Ruderboot scheinbar sinnlos mitten im Hof.

Auf meine Frage, woher das Boot komme, und was es da solle, bekam ich lapidar zur Antwort: „Das lag da schon immer!“ Also haben wir es liegen lassen und in unser Spiel eingebaut.

Zur technischen Ausgestaltung

Bei allen erforderlichen „bühnentechnischen“ Eingriffen, die wir an den Räumen vornehmen, soll der Raum aber nie zu einer „Theaterbühne“ umgestaltet werden.

Deshalb versuchen wir, den Charakter des jeweiligen Raumes so weit wie möglich zu erhalten, das heißt, wir benutzen in all unseren Räumen nicht nur keine Bühne und künstliche Kulissen, sondern darüber hinaus auch möglichst wenig reguläre Bühnentechnik. Was die Beleuchtung zum Beispiel anbelangt, so versuchen wir stets, die Beleuchtung der Situation und dem Raum entsprechend „realistisch“ zu gestalten.

Für diesen Hinterhof, bot uns der Leiter des Kulturzentrums seine ganze Beleuchtungsausstattung an. Wir haben dankend abgelehnt, auf alle theatertypischen Beleuchtungskörper verzichtet und statt dessen fünf alte Fabriklampen mit großen Blechschirmen und 300 Watt-Birnen in den Hof gehängt; auf diese Weise haben wir den „realen“ Charakter einer Hofbeleuchtung erzeugen können.

Weiter ging es dann an folgenden Orten:

- in einem stillgelegten und teilzerstörten Hallenbad
- in einem alten Veranstaltungsgebäude auf dem Gelände eines Krankenhauses
- in der Schwankhalle einer alten Brauerei
- in einer leeren Fabrikhalle

- in einer ungenutzten Güterhalle am Güterbahnhof
- in einem riesigen Hochregallager an der Weser
- in Haus des Glockenspiels im Zentrum des Bremischen Tourismus
- in einem stillgelegten Berufsschulzentrum
- in einer alten Lagerhalle in der Bremer Neustadt
- in einem alten Hochregallager
- in einer bremenweit bekannten Diskothek
- in einer Briefsortierhalle der Deutschen Post
- in einer aufgegebenen Jugendstrafvollzugsanstalt
- in einer ehemaligen Stadtteilbibliothek
- in drei Stockwerken eines alten Postgebäudes
- in einer riesigen ehemaligen Fabrikhalle
- in einem alten Gemeinderathaus
- im Kabawerk, einer Fabrikationshalle für den gleichnamigen Kakaotrank
- in den Räumlichkeiten des ehemaligen Sozialamts
- in einem aufgelassenen Laden in einer Innenstadtmall
- in den 1200 m² großen Hafenteliers im Bremer Hafen

Manches Mal war die „Aufbereitung“ der Orte für das theatrale Spiel mit etwas weniger Arbeit verbunden, manches Mal mit außergewöhnlich viel.

Sie kennen das ja: „Theater macht Spaß, macht aber auch viel Arbeit“

Und wenn Sie **sich** und **mich** jetzt fragen, warum macht der sich denn so viel Arbeit, dann möchte ich Ihnen das gerne erklären.

Diese Räume haben enorme Vorteile für die spielerische Beschäftigung mit der Realität, denn das ist Theater ja, sowohl im wortwörtlichen Sinne, als auch im übertragenen Sinne, denn diese Orte sind wahre

FREIRÄUME !

Es gibt dabei zwei interessante Erfahrungsbereiche, die Sie in der immer gleichen Schule und der immer gleichen Aulabühne niemals finden werden.

Zum ersten ist da die immer neue, unausweichliche **Reibung zwischen Akteuren und Aktionsraum**.

Wie immer letzterer geschaffen ist, er beeinflusst die Entstehung und Gestaltung des gewählten Themas.

Darüber hinaus beeinflusst die Architektur des gewählten Raumes selbstverständlich die **Begegnungsmöglichkeiten zwischen Akteuren und Zuschauern** auf ganz gravierende Weise.

Wobei sich die Zuschauer zusätzlich ihrerseits am ungewohnten Raum reiben müssen.

Geht man nun mit der Gruppe in den Raum hinein, so ist am Anfang die Fremdheit bestimmend, das Sperrige, Unbekannte, die Ablehnung, ja Abweisung der Jugendlichen durch den Raum und das Misstrauen der Jugendlichen gegenüber dem fremden Raum.

Jeder neue Raum macht zuerst einmal Angst. Er verunsichert, er scheint sagen zu wollen, hier wird kein Theater gespielt, hier herrscht nicht die Fiktion, hier herrscht die Realität.

Wie gehen wir nun vor bei unserer Arbeit?

Kenntnisnahme: In einem spielerischen Einführungsritual nähern sich die Spieler/innen dann dem Raum, z.B. im Verlaufe einer einstündigen Improvisation; sie erfahren ihn in seinen äußerlichen, materiellen Gegebenheiten, nehmen ihn physisch in Besitz, gehen mit ihrer Person, dem Thema und ihrer eigenen Geschichte in den fremden Raum hinein.

Dabei versuchen sie herauszufinden, was der Raum mit ihnen macht, wie er klingt, wie sie selber klingen, wie sie sich im Raum bewegen können, was für ein Gefühl er ihnen vermittelt und was für Spielideen in ihrem Körper und in ihrem Kopf entstehen?

Es folgt dann als erstes meist eine intensive, kraft- und zeitraubende Reinigung. Der Schmutz von Monaten muss oft entfernt werden, die weiten – manchmal bis zu 1000 m² großen Hallen - müssen gefegt und gewischt werden, einmal, zweimal, dreimal und öfter.

- Monate alter Taubendreck muss mühsam von Gittern und Geländern gekratzt werden,
- Löcher im Dach werden abgedichtet und kaputte Fenster mit Pappe oder Brettern verbarrikiert.
- Waschbecken werden installiert,
- Toiletten repariert und gesäubert und provisorische Heizungssysteme und Stromanlagen installiert.

Das bedeutet, wir reanimieren den Raum ganz behutsam und öffnen dann die Fenster und die Türen und verschaffen ihm Luft zum Atmen.

Diese Reinigungs- und Installationsarbeit – ganz gleich wie umfangreich sie ist - wird immer von allen teilnehmenden Spielern und Spielerinnen geleistet, **mich selber eingeschlossen**, nicht etwa von einem Technik-Tross.

Wir eignen uns auf diese Weise den Raum an. Gleichzeitig entwickelt sich über die konkrete, gemeinsame körperliche „Schmutzarbeit“ ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Gruppe.

Vertrautheit: Und dann passiert etwas sehr Eigenartiges, und wenn man nicht ganz genau aufpasst, kann man diesen Augenblick leicht verpassen:

Plötzlich ist der Raum nicht mehr fremd, plötzlich ist es unser Raum, er wird unser zweites Zuhause. Aber ein Zuhause ohne die Zwänge der individuellen, tatsächlichen biographischen Herkunft.

Hier herrscht nun eine andere Zeit, hier herrscht eine andere Logik und hier entwickelt sich eine neue, sensible Gemeinsamkeit.

Und in dieser neuen Gemeinsamkeit kann das individuelle Leben der Teilnehmer umgestaltet werden, können neue Lebensentwürfe ausprobiert werden und zwar immer in einer ausgestellten, künstlerisch gestalteten Distanz.

Diese Freiheit gilt aber nur hier und sie gilt nur für die, die sich darauf eingelassen haben.

Der Raum hat uns nun akzeptiert, er hilft uns bei unseren Absichten, indem er unsere Phantasie beflügelt.

Die Spielimpulse des Raumes: Die unterschiedlichen Spielräume geben uns mit ihren zufälligen baulichen Gegebenheiten jedes Mal eine Unmenge an Spielimpulsen, sowohl für die einzelnen Geschichten, als auch für die Gesamtdramaturgie des Stückes.

Diese Impulse, die sich aus den Räumen ergeben, kommen zum Einen von der speziellen Art des Raumes selber her, zum Anderen natürlich von den dort vorhandenen Einrichtungsgegenständen im ganz konkreten Sinne.

Bei der weiteren Spielraumgestaltung sowie der Entwicklung des Spieles halten wir uns zunächst immer eng an den Charakter und die Möglichkeiten des Raumes. Wir nehmen den **realen** Raum ernst, und dieser **reale** Raum ist erst einmal Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen.

Die erste Frage lautet daher stets, was ist in diesem Raum vorhanden und erst danach, was könnte in diesem Raum – eingedenk seiner Funktion und seiner Bestimmung – zusätzlich vorhanden sein. Das heißt, dass wir nicht wahllos Theaterideen von Außen in den Raum hinein projizieren, sondern die Ideen aus dem Raum heraus entwickeln.

Inhaltlich spielen wir aber dabei nicht die tatsächliche Geschichte des Raumes nach, sondern kommen immer mit unseren eigenen Inhalten und Themen (z.B. Gewalt, Liebe, Einsamkeit, Identität) und stellen uns mit ihnen der Herausforderung der jeweiligen Eigenart des gewählten Raumes.

Zurück also zum Raum: er ist unser Gegenspieler und unser Spielpartner, er stellt Forderungen an uns, und er bietet uns seine Hilfe bei der Erarbeitung und Gestaltung unseres Themas an. In der Reibung zwischen Fiktion und Realität entsteht die Möglichkeit eines neuen, ungewohnten Blickes auf das inhaltliche und ästhetische Geschehen.

In diesem ungewohnten Raum und aus ihm heraus entwickelt sich erst das dramaturgische Gesamtkonzept, gewinnen die einzelnen Szenen ihre endgültige Ausprägung, und entsteht am Ende auch der spezifische Spielstil.

Auch unsere Sprache verändert sich mit der Zeit! Wir versuchen den Raum zu füllen, unter den Unmöglichkeiten einer anfangs katastrophalen Akustik hindurchzutauchen und versuchen uns ihm und den späteren Zuschauern auf angemessene Weise verständlich zu machen. Und ganz allmählich vollzieht sich eine zweite Wandlung des Raumes: Er wird zu einem theatralen Raum!

Der Vorteil dieser Räume liegt darüber hinaus darin, dass sie – im Gegensatz zu einer traditionellen Bühne - eine eigene, individuelle Geschichte haben, ein Geheimnis, das in dieser unbekanntem Geschichte liegt. Das gibt dem Theaterspiel einen zusätzlichen ästhetischen und inhaltlichen Boden. Dieses Geheimnis, dieser unausgesprochene räumliche Subtext, bleibt meistens auch für uns ein Geheimnis, aber es ist Phantasie anregend und ist auf unaussprechliche Weise spürbar.

Das spezielle Spiel in „natürlichen, nicht - theatralen“ Räumen: Die von uns bespielten „nicht - theatralen“ Räume ermöglichen den Spielern und Spielerinnen wegen ihrer Nicht-Fiktionalität eine ganz eigene, sie nie überfordernde Möglichkeit des Theaterspielens.

Was das Theaterspiel besonders mit jugendlichen, nicht-professionellen Spielern in diesen Räumen anbelangt, so habe ich immer wieder festgestellt, dass, wenn ich einen Menschen in einen „natürlichen“ Raum stelle und ihm die Grundbefindlichkeit seiner Person und die entsprechende Grundsituation, in der er sich befindet, klar sind, dass dann seine „theatrale“ Wirkung weitaus größer und intensiver ist, als wenn er auf einer Bühne vor einer künstlichen Kulisse Theater zu spielen versucht.

Auf diese Weise „**ist**“ der Spieler mit seiner Person erst einmal in diesem Raum und versucht nicht zu „**spielen**“.

Eine belgische Theater-Kollegin aus Gent drückte diese Erfahrung in einem ähnlichen Zusammenhang einmal so aus, sie sagte:

“We let them be, and don’t make them act!”

Der spezifische Spielstil: Jeder neue Raum erfordert und prägt gleichzeitig mit seiner ganz spezifischen Baulichkeit einen jeweils unterschiedlichen Spielstil bei jedem neu entstehenden Stück.

Über die Entwicklung dieses speziellen Spielstils für die jeweiligen Räume wird natürlich sehr viel in der Gruppe diskutiert, aber nie im luftleeren Raum, denn die unterschiedlichen Bedingungen der Räume hat man ja direkt vor Augen, man kann sie im wahrsten Sinne des Wortes mit Händen greifen.

Der Zwang zur Umsetzung der eigenen Gedanken und Geschichten in einer vom Raum geforderten Spielform (z.B. Tanz und Choreographie, Reduzierung des Textes, große Bewegungsabläufe) schafft dabei oft für die Jugendlichen eine zusätzlich Distanz zu ihrer eigenen Person. Es eröffnen sich ihnen dadurch andere, bisher fremde ästhetische Möglichkeiten und Formen, sich mit ihrer Geschichte auszudrücken.

Die **Schwimmhalle eines Hallenbades** zum Beispiel ließ in ihrer Größe und Monumentalität keine kleinen, realistisch psychologischen Geschichten zu, vor allem dann nicht, wenn sie über viel Text gelaufen wären. Darüber hinaus mussten große, akustisch und spielerisch klare Zeichen gesetzt werden. Die gesamte Gruppe suchte also nach Bildern, Symbolen und theatralen Metaphern.

In den **relativ kleinen, geschlossenen Räumlichkeiten eines Jugendgefängnisses** hingegen mit engen Zellen und Gängen, die von sich aus schon eine dichtere, intimere und realistische Situation darstellten, konnte mit differenzierterem Text und kleinen Gesten und Geschichten gearbeitet werden.

Exkurs II „ZELLTEILUNG“

Eine Kurzfassung des Stückes zum Thema „Zugehörigkeit“ wird gezeigt.

Die raumspezifische Stückstruktur: Die architektonisch offenen Strukturen der nicht - theatralen Räume haben uns bei unserer Arbeit sehr früh zu einer offenen postdramatischen, performativen Stückstruktur veranlasst.

Aber wir erzählen immer Geschichten, und zwar die Geschichten der Jugendlichen!

Das bedeutet, dass wir das von uns gewählte Thema kaleidoskopartig, blitzlichtartig über die individuellen Geschichten der Jugendlichen in den Raum hinein entwickeln. Ich habe es schon erwähnt.

Wir entwickeln also keinen eindimensionalen Geschichtenstrang, der sich chronologisch vor den Augen der Zuschauer entwickelt, sondern zeigen viele thematische Einzelstränge, die sich ständig kreuzen, begegnen, parallel verlaufen oder sich auch mal auf einen Fokus konzentrieren.

Die Zuschauer sind dadurch einer gewissen Multiperspektivität ausgesetzt und häufig gefordert, sich für eine der ablaufenden Handlungen zu entscheiden.

Die neue Rolle des Zuschauers: 1995 begrüßten wir die Zuschauer/innen des Stückes „**FieberHaft**“ mit einem „Benutzerhinweis“, um sie auf das einzustimmen, was sie erwarten würde.

*„In diesem Stück gibt es keine Haupt- und Nebenrollen, sondern dreizehn gleichberechtigte Darsteller und Darstellerinnen; Sie – in Ihrer Eigenschaft als Zuschauer/in – werden Zeuge von dreizehn individuellen Entscheidungsprozessen, die sich vor ihren Augen entwickeln werden. Erwarten Sie nicht, dass Sie die Lebensgeschichten aller Personen kennen lernen, Sie werden nur Fragmente zu sehen bekommen. Bestehen Sie bitte nicht darauf, alles zu sehen und alles sofort verstehen zu müssen, nur weil Sie den vollen Eintrittspreis bezahlt haben. Genießen Sie vielmehr das Privileg, dass jeder und jede von Ihnen sein, beziehungsweise ihr ganz persönliches Stück mit nach Hause nehmen kann; wo wird Ihnen dazu sonst Gelegenheit gegeben? Suchen Sie sich daher die Personen oder die Personen aus, die Ihnen am meisten zu sagen haben, zu denen Sie am ehesten Zugang finden können und machen Sie deren Geschichte zu Ihrem ganz persönlichen Theatererlebnis. Verlieren Sie das Gesamtgeschehen nicht völlig aus den Augen, aber konzentrieren Sie sich auf **Ihre** „Hauptdarsteller/innen“!“*

Auf den letzten Aspekt komme ich später noch einmal zurück!!!!!!

Wir hatten, ohne uns dessen zu Beginn wirklich bewusst zu werden, mit dem Verlassen der Guckkastenbühne dem Zuschauer eine neue Funktion zugewiesen, oder besser gesagt, ihm neue Möglichkeiten der theatralen Wahrnehmung eröffnet. Diese neuen Möglichkeiten stießen jedoch bei etlichen Zuschauern anfänglich auf eine große Verunsicherung. Doch die entstandene Irritation lag durchaus in unserem Interesse. Denn Irritationen machen wach, machen bewusst für das, was anders ist, und regen im optimalen Fall dazu an, die eigenen Gedanken einmal anders zu denken, als man es gewöhnt ist.

Wir meinen, dass es auf die sensible Balance zwischen Fremdem und Vertrautem ankommt.

Ist das Theatergeschehen zu vertraut, besteht die Gefahr, dass der Zuschauer durch die ständige Bestätigung seiner Erwartungen, in seiner Wachheit nachlässt.

Ist das Geschehen zu fremd, kann es passieren, dass er sich möglicherweise zu schnell, verschließt und eine offene kritische Auseinandersetzung verweigert.

Die individuelle Wahrnehmungsperspektive: Das von uns unausgesprochene, aber deutlich eingeforderte, offene Wahrnehmungsverhalten auf Seiten der Betrachter irritierte und irritiert bis heute immer wieder etliche Zuschauer, die mit großer Selbstverständlichkeit ihre langjährig erworbenen traditionellen Zuschauer-Erwartungen erfüllt sehen wollen.

Eine eigene, individuelle Wahrnehmungsperspektive einzunehmen, ist ungewohnt. Die zentrale Guckkastenperspektive ist von sehr vielen Zuschauern so sehr verinnerlicht, dass ihnen eine andere Möglichkeit zunächst einmal gar nicht in den Sinn kommt.

Dabei gehen wir nicht einmal vom aktiv agierenden Zuschauer aus, der nolens volens ins Geschehen eingreifen darf und soll oder - überraschend für ihn - plötzlich hineingezogen wird.

Wir muten dem Zuschauer lediglich zu, seine Perspektive ständig zu überprüfen, gegebenenfalls ständig zu verändern, wir zwingen ihn sanft aber bestimmt, fortwährend Entscheidungen zu treffen über das was er ansehen will und was nicht. Und diese Entscheidungen führen ihn zu einem völlig anderen Seherlebnis als dem seiner Mit-Zuschauer.

Eine logisch nachvollziehbare narrative Dramaturgie existiert bei uns nicht. Das Spiel an realen Orten folgt anderen Gesetzmäßigkeiten als denen des klassischen Dramas auf der Guckkastenbühne, hier gibt es nicht nur einen Standort für den Betrachter des Theatergeschehens, nicht nur eine Perspektive, sondern viele.

Wir fordern den Zuschauer auf, das Geschehen aus seiner eigenen, individuellen Mitte heraus zu betrachten, es um seine Mitte herum zu konzentrieren, die eine andere ist, als die seines Nachbarn.

Der extremsten Herausforderung dieser Art der Multiperspektivität, des „ganz – auf – sich – selbst – verwiesen – seins“, sahen sich die Zuschauer in der Produktion **„Abschnittswesen“** ausgesetzt, einer Performance über das Abschiednehmen in einem riesigen Hochregallager.

In dieser „szenischen Rauminstallation“, wie wir sie genannt hatten, bewegten sich die Darsteller in dem riesigen Metall-Gewirr der Paletten-Regale in einer Höhe zwischen zwei und sechs Metern, sie betraten dabei nie den Boden.

Die Zuschauer waren gezwungen, sich in der großen Halle selber ihren Weg zu einem „verständlichen“ Stück zu „ergehen“ und mussten ihrerseits ständig Abschied nehmen von agierenden Personen, weil sich diese im Gewirr der Regale immer wieder ihren Blicken entzogen.

Die umherwandernde Betrachter, die sich als einzige auf dem „Boden der Realität“ befanden, nahmen notgedrungen immer wieder eine andere, individuelle Perspektive ein, bezogen zwangsweise immer wieder einen neuen Standpunkt. Alle waren ständig gezwungen, ihre Eindrücke um ihre jeweils eigene Mitte herum neu zu ordnen. Die Zumutung der Multiperspektivität an den Betrachter war nicht mehr zu steigern.

EXKURS III „ABSCHNITTSWEISEN“

Eine Kurzfassung des Stückes zum Thema „Abschiednehmen“ wird gezeigt.

Das „aufgeschobene“ Verständnis: Die immer anders strukturierten Aufführungsräume haben uns geholfen, wie bereits erwähnt, eine postdramatisch orientierte Spielweise zu entwickeln, die nicht mehr den klassischen Regeln des Dramas folgt.

Dabei kommt es auch nicht mehr darauf an, wie Hans-Thies Lehmann feststellt, *„...sofort zu verstehen. Vielmehr muss die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen.“* (Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren 1999, p. 148)

Und auch bei Fischer-Lichte findet sich dieser Gedanke bereits wenn sie zu diesem Aspekt der postmodernen Betrachtungsweise sagt:

„Der Zuschauer hat die Freiheit, alles mit allem zu verknüpfen und unbegrenzt beliebige Semiosen (Verbindungen) zu vollziehen oder auch auf Bedeutungszuweisungen zu verzichten und die präsentierten Dinge einfach in ihrem konkreten Sein zu erfahren. Zuschauen wird hier als ein kreativer Akt verstanden und vorausgesetzt.“

(Erika Fischer-Lichte, Die Entdeckung des Zuschauers, Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel (1997) p. 35)

In beiden Fällen geht es für den Zuschauer darum die fragmentierte Welt in ihrer Zersplitterung individuell wahrzunehmen und zu versuchen, sie - gemäß der eigenen Weltsicht und der eigenen Prioritäten - zu einem nachfolgenden und verstehenden Bild zusammenzufügen.

Sich selber verunsichern, indem man die klar umrissenen Theaterstrukturen aufgibt, die gewohnten, bequem machenden Räume hinter sich lässt, um dann über die Erfahrungen der eigenen Irrfahrten in der Lage zu sein, den Zuschauer mitzunehmen auf diese Irrfahrten, auf diese ungewohnten Wahrnehmungsreisen und ihm auf diese Weise neue, irritierende Seherlebnisse zu ermöglichen.

Die Multiperspektivität, die sich dem Betrachter für die Wahrnehmung des Spielgeschehens anbietet, war jedoch nur einer der etwas „anderen“ Aspekte unserer Arbeit. Ein weiterer war die erforderliche Auseinandersetzung des Zuschauers mit den von uns genutzten Räumlichkeiten.

Die inszenierten Alltagsräume: Schwimmbäder, Lagerhallen, Hinterhöfe, Güterhallen und andere „reale“ Räume bieten ein natürliches „Bühnenbild“, fern jeder laienhaften Pappkulissenatmosphäre.

Sie bieten sowohl Spielimpulse für die kreative Theaterarbeit als auch ungewohnte Assoziationsanlässe für den Zuschauer, der sich nun allerdings darauf einlassen muss, die scheinbar unzusammenhängend gesetzten theatralen Zeichen in ihrer Disparität zu belassen, im Vertrauen darauf, dass sie sich im Verlauf des Geschehens zu einem, zu seinem individuellen Bild zusammensetzen; die „inszenierte“ Realität in ihrer Umgebung zu erkennen, ist die neue Herausforderung für den Betrachter.

Die Rauminstallation in nicht - theatralen Räumen löst notwendigerweise als erstes immer die gewohnten Wahrnehmungsstrukturen auf, nach denen ich genau weiß, was ist Bühne, was nicht. Was gehört zum Theater, was nicht; eine relativ einfach zu lösende Aufgabe im traditionellen Theater, eine schwierige in den von uns bespielten „Alltagsräumen“. Das Sich - Einlassen auf diese erste allgemeine Verunsicherung ist aber die Voraussetzung für neue, ungewöhnliche und vor allem eigene Wahrnehmungen.

Bei der Gestaltung und Nutzung unserer Spielorte gibt es kein Detail, das wir nicht bewusst in das Raumkonzept einpassen, beziehungsweise behutsam hinzufügen.

Das heißt, der gesamte Raum durchläuft mit all seinen Einzelheiten ein langwieriges, intensives künstlerisches Check – Up - Verfahren. In ihm wird entschieden, was bleiben soll - und warum, was eventuell entfernt werden soll - und warum und was eventuell hinzugefügt werden soll - und warum.

Wir bemühen uns dabei immer wieder, eine räumliche, theatrale Zeichensprache zu entwickeln, die den Zuschauern bei der entsprechenden Aufmerksamkeit als Orientierung im unbekanntem Raum dienen soll. Und ihm helfen, die „echte“ Realität von der „künstlichen“ Realität zu unterscheiden und durch die Reibung der zwei Ebenen einen neuen Zugang zu der dargestellten Geschichte zu gewinnen.

Wir folgen mit diesem Konzept der offenen, performativen Räume den Überlegungen von Theatermachern und Theoretikern, wie sie über die Zeiten immer wieder aufgestellt worden sind:

„Spieler und Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum sind ihrem Ursprung und Wesen nach nicht entgegengesetzt, sondern eine Einheit“ sagt der Theaterreformer Georg Fuchs bereits 1904 in seinem Buch: „Die Schaubühne der Zukunft“..

Zuschauer und Spieler/innen sind nicht mehr getrennt voneinander, die Zuschauer erleben die Spieler sozusagen hautnah, und das Theater wird zu einem „Moment der mitgelebten Energien“, wie Hans-Thies Lehmann es nennt.

Dadurch entsteht eine Ebene der Gemeinsamkeit von Spielern und Zuschauern, und Theater wird als gemeinsame Zeit, als gemeinsames Leben und gemeinsame Erfahrung wahrgenommen.

Schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts forderte Erwin Piscator die Aufhebung der traditionellen Theaterarchitektur, die den theatralen Innenraum in Bühne, Orchestergraben, Parkett, erster Rang und Balkon unterteilte. Er forderte einen „einzig großen Versammlungsraum“ in dem eine direkte Begegnung zwischen Schauspieler und Publikum möglich wäre und in dem der aktive Zuschauer zum Mitgestalter des gemeinsamen Theaterabends werden könnte.

Die „Leibliche Co-Präsenz“ ist hier ganz wörtlich zu nehmen, **man befindet sich im selben Aktionsraum.**

Für die Jugendtheatergruppe B.E.S.T. bedeutete dies, dass wir inzwischen fast immer **inmitten der Zuschauer** spielen.

Wir verorten die einzelnen szenischen Aktionen gemäß den Möglichkeiten des Raumes und ermuntern das Publikum, sich mit uns an den jeweiligen Ort des Geschehens zu begeben.

Auf der anderen Seite gib es den Akteuren die Möglichkeit, sich mit ihren Aktionen direkt und hautnah an das Publikum zu wenden. Das bedeutet, man geht so nahe an die Zuschauer heran, wie man es für notwendig und angemessen erachtet.

Abgesehen, von der Möglichkeit, den Szenen immer den Grad von sprachlicher und spielerischer Intimität zu geben, den man für erforderlich hält, kann man mit den Zuschauern auch in eine direkt verbale und inhaltliche Kommunikation treten.

Die Akteure sprechen die Zuschauer an und verwickeln sie zum Beispiel in Gespräche über ihre konkreten inhaltlichen Anliegen. Nicht im Sinne eines diskriminierenden Herausgreifens und Bloßstellens, sondern im Sinne eines echten, sehr intimen und persönlichen Gespräches.

Möchte ein Zuschauer sich nicht auf solche ein Gespräch einlassen, kann er sich dem jeder Zeit und sehr einfach entziehen. Der Akteur wendet sich dann dankend an den nächsten Zuschauer.

Die gemeinsam verbrachte Lebenszeit wird hier konkret eingelöst, Akteure und Zuschauer beschäftigen sich zusammen mit der Problematik, die der Programmzettel ankündigt.

Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Stückes „**Aufbruchstücke**“.

Die Akteure und Akteurinnen begrüßten die Zuschauer zu Beginn des Stückes, führten sie auf der ersten Aktionsfläche herum, erklärten ihnen den Ablauf des Stückes und verwickelten sie dann in ein Gespräch über die jeweils eigene Problematik. Sie baten sie dann, bei dem nun folgenden Stück doch besonders auf sie und ihre Konfliktsituation zu schauen, um nach dem Stück gegebenenfalls noch einmal zu einem abschließenden Gespräch zu kommen.

In sehr vielen Fällen hatten sie mit ihrer Bitte Erfolg!

EXKURS IV „AUFBRUCHSTÜCKE“

Eine Kurzfassung des Stückes zum Thema „Aufbruch“ wird gezeigt.

Bilanz

Wenn ich an dieser Stelle eine kleine Bilanz meiner Theaterarbeit mit Jugendlichen in nicht-theatralen Räumen ziehe, dann fällt sie relativ positiv aus. Nicht nur, dass die Jugendlichen sich nach anfänglichem Zögern immer wieder begeistert auf die Unwägbarkeiten dieser Räume eingelassen haben, sondern wir erlebten viele, viele Zuschauer/innen, die sich mit ebensolcher Begeisterung und Offenheit unseren theatralen Versuchsanordnungen stellten und sich der Entdeckung von Neuem, von Ungewohntem hingaben.

Sie alle genossen diese Art von Theater. Sie ertrugen die Unsicherheit und Irritation nicht nur, sondern ließen sich mit Begeisterung auf das Chaos des scheinbar Unstrukturierten ein.

Sie schöpften aus der individuellen, ungewöhnlichen Blickperspektive nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen stark inhaltlichen Gewinn.

Die Zuschauer waren auch bereit, uns Jahr für Jahr an die entlegendsten Orte Bremens zu folgen, auf dem Stadtplan den bisher unbekanntem Aufführungsort zu suchen und dann dort alle Unbillen eines meist kalten, ungemütlichen Ortes zu ertragen und sich dafür ein ungewöhnliches Theaterereignis einzuhandeln.

Nach einer unserer letzten Aufführungen sprach mich ein 17jähriger junger Mann an und sagte:

„Theater hat mich bisher überhaupt nicht interessiert, ich habe aber keine Ahnung gehabt, dass Theater auch so aussehen könne, wie an diesem Abend, und ich möchte das nächste mal gerne einmal mitmachen.“

Ich habe ihm die Hand gedrückt und mich bedankt.

Das nächste Mal war er dann tatsächlich dabei.

Theater findet an dieser Stelle über die nicht-theatralen Räume und die gemeinsame interessierende Thematik wieder zu seiner ursprünglichen Bedeutung zurück:

Theater ist Begegnung, ist Kommunikation und ist Leben.

Aus den jahrelangen Erfahrungen mit den unterschiedlichsten Räumen kann ich zum Schluss nur frei nach Karl Valentin nur noch einmal feststellen:

„Das Theaterspiel in offenen Räumen macht sehr viel Arbeit, es macht aber auch sehr, sehr, sehr viel Spaß!“ Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Grundsatzfrage: Warum überhaupt in nicht-theatralen Räumen spielen?

- Sie verhindern Routine bei allen Beteiligten: dem Ensemble, der Leitung und dem Publikum.
- Fördert kreatives Denken und Handeln.
- Diese Räume haben immer einen geheimen Subtext, der mal deutlicher, mal undeutlicher unter allem Geschehen liegt.
- Sie eröffnen gedankliche, inhaltliche und formale Freiräume.
- Die nicht-theatralen Räume ermöglichen den Spielern und Spielerinnen wegen ihrer Nicht-Fiktionalität eine ganz eigene, sie nie überfordernde Möglichkeit des Theaterspielens.
- Wenn ich einen Menschen in einen „natürlichen“ Raum stelle und ihm die Grundbefindlichkeit seiner Person und die entsprechende Grundsituation klar sind, dann ist seine „theatrale“ Wirkung weitaus größer und intensiver, als wenn er auf einer Bühne vor einer künstlichen Kulisse Theater zu spielen versucht.

Auf diese Weise „**ist**“ der Spieler mit seiner Person erst einmal in diesem Raum und versucht nicht zu „**spielen**“.

Eine belgische Theater-Kollegin aus Gent drückte diese Erfahrung in einem ähnlichen Zusammenhang einmal so aus, sie sagte: “We let them be, and don’t make them act!”

Kriterien für die Raumbespielung

1. Nicht für das Thema „on the line“ einen passenden Raum suchen, sondern mit dem Thema der geplanten Theaterproduktion in den Raum gehen, den man findet und das Stück hier entwickeln. Dabei auf die „poetische Zündung, den poetischen Funken“ hoffen, von dem Andre Breton einmal gesprochen hat.

Grundsätzlich ist jeder Raum bespielbar. Die Frage ist, wie man ihn konzeptionell definiert.

Nicht abhalten lassen vom Zustand des Raumes. Je älter und „verbrauchter“ er ist, desto besser. (Dann hat er eine lange Geschichte, ein Geheimnis)

2. Nach möglichst großen Räumen suchen, sie ermöglichen unterschiedliche Spielformen. Und/oder möglichst strukturierte Räume suchen.

3. Sich vor der eigentlichen Theaterarbeit den Raum auf unterschiedliche Weise „aneignen“.

Der Raum muss gereinigt werden, er muss technisch und logistisch für ein Theaterprojekt hergerichtet werden. Dazu wird kein Hilfspersonal engagiert, sondern diese Aufgaben werden vom gesamten Ensemble geleistet.

Über spielerische, improvisatorische Übungen (mit unterschiedlichen Musiken) wird der Ort allmählich zu einem potentiellen Theaterraum.

3. Bauliche Raumstrukturen erkennen und kreativ nutzen: Oben – unten // rechteckig // rund // oval oder ähnliche Charakteristika. Diese möglicherweise für die Spielentwicklung nutzen und weiter ausbauen.

4. Raumspezifische Spielformen suchen.

- Welche Sprache ist dem Raum angemessen.

- Welche Bewegungsstrukturen entsprechen dem Raum oder sind total gegensätzlich.
- Choreographische, performative und spielerische Aktionen finden.
- Nicht „Theater“ spielen.

5. Den Raum nicht zum „Theater“ umbauen. Die Räume möglichst in ihrem SOSEIN belassen und sie nicht zu einem Theater umfunktionieren.
Die Räume auch nicht technisch „hochpushen“, mit der Ausstattung genauso bescheiden bleiben wie der Raum selber ist.

6. a. Die Frage nach der tatsächlichen Spielfläche und der Positionierung des Publikums läuft unterschwellig immer mit, sollte aber nicht am Anfang der Arbeit stehen, um die optimale Strukturierung nicht einzuschränken.

6.b. Zwei grundsätzliche Möglichkeiten sind denkbar: Feste Platzierung des Publikums oder freilaufend Zuschauer/innen. Eine äußerst lohnende Variante ist es, gar keinen Zuschauerraum vorzusehen, sondern das Spiel inmitten des Publikums stattfinden lassen.

7. Abschied nehmen von dem Bedürfnis, für große Zuschauermengen spielen zu wollen. Im Zweifelsfall das Verhältnis des klassischen Theaters umdrehen: Nicht eine kleine Bühne und einen Riesen-Zuschauerraum, sondern eine große Aktionsfläche und ein kleiner Zuschauerraum.

8. Der offene Raum

Es gibt grundsätzlich keine Bühne!

Das Publikum und die Akteure befinden sich auf jeden Fall im selben Raum!

Diese Offenheit kann total sein oder partiell (siehe 6b).

9. Entscheidung: Den Raum als realen oder als symbolischen Raum nutzen.

Reale Raum: Nutzung des realen Hintergrundes, Raumthema stimmt mit Stückthema überein („Fieberhaft“ z.B. Lazarett!) Aber auch hier, den Raum nicht realistisch nutzen, er verliert dann sein Geheimnis.

Symbolischer Raum: z.B. Hochregallager/Schwimmbad = Gesellschaft.

10. Was sich bewährt hat: Jeder Spieler hat eine „Homebase“. Einen „Stützpunkt“, einen Ort, den er sich gemäß seiner Geschichte individuell einrichten kann.

11. Gegenstände/Dinge finden, mit denen man große Räume unter Umständen strukturieren kann.

12. Vertrauen auf und Nutzung des Zufalls!

Meine Arbeit ist durch 3 Aspekte definiert:

Nutzung nicht-theatraler Räume // Biografisches Arbeiten //

Cross - Over von Theaterformen: postdramatisch, performativ, Tanz, Bewegung, szenisches Spiel etc.

Dillingen, Februar 2018