

Fu Li Hofmann

Kleine gelbe Heftchen

Vorurteile als Impulse für den „Literatur-und-Theater“-Unterricht

Wie im Theater gearbeitet wird? Man weiß es doch: Im Theater geht es um dramatische Texte, die von einem Autor verfasst worden sind. Oft stehen die in diesen kleinen gelben Heftchen. Zu Beginn der Arbeit an einem Stück werden zunächst die Rollen verteilt, dann weiß man, wen man spielt, was man sagen muss und was insgesamt ausgedrückt werden soll. Im Laufe der Probenarbeit geht es dann darum, die Vorgaben des Regisseurs umzusetzen und insgesamt möglichst keine Fehler zu machen. Wenn alles klappt und sich das Publikum am Schluss gut fühlt, gibt es richtig Applaus – und darauf kommt es ja letztlich an, oder?

Etwa so könnten Besucherinnen und Besucher eines Schauspielhauses ihre Auffassung von den Arbeitsprozessen im Theater zusammenfassen. Einerseits sind die Einschätzungen allesamt nicht falsch: Jeder kennt diese gelben Textheftchen, die Angst vor einem Fehler auf der Bühne oder Anweisungen eines selbstherrlichen Regisseurs. Andererseits aber wird schnell deutlich, dass das hier zutage tretende Bild allzu vereinfacht erscheint, so dass es den Blick auf das Wesentliche eher verstellt als befördert. Theaterarbeit ist vielfältiger und insofern eben doch ganz anders.

Sofern man nun davon ausgehen kann, dass die fragwürdigen Äußerungen nicht etwa einer seltenen Ausnahme entsprechen, sondern eher den Mainstream repräsentieren, kann man sich in etwa die Ausgangslage vergegenwärtigen, die vorliegt, wenn an einem Gymnasium ein neuer Kurs „Literatur und Theater“ beginnt: Schülerinnen und Schüler nämlich bringen nicht nur vereinfachte Ansichten, sondern darüber hinaus auch Vorurteile in den Kurs mit hinein, mit denen die Kursleitung umgehen muss. Auch Lehrkräfte oder Schulleitungen sind nicht frei von derartigen Klischees. Und so lohnt es sich allemal, zu Beginn eines ersten Kurssemesters über verbreitete Theater-Auffassungen nachzudenken, damit der Oberstufenkurs an ihrer Erweiterung und Vertiefung arbeiten kann.

Sicherlich wäre es spannend, der Frage nachzugehen, wo denn die einzelnen Vorurteile und Theater-Klischees herkommen und warum sie sich so zäh behaupten. Grundsätzlich muss man davon ausgehen, dass hierfür ein ganzes Bündel kultureller Prägungen verantwortlich ist: Die abendländische Theatergeschichte (und damit gleichzeitig ihre Überlieferungsgeschichte) mag ebenso eine Rolle spielen wie die Tradition des deutschen Laien- und Schultheaters. Und auch der aktuelle Stellenwert von Videos und Computeranimationen in der Lebenswelt der Menschen könnte Erklärungen beisteuern.

Hier aber sollen derartige Überlegungen beiseite gelegt werden. Stattdessen soll es genügen, die oberflächlichen Ansichten aus dem Eingangszitat zu acht Thesen zuzuspitzen und mit den tatsächlichen Gegebenheiten zu konfrontieren. Daraus ergibt sich ein differenziertes Bild von zeitgenössischer Theaterarbeit.

These 1: Im Theater geht es um dramatische Texte.

Das stimmt so nicht.

- In zunehmendem Maße dreht sich die Arbeit auch um epische und lyrische Texte, selbst Sachtexte können die Grundlage einer zeitgenössischen Inszenierung sein.
- Postdramatische Theaterformen verabschieden dramatische Texte programmatisch zugunsten von „Textflächen“, die auf eine Dialogstruktur verzichten.
- Und sofern die Probenarbeit ein bestimmtes Thema ins Zentrum stellt, liegt möglicherweise nicht nur *ein* Text zugrunde, sondern mehrere, und darüber hinaus zusätzlich Bilder, Fotos oder Filme.

These 2: Theatertexte werden von Autoren bereitgestellt.

Das stimmt so nicht.

- Texte können auch direkt am Theater verfasst werden, wenn zum Beispiel Prozesse kreativen Schreibens Teil der Probenarbeit sind.
- Oft werden Sprechtexte nicht vorab bereitgestellt, sondern (in Zusammenarbeit mit Autorinnen und Autoren) aus der Improvisation entwickelt. Dies ist bei Formen biografischen Theaters sehr verbreitet.
- Und: Es gibt Theatertraditionen, die sich dem Autorentheater ausdrücklich entgegenstellen, zum Beispiel die (frühe) Commedia dell'arte. Wer sich daran ein Vorbild nimmt, will von festgelegten Dialogen gar nichts wissen.

These 3: Zu Beginn der Arbeit an einem „Stück“ werden die Rollen verteilt.

Das stimmt so nicht.

- Die Rollenvergabe kann auch erst im Verlaufe der Inszenierungsarbeit aus dem Arbeitsprozess heraus entstehen.
- Zudem hinterfragt zeitgenössisches Theater die Grenzen des „Ich“ und damit die Identität der Rolle. Rollensplitting, chorische und performative Verfahren rücken darum mehr und mehr in den Vordergrund.
- Bisweilen entfällt die Rollenvergabe sogar prinzipiell, weil auf der Bühne anstelle fiktiver Rollen authentische Personen auftreten (bekannt hierfür: „Rimini Protokoll“).

These 4: Das, was man ausdrücken möchte, wird in erster Linie über Sprechtext vermittelt.

Das stimmt so nicht.

- Entscheidend für das Verständnis theatraler Prozesse ist die Differenz zwischen Text und Subtext. Texte vermitteln nur einen kleinen Teil der semantischen Bezüge.
- Neben dem gesprochenen Text existiert eine Vielzahl weiterer Zeichen (Requisit, Kostüm, Maske, Mimik, Proxemik usw.), die vom Publikum gedeutet werden können.
- Außerdem sind theatrale Zeichen mobil, das heißt, eine Textpassage kann nicht nur durch ein Requisit, ein Geräusch oder eine Bewegung ergänzt, sondern sogar komplett ersetzt werden.

These 5: Eine Inszenierung besteht darin, die Vorgaben des Regisseurs umzusetzen.

Das stimmt so nicht.

- Schauspielerinnen und Schauspieler werden heute als eigenständige künstlerische Instanz wahrgenommen. Sie nutzen im Rahmen der jeweiligen Vorgaben Spielräume.
- Jenseits individueller Gestaltungsmöglichkeiten kann es durch vielfältige Wechselwirkungen innerhalb eines Schauspielensembles zu zusätzlichen kreativen Prozessen kommen.
- In theaterpädagogischen Kontexten (und ebenso in modernem Schauspieltraining) kann die bloße Umsetzung der Ideen anderer kein anzustrebendes Verfahren sein, schließlich zielt die Arbeit immer auch ab auf Emanzipation, Persönlichkeitsbildung und demokratische Kompetenz.

These 6: Eine der größten Herausforderungen für Schauspielerinnen und Schauspieler besteht darin, die Texte vorab auswendig zu lernen.

Das stimmt so nicht.

- Frühzeitiges Textlernen kann die Rollenarbeit erschweren, weil durch die damit verinnerlichte Sprechhaltung bereits gewohnte Denkmuster übernommen werden und die künstlerische Arbeit somit erschwert wird – eine wichtige Erkenntnis des russischen Schauspielreformers Konstantin S. Stanislawski (1863-1938).
- Die Konzentration auf das Erinnern birgt die Gefahr, dass die Bühnenpräsenz leidet, also die Konzentration auf den Moment. Man darf das Spiel also nicht „überlasten“.
- Und: Selbst eine eng am Dramentext orientierte Inszenierung kann den Originaltext reduzieren oder im Extremfall ganz auf ihn verzichten. Er bleibt dabei zwar jederzeit Referenzpunkt für alle Situationen, Rollen und Konflikte der Inszenierung, wird aber als gesprochener Text nicht mehr benötigt.

These 7: Schauspielerinnen und Schauspieler richten ihre Aufmerksamkeit darauf, Fehler zu vermeiden.

Das stimmt so nicht.

- Vermeintliche Fehler gelten als mögliche Quelle der Kreativität, da sie unerwartete Verbindungen herstellen. Zum Teil werden sie darum sogar gezielt gesucht.
- Theatrale Prozesse als performative Live-Ereignisse unterliegen dem Gesetz der Präsenz: Was geschieht, geschieht. Somit ist das Markieren eines „Fehlers“ seinerseits ein handwerklicher Fehler.
- Darüber hinaus gefährden Fehlervermeidungsstrategien die spielerische Grundlage des Theaters. Angst befreit nicht, sie grenzt ein.

These 8: Ziel der Theaterarbeit ist eine Aufführung, die ein Publikum unterhält.

Das stimmt so nicht.

- Theaterpädagogische Prozesse, die die persönliche und künstlerische Entwicklung fördern, entfalten sich auch beim Training, ganz ohne Publikum.
- Außerdem gibt es Theaterformate, die ausdrücklich in erster Linie auf die Wirkung bei den Spielenden abzielen (Lehrstück, Jeux dramatiques) und die somit kein außenstehendes Publikum benötigen.
- Und was versteht man unter einer Aufführung? Bereits kleine szenische Entwürfe vor den Augen anderer Ensemblemitglieder stellen eine reale Bühnensituation dar – man benötigt hierfür kein Gedränge auf dem Parkett und auf den Rängen eines barocken Theaterhauses.
- Ganz unabhängig von der Zahl der Zuschauer aber gilt: Theater muss nicht unterhalten, es darf auch langweilen, kritisieren oder irritieren.

Fazit

Freilich ließe sich eine solche Liste ausweiten und vertiefen, sowohl hinsichtlich der Vorurteile als auch hinsichtlich der jeweiligen Entgegnungen. Es handelt sich zunächst eher um ein Gedankenspiel, das vielleicht trotz des skizzenhaften Charakters Impulse für einen erfolgreichen „Literatur-und-Theater“-Unterricht geben kann.

Erstens wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit verbreiteten Vereinfachungen viele Aspekte des Bildungsplans für „Literatur und Theater“ berührt: Wesentliche Stationen der Theatergeschichte, die vielfältigen Beziehungen zwischen Literatur und Theater, die Auseinandersetzung mit theatralen Zeichen oder das komplexe Verhältnis zwischen Bühne und Publikum können kritisch reflektiert und der praktischen Erprobung vorgelegt werden. Eine Unterrichtssequenz könnte also zum Beispiel der spannenden Frage nachgehen: Muss Theater unterhalten? Ausgehend davon kann ein problemorientierter Unterricht aufgebaut werden, der von einem klaren Erkenntnisinteresse ausgeht und die Vorkenntnisse der Lernenden aufgreift.

Zweitens kann man den Schülerinnen und Schülern gegen Ende des vierten Kurssemesters oder im Vorfeld der Abiturprüfung mithilfe eines solchen Frage-Antwort-Spiels eine Möglichkeit bereitstellen, ihre eigenen Lernfortschritte zu erkennen. Indem sie nämlich über zurückliegende Positionen nachdenken, wird ihnen bewusst, inwieweit sich ihre praktischen Fertigkeiten und ihre theoretischen Kenntnisse durch den Unterricht erweitert haben.

Und nicht zuletzt: Der Thesenkatalog ermöglicht einen fachlich überzeugenden Einstieg in das erste Kurssemester. Um nämlich gängigen Klischees zunächst entgegenzutreten und um eine spielerische Grundhaltung zu ermöglichen, die allen späteren Schwerpunkten immer zugrunde liegt, bietet es sich an, im ersten Semester bewusst wegzugehen vom Klischee der Theaterarbeit, also weg vom Dramentext, weg vom Autoren- und Regietheater und vom gesprochenen Wort. Auch zunächst weg vom Publikum. Unter der Überschrift „nonverbales Theater“ dreht sich der Unterricht stattdessen um Ensemblearbeit, um Präsenz, um den Einsatz nicht-sprachlicher

künstlerischer Mittel und um den freien Umgang mit (nicht-dramatischen) Texten. Standbildtechnik, Maskentheater, die Arbeit mit Zeit und Raum stehen im Vordergrund.

Wenn man dann später, zum Beispiel als Schwerpunkt des zweiten Semesters, auf die Aspekte des Theaters zurückkommt, die die Schülerinnen und Schüler vielleicht ursprünglich erwartet hätten, begegnen sie ihnen in einer offeneren Haltung. Die gelben Textheftchen, die also zunächst beiseite gelegt wurden, kommen dann wieder ins Spiel – auf einem höheren fachlichen Niveau.