



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theaterpädagogische Möglichkeiten des
Schwarzlichttheaters“

Band 1 von 1

Ruth Messing

angestrebter akademischer Grad

Magistra phil.

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1.0. Abstract	S. 6
1. Schwarzlichttheater	S. 9
1.1. Herkunft und Geschichte	S. 9
1.1.1. Prager Theater	S. 13
1.2. Schwarzlichttheater oder Schwarzes Theater?	S. 14
1.3. Bühnenraum	S. 15
1.4. Darsteller/Innen	S. 15
1.5. Darstellung	S. 16
1.5.1. Effekttheater	S. 17
1.6. Schauspiel	S. 17
1.7. Musik	S. 17
1.8. Ausstattung	S. 18
1.9. Technik	S. 18
1.9.1. Fluoreszierende Farben	S. 18
1.9.2. Blackbox	S. 19
1.10. Zuschauer	S. 19
1.11. Genretypische Themengebiete	S. 19
1.12. Audiovisuelle Wirkung	S. 20
1.13. Barrierefreies Theater	S. 21
2. „Los Bosquimanos Koryak“	
2.1. Kurzbiographie	S. 22
2.1.1. Übersicht der Inszenierungen	S. 23
2.1.2. Material und Technik	S. 24
2.1.3. Bewegung und Manipulation	S. 24
2.2. Stückanalyse: „El truco de Olej“- Olejs Trick	S. 25
2.2.1. Struktur	S. 25
2.2.2. Inhalt	S. 27
2.2.2.1. „Sr. Nelson und Olej“. Erste und letzte Hauptszene, Zwischenszenen	S. 27
2.2.2.2. „Biliti“. Zweite Hauptszene	S. 28
2.2.2.3. „Toofu“. Dritte Hauptszene	S. 28
2.2.2.4. „Los tres acrobatos “. Vierte Hauptszene	S. 29
2.2.2.5. „ El Equibalista y los dos motocyclistas“. Fünfte Hauptszene	S. 29

2.2.3. Figuren	S. 30
2.2.4. Sprache	S. 30
3. Schwarzlichttheater aus theaterpädagogischer Sicht	S. 31
3.1. Zur aktuellen Situation des „Darstellenden Spiels“ in Deutschland	S. 35
3.1.1. Kontroverse: Schule und Theater	S. 36
3.2. Arbeitsfelder	S. 37
3.3. Das Verhältnis von Theaterpädagogik und Theatertherapie	S. 38
3.4. Schwarzlichttheater in der Theaterpädagogik	S. 40
3.5. Theaterpädagogische Ansätze und ihre Gültigkeit für das Schwarzlichttheater	
3.5.1. Ansprüche und Legitimation	S. 42
3.5.1.1. Kompetenzvermittlung	S. 42
3.5.1.2. Der/die Schüler/In	S. 43
3.5.1.2.1. Voraussetzung des Schwarzlichttheatermanipulators	S. 44
3.5.1.3. Der/die Spielleiter/In	S. 45
3.5.2. Prämissen	S. 46
3.5.2.1. Theaterpädagogisches Argument: Intensivierte Wissensvermittlung für Schüler/Innen und Pädagog/Innen	S. 46
3.5.2.2. Medienwissenschaftliches Argument: Umgang mit Medien	S. 47
3.5.2.3. Kulturpädagogisches Argument: Schule als Kulturstätte	S. 47
3.5.3. Erziehungsanspruch im Schwarzlichttheater	S. 48
3.5.4. Schwarzlichttheater und Wirklichkeit	S. 50
3.5.5. Publikumsbeteiligung im Schwarzlichttheater	S. 51
4. Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater	S. 53
4.1. Aufbau des Projekts „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“	S. 53
4.1.1. Diskurs: Das Schulsystem in Deutschland	S. 54
4.2. Die Förderklasse der Hohe-Giethorst-Hauptschule	S. 55
4.2.1. Zielsetzung	S. 55
4.2.2. Selektive Phase der teilnehmenden Beobachtung: Auswertung	
4.2.2.1. Arbeitsklima	S. 56
4.2.2.2. Motivation	S. 57
4.2.2.3. Ablauf, Struktur	S. 58
4.2.2.4. Theorie im Unterricht	S. 59
4.2.2.5. Praxis im Unterricht	S. 60

4.2.2.5.1. Motorik, Schauspiel	S. 61
4.2.2.5.2. Bühnenbild	S. 61
4.2.2.5.3. Kostüm und Requisite	S. 62
4.2.2.6. Aufführung	S. 62
4.2.2.7. Ausblick	S. 63
4.3. Die Theater-AG der Albert Schweitzer Realschule	S. 64
4.3.1. Thema der diesjährigen Theaterarbeit	S. 64
4.3.2. Aufbau der Stunden	S. 65
4.3.3. Themenfindung	S. 65
4.3.4. Theatrale Umsetzung	S. 66
4.3.5. Auswertung	S. 67
4.4. Auswertung der Werkstätten im Vergleich	S. 67
5. Zusammenfassung und Ausblick	S. 68
5.1. Anwendung	S. 68
5.2. Manipulatoren und Schauspieler	S. 69
5.3. Spielleiter/In	S. 70
5.3.1. Erfolgserlebnisse	S. 70
5.3.2. Struktur	S. 71
5.3.3. Der Applaus: Die Macht des Lobes	S. 72
5.4. Materialien und Technik	S. 72
5.5. Der Raum	S. 73
5.6. Die Aufführung	S. 73
5.7. Ausblick	S. 74
5.7.1. Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters innerhalb des fächerübergreifenden Unterrichts.	S. 74
6. Anhang	
6.1. Projektablauf: Theaterwerkstatt „Förderklassentheater Geisterhände“	S. 76
6.1.1. Was ist Schwarzlichttheater? (03.09.2008, 2DP)	S. 76
6.1.2. Was brauche ich für eine Theaterproduktion? (04. und 05. 09. 2008, 2DP)	S. 78
6.1.3. Wie erarbeiten wir Materialien? (08.09.2008, DP)	S. 80
6.1.4. Wie schreibt und liest man einen Szenenentwurf? Proben (10.09.2008, DP)	S. 81
6.1.5. Die „Jongleurszene“ (11.09.2008, ES)	S. 82
6.1.6. Wie baut man eine Schwarzlichttheaterbühne? (12.09. und 15.09.2008, 2DP)	S. 83

6.1.7. Proben (16.09. und 17.09.2008 4DP)	S. 84
6.1.8. Erarbeitung der „Handszene“ (18.09.2008, ES)	S. 85
6.1.9. Wie wirbt man wo für wen? Proben (22.09.2008, DP)	S. 86
6.1.10. Ablauf der Szenen, technische Aufgaben und Finden einer Endszene (23.09.08, 3ES)	S. 87
6.1.11. Gesamttablauf und Proben (24. und 25.09.2008, 6DP)	S. 88
6.1.12. Aufführung (26.09.2008)	S. 89
6.2. Arbeitsblätter und Materialien	S. 91
6.2.1. Bewegungsgeschichte	S. 91
6.2.2. Lückentext	S. 92
6.2.3. Gruppenarbeit	S. 93
6.2.4. Arbeitsblatt: Szenen verschriftlichen	S. 94
6.2.4.1. Vollständige Szenenabläufe	S. 95
6.2.5. Einladung	S. 98
6.2.6. Gutachten der Hohe-Giethorst-Hauptschule	S. 99
6.3. Bewegungsgeschichte Albert-Schweitzer- Realschule	S.100
7. Bibliographie	S.101
8. Lebenslauf	S.104

1.0 Abstract

Der Titel dieser Diplomarbeit „Theaterpädagogische Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters“ verweist auf die Gliederung der Arbeit nach den drei Schwerpunkten Schwarzlichttheater, Theaterpädagogik und deren sinnvolle Einbettung in die Schulpädagogik. Das erste Kapitel bildet den definitorischen Zugang, der die historischen Zusammenhänge und mögliche ideengeschichtliche Verknüpfungen der Gattung, die in der Fachliteratur unterschiedlich ausgelegt werden, ab. In der Fachliteratur divergieren die Begriffe „Schwarzlichttheater“ und „Schwarzes Theater“, so dass es zu ungenauen Definitionen kommt. Das Genre Schwarzlichttheater soll vorgestellt und dessen Begrifflichkeiten klar definiert werden, um ein besseres Verständnis für die Ästhetik des Schwarzlichttheaters zu vermitteln. Diese Ästhetik muss zunächst in einem formalen Rahmen über Voraussetzung und Form bestimmt werden. Die Bühne, das Schauspiel, Materialien und Technik unterliegen im Schwarzlichttheater genauen Vorgaben. Es sollen die charakteristischen Merkmale und des Schwarzlichttheaters erarbeitet und genrespezifische Themenfelder eingegrenzt werden.

Im zweiten Kapitel wird eine Schwarzlichttheatergruppe aus Uruguay, „Los Bosquimanos Koryak“, vorgestellt, anhand derer die praktische Umsetzung in Bezug zum theoretischen Zugang aus Kapitel eins veranschaulicht werden. „Los Bosquimanos Koryak“ bedienen das genretypische Feld des Kindertheaters und arbeiten mit innovativen Ideen und der Bunraktechnik zur Herstellung der Schwarzlichttheaterillusion. Hier sollen vor allem technische Auffälligkeiten innerhalb einer Stückanalyse der aktuellen Inszenierung „El truco de Olej“ beschrieben werden und als Anregungen auch im Bereich der Schulpädagogik dienen. Die geschichtlichen Zusammenhänge des Schwarzlichttheaters aus 1.1. verdeutlichen die enge Verknüpfung der Gattung mit dem Puppen- und in weiterer Folge dem Kindertheater. Oft wird die Gattung darauf reduziert: „Allzu schnell wird das Schwarze Theater zusammen mit dem Puppenspiel in die Ecke "Kinderprogramm" abgeschoben. Dem aber liegt der folgenschwere Irrtum zugrunde, Theater für Kinder sei weder "vollwertig" noch ganz ernst zu nehmen. Dass aber gerade die Kinder die anspruchsvollere Besuchergruppe darstellen, bleibt dabei außer acht. Und es wird nicht bedacht dass viele Zusammenhänge, die das Schwarze Theater darzustellen versucht, erst vom Erwachsenen erkannt werden. Das Schwarze Theater richtet sich also an alle.“¹ Hier soll die Puppenspielgruppe „Los Bosquimanos Koryak“ repräsentativ die umfangreichen Möglichkeiten des

¹ <http://www.criesu.de/schwarzes2.php>. Letzter Zugriff am 26.10.2008

Schwarzlichttheaters im Bereich des Kindertheaters aufzeigen ohne die Gattung auf diesen Bereich zu reduzieren: Die Analyse der Gattung zeigt ihre umfangreichen Ausdrucksformen, die alle Zielgruppen ansprechen können.

Das dritte Kapitel stellt den Bezug der Theaterpädagogik zum Schwarzlichttheater her. Wichtige Prämissen und theaterpädagogische Zielvorstellungen sollen auf ihre Gültigkeit für das Schwarzlichttheater geprüft werden. Darüber hinaus soll auch auf die grundsätzlichen Gegebenheiten, Schwierigkeiten und Möglichkeiten der Theaterpädagogik in ihrem Wirkungsfeld Pädagogik und Therapie hingewiesen werden. In der Darlegung der aktuellen Situation des Schulfachs „Darstellendes Spiel“ (3.1.) in Deutschland werden drei Punkte aufgeführt, die in der Diskussion um die Anwendbarkeit des Fachs immer noch als Gegenargumente genannt werden: Fehlen von Fachkräften, Zeit und Raum. Im letzten Kapitel werden diese Argumente anhand des Schwarzlichttheaters erarbeitet und zum Teil widerlegt. Medien-, Kultur-, und Theaterpädagogische Argumente stützen die Einbettung der Gattung Schwarzlichttheater innerhalb der Pädagogik. Die Argumente werden von einem allgemeinen Standpunkt spezifisch auf das Schwarzlichttheater angewandt, so dass die Möglichkeiten des Anwendungsbereichs eingegrenzt werden können. Schwarzlichttheater im Verhältnis zur Wirklichkeit stellt dabei eine große Herausforderung dar. Inwiefern Schwarzlichttheater als Erziehungsmaßnahme geltend werden kann wird hier an verschiedenen theaterpädagogischen Ansätzen dargelegt und diskutiert. Die Eingliederung des Genres in den theaterpädagogisch-historischen Kontext der 1980er Jahre verdeutlicht einen Paradigmenwechsel von politisch-erzieherischen Ansprüchen der Theaterpädagogik zu ästhetisch-künstlerischer Praxis. Zweckbestimmende Darstellung wird künstlerische Qualität. Zur Situation der Theaterpädagogik der 1980er Jahre schreibt Broich: „Ab Anfang der 80er Jahre entwickelte sich Schultheater und Theaterpädagogik von einem vordergründig pädagogisch-politischen Medium zu einer ästhetisch eigenständigen Form.“² Erstmals kehrt sich die Theaterpädagogik vom engen Korsett der ideologischen Ausrichtung und eines rein pädagogischen Erziehungsmaßstabs ab. Der Zugang zur Gattung Schwarzlichttheater über Möglichkeiten der Wirklichkeitsdarstellung, einen möglichen Erziehungsanspruch und die Publikumsbeteiligung innerhalb der Inszenierung vertiefen den Diskurs um grundsätzliche Fragestellungen und verdeutlichen die besondere Eignung des Genres innerhalb der Theaterpädagogik.

² Broich, Joseph. S.10.

Das Projekt „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ stellt den praktischen Zugang der Arbeitsweise zum Thema und Kernpunkt der Arbeit dar. An zwei Schulen mit Gruppen unterschiedlicher Leistungsniveaus und unterschiedlicher Altersstufen werden parallel zwei Theaterwerkstätten durchgeführt und begleitet. Es gilt, Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Arbeit mit Schwarzlichttheater in konkreter Anwendung gegeneinander abzuwägen. Die Methode der teilnehmenden Beobachtung ermöglicht eine Analyse des Arbeitsklimas, der Motivation und Struktur des Projekts „Förderklassentheater Geisterhände“, dass an der Hohe-Giethorst-Schule in Bocholt, einer Grenzstadt in NRW, mit neun Schüler/Innen durchgeführt wurde und zeigt auf, dass Schwarzlichttheater gerade mit Schüler/Innen mit Lern-, Koordination- und Konzentrationsschwierigkeiten umzusetzen geeignet ist, da das Leistungsniveau einfach an die Gruppe angepasst werden kann. Das hohe Maß aktiver, kreativer Beteiligung der Schüler/Innen am Theaterunterricht verdeutlicht das Beispiel der Albert-Schweizer- Realschule: Die 16- 17jährigen Schüler/Innen finden hier den nötigen Ausgleich zu ihrem Schulalltag, dem Frontalunterricht.

Abschließend sollen die Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters im Rahmen der Theaterpädagogik und insbesondere jene Faktoren, die das Schwarzlichttheater gegenüber anderen Genres besonders für die Pädagogik eignet, zusammenfassend dargestellt werden. Ein Ausblick verweist auf wünschenswerte Rahmenbedingungen und Unterrichtsmethoden generell, die dem/der Pädagogen/Innen die Theaterarbeit im Rahmen der Schulpädagogik erleichtern können: Fächerübergreifender Unterricht und den frühen Beginn theaterpädagogischen Tätigwerdens mit jungen Schüler/Innen.

1. Schwarzlichttheater

„Das Licht im Zuschauerraum wird gelöscht, alles ist dunkel und schwarz.[...]Plötzlich setzt Musik ein, und ein einzelner, leuchtend bunter Schmetterling flattert quer über die Bühne, und auf einmal füllt sich der Raum mit zahllosen Faltern, die prächtig leuchten und sich zur Musik bewegen.[...]Dann kriecht eine Riesenraupe über eine rote Schnur und jongliert mehrere Bälle. Ein tanzendes Skelett verliert all seine Knochen und am Ende gar seinen Kopf. Weiße Hände tauchen auf [...]. Das alles ist Schwarzes Theater.“³

Schwarzlichttheater ist Theater in der Dunkelheit, in dem der/die Betrachter/In nur diejenigen Figuren und Objekte sieht, die durch ultraviolettes Licht erhellt werden. Schwarz verummte Darsteller bewegen neonfarbene und weiße Requisiten und Kostüme im dunklen Raum: „Vor einem schwarzen Hintergrund bewegen ebenfalls schwarz maskierte Schauspieler hellere Gegenstände. Durch komplizierte optische Verfahren und technische Tricks entsteht beim Zuschauer der Eindruck, dass diese Gegenstände schweben und sich verwandeln. Die Darstellungsweise bewirkt, dass Schauspieler und Gegenstände als gleichwertige Partner erscheinen.“⁴ Das Schwarzlichttheater bedient sich der Technik der umgangssprachlich als Schwarzlicht bezeichneten Ultraviolettstrahlung, einer für das menschliche Auge unsichtbaren elektromagnetischen Strahlung mit einer Wellenlänge, die kürzer ist als sichtbares Licht. UV-Strahlung kann nur im dunklen Raum wirkungsvoll eingesetzt werden. Weiße und fluoreszierende Farben, Nylon oder ähnliche Kunststoffe, aber auch organische Stoffe wie Zähne und Fingernägel strahlen besonders effektiv. Schwarzlicht wird vor allem in Discotheken als Showeffekt verwendet, dient aber auch zur Kontrolle der Echtheit von Dokumenten wie Geldscheine oder innerhalb der Mineralogie.

1.1. Herkunft, Geschichte

Herkunft meint hier nicht die chronologische Entwicklung der Gattung Schwarzlichttheater, sondern dessen kreative Ursprungsidee, von der sich das Schwarzlichttheater möglicherweise abgeleitet hat. „Da die Geschichte der Magie und das Spiel mit Licht und Schatten uralte sind, ist zu vermuten, dass das Prinzip des Schwarzen Theaters sehr frühzeitig Anwendung fand“⁵. Die Begrifflichkeiten und geschichtlichen Zusammenhänge des Schwarzlichttheater werden

³ Krowatschek, Dieter. S.

⁴ Brauneck, Manfred. S.781.

⁵ Ebenda. S. 13.

in der Fachliteratur abweichend dargestellt. „Die Techniken des Schwarzen Theaters haben vermutlich ihren Ursprung in China. Dort wurden bereits Puppen auf einer schwarz gehaltenen Bühne von schwarz gekleideten Spielern in einem Lichtkorridor bewegt, so dass nur die Figuren, nicht aber die Spieler sichtbar waren.“⁶ Dieter Krowatschek betont den Ursprung der Theaterform Schwarzlichttheater im Puppentheater. Unklar bleibt dabei, auf welche Form des chinesischen Puppentheaters der Autor sich bezieht. Der Legende nach soll der aus der Ming Dynastie stammende Kaiser Wang Pang aufgrund des Todes seines geliebten Sohnes einen Zauberer angeregt haben, sich in einer schwarzen Kammer in schwarzer Kleidung als dessen verstorbenen Sohn Liang auszugeben. Die Illusion soll so perfekt gewesen sein, dass der Kaiser glaubte, er spräche tatsächlich mit Liang. „On the other hand, like so many other important findings, blacklight theatre probably really was born in China, but perhaps in another way. In those olden days Chinese artists used candlelight to perform silhouette shows over white cloth screens. By the end of the 16th century the silhouette technique had migrated to Japan and was used by the Japanese puppeteer Uemura Bunrakuke. Hence the ‘Bunraku Theatre‘ name. This is a simple fact.”⁷ Diese Formulierung lässt vermuten, dass die Angaben eines chinesischen Ursprungs des Schwarzlichttheaters auf dessen Ähnlichkeiten mit dem Schattentheater beruhen. Der erste greifbare, konkrete Anhaltspunkt einer möglichen Ideengeschichte des Schwarzlichttheaters ist die japanische Technik des Bunraku. Hier finden sich die „[...] schwarz gekleidete[n] Spieler[n] in einem Lichtkorridor [...]“ wieder. „Genaugenommen ist Bunraku die eigentümliche fernöstliche Version von Schwarzem Theater.“⁸ Die formal-ästhetischen Mittel des japanischen Bunraku erinnern an die heutigen Schwarzlichttheaterproduktionen, die ohne die Technik des Bunraku nicht denkbar sind. Bunraku ist eine japanische Puppenspieltechnik, bei der die Spieler/Innen in schwarzer Kleidung für das Publikum unsichtbar werden sollen, indem sich der/die Zuschauer/In ausschließlich auf die Puppen, die an Stäben befestigt sind, konzentriert. Der/die Spieler/Innen selbst agieren in einem flachen Graben unterhalb der Bühne. Die Größe der Puppen ist abhängig von ihrem Geschlecht: männliche sind bis zu 1,20m groß. Dabei werden Hauptfiguren von drei Spieler/Innen, Nebenrollen von einem/r Spieler/In geführt. Die Spieltechnik bedarf einer langen Ausbildung. „Furi“ und „karta“ sind Bewegungsmuster des alltägliche Ausdrucks und des mentalen Zustands, die sozusagen wie Codes erlernt werden müssen. Oft wird die Darstellung von einem/einer Erzähler/In „joruri“ begleitet, der sämtliche Rede- und Erzählparts übernimmt. Die Handlung wird durch Musik

⁶ Krowatschek, Dieter. S.10.

⁷ http://blacklight-theatre.com/a_history.html. Letzter Zugriff am 18.10.2008.

⁸ Kersten, Ralph. S.54.

untermalt, meist durch „Shamisen“, einem chinesischen Drei-Saiten-Instrument. Die Entstehungsgeschichte beginnt bereits im Puppenspiel des 16.Jhdts. Seinen Namen erhält die Gattung über den Gründer eines Puppentheaters, Uemura Bunrakuken.

Damit wäre der Ursprung des Schwarzlichttheaters im Puppentheater zu suchen. Bei Hölzinger hingegen wird dieser Ursprung durch die Betonung der Abwesenheit des Puppengenres vor den 1950er Jahren teilweise entkräftet: „In den letzten fünfzig Jahren wurde das Schwarze Theater durch die Fortentwicklung der Lichttechnik auch für das Puppentheater zunehmend interessanter.“⁹ Die Steigerung, „[...] in den letzten fünfzig Jahren [...] interessanter“ impliziert, dass die Gattung erst durch die technischen Entwicklungen des 20.Jhdts fester Bestandteil des Puppengenres wird. Hölzinger geht davon aus, dass das Schwarzlichttheater seinen Ursprung der Zauberkunst und Magie, dem Schwarzen Kabinett des 19.Jhdts, verdankt. Manfred Braunecks Theaterlexikon deckt sich mit den bisherigen Angaben über einen chinesischen Ursprung der Theaterform. „Das Schwarze Theater Prag wurde 1961 gegründet und übernahm eine alte, ursprünglich aus China [...] stammende Tradition.“¹⁰ Interessant ist die Reduktion des Schwarzlichttheaters auf die Entwicklung in Prag in den 1960er Jahren. Tatsächlich scheint das „Schwarze Theater Prag“ Vorreiter auf seinem Gebiet zu sein, die Formulierung ist jedoch wenig spezifisch. Brauneck wird hier angeführt, da er einer der wenigen Autoren darstellt, die die Gattung überhaupt zum Gegenstand theaterwissenschaftlicher Betrachtung erheben. Das Schwarze Kabinett gilt als Vorläufer des Schwarzen Theaters und des zeitgenössischen Schwarzlichttheaters¹¹. Hier sind die Techniken eines verdunkelten, Schatten nutzenden und nahezu unbeleuchteten Theaters enthalten. Die Entwicklung dieser Techniken, deren Prinzip auf der optischen Täuschung beruht, ist eng an die historisch-technische Revolution des 19.Jhdts geknüpft. Das Schwarze Kabinett wird vorwiegend auf Jahrmärkten oder Showbühnen eingesetzt. Zauber, Magie, Traum und Zirkus sind häufige Themenfelder, denen das Schwarzlichttheater bis heute seine genretypischen Charakteristika verdankt. Bühnenraum und Darsteller/Innen werden mit schwarzem oder violetterm Samtstoff verumhüllt. Seinen Höhepunkt erreicht es zu Beginn des 20.Jahrhunderts. Max Auzinger (1839- 1928) gilt als Entdecker des Schwarzen Kabinetts: „Durch ein vernichtendes Feuer im Berliner Nationaltheater in Notlage geratend, erinnert er sich eines kleinen Fehlers im Bühnenbild einer seiner Aufführungen.“¹² Den „kleinen Fehler“ umschreibt Krowatschek folgendermaßen: „Als Spielleiter wollte er dem Publikum eine

⁹ Hölzinger, Michael. S.15

¹⁰ Brauneck, Manfred. S. 781.

¹¹ Vgl. Kersten, Hölzinger.

¹² Kersten, Ralph. S.25.

Kerkerzene besonders dramatisch und schaurig nahe bringen. Er ließ deshalb den Bühnenraum mit schwarzem Samt ausschlagen. Nun sollte ein „kohlrabenschwarzer Mohr“ in die dramatische Handlung eingreifen. Als nun sein Kopf im Kerkerfenster erschien, war von dem Gesicht nicht das Geringste zu sehen. Lediglich zwei Reihen weißer Zähne schwebten grinsend in der Luft - sehr zum Vergnügen des Publikums. [...] Auzinger erkannte seinen Inszenierungsfehler, begriff aber zugleich die Chancen des Effekts für zukünftige Aufführungen“¹³. Er führt 1885 unter dem Künstlernamen „Ben Aley Ben“ eine „Schau ägyptischer und indischer Wunder“ auf. „Noch im 20.Jhdt wurde das Schwarze Theater mit Magie und Sinnestäuschung verbunden, weil Spielarten seiner Techniken tatsächlich von den großen Zauberern und Magiern auch schon vor Auzinger verwendet worden waren.“¹⁴ Die thematischen Quellen des Schwarzlichttheaters finden sich demnach im Mystizismus und Spiritismus. Nennenswerte Künstler, die sich in dieser Zeit dieser Technik bedienen, sind unter anderem Fredo Marvelli (1903-1971) und Alois Kaßner (1887-1970). Durch die nicht zuletzt auch von Trickbetrüger/Innen und Dilettanten häufige Verwendung dieser Technik kommt das Schwarze Kabinett immer mehr in Verruf. Einen Höhepunkt erfährt die Bühnentechnik durch den von Zaubermeister Kaßner aufgeführten Trick des Verschwindens eines Elefanten von der Bühne. Kaßner reist nach dem ersten Weltkrieg mit einer erfolgreichen Zauberschau durch Deutschland. 1930 lässt er Elefant „Toto“ nach einer Anregung des Zirkusdirektors Sarrasani auf offener Bühne verschwinden. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Verbindung Konstantin Stanislawskis mit dem Schwarzlichttheater. Er sucht, angewiesen auf kostengünstige Produktionsmittel, neue Prinzipien für die Umsetzung von Farbtönen im Bühnenbild und das Ausleuchten des Bühnenraums. In seinem Buch „Mein Leben in der Kunst“ schreibt er, wie er zufällig auf das Prinzip des Schwarzen Kabinetts gestoßen sei, indem ein Stück Samtstoff auf schwarzem Untergrund beinahe verloren ging. „Heureka! Ein neues Prinzip war entdeckt! Wir hatten einen neuen Hintergrund, der die Tiefe der Bühne verdecken und eine monochrome zweidimensionale Fläche entstehen lassen konnte, denn der Fußboden, die Kulissen und die Soffitten aus schwarzem Samt würden sich vom schwarzen Hintergrund nicht abheben, und der Bühnenraum würde von oben bis unten durch das Schwarz ausgefüllt.“¹⁵ In dem Stück „Das Leben des Menschen“ (UA 1907) von Leonid Andrejew (1871-1919) setzt Stanislawski die Bühnentechnik ein.

¹³ Krowatschek, Dieter. S.13.

¹⁴ Ebenda. S.14.

¹⁵ Stanislawski, Konstantin. S.364.

Schwarzes Theater arbeitet im Gegensatz zum Schwarzen Kabinett mit dem bewussten Einsetzen von Licht und steht mit der Erfindung der Elektrizität und der Glühbirne 1879 bzw. deren Verfügbarkeit in direkter Verbindung. Im Schwarzen Theater entsteht die Illusion durch den Einsatz des gewohnten Weißlichts einer oder mehrerer Glühbirnen. Häufig werden mehrere Lichtquellen über dem erzählten Raum zu einer vertikalen Strahlenfläche gebündelt, wodurch eine sogenannte Lichtgasse entsteht, in der sich die sichtbare Handlung abspielt. Lichtgassen, die auch als Lichtvorhang, Lichttunnel oder Lichtkanal bezeichnet werden, können beliebig gebündelt werden, in Form und Größe variieren und selbst Teil der Handlung werden. Die Kontrastierung der sichtbaren Figuren, Puppen und Objekte zum schlecht sichtbaren Erzählraum konstituiert das Schwarze Theater. Kalanag (1903-1963) perfektioniert gegen Ende des zweiten Weltkriegs die Technik des schwarzen Kabinetts, so dass der Bühnenraum hellerleuchtet werden kann, ohne die Illusion zu zerstören.¹⁶ Seit den 1960er Jahren wird das Interesse am Schwarzlichttheater international angeregt. George Lafaye, der französische Architekt und Avantgardist ist der erste, der das Schwarze Kabinett im Puppentheater anwendet, und damit maßgeblich die Formierung der Gruppe „Schwarzen Theaters Prag“ beeinflusst. Hier wird Schwarzlichttheater erstmals in seiner heute bekannten Form genutzt, so dass man von einer Geburtsstunde sprechen kann. Lafaye führt die Technik des Schwarzen Kabinetts, die zuvor reines Hilfsmittel für Produktionen ist, zur eigenständigen ästhetischen Ausdrucksweise.

1.1.1. Schwarzlichttheater Prag

Seit 1957 experimentieren die Mitglieder der Gruppe „Spejbl & Hurvinek“ mit der Technik Lafayes und bringen diese nach Prag. Etwa zeitgleich präsentiert der Regisseur Alfred Radock mit dem Bühnenbildner Josef Svoboda im Rahmen der Weltausstellung in Brüssel das Programm „Laterna Magica“. Name und Mittel werden von dem Theater in Prag, des Kinos „Adria“, übernommen, der sozusagen ersten, feststehenden Schwarzlichttheaterbühne überhaupt. Hier versteht sich das Genre als Kombination aus Videoprojektionen, Pantomime, Tanz, Musik und Licht, das zumeist ohne Sprache auskommt und die Mittel des Schwarzlichts für sich nutzt. 1985 wird es Bestandteil des Nationaltheaters Prag. Das Ensemble hat dem Schwarzlichttheater, das immer nur ein Teil der vielseitigen Darstellung ist, einen internationalen Bekanntheitsgrad verschafft. 1959 formiert sich unter Josef und Hana Lamkova und Jiri Srnec die Künstlergruppe „Schwarzes Theater Prag“, die gemeinsam das

¹⁶ Winkler, Dietmar/ Gisela. S.63.

erste abendfüllende Schwarzlichttheaterprogramm „Das sind Dinge“ in Prag vorstellen.¹⁷ Die Gruppe spaltet sich ein Jahr später. Unter Jiri Srnec entsteht 1960 sozusagen ein zweites „Schwarzes Theater Prag“. Im gleichen Jahr tritt Hana Lamkova gemeinsam mit Berdych Hanys und Dana Bufkova in Kontakt. Gemeinsam entwickeln sie Revuen und Sprechtheater für die Schwarzlichttheatertechnik und spielen in Paris, Las Vegas und Reno. Heute sind im deutschsprachigen Raum nur wenige Gruppen dem Schwarzlichttheater treu geblieben. Bufkova und Hanys gründen 1967 die Gruppe „Velvets“, die sich bis heute um anspruchsvolle Schwarzlichttheater- Stoffe bemüht. Aktuell spielen sie im Theater Wiesbaden „Der kleine Prinz“ nach Antoine de Saint-Exupery, „Der Sturm“ nach William Shakespeare und Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“.

Prag gilt zu Recht als der Ort, an dem sich Schwarzlichttheater auf öffentlichen Bühnen entwickelt und etabliert. Nicht zuletzt deshalb wird die tschechische Hauptstadt oft fälschlicherweise als die Geburtsstadt des Schwarzlichttheaters angeführt. Ein „Boom“ um das Schwarzlichttheater, der sich an den Zahlen der damaligen aktiven Schwarzlichttheater Schauspielgruppen ablesen lässt, die Kersten aufführt, gipfelt 1965 in einer als „Schwarzes Festival“¹⁸ bezeichneten Veranstaltung in Bukarest. Seit den 1980er Jahren werden im Zuge des verstärkten Interesses an Theaterpädagogik Pädagogen/Innen auf das Schwarzlichttheater aufmerksam. Im deutschsprachigen Raum wird es durch Rainer Pawelkes Projekt „Traumfabrik“ entscheidend geprägt und für seinen Gebrauch innerhalb der Schule weiterentwickelt.

1.2. Schwarzes Theater oder Schwarzlichttheater?

Im deutschsprachigen Raum, Frankreich, Spanien u.a. steht der Begriff Schwarzes Theater oft als Synonym für beide Kategorien, Schwarzes Theater und Schwarzlichttheater. („Teatro Negro“, „Noire Teatrè“). Der theoretisch-wissenschaftliche Diskurs über das Schwarzlichttheater im deutschsprachigen Raum ist überschaubar. Angaben über eine genauere Begriffsdefinition im Deutschen finden sich nur bei Ralph Kersten: „Streng genommen müsste man zwischen dem Schwarzen Theater (eine oder mehrere Gassen mit Weißlicht) und dem Schwarzlichttheater (ultraviolettes Licht zusammen mit fluoreszierenden Farben) unterscheiden. Mittlerweile werden beide Techniken oft in ein und derselben Produktion vermischt, so dass eine begriffliche Trennung schwer aufrechterhalten werden

¹⁷ Kersten, Ralph. S.33.

¹⁸ Vgl. Purschke, Hans Richard. S. 18.

kann.“¹⁹ Schwarzes Theater, „Black theatre“ bezeichnet auch das Straßentheater im Sydney der 1970er Jahre, das sich mit Diskriminierung und Landbesitz der Aborigines auseinandersetzt. „Gruppen, die Schwarzes Theater ankündigen, könnten zu den Missverständnissen über ihre Kunst allerhand erzählen. Vielen fällt vieles dazu ein: ein anarchistisches Theaterstück, die Aufführung einer katholischen Laienspielgruppe, eine spezielle Richtung des afrikanischen oder nordamerikanischen Theaters, das Drumherum einer Klinikserie in einem deutschen Wald, ein Kabinettstück der christlich orientierten Parteien, eine Art Trauerspiel, eine Solonummer des schwarzen Schafes in der Familie, die Realisierung des schwarzen Humors [...]“²⁰. Im Englischen gibt es daher die genaue Differenzierung „Blacklighttheatre“.

Der Begriff Schwarzlichttheater verweist auch auf die Voraussetzungen der Inszenierung, Dunkelheit und Schwarzlicht und wird in dieser Arbeit auch als Begriff für technische Mischformen verwendet.

1.3. Bühnenraum

Der Raum des Schwarzlichttheaters, Decke, Wände und Boden der Bühne, müssen vollständig in schwarz mit Stoffen oder ähnliche Materialien verkleidet sein. Der Bühnenbereich und der Zuschauerraum sind vollständig verdunkelt. Ein separater Seiteneingang zur Bühne ermöglicht den Darsteller/Innen Zugriff auf Requisiten und Kostüme im gewohnten Licht, oder sollte die Bühne nicht von diesem Raum trennbar sein, im Schwarzlicht. Schwarzlichttheater bedient sich in der Regel des Guckkastenprinzips, d.h. der/die Zuschauer/In blickt frontal auf das Geschehen. Dabei erkennt er/sie die Form der Bühne nicht oder kann sie zumindest nur erahnen. Der Raum wird als „ein großes Schwarzes“ wahrgenommen. Schwarzlichttheater ist daher zweidimensional. Darsteller und Requisiten werden nicht im gewohnten Raumverhältnis erlebt, sondern verbleiben im Tiefenverhältnis gleich einer Leinwand.

¹⁹ Kersten, Ralph. S. 9

²⁰ Ebenda. S. 9

1.4. Darsteller/Innen

Die Darsteller/Innen im Schwarzlichttheater übernehmen zwei unterschiedliche Funktionen: zum einen als „Manipulatoren“²¹ und zum anderen als Schauspieler/Innen. Der Begriff des Manipulators wird erstmals von Hölzinger eingeführt und bezeichnet die schwarz ver mummten Darsteller im Schwarzlichttheater, die für das Publikum unsichtbar Figuren und Objekte auf der Bühne sozusagen manipulieren. Der Begriff wird in dieser Arbeit durchgängig in der männlichen Form verwendet. Die Schauspieler/Innen hingegen agieren sichtbar auf der Bühne. Objekte und Figuren, die das Publikum sieht, müssen explizit und bewusst als solche für das Schwarzlichttheater typische Ausstattungsverfahren und stilistische Mittel gesetzt werden. Der/die Darsteller/In manipuliert in dem Sinne, dass der/die Zuschauer/In die Ursache für Bewegungen und Handlungsabläufe nicht unmittelbar wahrnehmen kann, es sei denn, die Illusion wird durch äußere Umstände oder mangelhafte Darstellung zerstört. Die goldene Regel der stilistischen Umsetzung des Schwarzlichttheaters lautet: weiß vor schwarz! Darsteller/Innen im Schwarzlichttheater müssen sich im dunklen Raum orientieren und auf Andere Acht geben. Werden Darsteller/Innen als Manipulatoren eingesetzt, rückt das Schauspiel in den Hintergrund. Der Hauptaspekt der Tätigkeit des Schwarzlichttheatermanipulators liegt eher auf dem Was als auf dem Wie. Darsteller/Innen, Figuren und Objekte werden dann gleichberechtigte Partner. Die Voraussetzungen eines Schwarzlichttheatermanipulators werden in Kapitel 3.5.1.1.1. anhand widersprüchlicher theoretischer Ansätze dargelegt.

1.5. Darstellung

Das Repertoire des Genres reicht vom einfach inszenierten Affekttheater bis hin zur Umsetzung von Weltliteratur. Gattungen und Genres können beliebig gemischt werden: Tanz oder Singspiel, Puppen- und Figurentheater, begleitendes Hörspiel, Erzähltheater oder Improvisationstheater. Im theaterpädagogischen Kontext hat sich für die Darstellung im Schwarzlichttheater der Terminus „Basics“ herauskristallisiert. Die Basics sind die grundlegenden Techniken, die genretypische Effekte bewirken: Verschwinden, Auftauchen, Schweben und Zeitlupenbewegungen.

²¹ Vgl. Hölzinger, Micheal.

1.5.1. Effekttheater

Effekttheater ist Theater, das sich über Faszination und auditive Reize konstituiert. Schwarzlichttheater entführt uns in eine auditiv und visuell reizvolle, spektakuläre Welt, die den Betrachter an die Grenzen des unmöglich Scheinenden führt. Die visuelle Ästhetik des Schwarzlichttheaters baut auf dem Effekttheater, Theater der Faszination und des Erstaunens. Dies kann sich die Theaterpädagogik zunutze machen, insofern einfache Methoden (Basics) große Effekte hervorrufen. Man kann davon ausgehen, dass Schwarzlichttheater über seine stilistisch-ästhetischen Merkmale immer auch Effekttheater ist. Der Begriff bezeichnet darüber hinaus die inhaltliche Ausrichtung des Schwarzlichttheaters, insofern diese vordergründig auf ihre visuelle Wirkung, also Effekte, ausgerichtet ist.

1.6. Schauspiel

Hans Hoppe teilt die Körpersprache in drei Kategorien ein, die mimischen, gestischen und proxemischen, d.h. positionswechselnden, gestischen Zeichen.²² Diesen kinesischen Darstellungsweisen fällt im Schwarzlichttheater besondere Bedeutung zu, da sie gegebenenfalls verbale Ausdrucksweisen ersetzen können. „In der Pantomime erlangen die kinesischen Zeichen des theatralen Codes den Status einer eigenständigen, theatralen Sprache.“²³ Pantomime ist ein wesentlicher Bestandteil des Theatralischen im Schwarzlichttheater mit Schauspieler/Innen. Die Arbeit mit körperlichen Ausdrucksformen, besonders der Gestik, steht im Vordergrund. Sie kann jedoch, je nach Aufführungsart, durch Sprache abgeschwächt oder durch die Verwendung von Puppen oder Rollentheater gänzlich ersetzt werden. Der Abschnitt **3.4. Schwarzlichttheater in der Theaterpädagogik** verdeutlicht die vielseitige Anwendbarkeit des Schwarzlichttheaters in Bezug auf das Schauspiel.

1.7. Musik

Musik nimmt im Schwarzlichttheater einen besonderen Stellenwert ein, treibt nicht selten vordergründig die Handlung voran. Körpersprache, Bewegung und Tanz werden dann konstitutiv für das Schwarzlichttheater. Musikpädagogik erhebt Anspruch auf besondere Multimedialität innerhalb der Theaterpädagogik. Die Schüler/Innen können im Idealfall selbst zum Stück musizieren, bzw. diese produzieren. Mechthild von Schoenebeck schreibt:

²² Hoppe, Hans. S.18.

²³ Ebenda. S.20.

„Musiktheater ist das umfassendste und vielseitigste ästhetische Aktionsfeld.“²⁴
Musikpädagogische Elemente kommen im Schwarzlichttheater besonders zum Tragen, insofern Musik in den Vordergrund rückt.

1.8. Ausstattung

Requisiten und Kostüm im Schwarzlichttheater müssen in erster Linie auf ihre Leuchtkraft getestet werden. Nicht jedes Weiß strahlt ultraviolett. Die Ausstattungen, die auf der Bühne für das Publikum sichtbar werden sollen, müssen in weißen oder fluoreszierenden Farben gehalten werden. Großflächige, auffällige Formen erhöhen die Aufnahmefähigkeit der Farben für den/die Zuschauer/Innen. Da das Licht im spitzen Winkel einfällt, könnten aufwendige gearbeitete Details ansonsten ungenau, „verwaschen“ erscheinen.

1.9. Technik

Die Beleuchtung des dunklen Bühnenraums, das Schwarzlicht, ist Grundvoraussetzung für die intendierten Illusionen im Schwarzlichttheater. Für die Reproduktion im Sinne technischer Aufzeichnung ist das Schwarzlichttheater nicht geeignet. Während der Vorstellung sind Blitzlichtfotografien strengstens untersagt, da der Blitz die Manipulatoren ans Licht brächte und damit die Illusion zerstörte. So steht das Schwarzlichttheater ganz für sich allein in dem flüchtigen Moment der Aufführung. Reproduktion der Gattung führt immer zu Qualitäts- oder Illusionsverlust.

1.9.1. Fluoreszierende Farben

Fluoreszierende Farben sind unabdingbar für das Schwarzlichttheater. Zu ihnen gehören Blau, Pink, Orange, Gelb und Grün. Fluoreszenz ist ein Teil der Lumineszenz, des kalten Leuchtens. Mit der Beendigung der ultravioletten Strahlung auf ein Objekt erlischt dessen Leuchtkraft innerhalb eines Bruchteils einer Sekunde, d.h. Fluoreszenz leuchtet nur geringfügig nach. Dieser Effekt ist wichtig für die Illusionsstiftung im Schwarzlichttheater und kann sich zugunsten der Illusion auf die Wahrnehmung des/der Zuschauers/In auswirken.

²⁴ Von Schoenebeck, Mechthild in: Theater in der Schule. S.49.

1.9.2. Black Box

Der Terminus Black Box bezeichnet sowohl einen schwarzen, kleinen Kasten als auch den Aufführungsraum. Das Schwarzlichttheater bedient sich der optischen Täuschung, dem Prinzip der Black Box. „Our eyes can see visible light in a spectrum ranging from red through orange, yellow, green, blue and violet. Beyond violet is ultraviolet light, which we cannot see. The principle of blacklight theatre is an optical illusion known as the black box trick, which takes advantage of the imperfection of the human eye: that the eye cannot distinguish between black on black.”²⁵ Das menschliche Auge kann nicht Schwarz von Schwarz unterscheiden. Das Schwarzlichttheater macht sich dieser Form von Wahrnehmung zunutze. Stellt man eine/n in schwarz gekleideten Darsteller/In vor einen schwarzen Bühnenhintergrund, so kann der/die Zuschauer/In diesen nicht wahrnehmen. Dieser Effekt wirkt am deutlichsten, wenn die Black Box und die Kleidung der Darsteller/Innen aus demselben Material bestehen.

1.10. Zuschauer/Innen

Das Publikum sollte aus formal-ästhetischen Gründen im Abstand zur Bühne sitzen, damit Illusionsbrüche vermieden werden. Je weiter der/die Zuschauer/In vom Bühnenraum entfernt sitzt, desto weniger kann das Auge die schwarzen Farbtöne voneinander unterscheiden. Entgegen der gewohnten Theatersituation, der herkömmlichen Sehgewohnheiten, schaut der/die Zuschauer/In in einen völlig schwarzen Raum. Schwarzlichttheater ist für jedes Publikum aller Altersklassen sowohl passiv als Zuschauer/In, als auch aktiv als Darsteller/In, geeignet. Durch das Ausleuchten des Zuschauerraums mit Schwarzlicht kann eine Brücke dieser aktiv-passiv Positionen hergestellt werden. So können Requisiten zum Beispiel greifbar nah an das Publikum herantreten, ohne dass der/die Zuschauer/In den Manipulator des Gegenstandes erkennt.

1.11. Genretypische Themengebiete

Die inhaltlichen Ursprünge des Schwarzlichttheaters liegen im Kontext des Mystizismus und Spiritismus (1.1.). Hieraus ergeben sich Inhalte, die produktionstechnisch umzusetzen am besten geeignet scheinen: Zirkus, Traumwelt, Magie und Zauberkunst, Themen, die gerade

²⁵ http://blacklight-theatre.com/a_history.html. Letzter Zugriff am 18.10.2008.

bei jungem Publikum besonders beliebt sind. Abläufe in Zeitlupe, Schweben lassen, Auftauchen und Verschwinden von Gegenständen und Figuren sowie realitätsferne, der Gravitation entgegengesetzte Bewegungen, sind charakteristisch für das Schwarzlichttheater. Der erste Effekt des Staunens und der Begeisterung, der gerade bei Kindern stark hervorgerufen wird, kann besonders in der Theaterpädagogik genutzt werden, um die Aufmerksamkeit der Darsteller/Innen als auch des Publikums zu wecken. Staunen und Erschrecken, Freude und Entsetzen, Identifikation und Ausgrenzung sind die gestalterisch wichtigsten Elemente, mit denen jede/r Schwarzlichtregisseur/In arbeitet. Elemente, auf die das Effekttheater aufbaut. Der Moment der kindlichen Freude und Begeisterungsfähigkeit, die Abwesenheit wissenschaftlicher Hinterfragung eines Mediums und die Wahrnehmung der grellen, leuchtenden Farben als fantastische Requisiten stützen die Verankerung des Schwarzlichttheaters im Bereich des Kindertheaters. Die kindliche Wahrnehmung, kindliche Erlebniswelt und ihre Bedeutung für Erwachsene in ihrer Erinnerung stehen laut Müller im Zentrum der theaterpädagogischen Fragestellungen.²⁶

1.12. Audiovisuelle Wirkung

Schwarzlichttheater ist besonders interessant im Hinblick auf dessen audiovisuelle Affekte und Wirkung auf das Publikum. Im dunklen Raum findet sich der Rezipient in einer für das Theater untypische Situation. „Schwarzlichttheater fasziniert von je her die Zuschauer. Mit oft einfachen Tricks wird der Zuschauer verzaubert und in Erstaunen versetzt. Beim Schwarzlichttheater ist das Unmögliche möglich.“²⁷ Bei Eintritt in einen dunklen Raum muss sich das menschliche Auge zunächst an die Finsternis gewöhnen. Nach einigen Minuten erkennt der/die Betrachter/In bereits leichte Umrisse, bis hin zur völligen Orientierung im dunklen Raum. Unsere Wahrnehmung passt sich den äußeren Umständen an. Im Schwarzlichttheater ist dieser Vorgang insofern relevant, als dass der erste Eindruck des/der Betrachters/In mit dem Schwarzlicht häufig für große Verwunderung sorgt. Das Licht wird gelöscht, die Augen nehmen nur noch den schwarzen Raum wahr, bis in diesem schwarzen Raum bunte, grelle und auffällige Farben erscheinen. Unser Auge nimmt die grellen Farben besonders scharf wahr, bevor sich das Sehen an die Dunkelheit angepasst hat. Diese Besonderheit erweckt Staunen und das Gefühl der Einmaligkeit. Es ist, als würde der Sehnerv überwältigt von Extremen. Zuschauerreaktionen zeigen, dass sich dieser erste Moment der Überwältigung bei der großen Mehrheit der Zusehenden einstellt. Spektakuläre Effekte lassen

²⁶ Vgl. Müller, Inez. S. 196.

²⁷ Hölzinger, Michael. S.13.

sich jedoch nicht nur im ersten Moment der Vorstellung erzielen: Auch wenn das Auge sich nach einigen Minuten an die neue Situation gewöhnt, bleibt der Eindruck des Neuartigen dem/der Betrachter/In kontinuierlich erhalten. Das Zusammenspiel der auditiven und visuellen Reize stellt die besondere Faszination des Schwarzlichttheaters dar, einem Genre, das sich wie kein anderes audiovisuelle Affekte zunutze machen kann und dennoch nicht auf solche angewiesen ist.

1.13. Barrierefreies Theater

Schwarzlichttheater zeichnet sich in mehrfacher Hinsicht in Hinblick auf Inhalte und Anwendungsmöglichkeiten als barrierefreies Theater aus. Zunächst einmal bezeichnet „barrierefrei“ den Zugang zu diesem Theater, das sich besonders für die Arbeit mit körperlich und geistig Behinderten eignet und somit auch im Rahmen des integrativen Unterrichts sinnvoll anwendbar ist.²⁸ Die Manipulatoren machen sich die Ästhetik des Schwarzlichttheaters insofern zunutze, als dass die Dunkelheit den Schwarzlichtmanipulator und damit zum Beispiel einen Rollstuhl verbergen kann. Hierin liegt nach Katrin Steltzer aber auch eine Gefahr für die Sonderschulpädagogik: „Dieses Unsichtbarsein hilft dem Behinderten oder Schüchternen, mögliche Bühnenängste zu überwinden. Hierin liegt aber auch die Gefahr falsch verstandener Sonderpädagogik, denn auf der Bühne ist vom Publikum nicht mehr erkennbar, ob der behinderte Schauspieler selbst auf der Bühne agiert oder ein heimlicher Helfer ihm sein Tun aus der Hand nimmt.“²⁹ Wenn „Verbergen“ „Verstecken“ bedeutet, kann Schwarzlichttheater nicht den theaterpädagogischen Ansprüchen nach Entfaltung, Freude und kritischer Selbstreflexion erfüllen. In der Möglichkeit des Verbergens liegt aber auch eine Chance für darstellerische Steigerungsformen, die nur das Schwarzlichttheater hervorbringt: Hilfe kann pädagogisch sinnvoll angewendet werden, ohne dass der/die Zuschauer/In diese unmittelbar bemerkt. Fehler können geschickt kaschiert werden, so dass Schamgefühle ausbleiben. Darüber hinaus kann Schwarzlichttheater gänzlich auf Sprache verzichten, so dass „barrierefrei“ auch sprachübergreifend, also für Jedermann verständlich bedeuten kann.

²⁸ vgl. Hölzinger, Michael. S.10.

²⁹ Katrin M. Steltzer. Junges Theater Sommerblume e.V.

<http://www.junges-theater-sonnenblume.de/news/index.html> . Letzter Zugriff 22.10.2008.

2. „Los Bosquimanos Koryak“

2.1. Kurzbiographie

Laut Matrín López Romanelli bezeichnet der Name „Los Bosquimanos Koryak“ zwei klimatisch gegensätzlich angesiedelte Urvölker Afrikas und Russlands, die unterschiedlichsten, extremen Perspektiven und Seherfahrungen ausgesetzt sind. Diese Extreme finden sich auch in der Arbeit des Schwarzlichttheatermanipulators. Die Bezeichnung soll auch darauf verweisen, dass Schwarzlichttheater für Menschen aus allen Ethnien und aller Altersklassen gleichermaßen unterhaltend wirken kann.

Angefangen hat alles in einer Bar in Uruguay, in der López Romanelli, der heutige Kopf und Kreativmotor der Gruppe, mit einem Taschentuch im Schwarzlicht spielt und witzig anmerkt, dass dieser Effekt „eine wirklich gute Show“ abgebe. Dass das Schwarzlichttheater aus dem Zufall entsteht, ist hier bereits in der Ideengeschichte des Schwarzlichttheaters (1.1.), der Entdeckung Auzingers und Stanislawskis, angeführt.

Ende 2000 gründet López Romanelli die Puppenspielgruppe „Los Bosquimanos Koriak-Teatro negro“ in der Kleinstadt Canelones, gemeinsam mit Juan Goncalvez, Andres Cuello, Fabian Prinzipi, Fredy Gulpio und Pablo Grillo. Die Manipulatoren der uruguayischen Gruppe kennen sich bereits seit ihrer Schulzeit in Canelones. Das Figuren- und Objekttheatergenre, das die Gruppe seit ihrer Gründung vertritt, ergibt sich aus den Interessen der Mitglieder, der Nähe Gulpios und Grillos zur künstlerischen Produktion von Marionetten und Puppen und einer gemeinsamen Werkstatt. Was in den ersten Jahren experimentelle, amateurhafte Privatvorstellungen sind, ist heute zum Hauptberuf der mittlerweile achtköpfigen Theatergruppe geworden. 2004 erweitern sich die „Bosquimanos“ um zwei organisierende Mitglieder: Fernando Mino und Alfredo Guelfi verhelfen in den folgenden Jahren mit „Un Librero“ und „El truco de Olej“ zu Auftritten in Argentinien, Peru und Mexiko. 2009 sind Auftritte in Chile, Paraguay und Ecuador geplant. Im März 2007 reisen die „Bosquimanos“ mit „Un Librero“ nach Thailand und damit das erste Mal in einen für sie sprachlich nicht erfassbaren Raum. Die einfachen, kindgerechten Texte des Stücks sind leicht ins Englische zu übersetzen oder gänzlich ohne Sprache anwendbar. Dem Schwarzlichttheatergenre gerecht, steht die Musik und die Darstellung, die audiovisuelle Wirkung, im Vordergrund. Im März 2008 wird die Gruppe durch die „Feria International de

Titeres“ in Spanien erstmals für ein europäisches Publikum zugänglich. Im Rahmen des 23. Internationalen Puppentheaterfestivals in Sevilla stellen sie ihr diesjähriges Stück „El truco de Olej“, „Olejs Trick“, eine Zirkusdarbietung, vor. Diesjährig verweist auf die zeitliche Struktur und Arbeitsweise der Gruppe: Jedes Jahr entstehen ein neuer Plot und neue Charaktere.

In ihrer Heimat Uruguay sind die „Bosquimanos Koryak“ bereits fester Bestandteil der etablierten Theaterszene: Regelmäßig inszeniert die Gruppe im „Teatro Solis“ in Montevideo.

2.1.1. Übersicht der Inszenierungen

2001/2002 : “Biliti“

UA “Sala Ziterrosa“, Montevideo

“Encuentro Nacional de Teatro Juvenil“, “Teatro Joven“, Montevideo

“Encuentro International de Teatro“, Cordoba, Argentinien

Spielzeit 2003/04: “Aku”

“Teatro Notariado“, Montevideo

Spielzeit 2004/05: “Los arboles azules”,

Zusammenarbeit mit der “Comedia Nacional” am “Teatro Solis”, Montevideo

2005 „Anuk y el perro“

„Teatro Solis“, Montevideo

2006/07 “El librero”

“Teatro Solis“, Montevideo

“Encuentro International de Titeres“, Lima, Peru

“Festival de Teatro“, Thailand/Mexico

2007/08 “El truco de Olej”

UA “Cine Teatro Plaza“, Montevideo

“Centro Cultura Recoleta“, Buenos Aires

Spielzeit 2006/07 “Cine Teatro Cantegrill“, Montevideo “Feria International de titeres”,

“Teatro Alameda“, Sevilla

2.1.2. Material und Technik

Die Herstellung der Stabfiguren und Objekte erfolgt in Eigenarbeit: Dazu werden diese zunächst vorgezeichnet und anhand der Skizzen umgesetzt. An der Ausarbeitung sind alle Manipulatoren der „Bosquimanos Koryak“ beteiligt. Körpersilhouetten und Gesichtskonturen der Figuren werden aus Schaumstoff und Polyester geschnitten, Kleider werden genäht oder gegebenenfalls aufgemalt, Holz- oder Plastikaugen und Haare geklebt. Ausstattung und Requisite unterstreichen die für die Figur charakteristischen Merkmale.

Die Bewegung der Figuren und Objekte passiert über Stäbe, die an den zu bewegendenden Gelenken befestigt werden, wie dies in der japanischen Bunrakutechnik der Fall ist (1.1.).

Jede Figur hat ein spezifisches Bewegungsspektrum, innerhalb dessen die Illusion gewahrt werden kann. Bei falscher Ausführung können die befestigten Stäbe sichtbar werden. Einzige Ausnahme zu den Stabfiguren bildet die Figur „Aku“. „Aku“ fällt in die Kategorie Tisch- und Wankelfigur: Der Manipulator steigt sozusagen „in die Figur hinein“, so dass die Bewegungen eins zu eins übersetzt werden können. Die Stabfiguren der „Bosquimanos Koryak“ erzählen die Handlung über die gestischen Zeichen. Die Mimik entfällt, da Mund- und Augenpartien im dunklen Bühnenraum nur bedingt sichtbar sind. Die Figuren sind zwischen 80 cm und 5 m groß und wiegen bis zu 80 kg. Die meisten Figuren und Objekte müssen daher mit mehreren Manipulatoren gleichzeitig geführt werden. Gulpio erzählt, dass sie die Puppen früher aus ökonomischen Gründen haben umnähen müssen. Dabei seien alte Charaktere verloren gegangen. Aus dieser Vorgehensweise ergibt sich auch die Unreproduzierbarkeit der frühen Werke der „Bosquimanos“.

2.1.3. Bewegung und Manipulation

Die Darstellung im Schwarzlichttheater mit Puppen passiert auf zwei Ebenen. Zum einen die sichtbar dargestellte Handlung, und zum anderen die Bewegungsabläufe, die außerhalb des Sichtbaren geschehen. Bei der Darstellung der „Bosquimanos Koryak“ und insbesondere im „El truco de Olej“ laufen diese beiden Ebenen auf ein Paradoxon hinaus: Die Einfachheit der Handlung erfordert eine komplizierte, anstrengende, genau kalkulierte Bewegungsabsprache. Die hohen Anforderungen, die an den Schwarzlichttheatermanipulator gestellt werden können, werden an diesem Beispiel deutlich. Eine Stabfigur wird teilweise von bis zu sechs Manipulatoren gleichzeitig geführt. Dies erfordert die genaue Koordination der Manipulatoren untereinander, denn die Bewegungen passieren gleichzeitig, aber auf

unterschiedlicher Höhe und Abstand zu den anderen Manipulatoren im Raum. Während ein Manipulator auf Knien führen muss, ein anderer gebückt und wieder ein anderer auf Zehenspitzen steht, kann es zu gegenseitiger Belästigung kommen. Insofern ist es wichtig, dass jede Bewegung genau einstudiert und abgesprochen wird. Die Darstellung der „Bosquimanos“ ist durchgehend, in jedem Bewegungsschritt geplant. Die besondere Leistung der Manipulatoren ist die enorme körperliche Anstrengung, die langes Knien, oft mit schweren Gegenständen in der Hand, ständiges Bücken und andauerndes Tragen erfordert. Deshalb werden die Bewegungsarten während der Vorstellung gewechselt und die Aufgaben gleichmäßig verteilt. Die laute, begleitende Musik ermöglicht es den Manipulatoren während der Inszenierung ungemerkt miteinander zu kommunizieren. Ohne dieses Flüstern wären die schnellen Bewegungsabläufe in der Dunkelheit nicht möglich. Des Weiteren tritt die Kleidung, insbesondere die Notwendigkeit den ganzen Körper und Kopf zu verumhüllen, als erschwerender Faktor zur Darstellungsweise hinzu. Am Beispiel „El truco de Olej“ sollen hier besondere Merkmale und technische Auffälligkeiten aufgezeigt werden.

2.2. Stückanalyse „El truco de Olej“

Olejs Trick ist ein 55 minütiges Zirkusstück in sechs Haupt- und drei Zwischenszenen. Das Stück ist ein Zusammenschnitt aus den Höhepunkten aller bisherigen Aufführungen der „Bosquimanos Koryak“. Die Uraufführung im „Teatro Solis“ am 28. Juli 2008 bildet den Ausgangspunkt der einjährigen Tour. Erzählt wird die Geschichte des tollpatschigen „Olej“, der die undankbare Aufgabe, Helfer des strengen Direktors „Sr. Nelson“ zu sein, übernehmen muss und klar im Schatten der übrigen Artisten steht. Erst am Ende darf „Olej“ beweisen, wo seine wahren Talente liegen. Inhalt, Struktur, Figuren und Sprache der Inszenierungen der „Bosquimanos Koryak“ rücken die Inszenierung „El truco de Olej“ in den Bereich des Kindertheaters, obwohl die Mitglieder der Gruppe sich ausdrücklich von jeder Kategorisierung distanzieren.

2.2.1. Struktur

Die eigentliche Handlung um die Hauptfigur „Olej“ wird über die erste und letzte Hauptszene, als auch über die kurzen Zwischenszenen, die immer von derselben Musik begleitet und damit zum Erkennungswert des kleinen Protagonisten wird, vermittelt. Die Zwischenszenen nehmen durch die akustischen als auch stilistischen Merkmale Bezug zur

Einführungsszene, in der bereits „Sr. Nelson“, der strenge, ernsthafte, große Zirkusdirektor, und dessen tollpatschiger, lustiger, kleiner Helfer „Olej“ vorgestellt und die Sympathien zugunsten „Olejs“ gelenkt werden. Darüber hinaus sind die Zwischenszenen durch die aktive Beteiligung des Publikums an der Handlung geprägt: „Der Zirkusdirektor fragt das Publikum nach ihren Wünschen und ihrer Begeisterung in Bezug auf die Darbietung. Die vier mittleren Hauptszenen stellen das Programm des Zirkus dar, sind untereinander austauschbar und greifen nicht unmittelbar auf den Handlungsstrang zu. Die Handlung kann nach folgendem Muster beschrieben werden:

1. Erste Hauptszene. Einführung in die Handlung. Vorstellung des Protagonisten „Olej“ und Antagonisten „Sr. Nelson“.
2. Hauptszene. „Biliti“
3. Zwischenszene. Vertiefung des ungleichen Verhältnisses zwischen „Olej“ und „Sr. Nelson“
4. Hauptszene. „Toofu“
5. Zwischenszene. Vertiefung der Figurenzeichnung nach dem Prinzip „Gut“ und „Böse“.
6. Hauptszene. „Los tres acrobatos“
7. Zwischenszene. Wiederholen der Unzulänglichkeit „Olejs“ über die Beschreibung seiner Tollpatschigkeit.
8. Hauptszene. „El equibalista y las dos motocyclistas“.
9. Letzte Hauptszene. Auflösung der Handlung zugunsten des Protagonisten.

Die Bezeichnung „Zwischenszene“ bezieht sich hier auf die Länge und augenscheinliche Bedeutung der Inhalte: Zunächst verrät nur der Titel „El truco de Olej“ den Schwerpunkt der Handlung. Während der Inszenierung rückt dies aber zugunsten des Antagonisten und seinen Zirkusartisten in den Hintergrund. Erst am Ende spitzt sich das Geschehen um den eigentlichen Höhepunkt zu.

Erstmals in Sevilla führt die Gruppe der Vorstellungen einen erläuternden Teil am Ende der Darstellung ein. Die fünf Manipulatoren treten auf die Bühne und demonstrieren bei gewöhnlichem Weißlicht die Bewegungsabläufe ihrer Figuren. Diese Erklärungen, die gleichzeitig einen völligen Illusionsbruch bedeuten, veranschaulichen dem Publikum die körperliche Leistung, die hinter den einfachen Bewegungen der Figuren stecken. Die beabsichtigte Wirkung der Verzauberung des Publikums, das sich die Frage nach dem „Wie?“ stellen soll, wird aufgelöst.

2.2.2. Inhalt

Zusammenfassend wird hier zunächst die eigentliche Handlung um „Olej“ und „Sr. Nelson“ und in weiterer Folge die Hauptszenen des Zirkusprogramms beschrieben. An markanten Stellen wird die technische Umsetzung besonders berücksichtigt.

2.2.2.1. „Sr. Nelson und Olej“. Erste und letzte Hauptszene, Zwischenszenen

Eingangs erscheinen mithilfe des Flaschenzugprinzips links und rechts Blumenreihen, die langsam bis unter die Decke hochgezogen werden. Diese bilden somit den Rahmen der Bühne, innerhalb dessen sich die folgende Inszenierung abspielt. Vom Boden wird ein schwarzer Stoff entfernt, so dass das weiße Tuch mit der Aufschrift „Bosquimanos Koryak. El truco de Olej- teatro negro!“ sichtbar wird, indem es an den Seiten mit Seilen in die Mitte des Bühnenraums gezogen wird. Das Tuch verschwindet ebenso wundersam wie es aufgetaucht ist: Ein Manipulator zieht den Stoff in der Mitte sehr schnell durch ein schwarzes Rohr, so dass der Eindruck entsteht, als hätte ein Sog das Tuch ins Nichts gezogen. „Sr. Nelson“ tritt auf, begrüßt das Publikum und stellt sich und seinen Zirkus vor. Während der Rede „plumpst“ „Olej“ ins Geschehen: Er ist scheinbar von einer Leiter gefallen und unglücklich in der Manege gelandet. Er wird vom Direktor nicht direkt vorgestellt. „Olej“ tritt in den Zwischenszenen mit einer Kiste auf, mit der er offenbar einen Trick vorzuführen beabsichtigt. Der Zirkusdirektor mahnt „Olej“ mit zunehmend strengem Ton sein Artistendasein aufzugeben, da er nicht talentiert genug dazu sei. Stattdessen sieht der/die Zuschauer/Innen wie „Olej“ in jeder Zwischenszene einen neuen Fehler begeht: Er vergisst Requisiten, zerstört die Ausstattung und verpasst seine Einsätze. Dabei spitzt sich die Handlung auf den Spannungsmoment am Ende zu: Durch die aktive Beteiligung des Publikums, durch direkte Fragen und Zwischenrufe an der Entscheidung „Olejs Trick“ zu sehen, verstärkt sich das Interesse an der Kiste. „Sr. Nelson“ beschwichtigt dabei sein Publikum auf seine professionelle, erfahrene Meinung zu vertrauen und beantwortet trotz energischer Zurufe die Antwort mit einem „Nein“. Die letzte Szene beginnt, nachdem sich „Sr. Nelson“ von seinem Publikum verabschiedet und sich bei seinen Artisten für ihre herausragenden Leistungen bedankt. Der Vorhang ist schon auf halber Höhe heruntergezogen, da ertönt lauter Donner aus dem Hintergrund. Für den 5 m großen Riesen „Mammon“ erhebt sich der Vorhang erneut. Er ist für das Publikum bereits sichtbar, während „Sr. Nelson“ nicht weiß, wer sich hinter ihm aufbäumt. Erst als „Mammon“ „Wo ist Olej?“ schreit, zuckt der Direktor vor Schreck und Angst zusammen. Der kleine Helfer kommt auf die Bühne und

klettert sogleich auf die Schulter seines riesigen Freundes, während „Sr. Nelson“ die Flucht ergreift. Letztendlich kann „Olej“ also seine Zauberkunst vorführen. Er bringt seine Kiste zunächst zum Schweben und schließlich zum Explodieren, so dass drei Schmetterlinge aus ihr hervorkommen und neben buntem Konfetti im Raum fliegen. Die Bewegung der Flügel entsteht durch die Befestigung von Radbremsen am Ende des 3 m langen Stabes. Durch das Betätigen der Bremse schlagen die Flügel des Schmetterlings auseinander.

2.2.2.2. „Biliti“. Zweite Hauptszene

Von links lenkt der Manipulator die 1,20 m große Figur „Biliti“, ein glatzköpfiges Wesen mit schmalen Körper und breiter Hüfte, in Blau mit pinkfarbigen Punkten. „Biliti“ wird in der Mitte des Bühnenraums positioniert, hinter ihrem Rücken tauchen nacheinander acht gelbe Bälle auf. Der Manipulator führt einen Ball mithilfe eines Stabes in jeder Hand. Dabei nehmen die Bälle mit gleichmäßigen Abständen bei unterschiedlicher Geschwindigkeit und Höhe den gesamten Bühnenraum ein. Das kurze Nachleuchten der fluoreszierenden gelben Farbe erzeugt acht Lichtkreise oder Lichtgassen, die hier in den verschiedensten Kombinationen für die Darstellung genutzt werden, als tauche ein Garten um „Biliti“ auf. Mit kreisförmigen, schnellen Bewegungen zeichnen die vier Manipulatoren mithilfe der Bälle kleine und große Lichtblumen und Schmetterlinge, Bäume und Planeten in den Raum. Die Form und Größe ändert sich nach der Anzahl der beteiligten Manipulatoren an der Figur. Die Bälle werden an „Bilitis“ Körper positioniert und umrahmen diesen mit gleichmäßigen Abständen. Die Figur bekommt im Laufe der Szene Kontrolle über die zunächst willkürlich springend scheinenden Bälle. Am Ende tanzen alle Elemente auf der Bühne nach „Bilitis“ Rhythmus im Takt zur Musik.

2.2.2.3. „Toofu“. Dritte Hauptszene

Der 80 cm kleine Fußball spielende „Toofu“ wird von fünf Manipulatoren gleichzeitig geführt. Er wirft, jongliert und balanciert auf einem gelbgrünen Ball, dessen Durchmesser größer ist als er selbst. Nach einem weiten Pass, der den 4 kg schweren Ball außerhalb des sichtbaren Bühnenraums befördert, macht dieser sich selbstständig: Er schießt auf die Bühne zurück und trifft „Toofu“, so dass dessen Gliedmaßen losgelöst voneinander im Raum herumwirbeln und sich dann falsch wieder zusammensetzen. Erst nach mehrmaligem Versuchen findet sich die richtige Reihenfolge, so dass „Toofu“ sich vor seinem Publikum

verbeugen kann. Dabei lacht und tanzt er gutgelaunt zur fröhlichen Musik. „Toofu“ stellt als Publikumsliebling einen Höhepunkt der Darstellung dar.

2.2.2.4. „Los Trés Acrobatos“. Vierte Hauptszene

Von links tritt das „akrobatisches Trio“ auf die Bühne. Jede Figur wird von jeweils einem Manipulator geführt. Die drei unterschiedlich geformten und orgelpfeifengroßen Charaktere erinnern in ihrer Erscheinung an geometrische Figuren: der Ball, das Quadrat und der Strich. Letzterer dient den anderen Beiden als Sprungschanze, so dass durch Hüpfen und Fliegen der ganze Bühnenraum eingenommen werden kann. „Der Strich“ hat zwei Befestigungen, eine an seinem Rumpf und eine zweite am Ende seiner strichförmigen Beine, welche, aus Schaumstoff geschnitten, wellenförmig beweglich sind. Der Höhepunkt der Szene ist die figurale Pyramide, in der die Drei sich übereinander bis unter die Bühnendecke stapeln.

2.2.2.5. „El equibalista y los dos motocyclistas“. Fünfte Hauptszene

Einrad fahrende Zwillinge rollen von den hinteren Seiten auf die Bühne. Abwechselnd nutzen sie den vorderen Bühnenraum für ihre Saltos. Im Hintergrund erscheint eine merkwürdige Figur, deren Silhouette einen Strich darstellt und aus lauter achtförmigen Kreisen zusammengesetzt scheint. Mit einem Paukenschlag zerreißt die Figur und wird zu einem im Raum schwebenden Seil, das sich zum Takt bewegt. Das Seil wird vor der Szene von drei Manipulatoren zu der Figur geformt, und an eigens dafür angefertigten Griffen gehalten. Dabei halten zwei der Manipulatoren sowohl einen Griff als auch ein Ende des Seils, die mit schwarzem Band abgeklebt sind. Beim Lösen der Figur werden die Griffe losgelassen; die Manipulatoren, die die Enden des Seils führen, rennen in die entgegengesetzten Ecken des Bühnenraums, so dass das Seil im Raum schwebt. Die Konstruktion wurde für die Aufführung in Sevilla neu eingeführt. Eine 87cm kleine, sportliche Figur springt auf die Bühne und auf das Seil, auf dem er entgegen aller Gesetze der Gravitation tanzt, während die Einradfahrer es im Takt der Musik schwingen.

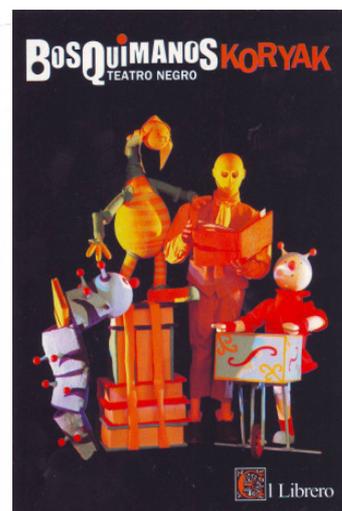
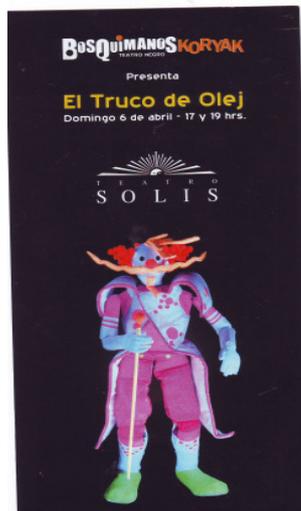
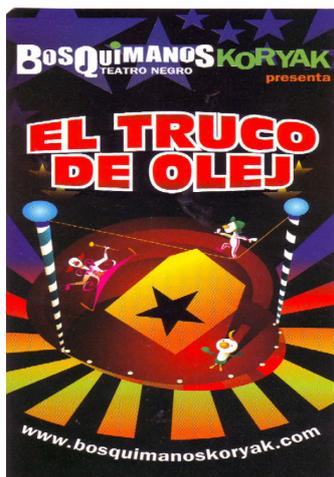
2.2.3. Figuren

In „el truco de Olej“ werden lediglich Protagonist und Antagonist über die Handlung charakterisiert. Die Bestimmung des Status der Figuren passiert zum einen über die direkte Angabe des Arbeitsverhältnisses, als auch über die Größe der Stabfiguren: „Olej“, der

Angestellte, ist eine kleine, dünne, einfarbige Figur mit gesenktem Kopf. Er wird von zwei Manipulatoren geführt. Sein Gegenspieler und Arbeitgeber „Sr. Nelson“ ist groß, bunt und auffällig. Um „Sr. Nelson“ zu führen, werden drei Manipulatoren benötigt. In der letzten Szene, mit der Unterstützung seines Freundes „Mammon“, verändert „Olej“ seine Körperhaltung und geht nun aufrecht, den Kopf stolz nach oben hebend.

2.2.4. Sprache

Die Sprache in „el truco de Olej“ rückt zugunsten der audiovisuellen Wirkung in den Hintergrund. Bis zur letzten Szene ist „Sr. Nelson“ der Einzige, der spricht. Er verwendet zum Großteil einfache Hauptsätze, die das Geschehen umschreibend begleiten. Sein präsentierender, stolzer Tonfall ändert sich nur während der Beschimpfungen. Bei den Auftritten „Olejs“, die jedes Mal erneut Anlass zum Missmut geben, wird die Aussprache schneller und strenger und die Sätze länger. „Olej“ bringt in der ganzen Inszenierung nur Phoneme hervor, die das Geschehen kommentieren. Er schluchzt und räuspert sich. Lediglich in der letzten Szene ändert sich auch das Verhältnis der Sprache. Nach dem Auftritt „Mammons“, der nur die drei Worte „Wo ist Olej?“ sagt, verstummt der Direktor. „Olej“ jauchzt und gluckst vor Begeisterung über das Wiedersehen mit seinem Freund und die ihm nun gegebene Möglichkeit, sein Darbietungstalent unter Beweis zu stellen.



3. Schwarzlichttheater aus theaterpädagogischer Sicht

Der wissenschaftliche Diskurs über die Theaterpädagogik ist unüberschaubar und nicht einheitlich. Ulrike Hentschel betont in der aktuellen Diskussion um eine einheitliche Theoriebildung der Theaterpädagogik die Unmöglichkeit eines Universalienanspruchs.³⁰

Theaterpädagogik in Deutschland in seiner Funktion als Theater für Lernende ist etwa seit den 1970er Jahren anerkannte, wissenschaftliche Disziplin. Sie ergibt sich als Ergebnis der historischen Entwicklung des Schul- und Kindertheaters, vom Schulspiel der Lutheraner und Jesuiten über Walter Benjamins „proletarisches Kindertheater“ und Bertolt Brechts Lehrstück, Rudolf Mirbt, Mitbegründer der reformpädagogischen Bewegung der 1920er Jahre und Martin Lurseke, Vertreter der Laienspielbewegung zu Hans-Wolfgang Nickels Interaktionspädagogik der 1970er Jahre, Ilse Hanls „Animazione“ für das Wiener Schulmodell, dem „Grips“ Theater und heutzutage unzähligen anderen. „Schultheater hat eine wechselvolle Geschichte; neben langen Perioden, in denen Schulen hier nur sporadisch aktiv wurden, neben solchen mit umfassendem Anspruch an die Theaterarbeit (die dann als fester Teil und Mediums des sozialen Lernens verstanden wurde) stehen solche, in denen Schultheater auf begrenztes ästhetisches Tun begrenzt war.“³¹ „Unter Schulspiel wird jede aktive schöpferische, spielerische Tätigkeit von Schülern in organisierten Gemeinschaften innerhalb des Schulverbandes verstanden.“³² Bereits im Mittelalter ist das „Schulspiel“ oder „Schultheater“ als von Schüler/Innen unter der Leitung des/der Lehrers/In, meist Geistlichen, durchgeführtes Theater im Unterricht, als Lientheater, bedeutend. Pädagogischer Anspruch sind rhetorisches Können, Präsentationsformen, die Beherrschung des Lateinischen in Schrift und Sprache und die Teilnahme an volkstümlicher Tradition. Hueis referiert drei Hauptkategorien für die Entwicklung des Schulspiels: „Erstens findet das szenische Geschehen auf einer Sukzessionsbühne statt. Zweitens entsteht unter Rückgriff auf antike Vorbilder eine neue Dramaturgie. Drittens kommt es zu einer Professionalisierung der Schauspieler und damit zu einer stärkeren sozialen und ästhetischen Ausdifferenzierung von Zuschauer und Darstellerrolle.“³³ Nickel meint: „[...] zu den pädagogischen Zielen kommen für beide Konfessionen mehr und mehr „propagandistische“ Überlegungen: Verteidigung und Ausbreitung betreffend. Theater erweist sich als wirksames Mittel für Reformation und

³⁰ Hentschel, Ulrike. S.53.

³¹ Belgrad, Jürgen, Hueis, Eduard. S.13

³² Hanl, Ilse. S.7.

³³ Belgrad, Jürgen, Hueis, Eduard. S.24.

Gegenreformation.“³⁴ Das Nachspielen von Berufssituationen soll die Schüler/Innen auf ihre spätere gesellschaftliche Rolle vorbereiten. Die Aufführungen waren nicht schulintern, sondern auch auf ein städtisches und höfisches Publikum konzentriert. Das Schulspiel wurde im 18.Jhdt. aus dem breiten, öffentlichen Diskurs in einen Randbereich zurückgedrängt. Die Ausbildung des Nationaltheaters und des Berufsschauspielertums lösen das Schultheater ab. „Das Bürgertum braucht die adeligen Repräsentanzen, die theatrale Selbstdarstellung so nicht mehr. Die Adelherrschaft wird von der bürgerlichen abgelöst, die Rhetorik von der Argumentation, das Überreden vom Überzeugen.“³⁵

Seit Beginn des 20.Jhdts, wie etwa die Tagung der Fachkonferenz „Jugend und Bühne“ 1924 in Frankfurt, wächst das Bemühen um eine theaterpädagogische Theoriebildung stetig. Konstantin S. Stanislawskis „Schauspielpädagogik“ bezeichnet zunächst nur die Ausbildung für Schauspieler, erweitert jedoch das Theaterkonzept durch einen neuen, pädagogischen Anspruch, in dem Schauspiel durch intensives Training der psychischen und vor allem physischen Darstellungsweise für Jedermann erlernbar werden soll.

1928 schreibt Walter Benjamin in Zusammenarbeit mit Asja Lacis (1891-1979) den Aufsatz über das „proletarische Kindertheater“, der als Programm für die kommunistische Erziehung verstanden werden kann. Dieser Ansatz gilt als Vorreiter seiner Zeit, mit Hilfe des Theaters Kindern und Jugendlichen einen Raum für die Aufarbeitung eigener Konflikte und Krisen zu schaffen. Theater wird also zum Sprachrohr der Probleme der jungen Menschen und dient ihnen als Ventil, ihre eigene Rolle in der Gesellschaft zu begreifen, darzustellen, aber auch zu beobachten und zu reflektieren. Die Bühne wird Ort der Unterhaltung aber auch der Kritik. Dabei steht Improvisation im Mittelpunkt der künstlerischen Ausdrucksformen, um die Rolle des/der Spielleiters/In zu entkräften und den Kindern Impulse zur Eigeninitiative zu liefern. Über Benjamins theaterpädagogische Entwicklung schreibt Müller: „Der Gedanke, mit seinem publizistischen und wissenschaftlichen Wirken auf didaktischem Wege die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern, blieb für ihn bestehend, auch wenn er sich in seinem Denken und seinem Tun völlig umorientierte, als er die ideologische und wissenschaftliche Methode des Marxismus für sich entdeckte.“³⁶ Seine marxistische Haltung, die in seine theoretische Arbeit einfließt, ist oft kritisiert worden. Benjamin verbleibt bei einem theoretischen Ansatz, der lediglich die praktischen Erfahrungen Lacis untermauert,

³⁴ Nickel, Hans Wolfgang in: Geschichten der Theaterpädagogik. S. 39.

³⁵ Belgrad, Jürgen. S.35.

³⁶ Müller, Inez. S.196.

ohne selbst theaterpädagogisch tätig zu werden. Ein extremes Beispiel für die Indienstnahme des Theaters zugunsten der Ideologie, in einer Zeit, in der bürgerliche Reformbewegung und proletarische Jugendbewegung konkurrieren, finden wir bei dem Pädagogen Edwin Hoernle (1883-1952). In seinem Ansatz „Kinderproduktionskunst“ will er die Schüler/Innen auf den Klassenkampf vorbereiten, indem er die proletarischen Ideale mit Hilfe des Theaters zum Erziehungsgegenstand macht.³⁷

Seit den 1950er Jahren wächst das Bemühen um eine wissenschaftliche Theorienbildung und neue didaktische Ansätze stetig. Schlagwort wie „Integrativer Unterricht“, „Handlungsorientiertes Lernen“ und „Individuelle Förderung“ rücken immer mehr in den Blickwinkel reformorientierter Pädagogik. Mitte der 1970er Jahre wird der Begriff „Interaktionspädagogik“ als Spielpädagogik in Deutschland und Österreich überaus populär. Hans Wolfgang Nickel, Eva Brandes u.a. theoretisieren diesen Ansatz ausführlich. Kennzeichnend für die Interaktionspädagogik ist „Der Austausch menschlichen Handelns auf der Basis wechselseitiger Reaktionsmechanismen, um die Begegnung zwischen Menschen wahrnehmen, verstehen und verbessern zu können.“³⁸ Zur Stärkung der Ich-Identität zählen Qualifikationen wie Empathie, Ambiguitätstoleranz, Rollendistanz und Identitätsverständnis, Schlagwörter, die charakteristisch für die Interaktionspädagogik sind.³⁹

In Österreich ist die Geschichte der Fachdisziplin jünger. Das aus Italien entnommene Modell „Animazioni“ bringt Ilse Hanl in den 1970er Jahren nach Wien. Dieser Ansatz kann als Vorläufer späterer, weiterführender Entwicklungen gewertet werden. Zur Schultheatersituation in Österreich der 70er Jahre schreibt Hanl: „Es gibt zwar jahrzehntelange Erfahrungen auf diesem Gebiet, und kenntnisreiche Lehrer sind am Werk, doch kann generell gesagt werden, dass wohl in nicht wenigen Schulen Schulspiel gespielt wird, aber das Spiel als menschliches Wesenselement dabei zu wenig zum Zuge kommt. Die Schule neigt dazu, das Spiel gewohnheitlich zu determinieren, indem sie es schulischen, daher spielfremden Zwecken dienstbar zu machen sucht.“⁴⁰ Sie betont die Konzentration des Schulspiels auf den Spielleiter, der „[...] als Vertreter hierarchischer Autorität bestimmt, was und wie gespielt werden soll [...]“⁴¹. Der Begriff Animazioni bedeutet in erster Linie Improvisation und Animation. Er beinhaltet das Demokratisierungsbestreben im Bereich von

³⁷Vgl. Hoernle, Edwin. S. 224 f.

³⁸ Broich, Joseph. S.8.

³⁹ Vgl Pädagogisches Zentrum (Hrsg.). S. 41.

⁴⁰ Hanl, Ilse. S.7.

⁴¹ Ebenda. S. 65.

Kultur und Theater und fordert demnach Mitbestimmung des Publikums und Theater als Kommunikationsmedium, in dem der Spielleiter zum Animator, zum Gruppenmitglied, wird. Diese Forderungen entstehen aus dem Bedürfnis, Theater aus dem Kontext des Privilegs einer Kulturelite zu lösen und Kultur als reines Konsumgut, als kapitalistische Massenware zu verwerfen. Der Animator dient also als Katalysator für die Ideen und die Kreativität der Spielenden. Auf demokratischer Basis werden Vorschläge ratifiziert oder abgelehnt. „Es ist ein Prozeß gegenseitiger Identifikation. Animator und Gruppe sind in ständiger Rückkopplung Geber und Nehmer. [...] Die Animazionigruppe wird zum kollektiven Animator der Großgruppe Gesellschaft.“⁴² Die Spielsituation sollen wissenschaftlich ausgearbeitet und zur Diskussion gestellt werden. Ziel ist das Finden realitätsbezogener Lösungsstrategien durch die Analyse bewusstgewordener Probleme. Animazioni ist also Zielgruppenarbeit, deren Ästhetik sich als gesellschaftspolitisches Aktionsfeld versteht.⁴³ In der Gruppe wird das Spiel zum Gegenstück der gewohnten Norm, durch die eine neue Freiheit eine neue „Sich-selbst-Erfahrung“ erlaubt. Ein formaler Ansatzpunkt zur Bildung eines Berufsfeldes „Theaterpädagogik“ manifestiert sich in Österreich erst 1997 in der Gründung eines eigenständigen Instituts für Theaterpädagogik in Wien. „Fängt die Geschichte der Theaterpädagogik nicht da an, wo die Anfänge des Theaters liegen? Warum die akribische Erforschung von ein paar mehr oder weniger interessanten Biographien mehr oder weniger junger Zeitgenossen. Oder wollen wir eine Geschichte des Terminus „Theaterpädagogik“?“⁴⁴ Eine genaue Unterscheidung der Begrifflichkeiten „Theater“ und „Theaterpädagogik“ ist für die Bestimmung geschichtlicher Zusammenhänge aufgrund vieler Verschränkungen von Profi- und Laientheater einerseits schwierig und andererseits nicht immer von Vorteil: „Ein Rundgang durch die Theatergeschichte würde nur zu einer Anhäufung von vagen Urheberschaften und Bezüglichkeiten führen.“⁴⁵

Zwei bemerkenswerte Faktoren sind kennzeichnend für die geschichtliche Entwicklung der schul- und später theaterpädagogischen Auseinandersetzung: Erstens die beständige Indiennahme des (Schul-) Theaters zugunsten von Ideologien, und zweitens der permanente Rechtfertigungscharakter, der den wissenschaftlichen Diskurs beherrscht. Zwei Aspekte, die unmittelbar aufeinander einwirken, insofern die persönliche Einstellung des/der Pädagogen/Innen über gesellschaftliche Missstände veränderte Lehr- und Lernformen rechtfertigen soll. „Theaterspielen wird als Heilmittel für eine gesellschaftspolitische

⁴² Hanl, Ilse. S. 110.

⁴³ Ebenda. S.107.

⁴⁴ Enge, Bernd in: Geschichte(n) der Theaterpädagogik. S.256.

⁴⁵ Richard, Jörg in: Geschichte(n) der Theaterpädagogik. S. 46.

Krisensituation dankbar aufgegriffen.⁴⁶ Dabei läuft Theaterpädagogik Gefahr, auf dieses Wirkungsfeld eingeschränkt zu werden.

3.1. Zur aktuellen Situation des „Darstellenden Spiels“ in Deutschland

Die BAG für Theater und Spiel, der Bundesverband für Theaterpädagogik, der Bund deutscher Amateurtheater, der Bundesverein Tanz in Schulen, die Körberstiftung, der deutsche Bühnenverein, die Kulturstiftung der Länder oder die Internationalen Schultheater-Vereinigung IDEA sind nur einige der Institutionen, die sich mittlerweile seit Jahrzehnten im Rahmen der Theaterpädagogik auch für die Anwendung des Schulfachs „Darstellendes Spiel“ aussprechen. In Deutschland gibt es heute ein umfangreiches, vielseitiges Angebot dieser Institutionen, die Sprachrohr theaterpädagogischer Tätigkeiten und Schaffender sind.

Der Begriff „Darstellendes Spiel“ bezieht sich hier auf das Unterrichtsfach innerhalb des regulären Curriculums. Genau genommen taucht der Begriff schon vor dem der Theaterpädagogik in den 1950er Jahren auf. Heute plädieren Autoren wie Volker Jurké u.a. für den Begriff „Theater“ als Schulfach anstatt den des „Darstellenden Spiels“.⁴⁷ Ein breiter Konsens herrscht über die Forderung nach Theater in der Schule als besondere Bildungschance. Die konkrete Umsetzung dieser Forderung, die Einführung des Schulfachs „Theater“ oder „Darstellendes Spiel“, konnte bis heute nicht überall durchgesetzt werden.

Als Grund dafür wird zum einen der Mangel von Lehrkräften angegeben. Erst seit 2007 existiert der Masterstudiengang „Darstellendes Spiel“ an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Im Rahmen des Lehramtsstudiums wird das Fach bisher nur an einigen Universitäten in Niedersachsen, Rostock und Erlangen angeboten. Darüber hinaus ist das Stundenkontingent für die Fächer der „Ästhetischen Bildung“ nicht auf die Erweiterung durch das „Darstellende Spiel“ ausgerichtet. Eine qualitativ hochwertige Theaterarbeit benötigt jedoch vor allem Zeit. Ein dritter Faktor ist der fehlende Raum. Nicht alle Schulen verfügen über eine angemessene Bühne oder entsprechende Räumlichkeiten für das Zustandekommen von Theater-AGs.

In Deutschland wird „Darstellendes Spiel“ im curricularen Ablauf des Kunst- und Deutschunterrichts oder als Wahlpflichtfach an vielen Schulen angeboten. In Berlin, Bremen und Hamburg schon seit den 70er Jahren eingeführt, ist es Indikator für den Erfolg theaterpädagogischer Aktivitäten im Kampf um Anerkennung und Rechtfertigung. In der

⁴⁶ Hentschel, Ulrike. S.14.

⁴⁷ Vgl. Jurké, Volker in: Zukunft Schultheater.

Pressemitteilung zur Fachtagung des BVDS 2007 heißt es: „Keinem anderen Fach wird so viel zugetraut und gleichzeitig so wenig Raum in der Schule gegeben.“⁴⁸ Bis ins Jahr 2010 soll das Fach auf Beschluss der Kulturministerkonferenz in allen deutschen Bundesländern als Abiturfach eingeführt werden. 2006 veröffentlicht das KMK für den Grundkurs „Darstellendes Spiel“ eine einheitliche Prüfungsanforderung für die gymnasiale Oberstufe. Eine permanente Verankerung des Fachs ist dennoch bis dato keinesfalls gesichert. Liebau fordert: „Theater für alle und von allen oder: Bühne frei für jeden Schüler und für jede Schülerin!“⁴⁹

3.1.1. Kontroverse: Schule und Theater

Theaterpädagogik gehört also nicht zum Curriculum allgemeinbildender Schulen. Theater in der Schule ist auf Lernen und Leistungen mit inhaltlichen und zeitlichen Effizienzkriterien ausgerichtet.⁵⁰ Diese Voraussetzungen können der kreativen Arbeit im Wege stehen. Hans Joachim Wiese führt an, dass schulische Rahmenbedingungen und das Prinzip der Theaterpädagogik teilweise entgegengesetzt wirken. Es geht hier grundsätzlich um die Erlernbarkeit kreativer Schaffensprozesse vor dem Hintergrund der schulischen Leistungsnachweise. „Wenn akzeptiert wird, dass die nötigen Fähigkeiten dieses Erarbeitens [...] grundsätzlich nicht nur geborenen Talenten gegeben sind, dann muss die darstellende Kunst den Dialog mit Ansätzen ihrer prinzipiellen Erlernbarkeit führen.“⁵¹ So steht Theater als offenes Medium im Dauerkonflikt mit einer vorgegebenen, zielgerichteten Pädagogik. „Pädagogik benötigt das, was Kunst abtötet: Berechenbarkeit und Vertrautheit.“⁵² Diesen grundsätzlichen Widerspruch von Theatralität innerhalb schulischer Didaktik erkennt auch Gerd Koch: „Spiel- und Theaterpädagogik sträubt sich gegen die Regelmäßigkeit („die Ordnung“, „die Verwaltung“) institutionalisierter Lehr- und Lernprozesse; denn die pädagogische Produktion von Spielstücken ist brüchig, sprunghaft, von alltäglichen Lehr- und Lernweisen beeinflusst.“⁵³ Schüler/Innen sollen möglichst auf ein späteres Berufs- und Arbeitsleben vorbereitet werden, so dass „Lernen“ mehr auf seine alltägliche Verwertbarkeit abgestimmt werden muss. „Es zeigt sich, dass der Sinn der Theaterübung in ihrem Bezug auf das Ziel oft schwer zu vermitteln ist, da das Verhältnis des Teiles zum Ganzen nicht

⁴⁸ <http://www.bvds.org/Relaunch/projekte.php?ID=7>. Letzter Zugriff vom 22.10.2008.

⁴⁹ Liebau, Eckart. S.49.

⁵⁰ Vgl. Streisand, Marianne. S. 253.

⁵¹ Wiese, Hans Joachim in Geschichte(n) der Theaterpädagogik. S.33.

⁵² Broich, Joseph. S. 13.

⁵³ Koch, Gerd. S. 27.

unmittelbar einleuchtet.“⁵⁴ In dem hier beschriebenen Projekt „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ wird daher besonderer Wert auf eine aufführungsorientierte, handlungsorientierte Praxis gelegt. Die Schüler/Innen sollen sich des Ziels, der Aufführung, bewusst werden. Durch die Zielgerichtetheit der Gruppe auf ein gemeinsames Endprodukt kann die Sinnhaftigkeit des Unterrichts besser begriffen werden.

Wie aber lernen Schüler/Innen sinnvoll?

Indem Erfahrung Wissen konstruiert, muss Unterricht folgerichtig Wissen über Erfahrungen vermitteln. Ein bloßes Präsentieren vorgefertigten Wissens in Form des Frontalunterrichts würde den Anforderungen einer qualitativen Wissensvermittlung nicht gerecht. Je ähnlicher Lernsituationen mit Handlungssituationen verknüpft werden, desto näher steht die Wissensvermittlung den Lösungsstrategien. Das Einbinden von Lernenden in eine konkrete Handlung ist hier unerlässlich. Theatralisierung von Lehr- und Lernprozessen kann dem Rechnung tragen, insofern Handlungssituationen imaginiert werden. „Die besondere Qualität des Theaters liegt in seiner Fähigkeit, Leben in konzentrierter Form zu zeigen“⁵⁵ Es gilt grundsätzlich, dass der Erwerb von Wissen nicht mit einer subjektiven Verhaltensänderung als Konsequenz einhergehen muss.

Aus dem kontroversen Verhältnis von Theater zur Schule und der aktuellen Situation des Darstellenden Spiels anhand des Beispiels in der Bundesrepublik Deutschland ergibt sich ein besseres Verständnis für den Rechtfertigungscharakter, der der Diskussion innerhalb und um die Theaterpädagogik immer noch innewohnt. Eine Tatsache, die in Anbetracht der bemerkenswerten empirischen Ergebnisse des Kognitivismus, der Hirnforschung und Neuropsychologie, unverständlich bleibt. In einem Vortrag auf der Fachtagung „Darstellendes Spiel“ des BVDS 2007 betont Hentschel, dass die Bildungsbedeutung des Theaterspiels nicht erforscht werden müsse. Es brauche auch kein „Kultur-PISA“, um diese international anerkannten Aussagen zu verifizieren.⁵⁶

3.2. Arbeitsfelder

Die Anwendungsgebiete der Theaterpädagogik erstrecken sich über alle Bereiche zielgruppengerichteter Bildung in Schule, Freizeit, Kultur- und Sozialarbeit als auch in den

⁵⁴ Zimmer, Hans in: Geschichte(n) der Theaterpädagogik. S.248.

⁵⁵ Broich, Joseph. S.14.

⁵⁶ <http://www.bvds.org/Relaunch/projekte.php> Letzter Zugriff am 22.10.2008.

Theatern selbst. „Der Begriff „Theaterpädagogik“ steht für mancherlei Tätigkeiten, Arbeitsweisen und Spielformen.“⁵⁷ Die Vereinheitlichung der Richtlinien und die Anerkennung der unzählbaren Workshops, Fortbildungen und Lehrgänge gewährleistet der Bundesverband Theaterpädagogik e.V. [BuT] aus Köln, der bundesweit größte Zusammenschluss praktizierender Theaterpädagog/Innen. In Hildesheim bietet die Universität im Rahmen des Studiums „Kulturpädagogik“ den bisher einzigen grundständigen Studiengang zur Theaterpädagogik an. Eine Reihe von Autor/Innen skizzieren das Berufsfeld des Theaterpädagog/Innen als unerschöpfliche Tätigkeit in den verschiedensten Bereichen.⁵⁸ Dabei sind Stellenausschreibungen zum/zur „Theaterpädagogen/In“ keinesfalls eine Seltenheit mehr.

3.3. Das Verhältnis von Theaterpädagogik und Theatertherapie

Theaterpädagogik ist an ein Beziehungsdreieck zwischen Theater, Pädagogik und Therapie gekoppelt. Theater als spielerische Ausdrucksform nähert sich der Pädagogik, während die Wirkung häufig therapeutischen Ansätzen ähnelt. „Die Gemeinsamkeit dieser drei Pole liegt in der ästhetischen Erfahrbarkeit sowie ihrer bildenden Tiefenwirkung auf das handelnde Subjekt und ist daher weder plan- noch steuerbar.“⁵⁹ Theaterpädagogik soll ganzheitlich wirken. In vielen Fällen vermischen sich theoretische Ansätze, didaktische Methoden, psychologische und gruppendynamische Techniken, um dem Anspruch vom „ganzheitlichen Menschenbild“ zu genügen. Jörg Richard warnt vor einer derartig Mischform als „ekklektizistischer Unfug“, der zu keiner Berufspraxis führt.⁶⁰ Er plädiert für eine Trennung psychologisch-therapeutischer und pädagogischer Ansprüche. Die Rolle des/der Spielleiters/In ist in diesem Zusammenhang entscheidend, insofern die Anforderungen an eine/n Therapeut/In sich von denen des/der Pädagoge/In unterscheiden. Aus Richards Forderung ergibt sich die generelle Frage nach einer möglichen Trennung der genannten Bereiche. Definitionen und Zielsetzung hinsichtlich des Terminus „Theatertherapie“ lassen sich nicht eindeutig von denen der Theaterpädagogik unterscheiden. „Theatertherapie ist ein Verfahren der künstlerischen Therapien: Mit kreativen Mitteln will sie helfen, Heilung und Integration zu fördern.“⁶¹ Eine weitere Definition erläutert hier den abstrakten Definitionsansatz, der in seiner Deutung durchaus flexibel auszulegen ist: „Theater-Therapie

⁵⁷ Raymund Richter, Manfred in: Geschichte(n) der Theaterpädagogik. S. 20.

⁵⁸ Vgl. Liebau, Ruping, Vaßen.

⁵⁹ Broich, Joseph. S. 13.

⁶⁰ Richard, Jörg in: Die Geschichte(n) der Theaterpädagogik. S.156

⁶¹ Müller-Weith, Doris. S.90

nenne ich eine Arbeit, bei der die gesamte Kunstform `Theater` einschließlich des dafür integralen Bestandteils einer öffentlichen Aufführung, als Medium des therapeutischen Prozesses genutzt wird.“⁶²

Grundsätzlich kann zwischen laienhaftem Spielen mit therapeutischer Wirkung und Therapieformen unterschieden werden, in der explizit Konfliktbewältigung und Selbstreflexion über theatrale Darstellungsformen geschieht⁶³. Letzteres findet sich u.a. in den anerkannten Therapiemethoden Augusto Boals, Jakob L. Morenos oder Jonathan Foxs wieder, die vor allem durch Interaktion und Kommunikation gekennzeichnet sind. Die Grundlage der Theatralität ist der Konflikt. Häufige Themengebiete derartiger Theaterarbeit sind die Bereiche Krankheiten, Süchte, Gewalt und Sozialtherapie. Dabei sind die Zielsetzungen oft mit Prävention verbunden. Was aber meint Therapie genau oder besser: Wer ist in der heutigen Gesellschaft überhaupt noch gesund? „Heilung“ und „Prävention“ sind Größen, die nicht konkret messbar sind. Dies verweist auf eine weiterführende Diskussion nach den „Kranken“. Die Skizzierung unserer Gesellschaft, die sich insbesondere in der Rechtfertigungsstruktur des Diskurses über Theaterpädagogik herauskristallisiert, läuft auf die Kritik an Konsumorientierung, Entfremdungsmechanismen, Orientierungslosigkeit und fehlender Identitätsstiftung hinaus. Die Kritiker wie Nickel, Hanl oder Broich propagieren eine generelle Notwendigkeit von gesellschaftlicher Therapieform, indem sie die Missverhältnisse auf alle Lebensbereiche übertragen.

Anerkannte Therapieformen, zum Beispiel das „Psychodrama“, das „Playbacktheatre“ oder das „Theater der Unterdrückten“, sind Ansätze, die als Brücke zwischen dem Beziehungsdreieck fungieren und einen besseren Zugang zur Definition und Praxis ermöglichen. Es geht hier um die konkrete Aufarbeitung psychischer Vorgänge auf die im Theaterspiel eingegangen wird um Lösungsstrategien zu finden.

Die Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters für die Theatertherapie sind bisher weder praktisch erprobt noch theoretisch formuliert. Ansätze wie „TaM TaM“ oder das „Sommertheater Pustebblume“ verdeutlichen erneut die enge Verschränkung von Therapie und Pädagogik. Hölzinger beschreibt das Auftreten eines normalerweise zurückhaltenden, behinderten Menschen auf einer öffentlichen Bühne als therapeutisches Heilmittel⁶⁴. Derartige Projekte gehen über einen rein pädagogischen Wirkungsgrad hinaus, denn gerade

⁶² Müller-Weith, Doris. S.91.

⁶³ Birbaumer, Andrea. S. 21.

⁶⁴ Hölzinger, Michael. S.34.

bei gesellschaftlichen Randgruppen ist der Auftritt auf der Bühne, das Erlangen von Selbstbewusstsein durch Selbstdarstellung und Selbstreflexion eine therapeutische Errungenschaft. Die Erläuterung des Themenbereichs „Theater-Therapie“ und „Theaterpädagogik“ führt in Hinblick auf das Thema Schwarzlichttheater zu folgender Hypothese: Die Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters lassen sich auch im Bereich der Theater-Therapie einordnen. Diese bezieht das Genre nicht nur über seine hervorragenden Anwendungsmöglichkeiten innerhalb therapiebedürftiger Gruppen, sondern auch oder besonders über seine stilistischen Ausdrucksweisen, dem Traumartigen, Unterbewussten.

„Die Zuschauer, gleich welchen Lebensalters, sollten sich vom Schwarzen Theater bezaubern lassen. Dies darf freilich nicht als Aufforderung zur Flucht vor den Problemen des Alltags in eine illusionäre Welt missverstanden werden. Das zauberhafte Zusammenwirken der Farben, Formen und Figuren soll es dem Betrachter vielmehr ermöglichen, aus der märchenhaften Distanz die menschliche Komödie klarer zu durchschauen.“⁶⁵ Schwarzlichttheater spiegelt eine einzigartige Realität, die Sprachrohr für Fantasie und Irrealismus, d.h. experimentierendes Theater werden kann. Dies bedeutet „ein anderes Licht“ auf Sachverhalte werfen, ein Schwarzlicht. Eine Möglichkeit, die dem pädagogisch oft zitierten Aspekt des „Sich – Einfühlens“ eine neue Qualität gibt, ihn auf einer anderen, dem Unterbewussten näheren Ebene Ausdruck verleihen kann.

3.4. Schwarzlichttheater in der Theaterpädagogik

Die besonderen Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters für die Theaterpädagogik werden seit den 1980er Jahren diskutiert. Es ist sozusagen von der Bühne ins Klassenzimmer geholt worden. Von einem umfangreichen Diskurs kann dennoch keinesfalls die Rede sein. Bedenkt man die Formen und Farben, die Mode und Stilrichtungen der 1980er, dann scheint die Etablierung des Schwarzlichttheaters gerade in dieser Periode den Zeitgeist optimal wiederzuspiegeln. Im deutschsprachigen Raum beschränkt sich der wissenschaftliche Diskurs fast vollständig auf praktische Anweisungstipps und Spielideen. Sybille Günther, Dieter Krowatschek, Sabine Schmitt, Maya Hasenbeck und Bernd Oberschachtsiek decken dabei alle Zielgruppen, von der Grundschule, Sonderschule, alle Jahrgänge der weiterführenden Schulen bis in die gymnasiale Oberstufe, Behinderten- und Erwachsenenpädagogik, ab. Die Inhalte sind vielseitig und erstrecken sich über „Welttheater“, wie Antoine de Saint-Exupéry oder William

⁶⁵ <http://www.criesu.de/schwarzes2.php>. Letzter Zugriff am 26.10.2008.

Shakespeare, über Erzähl-, Figuren- und Objekt- oder Tanz- und Musiktheater bis zu experimentellem, improvisatorischem, kabarettistischem oder politischem Theater.

Rainer Pawelke gilt mit dem Projekt „Traumfabrik“ als der bekannteste Vertreter des deutschsprachigen Schwarzlichttheaters in der Theaterpädagogik. Die „Traumfabrik“ entsteht 1982 als Synthese von Sport, Kunst und Kultur an der Universität Regensburg. In seinem theoretischen Zugang „Schwarzes Theater aus der Traumfabrik“, das 1995 für das Buch des Jahres nominiert wurde, stellt Pawelke umfangreich die Arbeit mit dem Schwarzlichttheater anhand vieler Photographien, anschaulicher Graphiken und praktischer Vorschläge dar. Er gilt als der Erste, der im Schwarzlichttheater den pädagogischen Nutzen erkennt und es für die Arbeit mit Laien zugänglich macht, indem er Arbeitsmaterialien und Budgetaufwand auf ein Minimum reduziert und die Grundtechniken leicht verständlich darstellt. Das Projekt „Traumfabrik“ bringt außer diesem neue, interessante Ansätze hervor: Das „Multivisionstheater“ und „Sporttheater“.

Ein weiteres derartiges Projekt wird in „Die fantastische Welt des Schwarzlichttheaters“ von Michael Hölzinger beschrieben. Anhand des Stückes „Der ehrliche Dieb“ legt der Autor eindrucksvoll die Arbeit mit Schwarzlichttheater mit geistig und körperlich behinderten Kindern und Jugendlichen dar. 1999 gründet er an der Martin-Schule in Altenhasslau die Schwarzlichttheatergruppe TaM TaM (Theater an der Martinschule) als klassen- und fächerübergreifendes Projekt. Schwarzlichttheaterspielgruppen im Bereich des Lientheaters, wie das „Sonnenblumentheater“, „Criesu“ oder das „Sommertheater Pustebblume“ publizieren regelmäßig aktuelle Projekte und deren Ergebnisse im Internet.

3.5. Theaterpädagogische Ansätze und ihre Gültigkeit für das Schwarzlichttheater

Die Auseinandersetzung mit dem theaterpädagogischen Diskurs soll Aufschluss über die sinnvolle Anwendbarkeit des Schwarzlichttheaters innerhalb der Schule geben. Ansprüche und Zielsetzungen der Theaterpädagogik sollen kritisch an das Medium herangetragen werden. Um die Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters für die Theaterpädagogik näher eingrenzen zu können, muss die Frage nach dem Wollen der Theaterpädagogik gestellt werden.

3.5.1. Ansprüche und Legitimation

Dass Theaterpädagogik vielfältige Bildungsmöglichkeiten im Bereich von Schlüsselkompetenzen vermitteln kann, ist innerhalb der Fachdisziplin unumstritten. Eine Auseinandersetzung mit Theaterpädagogik, auch im Hinblick auf die Pisastudien und aktuelle Forschungserkenntnisse der Hirnforschung, rückt das Ziel eines Umgangs mit dem Spiel als selbsttätigem, selbstregulierendem Lernen, das eher das produktive Denken als abfragbares Wissens verlangt, immer mehr in den Vordergrund.

3.5.1.1. Kompetenzvermittlung

Theaterarbeit an Schulen soll zu verbesserten Qualifikationsleistungen führen, dies bezieht sich sowohl auf Schlüsselqualifikationen als auch auf Sozialintegration. Es geht vor allem um das Herausbilden und Fördern von neuen Kompetenzen jenseits des gewöhnlichen Schulalltags bei Kindern. Diese Kompetenzen werden als „Sozialkompetenzen“ oder „Schlüsselkompetenzen“ bezeichnet. Führungskompetenzen, kreative, kommunikative, soziale, organisatorische, künstlerische und handwerkliche Fähigkeiten sollen im Kontakt mit dem Medium Theater erworben und gefördert werden. Als Ich-Kompetenzen zählen Selbstbewusstsein, Identifikation und Engagement. Sozialkompetenzen sind solche, die Empathie, Kommunikation, Kooperation und Verantwortung beinhalten. Darüber hinaus wird angenommen, dass im Rahmen eines Schultheaterprojekts Methoden- und Sachkompetenzen im Sinne von Analysieren, historisches und politisches Verstehen, Reflexivität von Wissen, ästhetische Kompetenzen, Präsentation, Stilisierung und Umgang mit Leiblichkeit, vermittelt

werden können.⁶⁶ Im Mittelpunkt der Theaterarbeit steht der Mensch. Das bedeutet, dass die Persönlichkeit des Lernenden im Vordergrund stehen muss.

3.5.1.2. Der/die Schüler/In:

Theater als Medium ist immer als geschlossenes Ganzes zu verstehen. Von der Entstehung eines Stückes über die Proben bis hin zur Aufführung werden bei den Schüler/Innen alle Sinne gefordert. Gruppendynamik und Kreativität gelten als wichtige Instrumente zur individuellen Förderung innerhalb einer Gemeinschaft, in der sich jedes Mitglied mit der Arbeit identifizieren und eine emotionale Bindung eingehen muss, um einem theaterpädagogischen Willen gerecht zu werden. Im Zentrum steht eine ganzheitliche Persönlichkeitsentwicklung des/der Schülers/In. „Lernende erfahren sich in Interaktionsprozessen und Strukturen einer Bezugsgruppe, lernen diese durchschauen und werden kompetenter im eigenen Handeln und Auftreten. Das geht einher mit einer Stärkung des Selbstwertgefühls und nimmt einen zentralen Platz im Rahmen der Sucht- und Gewaltprävention ein.“⁶⁷ Im Spiel erfährt der/die Schüler/In sich selbst als Person und entwickelt dabei Kriterien für die ästhetische Wahrnehmung. Stanislawski ortet in jedem Menschen ein schöpferisches, gestaltendes Potenzial, das bedingt durch Umwelt und Sozialisation, verschüttet und anhand von Theaterarbeit wieder erweckt werden kann. Die Forderung nach dem Bewusstmachen des Unbewussten durch Physio- und Psychotechniken scheint der Anlage des Schwarzlichttheaters zuzuspielen: Schüler/Innen aller Altersklassen, egal aus welchem sozialen Milieu sie stammen, haben im Schwarzlichttheater die Möglichkeit, ihre unbewussten Potenziale ohne Furcht und Misstrauen abzuarbeiten. Gerade hier kann schrittweise der Umgang mit der eigenen Physis im dunklen als auch hellen Raum erprobt und gemessen am Können der Laien intensiviert werden. Welch andere Darstellungsweise erlaubt so kleinschrittig, derart flexibel auf die Bedürfnisse der Darsteller/Innen einzugehen? Die Entfaltung des eigenen körpersprachlichen Ausdrucksvermögens hält auch Hoppe für zentral. Es geht also um ein Darstellungs-, Gestaltungs- und Urteilsvermögen der Beteiligten. „Theaterpraktische Kompetenzen“ sind zum einen „die Bereitschaft und die Fähigkeit zur Darstellung fremder Rollen in fiktiven Situationen und zu szenisch-darstellendem Handeln vor Zuschauern.“⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Liebau, Eckart. S.93.

⁶⁷ Bildungsserver Baden Württemberg. Letzter Zugriff 18.10.2008.

⁶⁸ Hoppe, Hans. S. 148.

Improvisationsfähigkeit, die szenisch- darstellerische Umsetzung von Vorlagen, Ausdrucksfähigkeit und die szenisch-ästhetische Wahrnehmungs-, Verstehens- und Urteilsfähigkeit sind Grundvoraussetzungen der Theaterarbeit.

3.5.1.2.1. Voraussetzungen des Schwarzlichttheatermanipulators

„[Schwarzlichttheater] eignet sich sowohl für den Bereich der Erwachsenenbildung, als auch die Arbeit mit Jugendlichen und Kindern. Der Grund dafür liegt darin, dass man diese Form des Theaters ganz den Fähigkeiten und Bedürfnissen der Gruppe anpassen kann“⁶⁹ In „Die Faszination des Schwarzlichttheaters“ beschreibt Hölzinger die Arbeit mit Schwarzlichttheater und geistig und körperlich behinderten Kindern. Die Darstellungsweise des Schwarzlichttheaters kann an die Bedürfnisse einer Gruppe angepasst werden. Das heißt, dass im Grunde jeder als Schwarzlichttheatermanipulator geeignet ist. Demgegenüber steht Kerstens Meinung: „So einfach die Technik übernommen werden kann, so schwierig ist ihre künstlerische Anwendung, die im perfekten Spiel der Dinge, in der Harmonie der Bewegung zwischen den Manipulatoren, in geeigneten Spielstoffen und in allen anderen Theaterelementen zum Ausdruck kommt. Nur Spieler, die optimale Voraussetzungen mitbringen, lassen ein solches Theater zu einem Ausflug in eine Traumwelt werden, ohne das Auge zu ermüden und zu langweilen.“⁷⁰ Kersten meint, dass gerade bei der Umsetzung besondere Professionalität gefordert werden muss. Was er jedoch genau mit „optimale Voraussetzungen“ meint, bleibt im Folgenden unklar. Er betont die besonderen Voraussetzungen, die die Darsteller/Innen des Schwarzen Theaters mitbringen müssen. „Auf keiner anderen Bühne stehen die kleinsten Fehler oder Schlampereien so scharf im Licht, fallen so deutlich sichtbar ins Auge wie beim Schwarzen Theater.“⁷¹ Im Titel des Buches von Peter Thiesen, welches ebenfalls Schwarzlichttheater zum Inhalt macht, heißt es „Drauflosspieltheater“, ein Titel, der Hölzingers Ansatz bekräftigt. Das Schwarzlichttheater verlangt eine besondere Spielweise: Die Manipulatoren tragen Handschuhe, durch die der Tastsinn beeinträchtigt wird, Kapuzen, die das Sehen erschweren. Intensives Training muss diese Spielweise erst zur Gewohnheit machen. Schwarzlichttheatermanipulatoren geraten in den Hintergrund, ganz anders als es der Schauspieler auf der Theaterbühne gewohnt ist. Dana Bufkova sagt dazu in einem Interview mit Kersten: „Das unsichtbare Spielen bedeutet

⁶⁹ Hölzinger, Michael. S.10.

⁷⁰ Kersten, Ralph. S.9.

⁷¹ Ebenda. S.34.

eigentlich, sein Ego zurückzustellen.“⁷² Zusammenfassend bedeutet dies, dass der Schwarzlichttheatermanipulator sich mit der besonderen Anlage des Schwarzlichttheaters zurechtfinden muss, um einer angemessenen Darstellungsweise gerecht werden zu können. Dieses Zurechtfinden ist hier anders als bei anderen Theaterformen, tendenziell aber eher leichter als schwieriger.

3.5.1.3. Der/die Spielleiter/In

Die Aufgaben des/der Spielleiters/In liegen im Bereich der „Vermittlungskompetenz“⁷³ auf der Grundlage von theatertheoretischen und ästhetischen Kenntnissen. Diese Kenntnisse müssen in den strukturellen Ablauf der Theaterarbeit im Sinne Initiierung, Planung, Anleitung, Durchführung und Reflexion mit einfließen. Praktische Selbsterfahrung und Spielpraxis stehen dabei als notwendiger Faktor immer im Vordergrund. „Der Theaterpädagoge hat den Job, Verborgenes herauszukitzeln und in eine verstehbare Form zu übertragen und damit auch Wahrnehmungszeichen in anderen Bedeutungszusammenhängen sehen zu lernen.“⁷⁴ Qualitative Merkmale nachhaltigen Lernens wie eine klare Unterrichtsstrukturierung, hoher Anteil echter Lernzeit, inhaltliche Klarheit und Methodenvielfalt kennzeichnen theaterpädagogisch sinnvollen Unterricht. „Der Interaktionspädagoge muss das, was er vermitteln will, „in handelndem Vollzug erproben lassen“, um soziales Lernen zu ermöglichen.“⁷⁵ Nach Sting gliedern sich die Kompetenzen eines theaterpädagogisch Tätigen neben den Vermittlungskompetenzen, die vordergründig die Spiellust fördern sollen, in künstlerische Kompetenzen, dem „Inszenierungsgeschick“, Theorie- und Reflexions- sowie Organisationskompetenzen.⁷⁶ Diese grundsätzlichen Anforderungen ergeben sich auch für den/die Spielleiter/In des Schwarzlichttheaters. Genaue Kenntnis des Genres und dessen spezifische Darstellungsmöglichkeiten bzw. -grenzen dieser sind darüber hinaus elementar.

⁷² Kersten, Ralph. S. 58.

⁷³ Ebenda. S.149.

⁷⁴ Broich, Joseph. S. 5.

⁷⁵ Ehlert, Dieter in: Geschichten der Theaterpädagogik. S. 33.

⁷⁶ Vgl. Sting, Wolfgang in: Spiel- und Theaterpädagogik studieren. S.47.

3.5.2. Prämissen

Jürgen Mack und Werner Jauch formulieren sechs Thesen für das „Theater als Bildungschance“⁷⁷, anhand derer Zielsetzung und Auswirkung der Theaterpädagogik zusammenfassend dargestellt werden können. Aus diesen Thesen lassen sich drei Argumente für (Schwarzlicht)Theater in der Schule ableiten:

3.5.2.1. Theaterpädagogisches Argument: Intensivierte Wissensvermittlung für Schüler/Innen und Pädagogen/Innen

Leseförderung, Textverständnis, Problemlösungsstrategien und eigenständiges Lernen sind Basiskompetenzen, die im Bereich der Theaterpädagogik ihre Anwendung finden. Die Umsetzung eines Textes auf der Bühne erfordert erlebte Interpretation, Textverständnis, sprachliche Ausdrucksformen und Präsentationsfähigkeit. Im Schwarzlichttheater können diese Aspekte langsam erarbeitet werden, ohne Überforderung zu provozieren. Der Schwarzlichtmanipulator kann als Bindeglied zwischen talentierten Schauspieler/Innen und ängstlichen Amateuren eingesetzt werden. Das Theaterspiel vermittelt Eigenverantwortung und fördert individuelle Kreativprozesse, die innerhalb der Gruppe erarbeitet werden sollen. Eigene Deutungsmuster werden einer gemeinsamen Analyse unterzogen. Schüler/Innen können theoretisch erarbeitete Grundlagen in ihren persönlichen, körperlichen und emotionalen Bezug setzen, insofern schulische Inhalte als individuelle Lebensfragen verstanden werden. Wenn Alltagssituationen mit fiktionalen Situationen verknüpft werden, können die eigenen Erfahrungen und Kenntnisse, die Wissenskonstrukte, relativiert werden. Das Eigene kann mit dem Fremden in Verbindung treten und durch die Distanz differenzierter betrachtet werden. Erklären, Zeigen, Diskutieren und Vergleichen ermöglichen eine neue, weitere Wissensbasis. Die unmittelbaren Mechanismen des eigenen Verhaltens können in der Theaterarbeit ermittelt und somit dem Pädagogen/Innen Erkenntnisse über Verhaltensstrukturen der Schüler/Innen vermitteln.

⁷⁷ <http://www.schule-bw.de/unterricht/faecher/deutsch/theater/schultheater/theateralsbildungschance.pdf>. Letzter Zugriff am 23.10.2008.

3.5.2.2. Medienwissenschaftliches Argument: Umgang mit Medien

Medienerziehung wird durch die Präsenz und den Stellenwert moderner Medien wie Fernsehen oder Internet insbesondere bei Kindern und Jugendlichen für bildungstheoretische Modelle immer zentraler. Die Kritik an heutigen Medien greift die Inszenierung des Alltags und die damit verbundene Trivialisierung von Inhalten auf. Dabei stehen die einseitigen Anforderungen an Wahrnehmung und Körperlichkeit, also der rein passiv teilnehmende Zuschauer, im Gegensatz zu den zuvor angeführten Kompetenzen, die Schüler/Innen erlernen sollen. Diese Passivität setzt neue Benutzerkompetenzen voraus, die Schüler/Innen im Umgang mit Medien erst erlernen müssen. Der Entstehungsprozess eines Theaterstücks vermittelt Verständnis für das Entstehen von Medienproduktionen allgemein. „Medienkonsum aber auch mediengestützte Lernprozesse brauchen die Gegengewichte körper- und bewegungsorientierter Lernerfahrung.“⁷⁸ Medien gestalten bedeutet einen differenzierten Umgang mit diesen. Schwarzlichttheater als Medium eignet sich besonders für die Verbindung verschiedenster Medien innerhalb der Theaterproduktion, sei es Tanz und Musik oder Video und Projektion. Es können hier neue Möglichkeiten für Präsentationsformen gefunden und erarbeitet werden, die innerhalb der stilistischen Grenzen des Schwarzlichttheaters umsetzbar sind.

3.5.2.3. Kulturpädagogisches Argument: Schule als Kulturstätte

„Kulturarbeit schafft Räume für jugendkulturelle Ausdrucksformen. [...] Um die oft gebremsten oder verschütteten kreativen Potenziale der Jugendlichen zu wecken, ist häufig in diesen Räumen Animation nötig.“⁷⁹ Schultheater machen bedeutet aktiv kulturell tätig zu werden. Kultur soll nicht nur konsumiert, sondern an eigenen Lernprozessen erarbeitet werden. Beteiligung an Kultur erweitert den Interessensbereich von Schüler/Innen und verbessert das Verständnis für Kultur allgemein. Schule als Kulturstätte bedeutet Raum bieten für Kultur. Der/die Schüler/In setzt sich mit sich und den Mitspieler/Innen im Verhältnis zu diesem Raum auseinander. Der Raum im Schwarzlichttheater ist ein künstlicher, ein traumhafter, dunkler Raum. Die Voraussetzungen für den Umgang mit diesem Raum bedürfen einer besonderen theatralen Leistung und die genaue Kenntnis, also Auseinandersetzung mit diesem.

⁷⁸ <http://www.bildungserver.de/zeigen.html?seite=4384>. Letzter Zugriff am 03.11.2008.

⁷⁹ Wilde Bühne e.V. (Hrsg.), Liebau, Eckart. S. 13.

Aufführungen führen in die Öffentlichkeit und zur Rückmeldung. Kritik und Auseinandersetzung über Kulturschaffen kann in den Lebensalltag aufgenommen werden. Durch Abbildungen und Spiegelung, sich in einer Rolle erleben und selbst reflektieren, verändert sich die eigene Haltung in einer Gemeinschaft und stärkt Wertmaßstäbe und Beteiligungsbereitschaft individuell und gesellschaftlich „Die Anforderungen und Schwerpunkte einer am Subjekt orientierten Kulturarbeit bestehen zunächst in der Stärkung der Interessen von Individuen; dieses unter dem Aspekt von zu entwickelnden Perspektiven für die Umsetzung jener Ideale, die der verantwortungsvollen Gestaltung von Welt dienen.“⁸⁰ Theater ist von seiner Anlage interdisziplinär. „Theaterpädagogik in ihrer Komplexität ist nur in einer Verbindung von wissenschaftlich-didaktischer und künstlerisch-praktischer Beschäftigung mit Theater und den interdisziplinären Bezügen vermittelbar.“⁸¹ Die Forderung, Wissen und Denken in Handeln umzusetzen, steht immer im Vordergrund. Im Schwarzlichttheater können Prozessorientierung und Produktionsorientierung gleichermaßen in den Mittelpunkt rücken.

3.5.3. Schwarzlichttheater und Erziehungsanspruch

„Das Pferd Theaterpädagogik wird oft von hinten aufgezäumt. Weil die Welt so schlecht ist und der Mensch soviel Probleme und Kommunikationsdefizite hat, müssen wir theaterpädagogisch tätig werden. Das ist eine instrumentalisierende und pädagogisierende Sicht auf Theater, die die Lernmöglichkeiten von vornherein einschränkt.“⁸²

Von einem theaterpädagogische Standpunkt aus sollte Schultheater auch inhaltlich wertevermittelnde Inhalte nicht aus den Augen verlieren: Ein Hauptziel der theaterpädagogischen Arbeit mit Schüler/Innen ist die politische sowie soziale und persönliche Mündigkeit im Sinne von Eigeninitiative und Entscheidungswillen. Über den Erziehungsanspruch im Schwarzlichttheater schreibt Pawelke: „Schwarzes Theater ist keine Spielwiese für Lehrer, die glauben, Theater müsse mit einem pädagogischen Zeigefinger inszeniert werden: Man müsse gesellschaftliche Konflikte mit dem Theater thematisieren und aufarbeiten.“⁸³ Das Schwarzlichttheater kann Plattform für kritische Auseinandersetzung werden, muss es aber nicht. Nach Pawelke ist das Argument der puren Lust am Spielen Grund genug für den Einsatz des Theaters in der Schule. Er warnt vor einer Pädagogisierung des

⁸⁰ <http://proskenion.de/pdf/lebenskunst.pdf>

⁸¹ Sting, Wolfgang in: Spiel- und Theaterpädagogik studieren. S.41.

⁸² Ebenda. S.50.

⁸³ Pawelke, Rainer. S.111.

Schwarzlichttheaters im Sinne von Erwartungshaltungen bezüglich des Leistungspotenzials. Im Schwarzlichttheater als reines Effekttheater passiert qualitative Wissensvermittlung weniger über die Inhalte als über den Lernprozess selbst. Schwarzlichttheater sollte dennoch nicht in der Ausrichtung auf einen reinen Schaulusteffekt stecken bleiben. Damit wäre die eigentliche Chance, die im Theatralischen liegt, verkannt. „Bedenklich erscheint ein reduziertes Verhältnis des Ästhetischen bei einem folgenlosen bloßen Entertainment.“⁸⁴ Ein Aspekt, mit dem sich auch anerkannte Schwarzlichttheatergruppen auseinandersetzen. „Viel wichtiger noch war bei jenem Blick in die schwarzen Kulissen die Erkenntnis, dass dieses "bezaubernde" Spiel nicht Selbstzweck bleiben kann und darf. Die Velvets jedenfalls verfolgen - bei ihren bisherigen Produktionen war das deutlich zu spüren - ein sehr viel anspruchsvolleres Ziel: Im Zusammenwirken von Mensch und Ding, in dem Raum und Zeit auf handlichen Format komprimiert erscheint, Wahrheiten auszudrücken, die sich mit den Mitteln konventionellen Theaters kaum oder nur sehr schwer auf der Bühne darstellen lassen.“⁸⁵

Theaterarbeit steht oft in enger Verbindung zu den ideologischen Vorstellungen des/der Spielleiter/In, wie die Beispiele Brecht und Benjamin und die Verwirklichung der marxistische Idee im theatralen Kontext zeigt. „Ob der intensive Umgang des Spielleiters mit den Kindern nicht zwangsläufig mit einer ethischen Erziehung einhergeht und dies positiv zur Persönlichkeitsentwicklung beitragen kann, sei an dieser Stelle zur Diskussion gestellt.“⁸⁶ Ethische Aspekte sollten aus theaterpädagogischer Sicht nie ausgeklammert werden. Es soll in diesem Sinne von Erziehung jedoch nicht um die Vermittlung eines politischen Statements, sondern um Wertevermittlung gehen. Gesellschaftskritische, politische Stellungnahmen sollten dann dringend Einfluss auf die Theaterarbeit haben, sobald die Schüler/Innen sie zum Inhalt erheben. Wirksam können nur Inhalte und Appelle sein, die die Schüler/Innen direkt in ihr soziales Umfeld integrieren können. Das heißt, das Schüler/innen für ihr soziales Umfeld sensibilisiert werden sollen, und das konkrete alltägliche Probleme anhand der Theaterarbeit aufgegriffen und erarbeitet werden können. Es bedeutet konkret, sich mit den Interessen der Schüler/Innen auseinanderzusetzen. Theaterpädagogik muss sich in erster Linie für veränderte Unterrichtsstrukturen einsetzen. Erlebter Unterricht ist immer ein qualitativer Wissensvermittler und Sprachrohr für Konfliktsituationen, der konkrete Lösungsstrategien bieten kann, insofern der/die Lehrende die schwierige pädagogische Herausforderung der

⁸⁴ Broich, Joseph. S.11.

⁸⁵ <http://www.criesu.de/schwarzes2.php>. Letzter Zugriff vom 23.10.2008.

⁸⁶ Müller, Inez. S. 199.

Interaktion in der Gemeinschaft dem Frontalunterricht vorzieht. Theaterpädagogik bedeutet tätig werden!

3.5.4. Schwarzlichttheater und Wirklichkeit

„Der theatrale Vorgang muss sich in erster Linie als Wirklichkeitsschule verstehen, denn nur der, der eine bewusste Berührung mit der Wirklichkeit hat, kann Phantasie entwickeln.“⁸⁷

Die Ambiguität der persönlichen Identität und der aus Normen konstruierten sozialen Identität, der sozialen Rolle, führt in der Theaterpädagogik zu einem wirklichkeitsorientierten Verständnis von Theaterarbeit im Sinne der „Als ob“ oder „Was wäre wenn“ – Situation.

„Bildung ist hier zu sehen, als eine Abbildung der Umwelt, die [...] Grundlage ist für die eigene Weiterentwicklung und Emanzipation.“⁸⁸ Rollen-, Stegreif- und Imitationsspiele, die als Warmups in jede Theaterarbeit einfließen, sind Garant für das Einfühlen in andere Rollen oder die Betrachtung der eigenen Rolle aus der Distanz. Die Sprache ist das wichtigste Medium zwischenmenschlicher Beziehungen. Ihr wird in der theaterpädagogischen Arbeit besonderer Stellenwert zuteil, insofern Inhalte rein sprachlich vermittelt werden. Milieubedingtheit und Fremdbestimmtheit aufgrund sozialer und kulturelle Normvorgaben kennzeichnen dieser Darstellungsformen. „Ästhetische Erfahrung versteht sich immer als Wahrnehmung von Differenzen innerhalb sozialer Wirklichkeit.“⁸⁹ Hoppe führt an, dass die theatralischen Darstellungsweisen des Theaters im 20.Jhdt. einer Formentwicklung unterliegen: „Diese unterscheiden sich von der bis dahin vorherrschenden Form vor allem dadurch, dass neben den menschlichen Akteuren außermenschliche- gegenständliche Gegebenheiten formbestimmend hervortreten.“⁹⁰ Die traditionelle Form ist gekennzeichnet durch historisch-kulturell gebundene Aussageinhalte der jeweiligen Zeit. Inhalte sind „komische“ und „tragische“, gute und schlechte Handlungsschemata des Menschen innerhalb des gesellschaftlichen Konstrukts. Der Raum der theatralen Aktion ist nach Hoppe nur von sekundärer Bedeutung, sozusagen Träger oder neutraler Rahmen theatralen Schaffens. Gegenstände treten hier als passive Aktionselemente, als Veranschaulichungsmaterial oder Vehikel, als Mittel zum Zweck in den Hintergrund der eigentlichen Handlung. Theatermacher wie Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud oder Oskar Schlemmer machen Selbst- und Weltentfremdung zur zentralen Ausdrucksform des „Theater der Gegenstände“. Der menschliche Träger der szenischen Aktion wird hier durch außermenschlich-gegenständliche

⁸⁷ Schöller, Eckhard in: Theater in der Schule. (S.25)

⁸⁸ Schäfer-Remmle, Ute in: die Geschichte(n) der Theaterpädagogik. S. 23.

⁸⁹ <http://proskenion.de/pdf/lebenskunst.pdf>. Letzter Zugriff vom 23.10.2008.

⁹⁰ Hoppe, Hans. S.53.

Aktionsträger und vergegenständlichte Kunstfiguren abgelöst. Dabei bestimmt die primäre Erfahrung, nicht deren sekundäre Rationalisierung oder weltanschauliche Orientierung, Form und Gestaltung der Theaterarbeit. „Dabei ist das szenische Geschehen nicht mehr Abbild, Reproduktion des menschlichen und zwischenmenschlichen Scheins der Wirklichkeit, sondern ästhetisch autonomes Sinnbild, szenisch konkrete Projektion und Metapher des unter dem Schein verborgenen menschlichen Seins.“⁹¹ Diese Interpretation eines „Theater der Gegenstände“ kann als Herausforderung für das Schwarzlichttheater sowohl in den Bereichen Pädagogik als auch Therapie genutzt werden. Die Ästhetik des Schwarzlichttheaters läuft auf einen experimentellen Umgang der Wirklichkeit hinaus. Sie steht also auch in Verbindung mit Expressionismus, Futurismus, Surrealismus oder dem „Theater der Gegenstände“ und bietet sich förmlich an, Gegenstände, Formen und Farben in ihren Mittelpunkt zu stellen, zu experimentieren, innere Fantasien nach außen zu kehren. Theater im Sinne kommunikativer Produktion ist in seiner medialen Ausrichtung Symbolträger, das heißt, Theater als Medium ist Informations- und Nachrichtenkanal. Gerade im Schwarzlichttheater wird dieser Aspekt konstitutiv, insofern die Lernphasen über ein reines Textinterpretieren hinausgehen und vielmehr mit Hilfe von Zeichen und Symbolen kommunikativ gespielt wird. Über den Stellenwert der Theatersemiotik im Produktionsprozess schreibt Enrico Otto „Gerade ein didaktisches Theater sollte einem Studierenden oder Lernenden Grade solcher Informationsvermittlung vermittelbar machen, damit eigenständige SELEKTION des Zeichenapparates (...) Raum in einem Curriculum geschaffen wird.“⁹² Das eigenständige Erarbeiten, also die Selektion, basierend auf der Kenntnis der „Basics“ im Schwarzlichttheater, bedeutet die eigentliche Arbeit am Schwarzlichttheater. Semiotik bekommt also einen eigenen Stellenwert, den es zu erarbeiten und umzusetzen gilt. Gerade hier entsteht ein besonders kreatives Potenzial, das einerseits durch Nachahmung bereits bekannter Symbole und darüber hinaus für die Neuschaffung solcher genutzt werden kann.

3.5.5. Publikumsbeteiligung und Schwarzlichttheater

Der Bühnenraum im Schwarzlichttheater kann insofern mit dem Publikum verbunden werden, als dass der ganze Theatersaal mit Schwarzlicht ausgeleuchtet wird. Dies erfordert je nach Größe einen höheren technischen und finanziellen Aufwand. In dem Stück „El librero“ von „Los Bosquimanos Koriak“ schleichen sich die Manipulatoren heimlich ins Publikum, um neben ihnen inhaltliche Elemente „erlebbar“ zu machen. Wasser wird versprüht, Geräusche in

⁹¹ Hoppe, Hans. S. 53.

⁹² Otto, Enrico. S. 32.

Dolby-Surround ertönen aus dem Nichts, Objekte und Charaktere verschwinden und tauchen überall im Raum auf. Diese Darstellungsart erfordert eine genaue Koordination und absolute Kenntnis der Aufteilung des dunklen Raums.

Für die Beteiligung des Publikums im Sinne von „mitmachen“, „Teil haben“, „diskutieren“, „in die Handlung eingreifen“ müssten allerdings neue Formen des Schwarzlichttheaters entstehen, die die Dunkelheit als Hürde überwinden und sie sich stattdessen als enthemmenden Faktor zu Nutzen machen. Ein derartiger Ansatz würde ganz neue Perspektiven des Schwarzlichttheaters öffnen.

4. Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater

„Die theoretische Auseinandersetzung mit dem flüchtigen Phänomen des lebendigen Theaters ist auch heute noch ein konstitutives Problem aller Theater-Wissenschaft und –Pädagogik: Weder sind die Spiel- und Arbeitsprozesse noch die Aufführungen in einer Weise wissenschaftlich zu greifen und zu analysieren, wie das in anderen Wissenschaften möglich ist. Für die Entwicklung einer gemeinsamen Sprache, die Verständigung über das, was mit bestimmten Begriffen gemeint ist, und für die differenzierte theoretische Fortentwicklung gewinnt in unserem Fachbereich die Verbindung von theoretischem Diskurs und gemeinsamer Anschauung eine ganz besondere Bedeutung.“⁹³

4.1. Aufbau und Methode

Die praktischen Studien zu den theaterpädagogischen Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters wurden im Zeitraum vom 03. 09. – 10.10.2008 innerhalb des deutschen Schulsystems an zwei Schulen in Bocholt (NRW), der Hohe-Giethorst-Hauptschule und der Albert-Schweitzer-Realschule, durchgeführt. In Zusammenarbeit mit den Lehrer/Innen Anne Welz und Franz Nagenborg der Hohe-Giethorst-Hauptschule und Elke Liefeld der Albert-Schweitzer-Realschule sowie der freundlichen Unterstützung der Bocholter Lernwerkstatt konnte die Arbeit mit Schwarzlichttheater im Rahmen des Unterrichts probiert werden. Materialaufwand und Unkosten werden am Ende der Theaterwerkstatt von der Bocholter Lernwerkstatt im Austausch gegen die Materialien im Sinne einer „Schwarzlichttheaterkiste“ übernommen. Die „Kiste“ kann seit dem 12. Oktober 2007 in der Bocholter Lernwerkstatt ausgeliehen werden. Protokollartig werden die Ergebnisse der Arbeit im Folgenden anhand eines Gedächtnisprotokolls dargelegt. Dies geschieht unmittelbar im Anschluss an die jeweilige Unterrichtssituation. Dabei wird die wissenschaftliche Methode der aktiv teilnehmenden, offenen Beobachtung herangezogen, von der gesprochen wird, wenn Beobachtungen sich auf eine tatsächlich stattgefundenen Aktivität beziehen.⁹⁴ Qualitative Forschungsmethoden im Sinne der Erhebung von Vorinformationen durch Einzelgespräche mit den Lehrer/Innen dienen hier als Untersuchungshilfen, um die Gültigkeit der Forschungsergebnisse abzusichern. Die teilnehmende Beobachtung vollzieht sich in drei Phasen.

Der deskriptive Teil bezieht sich auf Vorinformationen und bestimmte vorausgehende Fragestellungen, die hier unter dem Punkt **4.2.1.** zusammengefasst werden. In der nächsten

⁹³ Theater in der Schule. S. 14.

⁹⁴ Vgl. Malinoswki, Mead.

Phase fokussiert der/die Beobachter/In nach den Kriterien des deskriptiven Teils die genauen Abläufe, Tendenzen und Entwicklungen innerhalb des Forschungsgegenstandes. Diese sind hier in Form von Protokollen im Anhang ab S. 75 beigefügt. Im dritten Teil selektiert der/die Beobachter/In die für die Forschung relevanten Ergebnisse heraus, die für die Auswertung entscheidend sind. Zusammenfassend sind die Ergebnisse der Beobachtungen hier unter **4.2.2.** angeführt.

4.1.1. Diskurs: Das deutsche Schulsystem

Das hier beschriebene vierstufige Schulsystem ist das länderkonforme Grundgerüst des Bildungswesens in Deutschland. Abweichungen dieser, die durch die Zuständigkeit der Länder entsteht, werden hier nicht im Einzelnen berücksichtigt. Die hier gezeichnete Bildungsstruktur bezieht sich auf Nordrheinwestfalen, dort, wo der empirische Zugang zu dieser Arbeit stattfindet. Der Primarbereich ist die 4 jährige obligatorische Grundschule. Anschließend entscheiden die Lehrer/Innen in Absprache mit den Eltern aufgrund des Notendurchschnitts der/des einzelnen Schüler/In über die Art der weiterführenden Schule, der Förder-, Haupt-, Realschule oder des Gymnasiums. Der Sekundärbereich wird damit temporär festgelegt, kann jedoch nach Leistungsnachweis entsprechend wechseln. Die Förderschule besuchen lernbehinderte Kinder. Die Hauptschule kann entweder mit der 10A, dem Hauptschulabschluss, oder der 10B, der Mittleren Reife, abgeschlossen werden. Der Abschluss der 10B mit Qualifikation ermöglicht den Schüler/Innen, in die gymnasiale Oberstufe aufgenommen zu werden. Ein Realschulabschluss, die Mittlere Reife, bietet ebenfalls diese Möglichkeit. Das Gymnasium mündet vom Erlangen der Mittleren Reife der Klasse 10, zum Fachabitur der Klasse 12 und schließlich in die Allgemeine Hochschulreife, dem Abitur, mit positiver Absolvierung der 13. Klasse. Im tertiären Bereich des deutschen Schulsystems kann eigenständig zwischen Universität, Fachhochschule u.a. gewählt werden. Der vierte Bereich bezieht sich auf die individuelle Weiterbildung nach Beendigung der Berufsausbildung.

4.2. Die Förderklasse der Hohe-Giethorst-Hauptschule

Die Schüler/Innen der Hohe-Giethorst-Hauptschule in Bocholt, die an der „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ teilgenommen haben, besuchen innerhalb der Hauptschule eine sogenannte Förderklasse. Die Förderklasse ist eine besondere Form der Pädagogik für Kinder mit Lernschwierigkeiten, Konzentrations- und Aufmerksamkeitsdefiziten. Sie ist als Modellversuch innerhalb der Hauptschule integriert worden. Bereits in der Grundschule sind diese Schüler/Innen durch ihre schlechten Leistungen und ihr problematisches Verhalten auffällig geworden. Die Klassenlehrerin, Anne Welz, formuliert diesen Aspekt folgendermaßen: „Die Schulzeit dieser Kinder ist maßgeblich von Misserfolgen geprägt. Sie sind großteils unmotiviert, unkonzentriert und entmutigt.“ In der Förderklasse wird die Leistungserwartung an die Schüler/Innen angepasst, in kleinen Gruppen ist eine besondere Förderung möglich. Während des Schuljahres werden die auffälligen Schüler/Innen für 6-12 Monate aus ihrem gewohnten Klassenverband herausgenommen, auch, um die Ursprungsklassen von den besonders schwierigen Schülern zu entlasten. In der jetzigen Förderklasse 5 der Hohe-Giethorst-Hauptschule befinden sich neun 11-13jährige Schüler/Innen, zwei Mädchen, sieben Jungen. Sechs von ihnen haben in der Grundschule bereits ein oder mehrere Schuljahre wiederholt.

4.2.1. Zielsetzung

Die Schüler/Innen sollen jenseits ihres Schulalltags im Klassenverband zu kreativem, eigenständigem und gemeinschaftlichem Arbeiten angeregt werden. Ziel der Theaterwerkstatt ist es, den Jugendlichen ein Gefühl des Erfolges zu vermitteln, an dessen Ende der Applaus als Indikator für das Gelingen steht. Die Werkstatt soll sie für neue Interessensgebiete begeistern und ihnen das Medium Theater zugänglich machen. Sie sollen lernen, gemeinsam an einem Projekt zu arbeiten, bei dem sie sich aufeinander abstimmen und Acht aufeinander geben müssen. In Eigenarbeit werden ihnen der Umgang mit Materialien, das Basteln von Requisiten, das Schreiben einer Textvorlage, das Proben mit den Mitschüler/Innen und Werbestrategien für eine Aufführung näher gebracht.

Die Einheiten sind nach folgenden Schwerpunkten aufgebaut:

1. Verständnis des Mediums Theater und verstärkt des Schwarzlichttheaters. Das bedeutet Umgang mit geeigneten Materialien und Bewusstwerden von Umsetzungsmöglichkeiten auf

der Bühne. Welche Farben, welche Materialien werden vom Schwarzlicht absorbiert? Wie und wo finde ich diese Materialien?

2. Entstehen verschiedener Aufführungssequenzen, die auf die Kompetenzen der einzelnen Schüler/Innen abgestimmt werden. Was kann ich wie umsetzen?

3. Das Proben dieser Sequenzen im Klassenverband. Dazu gehören vor allem das Entwickeln von Körpersprachtechniken und das Gefühl für Bewegung im dunklen Raum. Genretypische Merkmale und Techniken werden vermittelt und in ständiger Wiederholung geübt. Wie kann ich den eigenen Körper bewusst einsetzen?

4. Herstellung und Finden von Requisiten und Kostümen. Was eignet sich für den Gebrauch im Schwarzlichttheater?

5. Entwicklung von Werbestrategien. Finden eines geeigneten Titels für die Gruppe, Zeichnen und Malen von Plakaten und Flugblättern und die bewusste Platzierung derselben im öffentlichen Raum für ein entsprechendes Zielpublikum. Wen spricht Werbung wo an?

6. Aufbau der Bühne nach Maßstäben des Schwarzlichttheaters. Platzierung des Publikums im Raum. Welche Perspektive eignet sich am besten für eine Schwarzlichttheateraufführung?

7. Das Ende dieser Werkstatt Schwarzlichttheater läuft auf die Aufführungssituation vor Publikum hinaus. Die Kinder sollen die Theaterwerkstatt als ein abgeschlossenes Ganzes begreifen und sich mit der Kritik über ihr eigenes Schaffen auseinandersetzen.

4.2.2. Selektive Phase der teilnehmenden Beobachtung: Auswertung

4.2.2.1. Arbeitsklima

Der erste Eindruck, den ich in der Förderklasse das Arbeitsklima betreffend gewinnen kann, ist sehr negativ geprägt. Die Schüler/Innen begegnen sich untereinander respektlos bis feindlich. Besonders auffällig wird dieses Verhalten in Bezug auf Geschlechterunterschiede: Die Jungen als auch Mädchen greifen sich in Wort und Tat gegenseitig an, so dass die Klasse gespalten wird. Ein gemeinsames Arbeiten können sich die Schüler/Innen, die Frontalunterricht und Einzelarbeit gewohnt sind, nicht vorstellen. Besonders bei den Jungen, kommt es zu heftigen Auseinandersetzungen und Streitigkeiten. Diese Beobachtungen beziehen sich sowohl auf die ersten Unterrichtsstunden als auch die Betreuung im Pausenhof.

Dem entgegenzusteuern verteile ich die Aufgaben nach Können, Wollen und besonders nach dem Motto „Jeder mit Jedem“. Diejenigen Schüler/Innen, die besonders auffällig in der Gemeinschaft werden und sich innerhalb derer gegenseitig zur Unruhe motivieren, trenne ich.

Diese Einteilung ist eine Herausforderung und stößt zunächst auf Arbeitsverweigerung.

Es folgen theoretische Arbeiten, Lückentexte und Arbeitsblätter, so dass die Schüler/Innen schnell die praktische Arbeit zurückfordern und dies auch in den von mir eingeteilten Gruppen bereitwillig erledigen. Das Abhängigkeitsverhältnis im Schwarzlichttheater, bei dem sich die Mitwirkenden untereinander absprechen und aufeinander angewiesen sind, führt dazu, dass auf die Feindseligkeiten, zumindest im Unterricht der Theaterwerkstatt, verzichtet wird. Dies passiert teilweise langsam, teilweise widerwillig, doch tendenziell wird das Arbeitsklima von Stunde zu Stunde besser. In den gemeinsamen Gesprächen artikulieren die Schüler/Innen diesen Aspekt selbst und geben vereinzelt zu, dem jeweils anderen zuvor Unrecht getan zu haben. Dies erweist sich für die Theaterarbeit als großer Erfolg. Eine Theaterwerkstatt kann nur funktionieren, wenn alle Mitglieder gemeinsam arbeiten. In der Förderklasse sind nicht alle Schüler/Innen zu Freunden geworden, dennoch sehen sie ein, dass Anschreien, Beschimpfen oder gar schlagen nicht in den Unterricht hineingehören. Sie müssen sich gegenseitig helfen, so dass sich die Stärken und Schwächen jedes Einzelnen herauskristallisieren und akzeptiert werden. Diese Tendenz wird besonders in den Basteleinheiten und innerhalb der Geschlechtergruppen sehr deutlich. Zum Ende der Theaterwerkstatt gibt es nur noch vereinzelt Probleme bezüglich des Arbeitsklimas. Die Schüler/Innen haben gelernt, dass sie ein gemeinsames Ziel verfolgen.

4.2.2.2. Motivation

Auf der Hohe-Giethorst-Hauptschule wird bislang noch keine Theater-AG angeboten. Die Schüler/Innen der „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ kommen das erste Mal mit dem Medium Theater im schulischen Kontext in Kontakt. Diese Voraussetzung stellt eine weitere Herausforderung dar. Die Schüler/Innen sollen Spaß, Selbstinitiative, Selbstreflexion und Leistungsbereitschaft innerhalb der Gruppe entwickeln. Dies setzt unter anderem eine persönliche Identifikation mit dem Projekt voraus. Die Schüler/Innen sollen sich selbstständig und bereitwillig in den Gruppenprozess einfügen und die Sinnhaftigkeit der Arbeit im Gesamtzusammenhang begreifen. Dies passiert im „Förderklassentheater Geisterhände“ nur bedingt. Sechs von neun Schüler/Innen beantworten die Frage „Habt ihr Hobbys?“ mit „Nein“. Nach mehrmaligem Nachfragen geben fünf der sechs „Neinsager“ Computerspielen und Fernsehen als liebste Freizeitbeschäftigung an. Die Schüler/Innen haben Konzentrations- und Aufmerksamkeitsschwierigkeiten. Sie lassen sich schnell ablenken, brauchen immer wieder Animation und lassen sich von Misserfolgen abschrecken, so dass ein vernünftiges Weiterarbeiten negativ beeinflusst wird. Diese Umstände erschweren vor allem die erste

Phase der Theaterarbeit. Der anfängliche Enthusiasmus und die Begeisterung über das für alle Schüler/Innen neue Genre verfliegen nach der ersten Arbeitsphase zugunsten von Unruhe und Unkonzentriertheit. Gerade in den experimentellen Phasen, in denen die Schüler/Innen Materialien ausprobieren und ein Gefühl für die Leuchtkraft der Stoffe entwickeln sollen, herrscht oft Chaos.

Der die Leiter/In einer Theaterwerkstatt ist immer auch Animator. Zuspruch, Lob und Anerkennung sind die wichtigsten Werkzeuge der Motivation, die Entmutigung, Schamgefühl und Unruhe entgegenwirken können.

Tendenziell steigt die Motivation im Arbeitsprozess je näher die abschließende Aufführung rückt. In den letzten Stunden vor der Präsentation herrscht ein disziplinierter Arbeitswille bei der Mehrheit der Schüler/Innen. Sie beginnen nun auch, andere, störende Mitschüler/Innen auf ihre Konzentration aufmerksam zu machen, so dass im Verlauf der Theaterwerkstatt von den Schüler/Innen eigens entwickelte Kontrollmechanismen festgestellt werden können, mit denen sie die Arbeit untereinander überprüfen. Das heißt, dass die Mitwirkenden den Kollektivprozess als etwas Gemeinschaftliches begreifen lernen, bei dem jedes Mitglied seinen Beitrag leisten muss.

4.2.2.3. Ablauf, Struktur

In der Förderklasse wird es mir ermöglicht, verschiedene reguläre Unterrichtsstunden durch die Theaterwerkstatt zu ersetzen. Die Lehrer/Innen, die in der Klasse normalerweise unterrichten, sind dem Projekt gegenüber offen und in der Vergabe der Unterrichtsstunden flexibel. Wir proben täglich ein bis zwei Schulstunden, in der Woche vor der Aufführung zwei bis drei Schulstunden täglich. Die Planbarkeit der Schulstunde vermindert sich innerhalb des fortschreitenden Arbeitsprozess. Je intensiver wir in die Materie eintreten, desto weniger kann ich die Stunden vorbereiten, planen, strukturieren. Spontane Einfälle sollen zu jeder Zeit eingebracht und ausprobiert werden können. Der strukturelle Ablauf, das Arbeitsklima und die Motivation sind Faktoren, die unmittelbar und ambivalent aufeinander einwirken. Unruhe verhindert gerade in der Eingangszeit eine strukturierte, konzentrierte Lernphase. Der Ablauf wird dann schwierig, insofern nur einige Kinder herumalbern, während anderen Schüler/innen die Arbeit Spaß macht und innerhalb des Projekts weiterkommen wollen. Gemeinsame Gespräche ergeben, dass die Schüler/Innen selbst die Unruhe als störend empfinden. Einige Schüler/Innen machen den Vorschlag, bei der Arbeitsteilung mehr den jeweiligen Interessen

des Einzelnen nachzukommen. Jeder soll nun selbst vorschlagen, welchen Teil der Theaterarbeit, ob Technik, Ausstattung oder Probenarbeit, er/sie gerne nachkommen würde. Individuelle Förderung ist ein Hauptaspekt der Theaterwerkstatt, in der die Schüler/Innen neue Interessen für sich selbst über den Zugang der Gruppenarbeit gewinnen sollen. Dabei überschätzen sich die Schüler/Innen teilweise, so dass auch die Einteilung erprobt und kontrolliert werden muss bis jeder „am rechten Platz“ arbeitet. Dennoch fördern die neuen Aufgaben die Motivation als auch den Ablauf der Theaterwerkstatt und das Arbeitsklima. Dies schlägt sich unmittelbar auf die Probenarbeit aus, bei der alle Beteiligten mitwirken müssen. Die Kontrolle der Schüler/Innen untereinander ermöglicht dann auch das parallele Arbeiten in Gruppen an verschiedenen Teilgebieten.

Der Ablauf der Theaterwerkstatt wird mit fortschreitender Arbeitszeit besser. Je näher die Aufführung rückt, desto mehr kommen nun verstärkt eigene Ideen und Vorschläge, desto zügiger und konzentrierter arbeiten die Schüler/Innen und desto effektiver wird der Ablauf der Unterrichtsstunden.

4.2.2.4. Theorie im Unterricht

In der Theaterwerkstatt „Förderklassentheater Geisterhände“ wird theoretisches und praktisches Arbeiten miteinander verknüpft. Der Unterricht ist nach beiden Schwerpunkten strukturiert, so dass in jeder Einheit ein theoretischer Arbeitsteil dem experimentellen, praktischen Teil vorausgeht. Dies ist insofern hilfreich, als dass sich die Schüler/Innen am runden Gruppentisch versammeln, ihre Unterlagen –soweit vorhanden! – auspacken und Ruhe einkehrt. Zunächst wird die vorangegangene Einheit besprochen, Wichtiges wiederholt, Kritik geübt und gegebenenfalls Arbeitsblätter verteilt. Dieser theoretische Zugriff, der im Arbeitsheft verschriftlicht wird, knüpft an die bereits bekannten deduktiven Unterrichtsmethoden an und wird so Übergang zu den neuen, praktischen Arbeitsweisen. Die Schüler/Innen sind hier meist konzentriert, ruhig und aufmerksam, so dass diese Arbeitsphasen auch als Sanktion fungieren, sollte es während der praktischen Arbeit zu enormen Störungen kommen. Schwerpunkte sind die Erarbeitung des Begriffs Theater und dessen Begleiterscheinungen wie Ausstattung und Schauspiel, besonders des Schwarzlichttheaters. Das Verfassen einer Textvorlage für die Einzelsequenzen und die Ausarbeitung von Werbemaßnahmen fallen ebenfalls in diesen Bereich. Es ist anzumerken, dass diese bis dato unbekannt Bereiche auf theoretischer Grundlage und in Zusammenarbeit aller Mitwirkenden relativ überzeugend ausgearbeitet werden können. Das Regiebuch, das die

Schüler/Innen untereinander als „Drehbuch“ bezeichnen, formulieren die Schüler/Innen selbstständig nachdem die erste Szene als Vorlage dient, also bereits auf dem Arbeitsblatt stichwortartig zusammengefasst erscheint. Auch die Werbung in Form von Einladungen (S.98) verfassen die Schüler/Innen in Kleingruppen eigenständig.

4.2.2.5. Praxis im Unterricht

Praktisches Arbeiten ist den Schüler/Innen aus diversen Unterrichtsmethoden, dem Kunst-, und Sportunterricht bekannt. Dennoch sind die freien, eigenständigen Arbeitsanweisungen ungewohnt und müssen in Bezug auf den Kreativprozess erst erlernt werden. „Es ist ein Irrtum zu glauben, je offener die Aufgabenstellung ist desto vielfältiger seien die Ergebnisse.“⁹⁵ Die Schüler/Innen der Förderklasse können nur bedingt eigene Vorschläge und kreative Ideen in den Unterricht einbringen. Sie sind nicht in der Lage, für die Bühne umsetzbare Konzepte selbstständig zu erarbeiten und lassen sich auch mit viel Hilfe nur schwer auf Ideenkonstrukte ein, insofern sie die Vorschläge nicht direkt vor Augen haben.

Als Leiterin der Theaterwerkstatt muss ich die Szenen teilweise selbst konstruieren oder zumindest initiieren und mich an einfache Bewegungsabläufe als auch Inhalte halten. Diese Ausgangslage verbessert sich im Laufe der Zeit, es kann jedoch nicht von einer durchgehenden, eigenständigen Arbeit seitens der Schüler/Innen die Rede sein. Der kreative Arbeitsprozess entwickelt sich bei einigen Schüler/Innen sehr positiv, so dass diejenigen selbst Anregungen in die Theaterarbeit einfließen lassen können. Andere orientieren sich stark an meiner Kritik und meinen Vorschlägen, die je weniger konkret umso schwieriger umsetzbar sind. Der Unterricht muss sich diesen Umständen anpassen: Anweisungen müssen genauestens formuliert werden, um Überforderung zu vermeiden.

4.2.2.5.1. Motorik, Schauspiel

Die praktische Arbeit beginnt mit der Schulung motorischer und schauspielerischer Fähigkeiten. Nachahmung und Spielen sind hier die wichtigsten Komponenten, die sich sowohl auf mimische als gestische Zeichen beziehen. Dazu stelle ich den Schüler/Innen verschieden Spieltechniken wie „Bewegungsgeschichten“, „Einfrier-“, und „Bildhauerspiele“ vor. Im Pausenhof wird gehinkelt, gerannt, getanzt und gesungen. Dabei sind die motorischen Fähigkeiten der Schüler/Innen besonders erwähnenswert. Mehrere Schüler/Innen sind nicht in

⁹⁵ Pawelke, Rainer. S. 86.

der Lage, einige Sekunden auf einem Bein aufrecht zu stehen. Minutenlanges, unbewegtes Stehen fällt allen Schüler/Innen schwer. Dies ist für die Theaterarbeit insofern erschwerend, als dass Zeitlupenbewegungen, also langsame Bewegungsabfolgen, im Schwarzlichttheater eine besonders gute Wirkung erzielen. Die ersten Proben legen den Fokus auf die Schwierigkeiten, wobei jeder Mitwirkende seine eigene Scham überwinden muss und die Übungen gerade deshalb oft auf Ablehnung stoßen. Das „Auslachen“ der Schüler/Innen untereinander führt dazu, dass ich einige Schüler/Innen außerhalb der regulären Werkstattzeiten gesondert unterrichte. Die motorischen Fähigkeiten, denen im Schwarzlichttheater besondere Bedeutung zukommt, verbessern sich nur teilweise. Die Aufgabenverteilung erfolgt prinzipiell über das Kriterium „Können“, oder besser: Wird der/die Schüler/In mit der Aufgabe in zu hohem Maße überfordert? Kann er/sie die Mängel innerhalb der kurzen Zeit der Theaterwerkstatt überbrücken? Dies bedeutet allerdings auch herauszufinden, inwiefern der Misserfolg mit mangelnder Motivation oder fehlender Bereitschaft zusammenhängt.

4.2.2.5.2. Bühnenbild

Die ersten Proben finden im regulären Klassenzimmer in einer zwei Quadratmeter kleinen Blackbox statt. Erst nach der Einführung, der theoretischen Einarbeitung, Vorstellung und Experimentierphase, zieht die Theaterwerkstatt in den Physiksaal um, der gänzlich abdunkelbar ist. Absicht der Theaterwerkstatt ist es, dass die Schüler/Innen auch im Bereich der Ausstattung möglichst selbstständig arbeiten. Die Notwendigkeit im Schwarzlichttheater, den Raum gut zu kennen um sich in der Dunkelheit zu bewegen, setzt den Umgang mit diesem voraus. Das selbsttätige Abkleben hilft den Schüler/Innen sich mit dem Raum auseinanderzusetzen. Wir benutzen aus Kostengründen schwarze Müllsäcke zur Abdunklung sämtlicher Wand- und Bodenpartien, die die Schüler/Innen übernehmen. Die schwierigeren Decken- und oberen Wandbereiche übernehme ich. Die Bühne wird ständig nach den Kriterien der Rutschfestigkeit und Genauigkeit der Abdeckung überprüft. Die Schüler/Innen haben sichtlich Freude an dieser praktischen Arbeit. Je mehr der Raum Gestalt annimmt, desto größer wird auch das Interesse an der Theaterarbeit, denn im großen Raum kann nun die eigentliche Probenarbeit beginnen, die in der Blackbox zuvor nur erschwert möglich war.

4.2.2.5.3. Kostüme und Requisiten

Das Kostüm und die Requisiten ergeben sich aus dem vorhandenen, mitgebrachten Gewand und Materialien, die die Schüler/Innen in der einführenden Phase der Theaterwerkstatt sammeln und mitbringen sollen. Schon nach wenigen Tagen haben wir genug neonleuchtende bzw. weiße Kostüme für die Darsteller/Innen und schwarze Kleidung für die Manipulatoren. Im Verlauf der Theaterwerkstatt wird dafür ein Fundus eingerichtet, so dass die Materialien in der Schule gelagert werden können. Das erneute Mitbringen von Materialien erweist sich als schwierig: Die Schüler/Innen vergessen oft, sich von vorneherein schwarz anzuziehen bzw. die benötigten Materialien mitzubringen. Kapuzen werden per Hand aus einem Futterstoff genäht, die Handschuhe in schwarz als auch weiß von einem Bestattungsunternehmen gesponsert. Aus Pappmaché entstehen Bälle in verschiedenen Größen, die in Dreiergruppen zu basteln sind. Blumengirlanden werden geschnitten und andere Materialien beklebt, bestickt und angesprüht. Die bereits erwähnte Arbeitsteilung erfolgt hier nach den jeweiligen individuellen Interessen, wobei darauf geachtet wird, dass jede/r Schüler/In einen Beitrag zum Kostüm und zur Requisite leistet, damit die Aufteilung vielseitig bleibt.

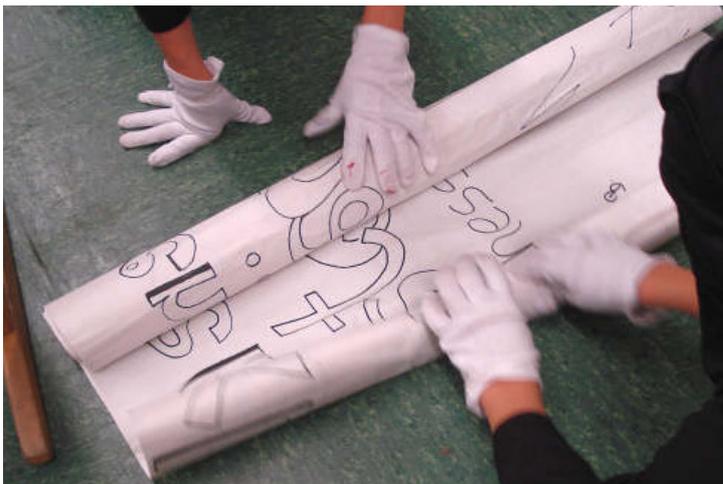
4.2.2.6. Aufführung

Die Aufführung ist einer der Indikatoren für den Erfolg des Schulprojekts. Darüber hinaus wird sie in Bezug auf Motivation, Arbeitsklima und Ablauf der Unterrichtseinheiten entscheidendes Zugpferd: Je näher der Termin der Uraufführung rückt, desto disziplinierter, spannender und effektiver werden die Arbeitsphasen. Die Schüler/Innen erkennen erst sehr spät die Ernsthaftigkeit des Projekts und die Notwendigkeit für die Aufführung vor Publikum vorbereitet zu sein. Während der Aufführung erscheint die Gruppe als geschlossene Einheit, so dass dies dem Zusammenhalt im Klassenverbund Nachdruck verleiht. Der Applaus gilt sowohl der Gemeinschaft als Ganzes als auch der Leistung jedes Einzelnen. Die Schüler/Innen genießen die Anerkennung und den Druckabfall, der sich vor dem Aufführungstermin aufgebaut hat.

Der Erfolg des „Förderklassentheaters Geisterhände“ lässt sich an mehreren Faktoren ablesen. Zum einen dem flüchtigen Phänomen des Applauses und der sichtbaren Begeisterung des Publikums, zum anderen über die langfristigen Errungenschaften, dem verbesserten Arbeitsklima, dem Kreativprozess und der steigenden Motivation, als auch der Wille, derartige Projekte in Zukunft fortführen zu wollen.

4.2.2.7. Ausblick

Das „Förderklassentheater Geisterhände“ soll im Rahmen eines „Tags der offenen Tür“ der Hohe-Giethorst-Hauptschule im nächsten Jahr 2009 erneut aufgeführt werden. Die Proben dazu sollen sich auf einen Zeitraum von 2-3 Schulwochen erstrecken. Zu der bisher erarbeiteten Aufführungssequenz sollen weitere Szenarios hinzugefügt und gegebenenfalls neue Darstellungsmöglichkeiten und Materialien erarbeitet werden. Der ausdrückliche Wunsch der Schüler/Innen, das Theaterprojekt fortzuführen, wird somit berücksichtigt. Darüber hinaus soll ein größeres Publikum angesprochen werden: Am „Tag der offenen Tür“ sind neben den Eltern, Schüler/Innen und Lehrern auch Lehrkörper von anderen Schuleinrichtungen überregional geladen. Die Aufführung vom 26.09.2008 veranlasste darüber hinaus die Planung einer Theaterwerkstatt im Rahmen einer Projektwoche der Norbert-Hauptschule in Bocholt im Juni 2009.



4.3. Die Theater-AG der Albert Schweitzer Realschule

An der Albert-Schweitzer-Realschule gibt es Schwarzlichttheater schon seit den 80er Jahren. Die Sport- und Kunstlehrerin Elke Liefeld begeistert sich früh für dieses Thema und etablierte diese Form von Theaterarbeit an ihrer Schule. Sie lädt mich ein, für den Zeitraum meines Aufenthalts in Bocholt die Arbeit ihrer Theater-AG mitzuverfolgen, zu ergänzen, mitzuspielen. Die Arbeitsgemeinschaft ist ein Wahlpflichtfach. Schüler/Innen müssen sich aus einem abwechslungsreichen Angebot ein Projekt wählen. Das Fach wird für den Zeitraum eines Schuljahres gewählt und seit vielen Jahren, unterstützt durch die Schulleitung, angeboten. Die diesjährige Theater-AG Schwarzlichttheater besteht aus 8 Schüler/Innen der 9. und 10. Klasse, sieben Mädchen und einem Jungen. Die 15-16jährigen proben einmal wöchentlich mittwochs von 14.00-16.00 Uhr in der Schulaula. Der Raum ist abdunkelbar und durch seine bereits vorhandene Einteilung in Podestbühne und Zuschauerraum ideal für die Theaterarbeit an der Schule. Aufgrund der langjährigen Theater- und Schwarzlichttheaterpraxis an der Schule sind Beleuchtungsanlagen und verschiedenste Materialien bereits vorhanden. Die Theater-AG wird ihre Arbeitsergebnisse am Ende des Schuljahres im Rahmen der Abschlussfeier der 10ten Jahrgänge der Albert Schweitzer Realschule im Bocholter Stadttheater aufführen.

4.3.1. Thema der diesjährigen Theaterarbeit an der Albert Schweitzer Realschule

Der Albert Schweitzer Realschule wird 2003 der Titel „Schule ohne Rassismus, Schule mit Courage“⁹⁶ verliehen. Unterstützt von der Bundesregierung setzt sich der Verein „Schule mit Courage“ gegen Rassismus und Diskriminierung gerade im Schulalltag ein. Schulen, die dieses Prädikat bekommen, zeichnen sich durch Projekte aus, die sich gezielt mit Rassismus auseinandersetzen. Voraussetzung der Schule für die Teilnahme an dem Projekt ist eine Unterschriftensammlung von mindesten 70% der Schüler/Innen, die sich bereit erklären, aktiv an der Auseinandersetzung teilzunehmen. Frau Liefeld nutzt den Rahmen des Projekts für die Themenfindung für die diesjährige Theater-AG. Das Thema zum Einstieg in die Arbeit mit Schwarzlichttheater ist somit klar vorgegeben: Angst und Rassismus im Schulalltag. Die Schüler/Innen haben genaue Vorstellungen von der Theaterarbeit und konkrete Wünsche für den Unterricht. In der Gruppe sind Vorkenntnisse im Bereich Gesang, Tanz und deren instrumentale Unterstützung vorhanden.

⁹⁶ [www. Schule ohne Rassismus.org](http://www.Schule_ohne_Rassismus.org)

Henning begleitet die Übungs- und Probenarbeit am Klavier. Er erfasst verschiedene Stimmungslagen rhythmisch und begleitet jede Szene themenspezifisch musikalisch. Hanna singt in der Schulband und hat sich auf die tänzerische Umsetzung des „Jump Stile“ spezialisiert. Die konkreten Vorstellungen und Vorschläge der Schüler/Innen sollen innerhalb des Themas in den Unterricht aufgenommen werden.

4.3.2. Aufbau der Stunden

Zu Beginn jeder Unterrichtseinheit dienen sportliche „Warmups“ als spielerische Übungen zur Einführung in die schauspielerische Praxis. Kinesische Darstellungsweisen können so von Beginn der Theaterarbeit an geprobt, ausgearbeitet und verbessert werden. In weiterer Folge wird die theoretische als auch praktische Auseinandersetzung mit theatralischen Darstellungsweisen erlernt. Der Unterricht geht besonders auf die Schwerpunkte Themenfindung und theatralische Umsetzung anhand intensiver Probenarbeit ein. Im Laufe jeder Unterrichtseinheit wird auf der Bühne eine Blackbox erbaut, um die für das Schwarzlichttheater typischen Darbietungs- und Gestaltungselemente kennenzulernen und zu erarbeiten.

4.3.3. Themenfindung

Die Schüler/Innen sollen innerhalb des Themengebiets „Angst und Rassismus in Schule und Alltag“ persönliche Eindrücke schildern. Dies soll immer auf dem Hintergrund der theatralen Umsetzung basieren. Die Mitglieder der Theater-AG können so innerhalb des vorgegebenen Themas frei assoziieren. Zunächst sollen die persönlichen Erfahrungen mit Angst geschildert werden. Diese Erfahrungsberichte werden dann theoretisch auf ihre theatrale Umsetzungsmöglichkeit geprüft. Hier werden zugleich geeignete Schwarzlichttheatercharakteristika vermittelt. Im Zuge der einleitenden Unterrichtseinheiten setzen die Schüler/Innen drei Schwerpunkte hinsichtlich der bevorzugten Themen:

Diskriminierung auf dem Schulhof

Diskriminierung innerhalb des Unterrichts

Diskriminierung des Lehrers im Schulalltag

Dazu sollen in Gruppenarbeit Szenen gefunden und verschriftlicht werden, die sich mit diesen Schwerpunkten auseinandersetzen. Die Schüler/Innen der Theater-AG formulieren eigenständig Szenenabfolgen zu einem Überthema. Gemeinsam sammeln sie Ideenvorschläge und kombinieren aus den verschiedenen Vorschlägen eine kleine Geschichte aus dem

Schulalltag. Das Schwarzlichttheater ist für das Thema insofern gut geeignet, als dass prägnante Merkmale einer Geschichte besonders hervorgehoben werden können.

Ein Beispiel: Der Ausländeranteil an Bocholter Schulen ist relativ hoch. Die Mädchen der Albert-Schweitzer-Realschule bringen mit dem Thema Diskriminierung sofort „Türkenfeindlichkeit“ in Verbindung. So entsteht eine Kopftuchszene, in der die Situation muslimischer Mädchen im Alltag dargestellt werden soll.

Im Laufe der Arbeitseinheiten wird der Wunsch deutlich, dass Elemente wie Tanz, Gesang und Musik mehr in die Szenenabfolge mit aufgenommen werden sollen. Die Spielleiterin reagiert auf diese Vorschläge und vergibt in jeder Einheit zwanzig Minuten experimentelles Einstudieren. Dabei teilen sich die Mädchen in Interessensgruppen nach Tanz- und Gesangsstilen ein, um kleinere Sequenzen einzustudieren.

4.3.4. Theatrale Umsetzung

Die theatrale Umsetzung bezieht sich auf die Probenarbeit in Hinblick auf die abschließende Aufführung. Hier sollen die Vorschläge konkrete Anwendung sowohl im normalen als auch im Schwarzlicht finden. Die Unterrichtseingangsphasen, die „Warmups“, sind die Vorbereitung auf die eigentliche Probenarbeit. Hier erlernen die Schüler/Innen bereits wichtige bühnen- bzw. theatertaugliche Schauspieltechniken. Außerdem können einige Elemente aus den Übungen bereits mit in die tänzerischen Arbeit einfließen. Liefeld gibt die Übung „Baumstamm“ vor, bei der jeder seine Muskeln „stocksteif“ anspannen soll, um sich dann in horizontaler oder vertikaler Bewegung in eine jeweilige Richtung so lange fallen zu lassen, bis ein Ausfallschritt vor dem Umfallen unbedingt nötig wird. Die auf Körperspannung abzielende Übung bewegt die Mädchen spontan, choreographisch kreativ damit zu arbeiten. Sie stellen sich hintereinander auf und „fallen“ abwechselnd in eine vorgegebene Richtung. Henning begleitet dies am Klavier, als fielen Regentropfen auf die Erde.

Die theoretisch vorbereiteten Szenen werden im Laufe der Unterrichtseinheiten praktisch erarbeitet und in ständiger Wiederholung verbessert. So spielen die Schüler/Innen ihre Vorschläge ein, um sie auf ihre theatrale Umsetzung zu prüfen.

4.3.5. Auswertung

Das Ausmaß des Erlernten in derartigen Projekten ist schwer fassbar, insofern die Leistungen nicht abfragbar sind. Es können jedoch veränderte Verhaltensmuster und Bereitwilligkeit Parameter für die Auswertung der „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ an der Realschule werden. In der Theater-AG können die Schüler/Innen den Unterricht weitgehend selbst gestalten, so dass die Funktion des Spielleiters mehr die eines Begleiters, Animators ist.

Das gemeinsame Schreiben der Szenen zum vorgegebenen Thema ermöglicht den Teilnehmer/Innen, die Inhalte selbst zu „konstruieren“. Dabei ist es nicht selten der persönliche Erfahrungswert, der beim Schreiben der Szenen die Hauptrolle spielt.

Indem sie im Gespräch Vorstellungen und Erfahrungen austauschen, setzen sie dieses neue Informationsmaterial in Bezug zu ihrer eigenen Lebenspraxis. Das entstehende Produkt ist damit das Ergebnis von gemeinsamen Deutungsprozessen innerhalb der Kleingruppe.

Durch das Spielen der Szenen werden Situationen geschaffen, in denen die Teilnehmer/Innen handelnd eingebunden sind und ihre eigenen Wissenskonstrukte den Lerngegenstand in konzentrierter Form veranschaulichen. Ein Perspektivwechsel ergibt sich aus der jeweiligen Rolle und Szene. In der kritischen Auseinandersetzung wird die Analyse und Deutung des Erarbeiteten auf die gesamte Gruppe ausgeweitet. Unterschiedliche Wahrnehmungen und Interpretationen dienen dazu, die eigenen Theorien zu ergänzen, zu überdenken und zu erweitern.

4.4. Auswertung der Werkstätten im Vergleich

Aus dem Dargestellten wird deutlich, zu welchen Leistungen Schüler/innen fähig sind, die vom Alter und der Motivation sich deutlich von der Theatergruppe der Hohe-Giethorst-Hauptschule unterscheiden. Sie haben sich ganz bewusst für dieses Thema entschieden und sind zudem über ein ganzes Jahr lang mit Schwarzlichttheater beschäftigt. Außerdem werden sie von einer sehr erfahrenen Lehrerin begleitet, unterstützt und motiviert. Und schließlich finden sie in Bezug auf den Theaterraum besonders günstige äußere Gegebenheiten an ihrer Schule vor. Dennoch bleibt mein Fazit: Gerade mit deutlich jüngeren Hauptschülern, zudem noch besonders problematischen, ist Schwarzlichttheater nicht nur möglich, sondern besonders pädagogisch wertvoll.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Anhand der theoretischen Erarbeitung der Felder Schwarzlichttheater und Theaterpädagogik, sowie dem praktischen Zugang durch empirische Forschung soll hier abschließend eine Konklusion über die theaterpädagogischen Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters gezogen werden. Theaterpädagogik ist oft ein Nachspielen von Alltagssituationen zur Findung von Konfliktlösungen: Schüler/Innen sollen sich in eine andere Person oder Lage hineinversetzen oder ihre eigene Rolle von Außen betrachten. Auf den ersten Blick scheint das Schwarzlichttheater diesen Bedingungen nur schwer gerecht zu werden. Die Analyse der Arbeit zeigt, dass Schwarzlichttheater sehr wohl diesen Ansprüchen gerecht werden kann, welche Besonderheiten das Schwarzlichttheater für die Theaterpädagogik hervorheben und wo die Grenzen dieser Spielweise innerhalb der ästhetischen Form liegen. Schwarzlichttheater erfüllt grundsätzlich den theaterpädagogischen Anspruch von spielerischer Selbstreflexion und Förderung verschiedenster, wichtiger Schlüsselkompetenzen. Die Analyse zeigt auch, dass das ganze Potenzial des Genres bisher nicht erfasst wurde und gerade im deutschsprachigen Raum wenig Beachtung findet.

5.1. Anwendung

Das Schwarzlichttheater deckt vielseitig musik-, kunst-, kultur-, sport-, spiel- und theaterpädagogische Strategien ab, die auf die Umgebung, Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Theatergruppe abgestimmt werden können, um spielerisch Sozialkompetenzen im Schulalltag zu erlernen, die für die Entwicklung der Schüler/Innen über den schulischen Bereich hinaus entscheidend sind. Schwarzlichttheater kann in den curricularen Unterricht im Rahmen der Fächer Darstellendes Spiel (soweit vorhanden), Deutsch, Kunst und Textgestaltung, Sport, Musik oder als Wahlpflichtfach sinnvoll integriert werden. Dabei ist Schwarzlichttheater in allen Bereich der Pädagogik, der Erwachsenenbildung, Sonderschulpädagogik, Grundschulpädagogik, für die gymnasiale Oberstufe als auch im Bereich mit schwer erziehbaren oder behinderten Kindern geeignet. Die Schwarzlichttheaterarbeit zeichnet sich durch ihre breite Anwendungsmöglichkeit in allen pädagogischen Bereichen aus. Besonders geeignet ist das Schwarzlichttheater für den Einstieg in die Theaterarbeit mit Schüler/Innen, die noch keine Erfahrungen mit Inszenierungen und insbesondere dem Schauspiel vorweisen können. Schwarzlichttheater vermag auf besondere Weise den Mut zur Selbstrepräsentation und Kreativität zu wecken. Im Abschnitt **3.3.** wird

deutlich, dass die illusionsstiftende Anlage des Schwarzlichttheaters sich darüber hinaus zur Anwendung im therapeutischen Bereich eignet.

5.2. Manipulatoren und Schauspieler/Innen

Theater in der Schule setzt eine besondere Bereitwilligkeit der Schüler/Innen voraus. Bühnenpräsenz und Textsicherheit sind dabei erschwerende Faktoren, durch die Viele bereits von vorne herein vom Theaterspielen ausscheiden. Nicht jeder ist ein Bühnenschauspieler. Die Voraussetzungen eines Schwarzlichttheatermanipulators sind nicht auf diese Kompetenzen aufgebaut. Die Darsteller/Innen müssen keine geschulte Bühnenpräsenz vorweisen können, können diese jedoch über Rollen-, oder Imitationsspielen auch auf der Bühne ausleben. Das Ersetzen von Sprache durch Musik erspart stundenlanges Auswendiglernen einer Textvorlage, solange sich die Lernenden schwer tun, diesen Anforderungen zu genügen. Die Angst vorm Scheitern wird durch die Dunkelheit enorm abgeschwächt. Schwarzlichttheater ist damit besonders geeignet für die Anfänge der Theaterarbeit, in der Darsteller/Innen als auch Spielleiter/Innen etwaige Kenntnisse erst erlernen müssen und können. Die Darsteller/Innen müssen sich im dunklen Raum bewegen. Gegenseitige Absprache ist dabei der wichtigste Aspekt, damit Raumbgänge auch mit vielen Darsteller/Innen auf einer dunklen Bühne funktionieren. Miteinander reden und sich auf den anderen einstellen sind Grundvoraussetzungen beim Schwarzlichttheater, welche durch den reibungslosen Ablauf sozusagen selbst überprüft werden. Gegenseitiges Motivieren und den anderen zu bessere Leistung anspornen gehören ebenfalls zu diesen Sozialkompetenzen. Schwarzlichttheater kann nur funktionieren, wenn gemeinsam gearbeitet wird. Alleingänge sind, anders als bei gewöhnlichen Theaterinszenierungen, nicht möglich. Das Individuum rückt zugunsten der Gruppe in den Hintergrund, denn die eigentliche Leistung ist für den Zuschauer nicht direkt erkennbar. Schüler/Innen, die Schwarzlichttheater spielen, müssen auf die Stärken und Schwächen der anderen Darsteller/Innen besonders Rücksicht nehmen. Dabei dürfen selbstverständlich Fehler passieren, die die Dunkelheit teilweise im Verborgenen lässt, so dass sich kleine Abweichungen retouchieren lassen. Gegenseitiges Helfen bleibt dabei für den Zuschauer im Verborgenen. Schwarzlichttheater erweckt eine besondere Begeisterung, die die Spielmotivation positiv fördert, weil es zumeist als etwas Neuartiges, überaus außergewöhnliches und spannendes Darstellungsmittel verstanden wird. Die Begeisterung der Mitwirkenden für die Gattung und das schnelle Eintreten von Erfolgserlebnissen trägt positiv zur Gruppendynamik, Arbeitswillen und konsequenter Durchführung bei.

5.3. Spielleiter/In

Die Ausführungen in 3. Kapitel zeigen, dass selbst unerfahrene Lehrkräfte zu Schwarzlichttheaterregisseur/Innen werden können. Die besonderen theaterpädagogischen Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters in Hinblick auf den/die Spielleiter/In hebeln ein Argument fehlenden Schultheaters wegen mangelnden Fachkräften förmlich aus: Der/die Lehrer/In kann die Theaterarbeit an seine jeweiligen Interessenschwerpunkte bzw. Fachkenntnisse in den Bereichen Kunst, Musik, Tanz, Sport oder Literatur angleichen. Lust am Spiel und kreativer Entfaltung, Spontaneität, Geduld und besonders Empathie sind die Grundvoraussetzungen eines/r Theaterspielleiters/In. In der Primär- und Sekundärliteratur lassen sich zum Thema Schwarzlichttheater zahlreiche praktische Anwendungsvorschläge finden. Die meisten Werke zum Thema zielen auf konkrete Handlungsanweisungen ab. So können sich gerade Neueinsteiger hier verstärkt Anregungen holen, um Erfahrung zu sammeln. Eine Universalantwort auf die Schwierigkeiten im Schulalltag kann es nicht geben. Die Herausforderung liegt in der besonderen Beobachtung und dem Kennenlernen der Stärken und Schwächen des Einzelnen zur Förderung der Aktivitäten innerhalb einer Gemeinschaft. Spaß und Beteiligungsbereitschaft müssen gezielt hervorgerufen werden. „Das gelingt nicht immer und nicht mit jedem, zumal gleichzeitig der Respekt vor jedem Einzelnen auch Grenzen des Möglichen aufweist.“⁹⁷ Wichtig ist der Austausch der Kollegen/Innen über Erfahrungen mit den Schülern/Innen. Es lassen sich für die Arbeit mit Schwarzlichttheater einige Grunderkenntnisse formulieren, durch die der/die Spielleiter/In Kompetenzen selbst erlernen kann und die grundsätzlich die theaterpädagogische Arbeit erleichtern können.

5.3.1. Erfolgserlebnisse

Scheitern demotiviert Schüler/Innen. Erfolgserlebnisse, die durch eine Gruppe als solche legitimiert werden, sind Ansporn und Motor für die Theaterarbeit an der Schule. Es ist wichtig, das Niveau der Inhalte immer auf den Level der Darsteller/Innen abzustimmen. Dies ist die größte Anforderung an den/die Spielleiter/In, insofern die Klasse hohe Leistungsunterschiede aufweisen kann. Gruppenarbeit oder auch Einzelarbeit in Interessensbereichen der Schüler/Innen erlauben es dem/der Spielleiter/In, die Spielenden einzeln zu beobachten um einschätzen zu können, welche Bereiche der/die Spieler/In abdecken will und kann. Die Unterrichtsinhalte dürfen dabei weder zu einfach, keinesfalls

⁹⁷ Broich, Joseph. S. 7.

aber zu schwer gestaltet sein. Eine große Herausforderung, die die Theaterpädagogik, anders als bei anderen Schulfächern, in denen das Wissen direkt abfragbar und prüfbar ist, stellt, ist das Abschätzen des individuellen Leistungsvermögens und das Anpassen dieses an die Gruppe. Durch ergiebige Proben stellen sich im Schwarzlichttheater schnell Erfolgserlebnisse ein. Schüler/Innen verlieren das Interesse oder werden unruhig, wenn sie sich überfordert fühlen. Dies führt dann zu beiderseitiger Frustration, Resignation oder dem Gefühl der Sinnlosigkeit, das der/die Spielleiter/In abbauen muss. „Der Theaterpädagoge hat darauf zu achten, von einem entgleiten der Spielsituation in Klamaukszenen gegenzusteuern.“⁹⁸ Dies trifft besonders auf die experimentellen Phasen in der Schwarzlichttheaterarbeit zu. Jede Spielsituation ist dynamisch, Frustrationstoleranz gilt somit zu einer der wichtigsten Voraussetzungen des/der Spielleiters/In. Im Schwarzlichttheater kann man mit sehr einfachen Mitteln große Effekte erzeugen, um die Aufmerksamkeit der Schüler/Innen auf die Theaterarbeit zu lenken. Gerade in schwierigen Gruppen kann diese Tatsache genutzt werden, um zur Weiterarbeit zu animieren.

5.3.2. Struktur

Unruhe stört alle Unterrichtsbeteiligten. Die Vorbereitung auf die Unterrichtseinheit muss spontane Ablaufänderungen berücksichtigen, da die Ideen der Schüler/Innen im Mittelpunkt stehen. Innerhalb einer strukturierten Unterrichtseinheit sollen sie ihre eigenen Ideen anbringen können. Gerade bei lernschwächeren Kindern ist es wichtig, dass man ihnen konkrete Vorstellungen und Anweisungen vorgibt. Das heißt nicht, ihnen jegliche Entscheidungsfreiheit zu rauben, sondern lediglich ihnen einen Rahmen zu stecken, innerhalb dessen sie sich orientieren können. Gerade Schüler/Innen, die offene Fragen und eigenes Arbeiten durch frontallastigen Unterricht nicht gewohnt sind, fühlen sich mit einem allzu freien Unterrichtskonzept überfordert. Im Schwarzlichttheater bedeutet das zuerst den Schüler/Innen die „Basics“ beizubringen, sie mit den wichtigsten Grundregeln und Techniken des Schwarzlichttheaters auszustatten, auf die sie im Laufe der Theaterarbeit zurückgreifen können. Wichtig bei dem Erlernen der Grundregeln ist das ständige Wiederholen einzelner Bewegungen zugunsten von Erfolgserlebnissen.

⁹⁸ Broich, Joseph. S. 19.

5.3.2. Der Applaus: Die Macht des Lobes

Schüler/Innen müssen motiviert werden. Gerade lernschwache Schüler/Innen, die ständig Misserfolge erleben, brauchen Bestätigung und Anerkennung. Das Lob als Erziehungsmaßnahme ist dabei unabdingbar und sollte immer im Vordergrund der Beurteilungskriterien stehen. Dies bezieht sich sowohl auf die kritische Auseinandersetzung der Schüler/Innen untereinander als auch, und das besonders, auf das Verhältnis der Schüler/Innen zu/zur Spielleiter/In. In der Theaterwerkstatt „Förderklassentheater Geisterhände“ stellt sich heraus, dass die Schüler/Innen den Begriff „Kritik“ zur Gänze als negativ konnotiert begreifen. Sie sollen nach den Proben zunächst die guten Aspekte und positiven Veränderung ihres jeweiligen Gegenübers formulieren. Dies erweist sich als große Herausforderung und beansprucht mehr Zeit als die eigentlichen Probenarbeiten. Eine „Kultur der Kritik“ muss mühsam erlernt werden, wobei die Schüler/Innen die Notwendigkeit positiver Unterstützung am eigenen Leib erfahren und die Sinnhaftigkeit begreifen. Lob kann in verschiedensten Ausformungen stattfinden: In Sprache, Verdinglichung oder aber, im theatralen Zusammenhang, als Applaus. Dabei ist der therapeutische Wirkungsgrad des Beifalls entscheidend für die Theaterarbeit mit Schüler/Innen. Gerade bei denjenigen, deren Schulalltag zumeist durch Misserfolge gekennzeichnet ist, wie es in der Förderklasse des hier beschriebenen Projekts der Fall ist, ist der Applaus als Erfolgserlebnis entscheidend. Er steht sowohl für die Anerkennung des individuellen als auch gemeinschaftlichen Schaffens. Im „Förderklassentheater Geisterhände“ ist das „Beklatschtwerden“ durch ein Publikum für alle Beteiligten eine ganz neue Erfahrung, die mit keiner anderen Bestätigung vergleichbar ist.

5.4. Materialien und Technik

Schwarzlichttheater benötigt materielle Voraussetzungen: Die Beleuchtung des Raums und fluoreszierendes und weißes Material. Kostüm und Requisite können zum einen in der Gemeinschaft gesammelt oder hergestellt werden, oder aber auch kostengünstig erworben werden. Der materielle Aufwand für eine Produktion lässt sich auf die Voraussetzungen des Schulbudgets abstimmen. Die Produktion des „Förderklassentheaters Geisterhände“ hat einen Gesamtkostenaufwand von 85 Euro inklusive Beleuchtungsröhren. Technische oder bühnenqualitative Aufwände hängen von Voraussetzungen und Möglichkeiten ab, können zwischen pompös und minimalistisch variieren. Materialien sind leicht sammelbar und flexibel in neue Gestaltungskontexte umwandelbar. Auch hier lässt sich eine Besonderheit des Schwarzlichttheaters lokalisieren: Es ist eine Herausforderung mit wenigen, einfachen Mitteln

eine vergleichsweise gleichwertige Produktion zu erarbeiten. Nach dem Motto „Weniger ist Mehr“ wird die Kreativität hier besonders gefördert. Inhalte und Materialaufwand sind einfach an die Kompetenzen der Mitgestaltenden anzupassen. Das Projekt „Traumfabrik“ bietet eine für den Versand geeignete Materialienkiste zum Thema, durch die bereits alle Voraussetzungen abgedeckt werden können. In der Bocholter Lernwerkstatt⁹⁹ befindet sich seit neuestem ebenfalls eine Materialiensammlung, die im Zuge der „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ entstanden und frei ausleihbar ist.

5.5. Der Raum

Jede Schule, die einen abdunkelbaren Raum besitzt, besitzt eine Schwarzlichttheaterbühne. Das Argument, Schultheater sei schwer umsetzbar aufgrund des mangelnden Raumes, wird im Schwarzlichttheater aufgehoben: Im Rahmen der Projekts „Förderklassentheater Geisterhände“ an der Hohe-Giethorst-Hauptschule werden herkömmliche, schwarze Müllsäcke als Verkleidung des Raumes zur Schwarzlichttheaterbühne genutzt. Einzige Voraussetzung ist die dauerhafte Verfügbarkeit des Raumes und eine entsprechende Größe, die sowohl einen Bühnen- als auch Zuschauerraum erlaubt. Der Raum im Schwarzlichttheater fordert einen besonderen Umgang mit diesem. Die meisten Schüler/Innen können sich kaum in der Dunkelheit orientieren. Diese Orientierungslosigkeit kann gegebenenfalls zu Unsicherheit bis hin zu Angst führen. Die Kleidung des Schwarzlichttheatermanipulators und insbesondere das Vermummen des Kopfes tragen zur ungewohnten Situation bei. Die Dunkelheit kann daher zum einen als Hindernis in der Theaterarbeit gewertet werden, insofern außerordentlich ungewohnte Lehrmethoden zunächst erprobt werden müssen. Zum anderen kann sie aber auch Chance werden. Das Lichtausschalten im Klassen- oder Bühnenraum bedeutet auch Freude und Spannung: Eine Erwartungshaltung gegenüber der Wirkung und Ausarbeitung, denn erst die Dunkelheit bringt die eigentliche Theaterarbeit ans (Schwarz-) Licht. Dunkelheit ist dann mit Stille verbunden, in der der Arbeitsprozess durch Konzentrationsbündelung intensiviert werden kann.

5.6. Die Aufführung

Theaterpädagogische Ansätze sind nicht immer aufführungsorientiert. Der Produktionsprozess steht ebenso wie die Inszenierung vor Publikum im Vordergrund. Im Schwarzlichttheater werden wichtige Schlüsselkompetenzen vor allem über den

⁹⁹ www.bocholter-lernwerkstatt.de

Produktionsprozess vermittelt. Die Aufführung dient als eingrenzender Zeitfaktor, so dass die Beteiligten ihr Ziel klar vor Augen haben. Die kritische Spiegelung eines Publikums als Rückkopplung kann in Folge facettenreich auf eine weiterführende Theaterarbeit einwirken. Die Aufführung des „Förderklassentheaters Geisterhände“ zeigt, dass die Motivation durch den Inszenierungserfolg erneut gesteigert wird. Einige Schüler/Innen erkennen erst jetzt den Gesamtzusammenhang des Unterrichts. Das Weiterarbeiten wird unter diesem Aspekt motiviert.

5.7. Ausblick

Ein früher Einsatz theaterpädagogischen Tätigwerdens ist wünschenswert. Das heißt, Schüler/Innen so früh wie möglich Instrumente an die zu Hand legen, die für sie in ihrem Alltag tauglich sind. Dies kann sich vor allen in den Themengebieten spiegeln, die in allen Fächern parallel und themenspezifisch erarbeitet werden können. Ein fächerübergreifender, integrierter Unterricht bietet sich für die Schwarzlichttheaterarbeit an. Die Instrumente, die neben Problemlösungsstrategien und sozialer Kompetenz auch Freude und Bereitwilligkeit beinhalten, können von den höheren Jahrgängen an die niedrigeren weitergegeben werden.

5.7.1. Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters innerhalb des fächerübergreifenden Unterrichts.

Schwarzlichttheater als fächerübergreifender Unterricht kann sich mit den verschiedensten Schwerpunkten befassen. „[Es] wäre denkbar, die spiel- und theatertheoretischen Ausbildungsinhalte in eine multifunktionale spiel- und / oder theaterpädagogische Kolloquiumsveranstaltung zu integrieren. Gegebenfalls könnten spieltheoretische und theatertheoretische Grundlagen auch getrennt im Zusammenhang mit den jeweiligen Didaktik/ Methodik- Veranstaltungen vermittelt werden.“¹⁰⁰ Beispiele hierfür sind Überthemen und Schwerpunkte wie „Dunkelheit“, „Zeichen und Symbole“, „Märchen und Sagen“, „Träume“, „Flüsse und Gewässer“ oder jede Form von Literaturoseinandersetzung.

Die Idealvorstellung von freiem, selbsttätigem Unterricht, der die Schüler/Innen durch neue Schlüsselkompetenzen auf den Lebensalltag vorbereitet, ist bisher keinesfalls eine Selbstverständlichkeit. „Dass Neues erst einmal als bedrohlich empfunden wird, ist sicher bis zu einem gewissen Grad normal. Jedoch entspringen viele Lernwiderstände auch aus tief

¹⁰⁰ Hoppe, Hans. S.152.

eingewurzelt emotionalen Grundmustern und erlernten Strategien während der bisherigen schulischen Sozialisation. Denn es ist anzunehmen, dass sie eher bereit sind sich darauf einzulassen, wenn sie wissen, dass etwas herauskommt, was rationalen Ansprüchen gerecht wird.“¹⁰¹ Schüler/Innen, die verstärkt Frontalunterricht gewohnt sind, müssen sich in die theaterpädagogische Arbeit zuerst einfinden. Eine wünschenswerte Voraussetzung für den Beginn der Theaterarbeit ist spielerisches Lernen allgemein in allen angebotenen Fächern einer Schule. „In vielen verschiedenen didaktischen und methodischen Ansätzen wie z.B. Handlungsorientierter Unterricht (Dörig 2004), Problem Based Learning (Schwarz-Govaers 2005, 96 ff.), Cognitive Apprenticeship (Collins et al. 1989), Anchored Instruction (Cognition and Technology Group at Vanderbilt 1992), Konstruktivistische Didaktik (Reich 2004), Skills-Lab-Modell (Weber 2001), Erfahrungsbezogenes Lernen (Scheller 1981), Erkenntnisorientierter Unterricht (Landwehr 2001) wird bereits versucht, diesen Anforderungen Rechnung zu tragen.“¹⁰² Das Erarbeiten von sinnvollen pädagogischen Ansätzen konstituiert die Entwicklung der Theater- und Schulpädagogik und bahnt den Weg zu Ansätzen, denen heute mit Schlagwörtern, Freiarbeit und Gruppentraining eine grundsätzliche Forderung zu Grunde liegt: Dass sinnvolles Lernen mit Freude, Motivation und Alltagsnähe verbunden werden muss. Das Schwarzlichttheater, die Theaterpädagogik, kann über eine ausgewählte Thematik die überindividuelle Bedeutung und historisch-gesellschaftliche Bedingtheiten veranschaulichen und das eigene Schicksal damit vergleichbar machen. Die Theaterarbeit bleibt dann nicht ohne Auswirkungen auf die eigene Lebensgestaltung und die gesellschaftliche Wirklichkeit.

¹⁰¹ Arnold, Patricia. S. 113.

¹⁰² Ebenda. S. 53.

6. Anhang

6.1. Projektablauf: Theaterwerkstatt „Förderklassentheater Geisterhände“ (Hohe-Giethorst-Hauptschule)

Anhand der folgenden protokollartig angelegten Übersicht soll der Ablauf der Theaterwerkstatt „Förderklassentheater Geisterhände“ dargelegt werden. Der zeitliche Rahmen, der dafür in Anspruch genommen wurde, wird hier durch die Abkürzungen DS (Doppelstunde) und ES (Einzelstunde) angegeben. Eine Stunde bezieht sich auf den Zeitraum von 45 Minuten. In der Förderklasse wurde es mir ermöglicht, verschiedene reguläre Unterrichtsstunden durch die Theaterwerkstatt zu ersetzen. Die Lehrer/Innen, die in der Klasse normalerweise unterrichten, sind dem Projekt gegenüber offen und in der Vergabe der Unterrichtsstunden flexibel. Wir probten täglich ein bis zwei Schulstunden, in der Woche vor der Aufführung zwei bis drei Schulstunden täglich. Die Beschreibung der Unterrichtsstunden passiert über zwei Merkmale, den tatsächlichen Ablauf (A) und das daraus resultierende Ergebnis für die Weiterarbeit (E). Um die Leistung der Kinder mit Lernschwierigkeiten besser nachvollziehen zu können, werden auffällige Verhaltensweisen an markanten Stellen, die theaterpädagogisch sinnvoll erscheinen, im Projektablauf im Einzelnen beschrieben. Dabei werden lediglich die Namen abgewandelt. Auf der Hohe-Giethorst-Hauptschule wird bislang noch keine Theater-AG angeboten. Die Schüler/Innen der „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ kommen das erste Mal mit dem Medium Theater in der Schule in Kontakt.

6.1.1. Was ist Schwarzlichttheater? (03.09.2008, 2DS)

(A)

Gegenseitiges Kennenlernen, Vorstellen und Erfragen der jeweiligen Interessen ist für die Arbeit in der Dunkelheit, in der man sich genau absprechen und auf den anderen verlassen muss, besonders wichtig. Die Schüler/Innen der Förderklasse sollen sich nacheinander vorstellen und ihre besonderen Interessensgebiete erläutern. Hier können erste Bühnentaugliche Kompetenzen wie das Spielen eines Instruments oder tänzerische Fähigkeiten erfragt werden. Um den Schüler/Innen das Schwarzlichttheater zugänglich zu machen, ist es wichtig, dass sie das Medium durch direkte Sinneseindrücke, durch Sehen, Hören und Fühlen, begreifen. Ausschließlich verbale Erklärungen, das Thema betreffend,

arten oft in Unverständnis aus. Die Aufzeichnungsdefizite des Mediums regen ebenfalls zur konkreten Vorführung schon in der ersten Unterrichtseinheit an. Durch das Vorbereiten einer kleinen Vorführung in einer Blackbox können Grenzen erfahren und Möglichkeiten erkannt werden. Nach der einführenden Kennenlernphase wird der Klassenraum vollkommen verdunkelt. Die Schüler/Innen können anhand einer von mir vorgeführten kleinen Szenenabfolge Schwarzlichttheater konkret erfahren. Die neun Kinder der Förderklasse reagieren mit Begeisterung auf die kleine Vorführung. Interjektionen wie „WOW“ oder „BOAH“ deuten auf ihr Interesse. Keiner der neun Schüler/Innen hat bisher Schwarzlichttheater gesehen. Die Vorführung verschafft mir die nötige Aufmerksamkeit für den anschließenden theoretischen Arbeitsteil. In jeder Unterrichtseinheit gibt es eine Schreib- und Konzentrationsphase, in denen die Ideen verschriftlicht und miteinander besprochen werden können. Zunächst ist wichtig, dass die Schüler das neue Medium begreifen. In schriftlicher Form können die Informationen dann beliebig wieder abgerufen werden. Die Kinder der Förderklasse sind besondere Strukturen gewohnt, auf die ihr Unterricht aufgebaut ist. Abweichungen von dieser Linie können schnell zu Unruhe führen. In den Konzentrationsphasen soll die notwendige Ruhe gefunden werden. In die Theaterwerkstatt können so die bereits bekannten Unterrichtsformen mit einfließen.

In einem ersten theoretischen Zugang sollen anhand der Begriffe Schwarz, Licht und Theater die Charakteristika des Genres herausgearbeitet werden, auch um ein technisches Verständnis für das Medium zu vermitteln. Anhand des letzten Begriffes wird allgemein über das Thema Theater gesprochen werden.

Wart ihr schon mal im Theater?

Was habt ihr gesehen?

Alle Schüler/Innen der Förderklasse haben bereits ein Theaterstück im Bocholter Stadttheater mit der Klasse besucht. Sie haben das Stück Till Eulenspiegel gesehen. Nur ein Kind ist darüber hinaus einmal mit seiner Mutter im Theater gewesen. Drei der Schüler/Innen haben im Kindergarten bereits ein Puppentheaterstück mit Handsocken einstudiert. Im gemeinsamen Gespräch über Theater wird schnell der Unterschied zum Film deutlich, dem Medium, mit dem die Schüler/Innen vergleichsweise viele Erfahrungen haben. Es wird hervorgehoben, dass ein Theateraufenthalt etwas Besonderes ist, da der Moment der lebendigen Aufführung flüchtig und somit einzigartig, intensiver ist. Nach der theoretischen Vermittlung des Schwarzlichttheaters soll diese nun spielerisch erarbeitet werden. In der Blackbox, in der die Schüler/Innen eingangs die Vorstellung zu sehen bekamen, dürfen sie nun selber Akteure werden. Alle dürfen abwechselnd die Blackbox betreten.

Was leuchtet? Welche Materialien, Stoffe und Farben sind schwarzlichttauglich?

Zur nächsten Stunde sollen sie sich möglichst schwarz kleiden.

(E)

In der ersten Einheit sind damit schon wichtige theaterpädagogische Kriterien erfüllt:

Beobachten, Kritik üben, Reflektion über das Medium Theater. Die Schüler/Innen sind begeistert von dem Projekt und erstaunt über das neue Medium. Sechs von neun Schüler/Innen geben an keine Hobbies zu haben. Die Interessen sind bei allen Schüler/Innen vor allem auf Videospiele am Computer ausgerichtet. Es wurde deutlich, dass das Verständnis untereinander innerhalb des Klassenverbands nicht unbedingt freundschaftlich ist. Rivalitäten gerade zwischen den Jungen und Mädchen stechen während der Beobachtung besonders hervor. Ein besonderes Augenmerk liegt deshalb auf der Bemühung, Jungen und Mädchen innerhalb von Gruppenarbeit zusammenarbeiten zu lassen, um sich um einen besseren Zusammenhalt, der für die Theaterarbeit unabdingbar ist, zu bemühen.

6.1.2. Was brauchen wir für eine Theaterproduktion? (04. und 05. 09. 2008, 2DS)

(A)

In den ersten Stunden sollen die Schüler/Innen spielerisch an wichtige Aspekte der Theaterarbeit herangeführt werden. Zu Beginn der Stunde wird erneut über das Thema Theater allgemein reflektiert. Wichtige Schlagwörter wie Publikum, Kostüm, Schauspieler, Bühne und Regiebuch werden notiert. Einführungsphase bedeutet in erster Linie Kennenlernen des Mediums, Finden geeigneter Materialien und Lust für das gemeinsame Spielen zu wecken. Es bedeutet aber auch, sich ein Bild von den Kindern machen zu können bevor es zur Aufgabenverteilung kommt.

Pantomimen erraten und darstellen weckt die Lust an gestischen und mimischen Ausdrucksformen. Die Körperhaltung der Schüler muss trainiert werden. Gerades Stehen, Hinkeln oder Spannungsaufgaben sind Voraussetzungen, die keinesfalls alle Kinder mitbringen. Durch Bewegungsgeschichten und Rollenspiele können solche einfachen Übungen in die Theaterarbeit mit eingebunden werden, ohne dass sich die Kinder lächerlich dabei vorkommen. Vanessa zum Beispiel fällt als interessiertes, ideenreiches Mädchen auf. Bei sportlichen Übungen jedoch fängt sie oft an zu quengeln, sie habe keine Lust. Vanessas Körperhaltung ist auffällig schlecht. Sie kann kaum auf einem Bein stehen. Erst nach mehrmaligem Ermutigen und Wiederholen dieser Bewegung fällt es ihr leichter mitzumachen,

auch wenn ihr die Übungen sichtbar schwer fallen. In dieser spielerisch geprägten Eingangsphase kann es oft laut und unruhig werden. Wichtig ist es, den Schüler/Innen klare Grenzen aufzuzeigen oder aber gegebenenfalls schriftliche Übungen parat zu haben, um in Stillarbeit wieder zum Schulalltag zu finden und in Eigen- oder Gruppenarbeit über das Thema zu reflektieren. Zum Ende der ersten Einheiten sollen die Schüler/Innen mit mitgebrachten Materialien geeignete Mittel für das Theater im Schwarzlicht finden. Das Experimentieren mit diesem lockert die Lehrer-Schüler Beziehung und bringt sichtbare Begeisterung mit sich. Das Auf- und Umbauen der Blackbox bereitet die Schüler/Innen auf den späteren Aufbau einer großen Bühne vor. In dieser einleitenden Phase sollen genretypische Themenfelder erarbeitet werden. Welche Inhalte eignen sich für unser Projekt? Wie können unsere bereits gesammelten Materialien auf der Bühne zu einer in sich geschlossenen Szene werden? In der „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ bringen die Kinder verschiedene Materialien und schwarze Kleidung mit in den Unterricht. Auf diese Weise kommen sie über die Materialien zu den Themenfeldern. Eine bunte Krawatte und eine leuchtende Fliege verweisen auf eine Zirkusshow, leuchtende Tennisbälle und neonfarbene Fußballtrikots auf Sport und organische Stoffe wie Zähne und Nägel auf das Vampirgenre. Ein großes Bettlaken wird schnell zum spukenden Schlossgespenst. Zum Ende der Stunden sollen die erarbeiteten Themenfelder in die Arbeitshefte eingetragen werden.

(E)

Die anfängliche Begeisterung artet nun teilweise in Unruhe aus. Die Schüler/Innen scheinen nur schwer mit der Offenheit des Unterrichts umgehen zu können, so kommt es immer wieder zu störenden Zwischenrufen und Kommentaren bezüglich des Auftretens der Mitschüler.

Marlon zum Beispiel ist ein sehr unruhiger 12-Jähriger. Er gibt an, keine Hobbys zu haben, und die Schule langweilig zu finden. Seine Mitschüler bezeichnen ihn als Klassenclown. Bei der Arbeit mit ihm in der Theaterwerkstatt fällt auf, dass Marlon Misserfolge und Kritik nur schwer wegstecken kann. Er gibt schnell auf und dreht dem Geschehen desinteressiert den Rücken zu, sobald er merkt, dass er bei Aufgaben nicht das gewünschte Ergebnis erreicht oder Ideen schwer umsetzbar sind. Es ist besonders wichtig, Marlon immer wieder zu loben, ihm Aufgaben so zu stellen, dass er sie Schritt für Schritt erfolgreich bewerkstelligen kann. Darauf ist besonders in der Einführungsphase zu achten, um spätere Überforderung ausschließen zu können. Die Körperhaltung stellt sich bei der Mehrheit der Kinder als besonders schwach heraus, einige der Schüler/Innen können nicht auf einem Bein gerade stehen bleiben, so dass diesbezüglich weitere Übungen notwendig werden.

6.1.3. Wie erarbeiten wir Materialien? (08.09.2008, DS)

(A)

Nachdem die Schüler/Innen selbst nach Material gesucht haben und die Themengebiete grob abgesteckt haben, gilt es im folgenden Verlauf die bereits vorhandenen Requisiten zu vervollständigen und mögliche Szenenabläufe auszuprobieren. David ist ein Junge voller Ideen und Vorschläge, die jedoch größtenteils auf der Bühne nicht umsetzbar sind. Es fällt ihm zunächst schwer, sich vorzustellen, was das Publikum auf der Bühne tatsächlich sieht und welche Mittel dazu gebraucht werden. Immer wieder gehen wir gemeinsam ins Schwarzlicht und probieren mit den Requisiten deren Wirkung. David soll vor allem beobachten lernen und seine Ziele kleiner stecken. Anhand des Oberthemas Sport erarbeiten wir mithilfe eines Tennisballs die erste gemeinsame Szene. Welche Sportarten gibt es noch? Welche dieser Sportarten sehen gut aus in ihrer Ausübung? Nach dem Bunraku Prinzip wird der erste Tennisball im Raum von einem schwarz gekleideten Darsteller über die Bühne bewegt, zunächst wie gewohnt von einer Seite zur anderen im schnellen Tempo. Eine einfache Anweisung regt die Fantasie der Schüler/Innen an. „Versuch einmal den Ball möglichst langsam zu bewegen.“ Das Zeitlupenspiel ist ein beliebtes Mittel des Schwarzlichttheaters. Die Schüler/Innen erkennen schnell, dass Gegenstände, die an einem Stab geführt werden, ein Eigenleben entwickeln können. Der Ball fliegt unmotiviert durch den Raum, bewegt sich entgegen der Gravitationsgesetze und bleibt auch schon mal in Mitten des Raumes stehen um sich dann in wirbelnder Kreisbewegung zu präsentieren. Die wirbelnde Kreisbewegung regt einen anderen Schüler an, Kreise mit anderen Materialien zu ziehen, welche tolle Effekte hervorrufen. Das Sammeln der übrigen Requisiten wie Tennisschläger und andere Bälle wird in der Gruppe aufgeteilt. Da nicht genügend Materialien vorhanden sind, müssen Ideen für die Herstellung gesammelt werden. Die Schüler/Innen sollen sich die Szene notieren und aufschreiben, nach welchen Materialien sie suchen können. Pappmaché ist eine den Kindern bekannte Technik. Sie sollen in drei Gruppen einen kleinen, einen mittleren und einen großen Ball herstellen. Dabei werden die Gruppen bewusst so gemischt, dass Schüler/Innen, die offensichtlich Unmut über Mitschüler/Innen äußern, mit denjenigen, die den Unmut auslösen, gemischt werden, so dass sich die Schüler/Innen innerhalb von Arbeitsprozessen mit den anderen konfrontieren müssen.

(E)

Die Herausforderung, die Schüler/Innen in Gruppen entgegen ihren Wünschen einzuteilen, verläuft überraschend gut. Die Schüler/Innen akzeptieren die Gruppeneinteilung und arbeiten

ohne größere Schwierigkeiten miteinander. Die Zusammenarbeit zwischen Jungen und Mädchen verläuft gerade bei Bastelarbeiten auffallend reibungslos, da sie sich gegenseitig helfen müssen. Am Ende der Stunde mache ich sie auf diesen positiven Umstand aufmerksam und bemerke lobend ihre Zusammenarbeit. Das Arbeitsklima hat sich merklich verbessert.

6.1.4. Wie schreibt und liest man ein Regiebuch? Proben (10.09.2008, DS)

(A)

Nach der Wiederholung des bisher Gelernten bekommen alle ein Arbeitsblatt, auf dem die bereits theoretisch erfasste Sportszene und die weiteren Szenen kleinschrittig erarbeitet werden können. Die Schüler/Innen sollen anhand des Beispiels selbst einige Szenen in Form von Handlungsanweisungen, benötigte Gegenstände und Schauspieler aufschreiben. Aus dem Arbeitsblatt soll am Ende eine vollständig ausgearbeitete, schriftliche Vorlage entstehen, die es erlaubt, die Szenenabfolge individuell abrufbar zu machen. Das Kostüm für die Spieler der Sportszene besteht aus einem weißen Hemd, einer neonfarbene Kappe aus dem Verkehrserziehungsunterricht, einer Mullbinde als Stirnband und einem Tüllröckchen aus der Karnevalskiste. Alle benötigten Gegenstände müssen im Drehbuch eingetragen werden. Die in den Gruppen hergestellten Bälle werden auf schwarze Stäbe gespießt. Die erste Szene kann nun einstudiert werden. Die Schüler/Innen sind in Dreiergruppen abwechselnd Manipulator und Ballspieler und führen das Erprobte nach einer getrennten Arbeitsphase auf der Bühne vor. Besondere Bewegungsschwierigkeiten hat dabei Jonathan. Er ist aus der 7.Klasse in die Förderklasse zurückgestuft worden. Jonathan kann sich nur schlecht in die Klasse integrieren, oft sitzt er allein im Pausenhof. In der Gruppenarbeit ärgern sich seine Mitschüler darüber, dass er so langsam ist. Er ist auf theoretischem Gebiet der Stärkste der Klasse doch hat er in der Praxis große Schwierigkeiten, die aber für das Theaterstück in Hinblick auf eine Aufführung besonders wichtig sind. Die Schwächen der Gruppenmitglieder müssen für eine Aufführungssituation im Einzelnen einkalkuliert werden. Jonathan braucht möglichst viel Zeit zwischen den einzelnen Szenen. Die Sportszene wird zuerst im normalen Licht, dann mit Kapuzen, die aus Füllstoff genäht worden sind, und zum Ende im Schwarzlicht probiert. Für die musikalische Untermalung wird das Lied „Conquest of Paradise“ von Vangelis einstimmig angenommen.

(E)

Jonathan muss in Folge dieser ersten Proben besonders unterstützt werden. In den Pausen hole ich ihn nicht selten in die Klasse und frage ihn, ob er nicht Lust hat, mit mir zu üben.

Bereitwillig nimmt er meine Unterstützung an. Seine Klassenlehrerin erklärt mir, dass Jonathan in die Förderklasse aufgenommen wurde, weil die genaue Ursache seines teilweise fast merkwürdigen Verhaltens (Stimmungsschwankungen, Abwesenheit, Selbstgespräche) im kleinen Rahmen einer Fördergruppe einsichtiger würde und somit besser aufgefangen werden kann. Allgemein stelle ich eine große Bereitwilligkeit für das Theaterprojekt fest: Die Schüler/Innen kommen meist schon während den Pausen, um mir neue Materialien und Ideen zu präsentieren. Nichtsdestotrotz kommt es oft zu unruhigen und damit unproduktiven Phasen, die einer vernünftigen Theaterarbeit teilweise im Wege stehen.

6.1.5. Die „Jongleurszene“ (11.09.2008, ES)

(A)

Zu Beginn der Stunde zeigen alle drei Sportszenengruppen das bereits Erprobte im Schwarzlicht dem begleitenden Lehrer. Sie sollen sich früh an eine Situation vor Publikum gewöhnen. Der lobende Zuspruch nach jeder Szene weckt Lust für weitere Proben. Nach jeder Einheit wird gemeinsam über das Gesehene gesprochen. Diejenigen Schüler/Innen, die nicht auf der Bühne sind, sollen das Gesehene beschreiben und darüber reflektieren. Wichtig dabei ist, dass sie immer zunächst lobende Kritik aussprechen. Das ist zu Beginn dieser Kritikphasen nicht immer ganz einfach. Vielen Schüler/Innen wollen oder können nur ausdrücken, was ihnen negativ aufgefallen ist.

Die Aufgabenstellung für das Beurteilen einer Probe lautet primär:

- Was hat euch besonders gut an den Proben gefallen?
- Welche Verbesserungen sind gegenüber der letzten Probe erkennbar?

Die kreative Ausarbeitung neuer Ideen ist mit den Schüler/Innen der Förderklasse nicht einfach. Oft sind es dieselben Kinder, die Einfälle anbringen. Offene Fragen scheinen eine Herausforderung darzustellen, die die Schüler/Innen nicht gewohnt sind. Bei Ausarbeitungsschwierigkeiten ist es hilfreich, den Rahmen der Fragestellung einzugrenzen, auf einen kleinen Nenner zu reduzieren. Zunächst sollen die Kinder in Gruppenarbeit die bereits erarbeiteten Materialien notieren und mögliche Themenfelder dazu erarbeiten. Eine große Schwierigkeit ist die Umsetzbarkeit der Ideen für eine Schulaufführung im gegebenen Rahmen. Die Fragestellung soll immer auch auf das WIE hinauslaufen. Zum Ende der einstündigen Theaterwerkstatteinheit werden konkrete Vorschläge ausprobiert. Einstimmig entscheiden die Kinder, dass in einer Szene mit den Bällen jongliert werden soll. David entpuppt sich als geübter Tänzer mit Selbstbewusstsein zur Bühnenpräsenz. Abwechselnd

versuchen die anderen als Manipulatoren, die Bälle um ihn herum zu bewegen. Dabei entsteht zunächst großes Gedränge und unkontrollierte Gebärden. Zu eng ist die Arbeit in der Blackbox, die Schüler/Innen können ihre Ideen nicht frei umsetzen.

(E)

Auffällig ist, dass die Durchführung der Szene vor dem Klassenlehrer besonders gut funktioniert. Die Schüler/Innen entwickeln untereinander ein Gemeinschaftsgefühl und eigene Kontrollmechanismen für das gute Gelingen, die für eine bessere Gruppenstabilität sorgen. In Bezug auf die reflektierenden Phasen gilt es eine „Kultur der Kritik“ zu erarbeiten. In weiterer Folge ist ein größerer Bühnenraum für die Ausarbeitung der Einzelszenen unbedingt notwendig.

6.1.6. Wie baut man die Schwarzlichttheaterbühne? (12.09. und 15.09.2008, 2DS)

(A)

Der Physikraum der Hohe-Giethorst-Hauptschule ist durch Jalousien vollkommen abdunkelbar. Die „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ wird daher in einen neuen Raum verlegt. Bevor das Proben weiter gehen kann, gilt es zunächst einen geeigneten Bühnenraum zu schaffen. Aus Kostengründen schneiden wir zu diesem Zwecke schwarze Müllsäcke großflächig auseinander. Wände, Decke und Boden müssen vollständig mit dem Material beklebt werden. Lukas schlägt vor, eine Skizze für die Bühne anzufertigen. Erst nach mehreren Versuchen berücksichtigt er einen separaten Umkleide- und Requisitenraum, der von links auf die Bühne führt. Gemeinsam wird überlegt, wie wir den Klassenraum der Skizze nach gestalten können. 13 m Bodenfläche werden sorgfältig geklebt und auf Rutschfestigkeit getestet. Die Beklebung der oberen Wand und die Deckenpartien übernehme ich.

(E)

Beim Aufbau der Bühne kommt es erneut zu Schwierigkeiten der Gruppenmitglieder untereinander. Ich stelle fest, dass gerade ein freies, unbeobachtetes, selbstständiges Arbeiten vermehrt zu Komplikationen führt. Im Gespräch wird abschließend versucht, eine Lösung für das Problem zu finden. Ansatzweise formulieren die Schüler/Innen ihre Schwierigkeiten und Wünsche bezüglich der Anderen. Dabei wird deutlich, dass die Schüler/Innen konkrete Arbeitsanweisungen im Sinne einer genauen Einteilung gegenüber freiem Arbeiten nach Interessen bevorzugen.

6.1.7. Proben (16.09. und 17.09.2008 4DS)

(A)

Im neuen Theaterwerkstatt Klassenraum können die Proben der ersten beiden Szenen beginnen. Aufgaben werden in dem Sinne verteilt, dass ich den Schüler/Innen ihre Aufgaben nach verschiedenen ästhetischen und motorischen Kriterien zuteile. Diese Art der Vergabe stößt nicht auf Zustimmung: Die Schüler/Innen würden gerne selbst entscheiden, wer von ihnen welche Rolle übernimmt. Teilweise überschätzen sie ihre eigenen Fähigkeiten oder begreifen die Szene nicht im Zusammenhang einer ganzheitlichen Aufführung. Die beiden Szenen sollen hintereinander gespielt werden, so dass die Schüler/Innen das Übergeben von Requisiten und das leise Warten neben der Bühne kennenlernen. Beim Abschluss der Probeneinheit und dem mehrmaligen Durchspielen der beiden Szenen frage ich erneut nach ihrer Beurteilung der Aufgabenverteilung. Im Gespräch wird schnell klar, dass die Vergabe sinnvoll ist. Jeder kann sich nun auf seinen eigenen Beitrag konzentrieren. Kritik kann jetzt individuell geübt und langfristig beobachtet werden. David spricht sich für ein schnelles Musikstück für die „Jongleurszene“ aus. Da er den Bewegungsrhythmus selbst bestimmen kann und soll, nimmt die Gruppe den Vorschlag an. Er entscheidet sich für einen Song von Eminem, den es in der nächsten Stunde auf seine Umsetzung zu prüfen gilt. Das häufige Proben derselben Szenen kann auch anstrengend werden. Problematisch ist hier, dass einige Kinder ihre Aufgaben auf Anhieb erfüllen, während andere länger dazu brauchen. „Langweilig!“ schreit Lukas nicht selten in den Raum. Andere stimmen ihm zu. Lukas ist ein Junge, der oft lustlos und desinteressiert erscheint. In der Probenarbeit verstellt er sich oft, tut so, als habe er nichts übrig für die Theaterwerkstatt und zieht die Arbeit ins Lächerliche. Nichtsdestotrotz ist Lukas einer der stärksten Manipulatoren. Ihm fallen die Aufgaben leichter als den Anderen, er stört diejenigen, die noch proben müssen. Lukas wird in dieser Stunde zum Lichttechniker ernannt. Er soll sich um den geeigneten Aufbau der Schwarzlichtröhren kümmern, indem er verschiedene Einstrahlungswinkel und Positionen im Raum auf ihre Leuchtwirkung prüft. Die Szenen werden abschließend in das Drehbucharbeitsblatt eingetragen. Zu Hause sollen die Schüler/Innen nach Verbesserungsvorschlägen suchen.

(E)

Die Schüler/Innen sehen ein, dass gegenseitiges Absprechen im Schwarzlichttheater unbedingt notwendig ist. Auch wenn sie ihre gegenseitigen Differenzen nicht gänzlich beseitigen können, sehen sie doch die Notwendigkeit eines gepflegten Umgangs miteinander innerhalb der Theaterarbeit. Die Aufgabenverteilung nach Interessen und Können erweist sich

als sinnvoll. Für die nächsten Arbeitsschritte steht somit ein genaues Konzept, an dem sich die Schüler/Innen orientieren können.

6.1.8. Erarbeitung der „Handszene“ (18.09.2008, ES)

(A)

In dieser Einzelstunde soll eine weitere Szene gefunden werden. Von einem Bestattungsinstitut gesponserte weiße Handschuhe werden als Material vorgegeben. Die Fragestellung bezieht sich allgemein auf Handzeichen. Was sind Handzeichen und in welchen Situationen gebrauchen wir sie? Den Schüler/Innen sind Handzeichen bekannt, doch fallen ihnen keine bühnentauglichen Gebärden ein. Auf der Bühne im Schwarzlicht soll jeder eine schöne Form mit den Händen vormachen, die die anderen gemeinsam und möglichst gleichzeitig wiederholen. Die Schüler/Innen haben große Schwierigkeiten, gleichmäßige Bewegungen gleichzeitig durchzuführen. Sie müssen aufeinander achten und sich gegenseitig absprechen, damit ein gemeinsamer Rhythmus gefunden werden kann. Durch Vorgaben und Ideenvorschläge nimmt die Szene Gestalt an. Gemeinsam erarbeiten wir eine Reihe von Handbewegungen: Winken, Klatschen, „Locken“, „Peace“, „den Vogel zeigen“, Daumen hoch oder runter, Laola-Welle, Kreisformen Mittelfinger usw. Die Reihenfolge wird in den Arbeitsheften und auf einem großen Plakat notiert, welches im Klassenraum aufgehängt wird. Abschließend wird die Jongleurszene mit der Musik von Eminem „My name is“ geprobt.

(E)

„Es ist ein Irrtum zu glauben, je offener die Aufgabenstellung ist desto vielfältiger seien die Ergebnisse.“¹⁰³ Die Schüler/Innen der Förderklasse haben selbst nur wenige Ideen in den Unterricht einbringen können. So müssen sie erst mit derartig offenen Fragen wie „Wie könnte man dieses Thema nun auf der Bühne umsetzen?“ umgehen lernen. Dies bereitet den Schüler/Innen große Schwierigkeiten, so dass viele Vorgaben und Anstöße meinerseits erbracht werden müssen. Die Leistungen steigen mit der Zunahme der Unterrichtseinheiten, so dass anzunehmen ist, dass kreative Prozesse erst geübt werden müssen. Bei der „Handszene“ stehen die Schüler/Innen vor einer neuen Herausforderung: Hier ist die Beteiligung aller Mitwirkenden und somit ein gemeinsames Einverständnis und die Absprache aller untereinander notwendig. Diese Herausforderung bereitet den Schüler/Innen

¹⁰³ Pawelke, Rainer. S. 86.

anfänglich große Probleme. Es müssen demnach Wege der Kommunikation gefunden werden, die es erlauben, einen gemeinsamen Nenner für alle Beteiligten zu finden.

6.1.9. Wie wirbt man wo für wen? Proben (22.09.2008, DS)

(A)

Die Schüler/Innen sollen sich in dieser Unterrichtseinheit einen repräsentativen Namen für die Theatergruppe überlegen. Dies passiert auf dem Hintergrund einer möglichen Werbestrategie. Zunächst sollen sich die Schüler/Innen ein mögliches Zielpublikum vorstellen. Die Schüler/Innen der Förderklasse sind während der ersten Wochen des Schuljahres aus ihren eigentlichen Klassen herausgenommen worden (s.3.1.2.). Der Vorschlag, eine dieser Ursprungsklassen für eine Vorstellung einzuladen, stößt auf allgemeine Zustimmung. Während der Probenarbeiten an der Jongleur- und Sportszene formulieren zwei der Schüler/Innen eine vorläufige Einladung für die Klassen, Lehrer und Eltern, die von mir ausgearbeitet wird. Die Handszene wird um eine dramaturgische Komponente erweitert: Einleitung, Höhepunkt und Abschied. (s. Anhang). Die Schüler/Innen sind begeistert von der Abfolge: Während alle Hände hinter dem Rücken gehalten und somit für das Publikum unsichtbar werden, taucht vorne ein „Stinkefinger“ auf. Dieser wird durch die hinteren Manipulatoren durch das Symbol „Daumen runter“ entsprechend kommentiert und dann von einer Hand von der Seite sanft weggeschlagen. Die drei bisher erarbeiteten Szenen können nun nacheinander geprobt werden.

(E)

Die erarbeiteten Szenen gehören in die Kategorie Effekttheater. Es ist den Schüler/Innen gelungen, sich für dieses Genre ein entsprechendes Zielpublikum vorzustellen. Im Laufe der Probenarbeit wird der Bezug zur Aufführung immer deutlicher. Die Schüler/Innen beginnen nun von Beginn jeder Unterrichtseinheit ihre Aufgaben, das Darstellen und das Manipulieren der Gegenstände, in Eigenarbeit zu verbessern. Verstärkt findet nun auch die Absprache untereinander statt.

6.1.10. Ablauf der Szenen, technische Aufgaben und Finden einer Endszene (23.09.2008, 3ES)

(A)

Lukas kommt schon während der Pause auf mich zu um mir einen möglichen Namen für die Theatergruppe vorzuschlagen: „Förderklassentheater Geisterhände!“ Der Vorschlag stößt auf allgemeinen Zuspruch und erlaubt es, die Einladungen fertigzustellen. Die Einteilung der Szenen erfolgt nach technischen und personellen Voraussetzungen. Die Schüler/Innen sollen nach den Bedingungen, die durch Kostüm und darstellerische Leistung gegeben sind, die Einteilung und Abfolge der Szenen entscheiden. Dabei ist der Zeitfaktor entscheidend, insofern zwei der Darsteller sich zu Manipulatoren umziehen müssen. Der Ablauf wird nach diesen Kriterien verschriftlicht, so dass die Möglichkeit besteht, den Ablauf theoretisch abzurufen. Die einführende Szene wird die Handszene, in der alle Schüler/Innen beteiligt sind. Die Szene scheint am geeignetsten für den Einstieg, damit die Aufmerksamkeit des Publikums höchstmöglich gebannt wird. Darüber hinaus ist sie aus technischen Gründen am besten an den Anfang zu setzen. Die Schüler/Innen bringen den Vorschlag bereits auf der Bühne Platz zu nehmen, während das Publikum in den dunklen Raum hineingeht. Die weißen Handschuhe lassen sich beim Einmarsch von neun Schüler/Innen nur schwer gänzlich verbergen. Der Vorschlag wird angenommen und durch den Zusatz ergänzt, dass das Publikum von mir mittels einer kleinen Lampe, die frontal vom Bühnenraum aus scheint, in den Zuschauerraum hineinzuführen ist, damit die Bühne im ersten Moment nicht erkennbar wird. Nach der Handszene sollen zunächst die Sport- und anschließend die Jongleurszene stattfinden. Zum Finden der Endszene wird sämtliches Material, das wir gesammelt haben, herangezogen. Mit fluoreszierenden Lacken werden Blumen und Boas bemalt. Ich schlage vor, eine ruhige, ausklingende Szene zu gestalten, wie zum Beispiel eine Art Gartenszene. Dazu werden die Konturen dreier großer Schmetterlinge mit der Heißklebepistole umrahmt und mit Pailletten bestickt, so dass sie im Schwarzlicht leuchten. Plastikblumen sollen unter schwarzen Stoffen aufgedeckt werden, so dass nach und nach ein Strauß zum Vorschein kommt. Während die Schmetterlinge im Hintergrund fliegen, erscheinen bunte Blumenboas aus den Hosentaschen der übrigen Manipulatoren. Das Ausrollen eines großen Plakats mit der Aufschrift: „Förderklassentheater Geisterhände!“ und den Unterschriften aller Beteiligten soll den Abschluss der Aufführung bilden.

(E)

Die Ausarbeitung der abschließenden Szene dauert relativ lang, so dass sich in den Proben zunächst nicht der gewünschte Erfolg einstellt und Unruhe entsteht. Auch die Verschriftlichung der Szenen auf das Arbeitsblatt erweist sich zunächst als schwierig. Es gilt dieses in den weiteren Stunden verstärkt zu üben.

6.1.11. Gesamtablauf und Proben (24. und 25.09.2008, 6DS)

(A)

Kurz vor der Aufführung kommt es zu personellen Änderungen. Michael hat sich beim Raufen im Pausenhof sein Bein angebrochen. Er übernimmt als technischer Assistent die musiktechnischen und organisatorischen Aufgaben. Er wird für das Einspielen der Musik verantwortlich und sagt den Schüler/Innen bei der Handszene den richtigen Ablauf an, so dass dieser nicht auswendig gelernt werden muss. Die ausgiebige Probenarbeit an allen vier Szenen im Schwarzlicht und zur Musik eröffnet den Schüler/Innen nun eine konkrete Vorstellung vom Ablauf und von den individuell zu erbringenden Leistungen. In der ersten Szene stehen fünf Schüler/Innen hinten und vier sitzen vorne. Alle verbergen dabei die weißen Handschuhe. Michael gibt die Reihenfolge der Handzeichen an. Am Ende der Szene, die von dem Stück „New Soul“ von Noel Yaim begleitet wird, marschieren alle nach der Reihe von der Bühne. Marlon gibt über seine Beteiligungsbereitschaft seine Unlust zu verstehen, aus der eine neuartige Idee entsteht: Nachdem er nicht wie die anderen von der Bühne marschiert sondern stattdessen Faxen macht, wird dies in die Szenenabfolge mit aufgenommen. Er soll als letzter von der Bühne gehen und anders als die anderen Winken und Klatschen. Der Vorschlag ermöglicht es, Zeit für das Umziehen der „Sportler“ zu gewinnen. Nachdem Marlon wie ein Clown spielt, wird er von einem anderen Schüler von der Bühne gezogen. Die Schüler/Innen sollen dann die weißen durch schwarze Handschuhe ersetzen, so dass sie für die Sport- und Jongleurszene ausgestattet sind. Der ständige Verlust und die Unordnung im Umkleidebereich veranlassen uns, die Handschuhe stets in den Hosentaschen mit sich zu führen. Die letzte Szene wird besonders ergiebig geprobt. Die Musikauswahl treffen wir teilweise gemeinsam. Nach mehreren Versuchen und Proben mit verschiedenen Stücken wird das Lied „Viva la vida“ in seiner instrumentalen Version von Coldplay ausgesucht. Die Aktualität der Stücke scheint dabei Hauptkriterium zu sein.

(E)

Die Vorbereitungen zum Ende des Projekts verdeutlichen, dass auf etwaige Änderungen des Ablaufs spontan eingegangen werden muss. Die Endphase ist darüber hinaus gekennzeichnet von der Eigeninitiative der Schüler/Innen, von denen einige erst jetzt beginnen, ihre eigenen Vorschläge einzubringen. Kurz vor der Vorstellung steigt der Arbeitswille: Genauigkeit und Absprache funktionieren nun viel besser. Die Stimmung ist gut: Die Schüler/Innen freuen sich auf die Aufführung und sind mit den Probenergebnissen weitestgehend zufrieden. Sie beginnen nun auch untereinander sich anzuspornen und zu motivieren, denn das gemeinsame Arbeiten und die Auswirkungen jeder Bewegung auf die Gesamtauführung werden nun immer deutlicher.

6.1.12. Die Aufführung (26.09.2008)

(A)

Die Generalprobe beginnt um 9.50 Uhr. Die Stimmung ist ungewohnt ruhig und konzentriert. Ein letztes Mal gehen wir alle 4 Szenen im Schwarzlicht durch. Die Schüler/Innen sind trotz kleiner Fehler zuversichtlich für die Aufführung und können diese kaum mehr erwarten. Kleinigkeiten werden abschließend noch einmal durchgesprochen, um bekannten Mängeln vorzubeugen. Um 11.40 Uhr kommen die Zuschauer in den bereits abgedunkelten Theaterraum. Mit einer kleinen Lampe werden die 40 Sitzplätze beleuchtet, so dass das Publikum die Sitzplätze, nicht aber die Bühne erkennen kann. Im Publikum befinden sich neben der geladenen Parallelklasse die Klassenlehrer der Fördergruppe, drei Elternpaare der Schüler/Innen sowie fünf interessierte Kollegen der Schule und ein Mitglied der der Bocholter Lernwerkstatt Die Manipulatoren warten bereits auf der Bühne, die Hände hinter ihrem Rücken versteckend. Nach Einkehren der nötigen Ruhe begrüßt Michael das Publikum: „Herzlich Willkommen im Förderklassentheater Geisterhände! Die Show kann beginnen.“

Er spielt die Musik ein, die Vorführung beginnt. Die Tatsache, dass die Schwarzlichttheatermanipulatoren nicht zu sehen sind, ruft lautes Fragen hervor. „Boah! Wie geht denn das?“ Das Publikum reagiert sichtlich mit Begeisterung. Lautes Lachen und Zwischenrufe sowie Begeisterung über die ästhetischen Merkmale sind deutlich hörbar. Der „Stinkefinger“ und das „Wegziehen“ von der Bühne am Ende der ersten Szene sorgen für die nötige Lockerung auf der Bühne: Die Schüler/Innen fühlen sich in ihrem Tun bestätigt und werden durch Beifall und Lachen dafür belohnt. Bis auf einige kleine Mängel, zum Beispiel das Vergessen der Benutzung von schwarzen Handschuhen, läuft die Vorstellung reibungslos

über die Bühne. Nach der Wiederholung der Handszene, an der alle Manipulatoren der Gruppe beteiligt sind, der Zugabe, soll das Publikum ein Feedback geben. Positiv wird besonders die Musikauswahl sowie die Dunkelheit angemerkt: „So was!!! hab ich noch nie gesehen. Voll cool schaut das aus mit dem Licht.“

(E)

Die Spielsituationen im Effektheater sind trotz ihrer surrealistischen Anlage eng an individuelle Problemstellungen geknüpft. Innerhalb des Produktionsprozesses gab es verschiedene Schwierigkeiten, die es in ihren Ansätzen zu regeln galt. Das Klassenklima hat sich im Laufe der Theaterarbeit gebessert. Die qualitative Wissensvermittlung in dieser Theaterwerkstatt passiert eindeutig über den Produktionsprozess. Die Darstellungsart ist sozusagen Vehikel für die theaterpädagogischen Absichten hinsichtlich der gemeinsamen Arbeitsphasen. Das unmittelbare Ergebnis der Projektgruppe „Förderklassentheater Geisterhände“ ist die Aufführung vom 26.09.2008. Die positive Beurteilung der Vorführung und das Interesse anderer Lehrer an ähnlichen Projekten bestätigt die Theaterwerkstatt als erfolgreich absolviert.

6.2. Arbeitblätter und Materialien:

Die hier aufgeführten Arbeitsblätter sind in selber Form im Rahmen des Projekts „Förderklassentheater Geisterhände“ zur Anwendung gekommen. Die Materialien sind von mir eigenständig erarbeitet worden.

6.2.1. Bewegungsgeschichte

Aufgabe: Stellt euch vor wir gehen gemeinsam spazieren, untermalt den text gestisch und mimisch!

Ein Spaziergang im Wald,
an einem schönen, sonnigen Tag, stapfen wir morgens auf einer Wiese. Das Gras ist noch leicht sumpfig vom Morgentau. Langsam bringt uns die Sonne Helligkeit und Wärme. Der Weg vor uns beginnt steiler und holpriger zu werden. Langsam geraten wir ins Schwitzen, so dass wir hin und wieder eine kleine Pause einlegen müssen. Am Wegesrand pflücken wir ein paar schöne Blumen. Oben auf dem Hügel angekommen atmen wir einmal kräftig durch. Nun stehen wir vor einem kniehohen Stacheldrahtzaun, über den wir nun, um unseren Spaziergang fortzusetzen, langsam hinüber klettern. Unser Weg führt uns zu einem Waldrand. Der Weg ist hier von Büschen und Ästen verengt. Behutsam schieben wir diese an die Seite und drängen uns durch das Unterholz. Plötzlich: ein Geräusch. Erschrocken bleiben wir stehen. Ein Vogel flattert vorbei. Puh, erleichtert gehen wir weiter. Den Wald hinter uns gelassen gelangen wir an eine Lichtung. Dort steht ein Reh. Langsam schleichen wir uns an dieses heran, damit wir es nicht verscheuchen. Das Reh hebt den Kopf und wir bleiben Regungslos stehen. Da müssen wir plötzlich nießen. Das Reh jagt davon. Wir gehen also weiter. MMMMhhhhh... was duftet unser Blumenstrauß. Wir riechen daran. Nun führt uns der Weg aus dem Wald hinaus. An einer Wegkreuzung sitzt eine alte Frau, der wir den Blumenstrauß schenken. Die Sonne hoch am Himmel treibt uns den Schweiß auf die Stirn: Es ist unglaublich heiß. In der Ferne hören wir auf einmal Wasser rauschen. Der Weg wird sandig, so dass wir besser unsere Schuhe ausziehen. Wir klettern einen kleinen Sandberg hinaus und erblicken, oben angekommen, einen wunderschönen See in etwa 200 Meter Entfernung. Schneller eilen wir den Berg hinunter. Der Sand wird immer wärmer und bald so heiß, dass wir kaum noch darauf laufen können. Wir können kaum erwarten endlich in das kühle Wasser zu springen. Noch 30m, 20m 10m. Wir fliegen förmlich über den heißen Sand.

Mit einem sanften Aufschrei von Erleichterung stürzen wir uns in das Wasser. Endlich können wir schwimmen und uns von dem anstrengenden Spaziergang erholen.

6.2.2. Lückentext

Aufgabe: Tragt die fehlenden Wörter in die dafür vorgesehenen Lücken ein!

WAS ist Schwarzlichttheater?

In der letzten Stunde hat Frau Messing uns eine neue Form von Theater vorgestellt. Dieses neue Theater heißt _____. Es ist anders als das normale Theater, weil man nicht im Hellen, sondern in der _____ spielt.

Jeder Schauspieler muss sich dazu _____ Kleidung anziehen. Man sieht nur spezielle Neonfarben und _____, weil das Schwarzlicht nur diese Farben erkennbar macht. Da man beim Schwarzlichttheater nicht unbedingt Sprechen muss, wird die Geschichte oft von _____ begleitet.

Wir haben außerdem über das Theater allgemein geredet. Das Wichtigste am Theater ist die G_____, Materialien und natürlich eine Bühne vor P_____.

Wir haben gelernt, dass das Schwarzlichttheater für bestimmte Themen besonders gut geeignet ist. Magie, also Zauberkunst, Spukgeschichten und Z_____.

Man kann Gegenstände verschwinden lassen oder zum Beispiel

_____.

Heute haben wir besonders über die Technik des Spielens gesprochen.

_____ ist im Schwarzlichttheater besonders wichtig. Dabei ist Mimik die Sprache des _____ und Gestik Ausdruck des _____.

In der nächsten Stunde wollen wir verstärkt auf der Bühne arbeiten. Es beginnen nun also die P_____.

6.2.3. Gruppenarbeit

-Planetengruppe

Aufgabe:

Setzt euch zu dritt zusammen und teilt die Materialien unter euch auf. Jeder hat nun ein oder zwei Bälle. Stellt euch nun in eine Reihe und probiert gegenseitig verschiedene Bewegungen aus. Dies macht ihr leise und am besten so, dass immer einer vormacht und die anderen machen es ihm nach. Sortiert nun die guten Bewegungen aus. Stellt ein Szenarium von Bewegungen, oder auch eine kleine Handlung so zusammen, dass ihr ungefähr 5min auf der Bühne vorstellen könnt.

-Schmetterlingsgruppe.

Aufgabe:

Setzt euch zu zweit zusammen. Jeder von euch bekommt einen Schmetterling. Denkt euch dazu Bewegungen, oder aber eine kleine Handlung aus, so dass ihr ca. 5min auf der Bühne vorstellen könnt, woran ihr gearbeitet habt.

-Schlangengruppe.

Aufgabe:

Setzt euch zu dritt zusammen. Jeder von euch bekommt Schlangen bzw. Seile in die Hand. Zuvor haben wir schon das Verschwinden und Auftauchen von Gegenständen geübt. Denkt euch zu den Schlangen Bewegungsabläufe aus, mit denen ihr euch 5min auf der Bühne präsentiert.

-Zauberkünstler.

David, erweitere und übe deine Zaubertricks, die du dir letzte Stunde ausgedacht hast. Auf der Bühne solltest du ca. 5min Vorstellung geben.

Vorbereitungszeit: 15.min.

6.2.4. Arbeitsblatt: Szenen verschriftlichen.

Aufgabe: Schreibt die Abläufe der Einzelszenen möglichst genau auf das Arbeitsblatt. Bedenkt dabei welche/r Schauspieler/In dabei welche Aufgaben erfüllen muss. Beachte auch das Umziehen hinter der Bühne! Überlegt euch einen Namen für unsere Theatergruppe!

Schwarzlichttheater _____

Szenenabfolge:

1.Handszene:

Alle kommen von links auf die Bühne (aufgepasst, Handschuhe verbergen).

5 stehen, 4 setzen sich

Alle Hände hinter den Rücken

Alle 3..2..1..,

alle winken mit beiden Händen,

alle Daumen hoch,

alle klatschen,

großer Kreis,

kleiner Kreis,

vorne: Stinkefinger hinten: Daumen runter

hinten: winken vorne: Daumen runter

Alle Winken

2.Schmetterlinge und Blumen

Erscheinen von drei Blumen rechts und drei Blumen links. Schmetterlinge fliegen.

3.Sportszene

4.Ballszene (5Spieler)

6.2.4.1. Vollständige Textvorlage. Förderklassentheater Geisterhände

1.Handszene:

Alle kommen von links auf die Bühne (aufgepasst, Handschuhe verbergen).

4 stehen, 3 setzen sich (aufgepasst alle auseinander stehen, Platz haben!)

Alle Hände hinter den Rücken

Alle 3..2..1..., (Vanessa beginnt, alle machen nach)

alle winken mit beiden Händen,

alle Daumen hoch,

alle klatschen,

großer Kreis, (Vanessa zuerst alleine, 1mal, danach alle gemeinsam 3mal)

kleiner Kreis, (4mal kleiner Kreis alle zusammen)

Vanessa: Stinkefinger (Achtung! Kurz halten!) hinten: Daumen runter

Lukas: langsam drauf schlagen

Vogel

LAOLA (Jonathan beginnt vorne, dann Vanessa, Lukas, Marlon, David, Marc, Lukas)

Alle Winken (mit einer Hand))

Abmarsch (marschieren) von der Bühne (zuerst vorne, dann Anschluss hinten)

Marlon winkt und hampelt

David zieht ihn aus der Bühne

UMZIEHEN VANESSA UND LUKAS ALS SPORTLER (SCHNELL)

(David zieht sich sein Jongleur Kostüm an)

2.Sportszene

Jonathan, Lukas und Marlon wechseln weiße Handschuhe zu schwarzen Socken!

Auftritt Vanessa und Lukas, kurzes verbeugen, winken.

Jonathan Auftritt mit kleinem Ball (fliegt herein, Bewegungen, Kreise)

Tennis Spiel

Jonathan legt kleinen Ball auf den Boden, nimmt beide Schläger (Bewegungen!)

Vanessa und Lukas staunen hinter den Schlägern hinterher

Auftritt Lukas mit mittlerem Ball

Handballspiel

Kreisend verlässt Lukas mit Ball die Bühne

Auftritt Marlon mit großem Ball

Fußballspiel

Zuspiel Vanessa schlägt fehl. Über Lukas Kopf geht Marlon mit Ball von der Bühne

Kurzes verbeugen Vanessa (mit kleinem Ball) und Lukas- Abmarsch von der Bühne.

Vanessa und Lukas ziehen sich um! Vanessa, Lukas und Marc in ganz schwarz (Socken als Handschuhe)!!!

3. Jongleur

Einlaufen mit Raupenbewegung Marlon, Lukas, Jonathan

Raupe

Auseinanderziehen der Raupe

Kreisende Bewegungen aller Bälle

Auftritt David

David jongliert zuerst mit kleinem Ball (Jonathan), dann mittlerer Ball (Lukas), dann großer Ball (Marlon)

Tanzende Bewegungen (ACHTUNG: nicht ZU schnell)

Bälle nacheinander von der Bühne

David schaut diesen hinterher, verbeugt sich, Abmarsch von der Bühne

4.Schmetterlinge und Blumen

Vanessa leise auf die Bühne

Beginnt LANGSAM die 6 Blumen nacheinander erscheinen zu lassen.

Nach dritter Blume:

Auftritt Marc und Lukas mit fliegenden Schmetterlingen

(ACHTUNG, Blumenschlange mit Kapuze auf der Bühne platzieren!)

Nach dem Aufdecken aller Blumen nimmt Vanessa die Schmetterlinge

Auftauchen der Blumenschlangen links und rechts (Marc und Lukas)

(LANGSAM, GEMEINSAM!)

Vanessa gibt Schmetterlinge wieder ab

Bewegungen mit Blumenschlange und Schmetterling (Marc, Lukas)

Blumenpflücken

Abgang

5.Verabschiedung

Marlon und Jonathan gemeinsam mit Namensrolle auf die Bühne

Langsames (!) Ausrollen

ES BEDANKT SICH DAS FÖRDERKLASSENTHEATER GEISTERHÄNDE

Licht an- Alle auf die Bühne, verbeugen

Bocholt, den 23.9.2008



Liebe Eltern der
Förderklasse 5,

herzlich lädt Sie das

Förderklassentheater „Geisterhände“

zu seiner ersten, kurzen Aufführung ein. Das Programm dauert nur 15 Minuten und findet deshalb während der Schulzeit im Differenzierungsraum statt.

Sie sind herzlich eingeladen am

FREITAG, DEN 26.09.08 UM 11.40h

in die Hohe-Giethorst-Schule zu kommen.

Wir präsentieren einzelne, kurze Szenen des Schwarzlichttheaters, die wir in den letzten zwei Wochen gemeinsam zusammengestellt haben.

Mit freundlichem Gruß

Ruth Messing &

Das Förderklassentheater Geisterhände

HOHE - GIETHORST - SCHULE

Städt. Gemeinschaftshauptschule, Büningweg 29, 46397 Bocholt Tel. (02871) 3 88 89
Fax (02871) 3 89 62
Bocholt, 13.01.2009

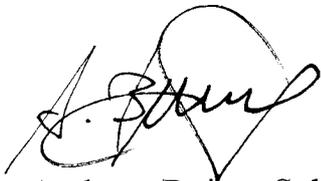
Gutachten
für Frau Ruth Messing

Frau Messing hat in der Zeit vom 28.08. bis zum 26.09.2008 an unserer Schule eigenständig eine Theaterwerkstatt „Schwarzlichttheater“ erfolgreich initiiert, geplant und durchgeführt.

Es gelang ihr in bemerkenswerter Weise, die neun Schülerinnen und Schüler unserer schulinternen Förderklasse der Jahrgangsstufe 5 – Schülergruppe mit Lerndefiziten und sozialem und emotionalem Förderbedarf – anzusprechen, aufzuschließen, zu motivieren und zu befähigen, sich kreativ in die Planung und Durchführung einzubringen.

So wurde die abschließende Aufführung des Schwarzlichttheaterstückes von allen Beteiligten äußerst positiv aufgenommen und rückgemeldet und muss als „voller Erfolg“ bewertet werden.

Ich danke Frau Messing insbesondere für ihre Bereitschaft, sich dem Wagnis gestellt zu haben, mit benachteiligten Kindern unserer Schulform zu arbeiten und ihnen eigenes Zutrauen, gesteigertes Selbstvertrauen und Erfolgserlebnisse vermittelt zu haben.



Andreas Böing, Schulleiter

6.3. Bewegungsgeschichte. Albert-Schweizer-Realschule

Weckerklingeln. Ich wache ich auf. Bin müde. Eine halbe Stunde noch bis zum Schulbeginn. Eigentlich will ich überhaupt nicht gehen. Ich hab Kopfschmerzen. Mein Bein schmerzt, als ob es nicht laufen wolle. Ich quäle mich ins Badezimmer. Mein Spiegelbild lässt mich erschrecken. Schon wieder plagen mich Augenringe nach einer anstrengenden Nacht. Ich bürste mir Zähne und Haare im Eiltempo. Schnell schmeiß ich mich in meine Klamotten und verlasse Kaffe trinkend das Haus. Ich renne zur Schule. Verschwitzt komme ich in den Pausenhof. Es klingelt schon. Schon wieder zu spät. Streng schaut mich der Lehrer an „Setzen“ brüllt er. Ich setze mich. „Kannst du dich nicht mal hübsch anziehen?“ Zischt es von einer Mitschülerin aus der Reihe hinter mir. Arrogante Blicke treffen mich. Erst jetzt stelle ich fest, dass ich meinen Pullover auf links angezogen habe. Mein Gott ist mir das peinlich. Am liebsten versänke ich im Erdboden.

„Hausaufgaben?“ fragt der Lehrer. Er steht schon vor mir, keine Zeit mehr für Ausreden. „Ich hab sie vergessen“. Noch tiefer sinke ich in den Stuhl. Wie soll das nur weitergehen heute?

In der ersten großen Pause großes Gerangel vor dem Schulkiosk. Ich brauche Kaffee. Meine Kopfschmerzen sind nur noch schlimmer geworden. Von Hinten spüre ich ein Knie in meinem Rücken. „Kannst du nicht aufpassen?“ Ich will nur noch nach Hause. Ersehne das Ende des Schultages. Allein stehe ich im Hof, abseits von allem Getümmel meiner Mitschüler.

Mein Lehrer kommt auf mich zu „So kann das mit dir nicht weitergehen, du hast schon wieder deine Hausaufgaben vergessen, nach der Schule werde ich mich mit deinen Eltern in Verbindung setzen!“ Bloß das nicht denke ich. Mir schießen die Tränen ins Gesicht. Das war heute wohl alles zuviel für mich. „Da brauchst du gar nicht heulen. Mach lieber deinen Kram, dann gibt’s auch keinen Ärger.“

Aufgeregt laufe ich nach der 6. nach Hause. Mir rast das Herz in der Brust. Ich stell mich auf ein riesiges Donnerwetter ein. Meine Eltern sind, was die Schule angeht, immer schon sehr streng gewesen.

„Herr Paulus hat mich angerufen!“ meine Mutter seufzt laut auf. „Was soll ich nur mit dir machen?“ Still gehe ich auf mein Zimmer. „Warte nur, bis dein Vater nach Hause kommt“ setzt sie noch hinterher. Ich setze mich auf mein Bett, starr die Decke fragend an und wünsche mir nichts mehr als das Morgen die Schule ausfallen würde.

7. Bibliographie

Arnold, Rolf /Siebert, Horst: Konstruktivistische Erwachsenenbildung. Von der Deutung zur Konstruktion von Wirklichkeit. Schneider. Hohengehren. 1999.

Arnold, Patricia : Kooperatives Lernen im Internet : qualitative Analyse einer Community of Practice im Fernstudium. Waxmann. Münster. 2003 .

Belgrad, Jürgen (Hrsg.): TheaterSpiel: Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters. Schneider Verlag. Hohengehren. 1997.

Birbaumer, Andrea: Zwischen Therapie und Theater. Wien. 1991.

Brauneck, Manfred: Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühne und Ensembles. Rowohlt. Hamburg. 1992.

Breuß, Barbara: Ich Narr, vergaß der Zauberdinge. Wien. 2000.

Broich, Josef (Hrsg.): Theaterpädagogik: zwölf Beiträge zur aktuellen Diskussion unter erlebnispädagogischen Gesichtspunkten. Verl. Ed. Erlebnispädagogik . Lüneburg. 2007 .

Burkart, Veronika: Konfliktlösung im Spiel. Wien. 1970

Dörger, Dagmar/Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.) Spiel- und Theaterpädagogik studieren. Schibri. Berlin. 2005.

Hanl, Ilse: Kreatives Schulspiel. Möglichkeiten und Wirklichkeit. Jugend und Volk. Wien/München. 1977.

Hasenbeck, Maya: Bewegte Bilder. Schwarzlichttheater in Szene setzen. Kallmeyer. Seelze 2000.Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Beltz. 2000.

Hoppe, Hans: Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit. Lit-Verlag. Münster. 2003.

Hoernle, Edwin : Grundfragen proletarischer Erziehung. März-Verl. Frankfurt/M. 1970 .

Hölzinger, Michael: Die fantastische Welt des Schwarzlichttheaters. Novum-Verl.-GmbH. Wien. 2006.

Jeske, Marlis/ Ruping, Bernd/ Schöller, Eckard (Hrsg.): Geschichte(n) der Theaterpädagogik. Lit-Verlag. Münster/Hamburg. 1993.

Kersten, Ralph: Schwarzes Theater. Puppen und Masken. Frankfurt am Main. 1990.

Krowatschek, Dieter: Schwarzes Theater- Leicht gemacht: Ausstattung und Spielvorschläge für den Einsatz in der Schule. Borgmann. Dortmund. 2000.

Koch, Gerd: Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen. Schibri-Verlag. Berlin. 1995 .

Körperstiftung e. V. (Hrsg.): Theater in der Schule. Hamburg. 2000.

Lersch, Rainer/ Vernoiij, Monika: Behinderte Kinder und Jugendliche in der Schule. Eine Herausforderung an Schul- und Sonderpädagogik. Klinkhardt. 2001.

Liebau, Eckart (Hrsg.): Grundrisse des Schultheaters: Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule. Juventa. 2005.

Loibl, Elisabeth: Angewandtes bedarfsorientiertes Theater als neue Kunstform: Theater, Tanz, Performance im Kontext der Sozial-, Gesundheits- und Bildungswirtschaft. Wien. 2003.

Müller, Inez: Walter Benjamin und Berthold Brecht: Ansätze zu einer Dialektischen Ästhetik in den 30er Jahre. Werner J. Röhrig Verlag. St. Ingbert. 1993.

Müller-Weith, Doris: Theatertherapie: Ein Handbuch. Junfermann. 2002.

Oberschachtsiek, Bernd: Schwarzlicht-Theater: Ein Wegweiser. Herford. Hamburg. 2000.

Otto, Enrico: Methodische Theaterpädagogik: Werkstatttexte aus der Theaterpädagogik. Band 1. Lit- Verlag. Münster/Hamburg. 1993.

Pädagogisches Zentrum (Hrsg.): Beiträge zu einer Interaktions- und Theaterpädagogik: (Aus Referaten und Diskussionen anlässlich der Musischen Wochen 1970) – ausgewählt von Eva Brandes und Hans-Wolfgang Nickel. Berlin. 1971.

Pawelke, Rainer: Schwarzes Theater aus der Traumfabrik. Hugendubel. München. 1995.

Purschke, Hans Richard (Hrsg.): Liebenswerte Puppenwelt: Deutsche Puppenspielkunst heute. Schröder. Hamburg. 1962.

Schmitt, Sabine: Schwarzlicht macht Schule- die etwas andere Theater-Werkstatt. AOL-Verl. Lichtenau. 2005

Schurf, Bernd (Hrsg.): Themen, Texte und Strukturen. Cornelsen. 1995.

Stanislawskij, Konstantin S.: Mein Leben in der Kunst. Henschel. Berlin. 1951.

Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Schibri- Verlag . Berlin. 2003.

Sucher, Bernd: Theaterlexikon: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. DTV. München. 1996.

Winkler, Gisela und Dietmar: Das große Hokuspokus: Aus dem Leben berühmter Magier. Henschelverlag. Berlin. 1981.

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Schibri-Verlag. OO. 2007

Wilde Bühne e.V. (Hrsg.): Theater in der Therapie: Dokumentation der Fachtagung vom 28./29.11.1996 in Stuttgart. Neuland. Geesthacht. 1997.

Internet

www.bildungsserver.de

www.proskenion.de

www.blacklighttheatre.com

www.schule-bw.de

www.boholterlernwerkstatt.de

www.schuleoehnerassismus.org

www.bosquimanoskoryak.com

www.traumfabrik.de

www.bvds.de

www.criesu.de

www.laterna.cz

Schopenhauerstraße 76/24, 1180 Wien
E-Mail: r_messing@hotmail.com

Geburtstag: 29.09.1982
Staatsbürgerschaft: deutsch

Schulische Bildung:

1989-1993: Georgius Grundschule in Bocholt
1993-2002: St.-Georg-Gymnasium in Bocholt mit dem Abschluss der Allgemeinen Hochschulreife
10.2003- 03.2009: Studium der Theater- Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
10.2006: Erster Studienabschnitt, Gesamtnote: 2,0
Diplomarbeitsthema: Theaterpädagogische Möglichkeiten des Schwarzlichttheaters (noch nicht beurteilt)
Diplomschwerpunkte: Ethnologie, Romanistik, Philosophie
04.2009: (voraussichtlich) Magister der Theater- Film- und Medienwissenschaften

Auslandserfahrung / Praktika

05.2002-05.2003: Auslandsreisen nach Australien, Neuseeland und Kanada
- Verbesserung der Englischkenntnisse
- Work and Holiday Visum in NZ (Gastronomie und Hotelbereich)
01.2005-04.2005: Auslandspraktikum im Begegnungszentrum in Bethlehem, Palästina
- Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Media Center
- Regieassistenz am Haustheater
- Organisation und Werbung
- Pädagogische Tätigkeit in Form von Kursleitungen (Puppentheater/Kostüm)
(Zusammenarbeit mit der St. Ephreim´s Syrian Benevolent Society unter der Leitung von Saliba Zelfo und dem Flüchtlingslager AIDA-Camp unter der Leitung von Iphraim Abou-Srour.)

04.2008-05.2008: Auslandspraktikum als Regieassistentin bei einer Schwarzlichttheaterproduktion der Bosquimanos Koriak beim 23. Internationalen Puppentheaterfestival in Sevilla, Spanien

09.2008-11.2008: Leiterin der „Theaterwerkstatt Schwarzlichttheater“ an der Hohe-Giethorst- Hauptschule in Bocholt mit der Förderklasse 5.

Sprachkenntnisse: Englisch (sehr gut), Spanisch (sehr gut), Französisch (elementar)

Weitere Qualifikationen:

- Tätigkeit als Kunsthandwerkerin im Verein „Kunst vom Künstler“ in Wien seit 2005
- EDV- Kenntnisse und B-Führerschein