

**Der Räuber Hotzenplotz, Peterchens Mondfahrt und
die Bremer Stadtmusikanten:**

**Ästhetische Strategien und Verfahrensweisen im zeitgenössischen
Kindertheater am Beispiel von Showcase Beat Le Mot**

Diplomarbeit im Studiengang Szenische Künste
Fachbereich II: Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation
Stiftung Universität Hildesheim

Erstgutachterin: Prof. Dr. Annemarie Matzke
Zweitgutachter: Florian Frenzel

Vorgelegt von:
Hannah Biedermann
Bismarckplatz 19
31135 Hildesheim
hannah.biedermann@gmx.de
Fachsemester: 10

Hildesheim, September 2010

WIR KÖNNEN ZWISCHEN FAKT
UND FIKTION UNTERSCHIEDEN.
WIR VERSTEHEN SATIRE UND
IRONIE. WIR SIND DISTAN-
ZIERTE, ABGESTUMPFTE
ZUSCHAUER, DIE SICH VON DEM,
WAS SIE SEHEN,
NICHT BE-
EINFLOSSEN
LASSEN



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: „Postmodernes Performance-Theater für Kinder“: Über das Label und den Diskurs	5
2. Postdramatisches Theater.....	8
2.1. Begriffsklärung und historische Einordnung.....	8
2.2. Begriffsunschärfe und Schwierigkeiten.....	17
3. Der Räuber Hotzenplotz, Peterchens Mondfahrt und Die Bremer Stadtmusikanten: Untersuchung der inszenatorischen Strategien und aufführungsspezifischen Wirkungsweisen.....	20
3.1. Dramaturgie: Zwischen der Geschlossenheit der Geschichte und der Parataxis.....	22
3.1.1. Die Geschlossenheit der Geschichte.....	23
3.1.2. Die Vielfalt und Non-Hierarchie.....	26
3.2. Zeigen und Gezeigtes: Die Dopplung von Präsenz und Repräsentation, Darstellungsvorgang und Dargestelltem als Thema.....	30
3.2.1. Bühne und Kostüm: ein antiillusionistischer, ‚unpoetischer‘ Aufbau.....	33
3.2.2. Tanz und Schweiß: Die Präsenz des Körpers.....	38
3.2.3. Zwischen antidramatischer Gelassenheit und dem „Sprechakt als Ereignis“: Umgang mit Sprechen und Sprache auf der Bühne.....	41
3.2.4. Tier-Rollen, Kasperletheater und das Brett vor dem Körper: Die Distanz zur Figur	46
3.2.5. Ironie und Selbstironie: Die sichtbare Haltung zum Gegenstand und zu sich selbst.....	55
3.3. Betonung des Ereignishaften: Möglichkeiten des Eingreifens, Publikumsansprache und markante Momente.	60
3.3.1. Die Möglichkeit des Eingreifens.....	61
3.3.2. Teilhabe am Theaterereignis durch die Irritation der Publikumsansprache.....	63
3.3.3. Ein markanter Moment: Der Schock und die Gemeinschaftlich- keit des Essens.....	70
3.4. „Wer erfährt, dass Recht und Unrecht den gleichen Sound haben in dieser Welt, hat das Wesentliche zum Thema gelernt.“: Die Sympathie zum Unkorrekten.....	71
4. Das Kindertheater entdeckt Performance oder entdeckt Showcase das Kindertheater? Kontextualisierung in die ästhetische und inhaltliche Geschichte des Kindertheaters.....	76
5. Kein Fazit: Theater für die Allerkleinsten, Theaterpädagogik und das Spiel der Kinder – Gedanken über Sinn und Unsinn eines postdramatischen Kindertheaters.....	89
6. Literaturverzeichnis.....	95

1. Einleitung: „Postmodernes Performance-Theater für Kinder“¹: Über das Label und den Diskurs

Seit einigen Jahren spukt eine neue Form durch das Kindertheater: postdramatisch soll es sein. Das THEATER AN DER PARKAUE holt zahlreiche Künstler der freien Szene an ihr Haus, um sich im Kinder- und Jugendtheater zu erproben und um das, was im Erwachsenentheater Gang und Gebe ist, postdramatisches Theater, auch ins Kinder- und Jugendtheater zu holen. Aufsehen erregte dabei die Gruppe *Showcase Beat Le Mot* mit ihrer Produktion *Der Räuber Hotzenplotz* im Jahr 2007. Sie wurde zu zahlreichen Festivals eingeladen und von Presse und Fachpublikum bejubelt. Von „postmoderne[m] Performance-Theater für Kinder“², „Kinderperformance“³, „Märchen als Performance“⁴, „Kaffeewärmer, postdramatisch“⁵ oder „Grimms Märchen postdramatisch“⁶ ist auch bei den beiden Nachfolgeproduktionen der Gruppe die Rede.

Der Begriff des postdramatischen Theaters selbst spukt nun schon seit etwa 10 Jahren durch die Theaterszene. Was er genau beschreibt, bleibt unklar. Der Begriff ist zur Marke geworden. Alles was neu und innovativ erscheint, nennt sich nun postdramatisch.

Jetzt also ist auch das Kindertheater postdramatisch. Jetzt also ist auch das Kindertheater neu und innovativ. Alle Rezensionen, auffällig oft von Kritikern des Erwachsenentheaters verfasst, feiern das neue Kindertheater: „Kindertheater ist ja ein großes Vergnügen – nur nicht unbedingt für die Erwachsenen. [...]Zum Glück gibt es Leute wie die Performer von *Showcase Beat Le Mot*, die das Problem erkannt haben – und deshalb Theater für Kinder und Erwachsene machen.“⁷ Aus dieser Sicht erscheint das Kindertheater erst durch die postdramatischen Elemente für Erwachsene erträglich geworden zu sein.

¹ Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, Theater heute, 6/2007, S. 42.

² Ebd., S. 42.

³ Katja Oskamp: *Eierkuchen sind nie falsch*, in: Berliner Zeitung, 25.2.2009, URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2009/0225/feuilleton/0050/index.html>, letzter Zugriff: 10.8.2010.

⁴ A.Krause: *Märchen als Performance*, 29.10.2009, URL: <http://www.op-online.de/nachrichten/kultur/maerchen-performance-505450.html?cmp=defrss>, letzter Zugriff: 12.4.2010.

⁵ Anke Dürr: *Kaffewärmer, postdramatisch*, in: KulturSpiegel, 13.10.2007, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,510871,00.html>, letzter Zugriff: 27.7.2010.

⁶ Mounia Beiborg: *Vom Hahn, der kein Chicken Nugget sein wollte*, in: nachtkritik, 28.3.2010, URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4168:die-bremer-stadtmusikanten-showcase-beat-le-mot-naehern-sich-grimms-maerchen-postdramatisch&catid=194, letzter Zugriff: 12.4.2010.

⁷ Anke Dürr: *Kaffewärmer, postdramatisch*, a. a. O.

Doch auch die Kindertheaterszene zeigt Interesse. So wird *Der Räuber Hotzenplotz* zur Biennale des deutschen Kinder- und Jugendtheaters, dem *Augenblick mal! 2009*, eingeladen. Man schreibt von einem „aus den Ideen der Performance heraus entwickelte[n] Stück für Kinder“⁸ oder der „postdramatische[n] Fassung von *Der Räuber Hotzenplotz*“⁹. Die einen erkennen das Theater von *Showcase Beat Le Mot* durchaus als neu und andersartig an und verwenden selbst zur Beschreibung des Theaters Begriffe wie postdramatisch oder Performance-Theater. Andere Kindertheatermacher bestreiten vehement den Innovationscharakter dieser Stücke und belächeln die übersteigerte Beachtung, die das postdramatische Kindertheater erfährt. Sie verweisen darauf, dass Kindertheater per se avantgardistisch und die Hinterfragung des Mediums Theater dem Kindertheater eingeschrieben sei.

Das Interesse dieser Arbeit folgt den persönlichen Beobachtungen der Kindertheaterszene auf bundesweiten und landesweiten Festivals der letzten Jahre, auf denen wenige radikal experimentelle Kinderstücke zu finden waren und sind. Vielmehr herrscht dort nach wie vor parabelhaftes, ästhetisch meist hochwertiges Erzähltheater vor. Der Blickwinkel ist hier besonders geprägt durch meine eigenen praktischen Versuche mit der Gruppe *pulk fiktion*, andere ästhetische Erzählverfahren im Kindertheater anzuwenden.

Die Feststellung, dass das Kindertheater erst jetzt und zögerlich die postdramatischen Darstellungsstrategien entdeckt, ist nur deshalb von Interesse, weil das Erwachsenentheater schon längst nicht mehr ohne diese auskommt. Kaum ein Theaterabend ist nicht postdramatisch. Von freien Gruppen wie Forced Entertainment, Gob Quad, Rimini Protokoll, She She Pop, u.a. ausgelöst, hat sich das postdramatische Theater längst auch im Stadttheater etabliert. Regisseure wie Heiner Müller, Castorf, Polesch oder Marthaler waren und sind hier stilprägend.¹⁰

Bei der langjährigen Skepsis des Kindertheaters gegenüber dieser Form und ihrem Begriff ist es nicht verwunderlich, dass es eine Gruppe aus dem Erwachsenentheater ist, die die Postdramatik in die Ästhetik und die Diskussion des Kinder- und Jugendtheaters bringt.

⁸ Werner Mink: *Votum des Augenblick mal! 2009*, in: *Augenblick mal! 10. Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen 2009*, Programmbuch, S. 38.

⁹ Anne Richter/Werner Mink: *Offene Grenzen und Türen*, in: *Augenblick mal! 10. Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen 2009*, Programmbuch, S. 19.

¹⁰ Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, S. 24f.

Diese Arbeit soll das Neue und Andersartige des Kindertheaters von *Showcase Beat Le Mot* herausarbeiten und außerdem erklären inwiefern der Begriff des postdramatischen Theaters passend und Erkenntnis fördernd ist. Denn keine der Inszenierungen von *Showcase Beat Le Mot* verzichtet in Gänze auf die dramatische Form. Alle Stücke beinhalten konventionelle Erzählmuster, wie Dialoge und lineare Dramaturgien. Da verwundert ein Begriff wie postdramatisch.

Fest steht, postdramatisches Theater hat jenseits des ‚Coolnesfaktors‘ mehr Aussagekraft. Postdramatisches Kindertheater will mehr sein als nur neu. Es begreift sich anders.

Dies in der Analyse der Stücke und unter Betrachtung von Rezensionen und zahlreichen Selbstauskünften der Gruppe *Showcase Beat Le Mot* herauszustellen und die Stücke in den Widerspruch von dramatischer Form und postdramatischer Ästhetik einzuordnen, ist Ziel dieser Arbeit.

2. Postdramatisches Theater

Im Folgenden soll in den Begriff des postdramatischen Theaters eingeführt werden. Der Schwerpunkt liegt dabei neben einer allgemeinen Definition auf der historischen Einordnung und der Beschreibung der Schwierigkeiten des Begriffs. Differenzierte theoretische Bemerkungen zu den einzelnen Merkmalen des postdramatischen Theaters werden an gegebener Stelle innerhalb der Analyse vorgenommen.

2.1. Begriffsklärung und historische Einordnung

„Der Begriff wird vor allem verwendet zur Bezeichnung eines Theaters, das sich vom Gebrauch dramatischer Literatur als Vorschrift für ein Inszenierungsgeschehen weitgehend gelöst hat, ohne dass jedoch die damit verbundene Begrifflichkeit bzw. die entsprechenden theatralen Termini aufgegeben wurden.“¹¹

Folgt man dieser sehr allgemeinen ersten Definition von postdramatischem Theater des Metzler Lexikons Theatertheorie, so macht es Sinn, zur Klärung des Begriffs andere Tendenzen des Theaters, der dramatischen Form abzusagen, zu beschreiben und voneinander abzugrenzen. Dabei ist hier keine umfassende und detaillierte theatergeschichtliche Darstellung beabsichtigt, sondern es sollen lediglich Bezugspunkte skizziert werden, die bei der Begründung (oder auch der Kritik) eines neuen Begriffs der Postdramatik von Bedeutung sind.

Um die Gegenentwürfe zum klassischen Drama zu beschreiben, muss zunächst diese Form in ihren wesentlichen Kennzeichen dargestellt werden.

Das Drama bezeichnet zum einen das literarische Sprachwerk, zum anderen den theatralen Spieltext einer Aufführung. Als literarische Gattung und als Bühnenpraxis konstituiert es sich immer aus handelnden Charakteren. Die Textgestalt basiert dabei auf den „Selbstäußerungen personaler Rollen, der *dramatis personae*, dem keine narrative Zentralinstanz oder lyrische Ausdrucks-Origo, also kein episches oder lyrisches Ich, vorgeordnet ist.“¹² Diese Vorstellung von Drama hat seinen Ausgang in der Poetik von Aristoteles. Er beschreibt den ‚Mythos‘ als kohärente, mit Mitteln der Mimesis gestaltete Fabel, welche möglichst der Einheit von Ort, Zeit und einer zielge-

¹¹ Christel Weiler: *Postdramatisches Theater*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 245.

¹² Hans-Peter Bayerdörfer: *Drama/Dramentheorie*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 72.

richteten Handlung mit Wende- und Höhepunkt befolgen sollte. „Die dort versammelten Beschreibungen dramaturgischer Wirkungsmechanismen sind bis zur Gegenwart für alle Überlegungen zum Wesen des Dramas bestimmend gewesen“¹³, wenngleich sie auch teilweise missverstanden oder vereinfacht wurden.

Die Krise des Dramas, die historische Avantgarde und das Epische Theater

Im Theater der Moderne wird bereits in wesentlichen Zügen das Modell des Dramas verneint. Peter Szondi beschreibt 1954 in seinem Buch *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950.* eine ‚Krise des Dramas‘ und führt als Gegenmodell und Gegenbegriff das Epische ein.

„Für die Krise, in die das Drama als die Dichtungsform des je gegenwärtigen (1) zwischenmenschliche (2) Geschehens (3) gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts gerät, ist die thematische Wandlung verantwortlich, welche die Glieder dieser Begriffstrias durch ihre entsprechenden Gegenbegriffe ersetzt.“¹⁴

Szondi beobachtet ein Auseinanderdriften von Form und Inhalt und meint damit, dass sich die Themen gewandelt haben, aber noch in der alten dramatischen Form verhandelt werden. Dramen von Ibsen, Tschechow, Strindberg oder Hauptmann verorten sich in der Vergangenheit, zeigen mehr das subjektive Innere als zwischenmenschliche Auseinandersetzungen und lassen kaum mehr eine Handlung zu. Sie sind Zustand statt Situation.¹⁵ Diese von Szondi sogenannten ‚Lösungs-, oder ‚Rettungsversuche‘ des Dramas erschüttern also schon maßgeblich die bis dahin als konstitutiv geltenden Elemente des Dramas, bleiben aber dennoch der dialektischen Form verbunden.

Parallel zur Krise des Dramas wird die Kunstform Theater selbst hinterfragt und neu entwickelt. Die historische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts kritisiert fundamental das bildungsbürgerliche, illusionistische und naturalistische Theater und fordert die Überwindung des literarischen Textes und der Mimesis zugunsten der Entwicklung einer eigenständigen theatralen Sprache und der Öffnung des Theaters hin zu politischen, magischen oder philosophischen Praxisformen. Zur Synthese aller verschiedener Künste soll die Theateraufführung führen und damit auch das Spezifikum des Theaters bestimmen. So werden Körper, Stimme, Raum und Licht in ihrer Materialität betont, als auch die Funktion des Zuschauers als aktiver Teil der Aufführung be-

¹³ Bernd Stegemann: *Lektionen 1 Dramaturgie*, Verlag Theater der Zeit, Berlin 2009, S. 22.

¹⁴ Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880-1954.*, 18. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987, S. 74.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 20 - 73.

kräftigt.¹⁶ Lehmann bezeichnet die historische Avantgarde als „Eintritt des Theaters ins Zeitalter des Experimentierens“¹⁷, merkt aber gleichzeitig an, dass

„auch wenn man sich mit Riesenschritten vom tradierten Präsentieren der Dramen fortbewegte und einige Verfechter der Autonomie und ‚Re-theatralisierung‘ des Theaters zur Forderung nach der Verbannung des Textes voranschritten, zielte das radikale Theater der Epoche nicht einfach auf die prinzipielle Geringschätzung des Textes, sondern auch auf seine Rettung.“¹⁸

Damit schreibt Lehmann dem damals aufkommenden ‚Regietheater‘ trotz oder gerade wegen seiner freien Bearbeitungen eine doch ‚heilende‘, produktive Verbindung mit Dramentexten zu.

Ähnlich verhält es sich mit dem von Brecht entwickelten ‚Epischen Theater‘, das wohl als eines der berühmtesten und weitreichendsten Neuerungen und Gegenentwürfe zum klassischen Drama gelten kann. Das Metzler Lexikon Theatertheorie weist jedoch darauf hin, dass

„im Vergleich zu den anderen Avantgardisten [...] Brecht allerdings eine Sonderstellung ein[nahm]: Sein Interesse war es nicht, den Stellenwert des dramatischen Textes im Theater zu schmälern oder ihn gar ganz aus dem Theater zu verbannen, vielmehr forderte er, die Veränderung des Theaters mit Hilfe der Entwicklung eines neuen nicht- aristotelischen Dramas zu vollziehen.“¹⁹

Also keine illusionäre Vergegenwärtigung einer Handlung, sondern eine distanzierte, eben epische Darstellung wurde angestrebt. Nicht die dramatische Form des Dialogs an sich stand in der Kritik, sondern die auf Nachahmung und Einfühlung hin konzipierte Darstellung. Brecht selbst schreibt:

„Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlsmäßige Suggestive oder das rein rationale Überreden bevorzugt werden.“²⁰

Die Darstellungsstrategie des Epischen Theaters war geprägt durch eine erzählende und kommentierende Redeweise, in der keine abgeschlossene Bühnenrealität erzeugt werden sollte, sondern durch Unterbrechungen der Handlung und direkte Ansprache des Publikums, benannt als Verfremdungseffekt, auf eine Aktivierung der Zuschauer gesetzt und eine Reflexion des Wahrgenommenen veranlasst wurde.

„Um den V-Effekt zu setzen, muss der Schauspieler die restlose Verwandlung in die Bühnenfigur aufgeben. Er zeigt die Figur, er zitiert den Text, er wiederholt einen wirklichen Vorgang. Der Zuschauer wird nicht völlig ‚in Bann gezogen‘, seelisch nicht gleichgeschal-

¹⁶ Vgl. Sandra Umatham: *Avantgarde*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 26-30.

¹⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, S.81.

¹⁸ Ebd., S.84.

¹⁹ Sandra Umatham: *Avantgarde*, a. a. O., S. 29.

²⁰ Bertold Brecht: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Berlin/Frankfurt 1957, S. 19.

tet, nicht in eine fatalistische Stimmung dem vorgeführten Schicksal gegenüber gebracht.“²¹

Aber auch die übrigen Elemente des Theaters wie Licht, Raum oder Musik sollten zu einer antiillusionistischen Wirkung beitragen und den Vorgang der Aufführung transparent machen.

In diesem Zusammenhang soll hier auch das Erzähltheater erwähnt werden als eine weitere Ausprägung des Epischen Theaters und eine Form, die gerade im Kindertheater eine tiefgreifende Tradition besitzt.

Im Erzähltheater ist das Erzählen tragendes Element der Aufführung. Durch das Nacherzählen einer in der Vergangenheit liegenden Geschichte bzw. zumindest einer fremden Geschichte ist per se eine Distanz zwischen Darstellern und Erzählung gegeben. Als eine vielfältige und im besonderen Maße auf die produktive Ergänzungsleistung des Zuschauers setzende Form grenzt es Hajo Kurzenberger auch von Brechts Epischem Theater ab:

„Deutlich sind der Reichtum und die Unübersichtlichkeit heutiger Erzähltheaterformen. Und ebenso deutlich, dass die Vielfalt ihrer Ausprägungen weit über das hinausgeht, was Brecht schon zu Lebzeiten als episches Theater kanonisiert, vor allem aber instrumentalisiert und damit verengt hat: die von ihm entwickelten epischen Mittel hatten Überblick zu verschaffen über schwer durchschaubare gesellschaftliche Verhältnisse. [...] Heutiges Erzähltheater verzichtet nicht nur auf derartige ideologische oder metaphysische Fundierung. Es zeigt sich auch als äußerst variables theatralisches Verfahren, das zwischen Erzählen und Spielen keine hierarchischen Unterschiede macht. So ist Erzähltheater nur selten ‚gebildertes Erzählen‘, aber auch nur selten ein Spiel mit erzählenden Zwischenteilen.“²²

Mit den verschiedensten Mitteln wie der Mehrfachbesetzung einer Figur durch viele Darsteller oder umgekehrt durch das ‚An-Spielen‘ vieler Figuren von nur einem Darsteller, oder durch ein Spiel mit Objekten oder das Kommentieren auf verschiedenen Ebenen ermöglicht das Erzähltheater verstärkt die mitschaffende Aktivität des Zuschauers. Und hier ist das antiillusionistische Theater

„keine Verhinderungsmaßnahme mit didaktischen Zwecken. Im Gegenteil: es setzt produktive Lust frei. [...] Indem der Her- und Darstellungsakt, im Wechsel oder in der Gleichzeitigkeit von Erzählen und Spielen, als künstlerische Leistung, als Kunstwerk immer präsent bleibt und zugleich mit dem, was dargestellt wird, anwesend ist, macht Erzähltheater deutlich, wie spielerisch, zumindest auf dem Theater, über Wirklichkeit verfügt

²¹ Bertold Brecht: *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973, S. 113.

²² Hajo Kurzenberger: *Erzähltheater*, in: Hajo Kurzenberger (Hg.), *Praktische Theaterwissenschaft Spiel – Inszenierung – Text*, Universität Hildesheim, Hildesheim 1998, S. 212f.

werden kann, aber auch wie hergestellt und in einem guten Sinne künstlich unsere Bilder von Wirklichkeit auf dem Theater sind.“²³

Ob das Epische Theater von Brecht oder das Erzähltheater, beides hält im Kern an der Fabel fest, an Figuren und Handlung. So bezeichnet Lehmann dieses Theater, da es sehr wohl noch der dramatischen Theatertradition verhaftet ist, als ‚unreines Drama‘.²⁴ Er begründet so auch die Notwendigkeit eines neuen, anderen Begriffs:

„Mehr und mehr tritt im Licht der neuesten Entwicklung hervor, dass in der Theorie des epischen Theaters eine Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie stattfand. In Brechts Theorie steckte eine höchst traditionalistische These: die Fabel blieb ihm das A und O des Theaters. Von der Fabel her aber lässt sich der entscheidende Teil des neuen Theaters der 60er bis 90er Jahre, ja lässt sich nicht einmal die Textform verstehen, die die Theaterliteratur (Beckett, Handke, Strauß, Müller...) angenommen hat.“²⁵

Oder anders gesagt:

„Nach Brecht sind das absurde Theater, das Theater der Szenographie, Sprechstücke, Visuelle Dramaturgie, Theater der Situation, konkretes Theater und andere Formen entstanden [...]. Ihre Analyse kommt mit dem Vokabular des ‚Epischen‘ nicht aus.“²⁶

Wenn Lehmann aber an derselben Stelle formuliert, dass „das postdramatische Theater [...] ein ‚post-brechtsches Theater‘“²⁷ ist, so klingt dies nicht nach einer ästhetischen Definition für eine parallel existierende Theaterform, sondern behauptet eine zeitliche Abfolge oder eine ästhetische Weiterentwicklung. Inwiefern hier die Vorsilbe ‚post‘ dem gerecht wird, was der Begriff leisten soll, wird unter Punkt 2.2. ausführlicher diskutiert.

Performative Wende: Performance-Art und Performancetheater

„Charakteristisch für das postdramatische Theater sind [...] die Hervorhebung der theatralen Mittel Körper, Stimme, Raum und Zeit als solche. Ihr komplexeres Zusammenspiel in der theatralen Darbietung folgt nicht mehr den Konventionen herkömmlicher Narrative, sondern orientiert sich eher an übergreifenden Rhythmen und assoziativen Feldern. Damit findet auch eine dramaturgische Verschiebung statt. Sie bewegt sich weg von der Repräsentationsfunktion des Theaters und betont stattdessen seine Gegenwärtigkeit und Selbstreflexivität.“²⁸

²³ Ebd., S. 231.

²⁴ Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 77f.

²⁵ Ebd., S. 48.

²⁶ Ebd., S. 43.

²⁷ Ebd., S. 48.

²⁸ Christel Weiler: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 248.

Hier wird ein Umgang mit den theatralen Mitteln für das postdramatische Theater beschrieben, welche letztlich typisch sind für die Arbeit der Performance-Art. Auch lassen sich solche auf sich selbst verweisenden Vorgänge nicht ohne den Wechsel der Forschungsperspektive erklären, den Erika Fischer-Lichte wie folgt beschreibt:

„Das Interesse verlagerte sich nun stärker auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neu herausbilden.“²⁹

Das Interesse des zeitgenössischen Theaters am Realen und damit der Bruch mit der Konvention des ‚Als-ob‘ und der Vorgabe des literarischen Textes ist also als Folge einer Entwicklung zu begreifen, die mit dem Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften von der ‚Kultur als Text‘ hin zur ‚Kultur als Performance‘³⁰ ihre wissenschaftliche Beschreibung fand. Die Annahme des ‚performative turn‘³¹ der 90er Jahre knüpft an die Verwendung des Begriffs ‚performativ‘ an, wie sie der Sprachphilosoph John L. Austin in den 1950er Jahren in die linguistische Debatte eingeführt hatte.

In seiner Vorlesungsreihe *How to do things with Words* bestimmte er zwei Formen sprachlicher Äußerungen: konstative und performative. Konstative Äußerungen stellen einen Sachverhalt fest, der als wahr oder falsch beurteilt werden kann. („Gerade regnet es.“) Als ‚performativ‘ wird hingegen ein Sprechakt bezeichnet, der gleichzeitig auch eine Handlung vollzieht und somit Wirklichkeit herstellt. „Die Äußerung stellt keine Tatsache fest, sondern vollzieht selbst, was sie behauptet.“³² Als performative Äußerungen gelten beispielweise Sätze wie „Ich taufe dich auf den Namen Julia“ oder „Hiermit erkläre ich sie zu Mann und Frau“. Das Aussprechen der Sätze selbst verändert etwas.³³ Performative Äußerungen sind folglich wirklichkeitskonstituierend und selbstreferenziell. Sie lassen sich nicht mit den Kriterien wahr oder falsch bezeichnen, sondern sind als geglückte oder missglückte Sprechakte zu bewerten, je nach dem ob die angekündigte Handlung sich auch wirklich vollzieht.

„Ob eine performative Äußerung glückt oder nicht, ist nicht nur von der sprachlichen Formulierung selbst abhängig, sondern auch von der konkreten Situation, innerhalb derer sie getan wird.“³⁴ Besonders deutlich macht dies die Äußerung „Hiermit erkläre

²⁹ Erika Fischer-Lichte: *Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘. Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften*, in: *Kunstforum*, Band 152 (Oktober-Dezember 2000) S. 61.

³⁰ Vgl. ebd., S. 62.

³¹ Ebd., S. 62.

³² Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008, S. 24.

³³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 32.

³⁴ Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, a. a. O., S. 25.

ich Sie zu Mann und Frau“. Die Eheschließung wird nur dann wirksam, wenn sie von einem dazu befugten Menschen, wie einem Standesbeamten, ausgesprochen wird und im dafür vorgesehen kommunikativen Rahmen (Kirche oder Standesamt) vollzogen wird.

Der performative Sprechakt, in seiner Wortbedeutung abgeleitet von dem Verb ‚to perform‘, hat somit auch nur dann Gültigkeit, wenn er vor jemandem anderen oder für jemanden anderen ausgesprochen wird, der Satz „nicht nur ausgeführt, sondern aufgeführt“³⁵ wird. Einer performativen Äußerung ist demnach immer auch ein Aufführungscharakter immanent.

Wenngleich Austin seinen Begriff des Performativen später revidierte - seiner Meinung nach zugunsten zutreffenderer Unterscheidungen - wurde der Begriff von den Kulturwissenschaften Ende des 20. Jahrhunderts wieder aufgenommen und erweitert. In der Vorstellung einer ‚Kultur als Performance‘ konnten nicht nur sprachliche Äußerungen, sondern alle Handlungen performativen Charakter haben.

„Dementsprechend gelten Handlungsvollzüge insofern als performativ, als sie nicht nur ausführend, sondern gleichzeitig aufführend, Hervorhebungen für andere (für ein Publikum) sind und im Vollzug der Handlung gleichzeitig Wirklichkeit hervorbringen.“³⁶

Performative Akte sind so immer geprägt durch ihren Doppelcharakter. Einerseits sind sie an den konkreten Körper des Handelnden gebunden und insofern einmalig, andererseits beziehen sie sich durch ihre Aufführungssituation immer auch auf vorgefertigte Muster, bewegen sich in einem kommunikativen Rahmen. Nur so sind sie verstehbar.

„Performative Akte haben demnach immer eine doppelte Dimension: sie sind zum einen wirklichkeitskonstituierend, sind Produzenten kultureller Wirklichkeit, zum anderen aber sind sie immer auch deren Produkt, das Ergebnis ihrer ständigen Re-Inszenierung.“³⁷

Die Konstatierung eines ‚performative turn‘ gilt insbesondere für die Entwicklung innerhalb der Kunst. Und hier ist es die Performance-Art, die wiederum maßgeblichen Einfluss auf das Theater und dieses wiederum auf die Theoretisierung hatte.

Die Performance-Kunst ist eine Kunstform, die sich in den 1960er Jahren neben oder im Austausch mit der Neo-Avantgarde (Happening und Aktionskunst) entwickelt hat.

³⁵ Ulrike Henschel: *Theaterpädagogik und zeitgenössisches Theater*, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance – Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, transcript Verlag, 2005, S.137.

³⁶ Ebd., S. 137.

³⁷ Ebd., S. 138.

„Man versteht darunter eine Ereignisform, welche die Prozesse von Produktion und Rezeption, von Handlung und Wahrnehmung, von Erfahrung und Vermittlung selbst zum Gegenstand macht und damit Elemente der bildenden Kunst mit theatralen Formen verbindet.“³⁸

Die Performance als Ereignis weist wie traditionelle Theateraufführungen einen zeitlichen und örtlichen Rahmen auf und konstituiert sich durch Akteure und Zuschauer. In der sogenannten ‚Body Art‘ wurde der Fokus auf den eigenen Körper gelegt und an ihm reale, häufig schmerzhafteste Handlungen durchgeführt.

„Damit ist einer der wichtigsten Merkmale der Performance-Kunst benannt: Gegen ein Verständnis von Kunst als Repräsentation setzt sie die Realerfahrung von Körper, Raum und Zeit und demonstriert damit nicht nur Distanz zu einem tradierten Werkbegriff, sondern auch zu einem traditionellen Konzept von Theater, der Theater etwa auf die Repräsentation dramatischer Texte verpflichten würde.“³⁹

In der Performance-Art hingegen werden die Materialien in ihrer phänomenologischen Wirkung bestärkt und nicht als Zeichen verwendet, die Bedeutung vermitteln sollen. Genauso wird das Verhältnis von Zuschauer und Akteur in vielen Arbeiten in den Mittelpunkt gerückt. Die Zuschauer sollen aus ihrer passiven Haltung geholt und zu aktiven Beteiligten werden.

Betrachtet man nun erneut die zu Anfang dieses Abschnittes zitierte Definition über das postdramatische Theater, so fällt sofort die Verwandtschaft zur Performance-Art auf, als auch die Bedeutung der performativen Wende für die Beschreibung des zeitgenössischen Theaters. Die Verschiebung des Theaters hin zum Performativen, der ‚Einbruch des Realen‘, hebt den vermeintlichen Antagonismus von Theater und Performance, von ‚Als-ob‘ und Realität auf, so dass sich die Grenzen zwischen beiden verwischen beziehungsweise auflösen. Dies bestätigt auch Lehmann:

„Die Unmittelbarkeit einer gemeinsamen Erfahrung von Künstler und Publikum steht im Zentrum der Performance-Art. So liegt es auf der Hand, dass ein Grenzbereich zwischen Performance und Theater entstehen musste, je mehr sich Theater einem Ereignis und der Geste der Selbstdarstellung des Performance-Künstlers annähert – zumal auf der anderen Seite in den 80er Jahren eine gegenläufige Tendenz zu Theatralisierungen in der Performance Art zu beobachten ist.“⁴⁰

Postdramatisches Theater

Das postdramatische Theater schließt sich nun der Absage an die dramatische Form an, doch weitaus absoluter, wie es bei Stegemann heißt:

³⁸ Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, a. a. O., S. 33.

³⁹ Sandra Umatham: *Performance*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 233.

⁴⁰ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 241.

„Die Emanzipation vom Dramentext als Folie des Theaters ist nichts Neues, da es schon immer Volkstheaterformen jenseits des Literaturtheaters gegeben hat. Die Verweigerung der Situation als spielerisches Ereignis hingegen ist eine umfangreiche Absage an die Tradition des Theaters. Das postdramatische Theater beginnt stattdessen ein emphatisches Verhältnis mit sich selbst.“⁴¹

Der dramatischen Form, als Möglichkeit die Welt in erzählbare Strukturen zu überführen, wird die Legitimation abgesprochen. Die Komplexität der Welt und das Nebeneinander und Übereinander von Ereignissen ist nicht in narrativen Zusammenhängen erzählbar. Die

„Darstellung von Welt erzeugt eine künstlerische Wirkung, die der Weltwahrnehmung in der Moderne überhaupt entspricht. Die Mimesis stellt nicht mehr Welt dar, sondern eine Wahrnehmungsweise von Welt. Die Abbildung soll so unüberschaubar sein wie die Welt.“⁴²

Dabei ist das Theater immer stärker auf sich selbst zurückgeworfen. Es werden keine Aussagen außerhalb der eigenen Materialität getroffen.

„Die Theatermittel verbinden sich nicht in psychologischer Absicht zu Zeichen für eine außerszenische Wirklichkeit, sondern sind selbst ‚Aufmerksamkeit fordernde Manifestationen‘, die als je Besondere wahrgenommen werden wollen, ohne dass sie sich auf den ersten Blick zu einem übergeordneten Sinn zusammenschließen lassen.“⁴³,

heißt es im Metzler Lexikon Theatertheorie. Damit rückt das postdramatische Theater immer stärker in die Nähe der Performance-Art, so dass es nicht verwundert, dass Begriffe wie „Performance-Theater“⁴⁴, „performanceorientiertes Theater“⁴⁵ oder „Performance als postdramatisches Theater“⁴⁶ synonym verwendet werden, deren Genauigkeit und Eignung im folgenden Kapitel untersucht werden sollen.

Hans-Thies Lehmann betont in seiner umfangreichen Analyse des zeitgenössischen Theaters immer wieder die Vielfältigkeit und Heterogenität des postdramatischen Theaters. Nur schwer lassen sich daher allgemeine Aussagen und Definitionen treffen, auch wenn, wie im Metzler Lexikon, versucht wird Gemeinsamkeiten zu formulieren. So stellt Lehmann unter der Überschrift „Panorama des postdramatischen Theaters“⁴⁷ vielmehr eine Vielzahl von postdramatischen Theaterzeichen zusammen, welche auf ihre Weise das Phänomen der Gegenwärtigkeit und Selbstreflexivität hervorbringen und in unterschiedlichster Weise in Inszenierungen Verwendung finden. Hierzu benutzt oder führt Lehmann Vokabeln wie Parataxis/Non-Hierarchie, Simultaneität,

⁴¹ Bernd Stegemann: *Lektionen 1 Dramaturgie*, Verlag Theater der Zeit, Berlin 2009, S. 36f.

⁴² Ebd., S. 39.

⁴³ Christel Weiler: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 247.

⁴⁴ Gabriele Klein/Wolfgang Sting: *Performance als Soziale und ästhetische Praxis*, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance – Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, transcript Verlag, 2005, S. 14.

⁴⁵ Ulrike Henschel: *Theaterpädagogik und zeitgenössisches Theater*, a. a. O., S. 142.

⁴⁶ Gabriele Klein/Wolfgang Sting: *Performance als Soziale und ästhetische Praxis*, a. a. O., S. 12.

⁴⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 113.

Musikalisierung, visuelle Dramaturgie, ‚Einbruch des Realen‘, Ereignis, metonymische Räume oder postdramatische Körperbilder ein, um dieses Theater dann unter den Aspekten Text, Raum, Zeit, Körper und Medien detailliert zu untersuchen.⁴⁸

2.2. Begriffunschärfe und Schwierigkeiten

„Das postdramatische Theater ist die erfolgreichste Marke der jüngsten Theatergeschichte. Seit zehn Jahren spukt der Begriff, den das gleichnamige Buch von Hans-Thies Lehmann in die Welt gesetzt hat, durch die Köpfe und Debatten. [...] Die erstaunliche Karriere verdankt sich nicht nur verschiedenen Theaterformen und -schulen, sondern auch seiner einzigartigen Unschärfe. Denn was das postdramatische Theater wirklich ist – und vor allem was nicht –, klärt Lehmanns Buch in seinen facettenreichen Widersprüchen kaum. Das muss fürs Theater kein Nachteil sein, denn was wäre langweiliger als ein uniformes Regelwerk?“⁴⁹,

diagnostizierte ein Journalist der *Theater heute* bereits Ende 2008.

Die Problematik des Begriffs Postdramatik lässt sich zunächst einmal an der Vorsilbe ‚post‘ festmachen. Hier ist eben zu fragen, ob es sich dabei um eine zeitliche oder eine ästhetische Unterscheidung handelt. Dies bemerkt auch Andreas Kotte in seiner Einführung in die Theaterwissenschaft:

„Ihre Verwendung ist berechtigt, wenn damit eine Schwerpunktsverlagerung gemeint ist. Der Innovationsschwerpunkt rückt vom dramatischen zum epischen zum postdramatischen Theater. Wenn aber ein Verständnis von direkter Abfolge darunter liegt, wird es durch einen Blick auf die Spielpläne aller Theaterformen korrigiert.“⁵⁰

Postdramatik kann demnach keine ästhetische Epoche beschreiben. Dies erfüllen vielmehr Begriffe wie die historische Avantgarde oder die Neo-Avantgarde. Im kurzen Überblick über diese Erscheinungen wurde deutlich, dass sich die ästhetischen Formen und auch ideologischen Ansichten kaum vom postdramatischen Theater unterscheiden. So ist vielleicht gerade der Begriff der Avantgarde als geschichtlicher Begriff zu bewerten, der für „die revolutionäre Überschreitung etablierter Grenzen, für die Befreiung aus tradierten Strukturen“⁵¹ steht, während die Postdramatik als ästhetische Kategorie auch auf etablierte Theaterformen anzuwenden ist, genauso wie sie letztlich die Ästhetik der Avantgarde ebenso treffend beschreiben kann.

Heißt doch ‚post‘ soviel wie ‚nach‘, so ist eine zeitliche Auslegung des Begriff naheliegend. Um den Begriff in seiner ästhetischen Beschreibungskraft zu stärken, wäre vielleicht die Vorsilbe ‚un‘- oder ‚nicht‘ (dramatisches Theater) zutreffender.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Theater heute: *Das süße Versprechen der Postdramatik*, Oktober 2008, S. 6.

⁵⁰ Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft*, Böhlau Verlag, Köln 2005, S. 111.

⁵¹ Sandra Umathum: *Avantgarde*, a. a. O., S. 27.

Als ästhetischer Begriff beschreibt er in erster Linie, denn im Namen selbst enthalten, die Abkehr von der dramatischen Struktur. Doch auch hier fragt Kotte:

„Die Gesichtspunkte kreisen um die eigene Prozessualität der Aufführung, die mit ‚dramatisch‘ nicht zu fassen ist, doch wie viel ändert daran die Vorsilbe ‚post‘? Handelt es sich nicht um eine Neo-Avantgarde?“⁵²

Dieser Begriff wurde jedoch zuvor als zeitgebunden klassifiziert. Doch die Frage selbst ist berechtigt. Inwiefern trifft der Ausdruck postdramatisch den Kern der zu beschreibenden Theaterform, hat er tatsächlich dieselbe Beschreibungskraft wie der Begriff des Epischen Theaters für eben diese Theaterform?

Besonders schwierig wird es da, wo Inszenierungen klassischer Dramen wie z.B. *Emilia Galotti* von Michael Thalheimer sehr wohl als postdramatisch bezeichnet werden. Ist es doch der kleinste gemeinsame Nenner, dass Theaterformen der Postdramatik keine dramatische Situation, keine Figuren und keine Handlung in Szene setzen.

Soll der Begriff jedoch weniger streng kategorisch die äußere Form einer Theateraufführung beschreiben, sondern vielmehr, wie im Falle von Thalheimer, den Umgang mit dem Text und die Arbeitsweise mit den Mitteln des Theaters bezeichnen, so führt ‚postdramatisch‘ auch hier vielleicht mehr in die Enge oder gar in die Irre als dass er Klarheit verschafft. Es ist fast so, dass sich im Umgang mit dem Begriff das bewahrheitet, was Lehmann dem Begriff des Dramas vorwirft:

„Wenn weder Handlung, noch plastisch ausgestaltete dramatis personae, keine dramatisch-dialektische Kollision von Werten und nicht einmal identifizierbare Figuren nötig sind, um ‚Theater‘ zu produzieren, dann bleibt auch bei einem noch so differenzierungsfreudig aufgeweichten Begriff von Drama so wenig Substanz erhalten, dass er seinen Erkenntniswert einbüßt.“⁵³

Wenn für das postdramatische Theater weder die konsequente Verweigerung der dramatischen Form, die totale Absage an Figuren und Handlung notwendig ist, dann verliert auch dieser Begriff an Schärfe und Aussagekraft.

Um den Umgang mit Text und Mitteln im Theater begrifflich zu erfassen, mag der Ausdruck ‚Performance‘ gar hilfreicher sein. Auch wenn Sandra Umathum hier gleichfalls bemerkt:

„Mit Blick auf diese Entgrenzungsprozesse erscheint es fraglich, ob die bisweilen immer noch geführten Debatten um eine definitorische Unterscheidung von Theater und Performance-Kunst zu sinnvollen Ergebnissen führen können.“⁵⁴

⁵² Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft*, a. a. O., S. 112.

⁵³ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 49.

⁵⁴ Sandra Umathum: *Performance*, a. a. O., S. 233.

So geht es vielleicht weniger um eine unbedingte Abgrenzung der Begriffe, sondern vielmehr um einen schon erwähnten Zusammenschluss: Ein Begriff wie ‚Performance-Theater‘ mag hier, auch wenn die jeweiligen Begriffe selbst eben nicht als Gegensatzpaare zu bezeichnen sind, doch zwei ästhetische Tendenzen innerhalb eines Ausdrucks vereinen. ‚Performance-Theater‘ verdeutlicht einen spezifischen Umgang (eben einen performativen) mit den Mitteln Raum, Körper und Zeit, unabhängig von der Art und Weise des Textgebrauchs, der Begriff ‚Theater‘ verweist trotz allem auf eben die Tradition von Figur und Handlung der darstellenden Kunst.

Trotz der Unschärfe des Ausdrucks ‚postdramatisches Theater‘, wie ihn auch die Zeitschrift *Theater heute* diagnostizierte, bleibt der Begriff allgegenwärtig, sowohl in wissenschaftlichen Aufsätzen, in Rezensionen oder in alltäglichen Gesprächen über Theater. Erstaunlich bleibt dabei auch, dass zumindest ein vages Verständnis hervorgerufen werden kann. Heißt es von einer Inszenierung, sie sei postdramatisch, so herrscht doch bei den meisten immerhin eine grobe und auch ähnliche Vorstellung über die Ästhetik dieser Aufführung vor.

Gleichzeitig wird der Begriff wegen seiner Unschärfe und wegen der Vielzahl von Theaterformen, die sich dahinter verbergen, häufig synonym für zeitgenössisches Theater verwendet. So ist erst mal alles Theater ab den 90er Jahren irgendwie postdramatisch. Der Begriff gibt dann mehr Hinweise auf die Entstehungszeit einer Inszenierung als auf dessen Ästhetik.

In diesem Widerspruch bewegt sich nun auch zwangsläufig die Analyse. Sie ist zum einen der Versuch, das Kindertheater von *Showcase Beat Le Mot* als zeitgenössisch, als Theater seiner Zeit einzuordnen. Hier fungiert das postdramatische Theater als Name einer ästhetischen, auch zeitgebundenen Strömung. Andererseits und vornehmlich geht es darum, die ästhetischen Strategien zu beschreiben und zu untersuchen. Unter dem Gesichtspunkt der erwähnten Schwierigkeiten spielt dabei weniger der Begriff des ‚postdramatischen Theaters‘ selbst eine Rolle, sondern der Begriffskatalog den Lehmann innerhalb seines Standardwerkes für die Beschreibung und Erfassung eines solchen Theaters zur Verfügung stellt.

3. *Der Räuber Hotzenplotz*, *Peterchens Mondfahrt* und *Die Bremer Stadtmusikanten*: Untersuchung der inszenatorischen Strategien und aufführungsspezifischen Wirkungsweisen

Zur Vorgehensweise

„Die Beschreibungen jener Formen des Theaters, die hier als postdramatisch aufgefasst werden, ist auf Nutzung angelegt. Worum es geht, ist der Versuch, [...] der begrifflichen Erfassung und Verbalisierung der Erfahrung mit dem oft ‚schwierigen‘ Theater der Gegenwart zu dienen und so dessen Wahrnehmbarkeit und Diskussion zu befördern.“⁵⁵,

betont Lehmann. Diesem Hinweis folgend geht es in der Analyse nicht um die Inventarisierung der Stücke, sondern um eine Anlehnung an die Begrifflichkeiten des postdramatischen Theaters, um die ‚Wahrnehmung und Diskussion‘ der Kindertheaterstücke von *Showcase Beat Le Mot* zu befördern.

Es werden demnach unter den einzelnen schon theseartig formulierten Analysekapiteln zunächst immer die konkreten theoretischen Bezugspunkte genannt und erklärt. In genauen Beschreibungen einzelner Momente und Aspekte der Stücke wird die Theorie überprüft, veranschaulicht oder relativiert. Dabei nimmt die Analyse von *Der Räuber Hotzenplotz* als meist diskutierte und auch exemplarische Arbeit den meisten Raum ein. Auf die Stücke *Peterchens Mondfahrt* und *Die Bremer Stadtmusikanten* wird stellenweise verstärkend und kontrastierend Bezug genommen. Da es vor allem um die Darstellung einer ästhetischen Strategie geht, werden hier alle Stücke miteinander verschränkt dargestellt.

Der Untersuchung sind kurze inhaltliche Zusammenfassungen der Inszenierungen mit Hinweisen auf die Ästhetik vorangestellt, um die Orientierung innerhalb der Analyse zu erleichtern.

Die Analyse arbeitet auf der Grundlage von erlebten Aufführungen, Mitschriften, Videoaufzeichnungen⁵⁶ und diverser Rezensionen, aber auch auf Selbstauskünften der Gruppe. Dabei gehen phänomenologische und semiotische Vorgehensweise Hand in Hand. Die entsprechenden Aufführungen und Quellen sind jeweils in den Fußnoten vermerkt. Bei Bühnenvorgängen, die inszenatorischer Natur sind und daher in jeder

⁵⁵ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 16.

⁵⁶ *Der Räuber Hotzenplotz*: Videoaufzeichnung, Aufführung 7.5.2009 und 6.7.2010
Peterchens Mondfahrt: Videoaufzeichnung
Die Bremer Stadtmusikanten: Aufführungen 29.3.2010 und 20.4.2010

der gesehenen Aufführung in fast gleicher Weise auftraten, wird von einer Kennzeichnung abgesehen.

Zu den Stücken

Der Räuber Hotzenplotz war 2007 das erste Kindertheaterstück der Performancegruppe *Showcase Beat Le Mot* [im Folgenden lediglich *Showcase* genannt] in Zusammenarbeit mit dem Kinder- und Jugendstaatstheater THEATER AN DER PARKAUE. Es folgten die Inszenierungen *Peterchens Mondfahrt* 2009 und *Die Bremer Stadtmusikanten* 2010. Als Kollektiv erarbeitet *Showcase* seine Stücke gemeinsam. Alle Mitglieder, Nikola Duric, Dariusz Kostyra, Thorsten Eibeler und Veit Sprenger, sind gleichermaßen für Organisation, Dramaturgie, Text, Musik, Bühnenbild, Licht, Schauspiel und Regie verantwortlich. Mit *Räuber Hotzenplotz* arbeiteten sie das erste Mal an einer literarischen Geschichte. Ansonsten befasst sich *Showcase* meistens mit Themen und erarbeiten dazu assoziative und fragmentarische Performances. Die Aneignung der Geschichten funktioniert ähnlich. *Showcase* erarbeitet eine eigene Bühnenästhetik, Performerhaltung, Musikkompositionen und selbst geschriebene oder umgeschriebene Texte.

Der Räuber Hotzenplotz ist eine Inszenierung der Geschichte nach Otfried Preußler, einem der bekanntesten deutschen Kinderbuchautoren. Auf einer Bühne, die vornehmlich aus einer Bretterholzbude auf einer Drehbühne besteht, erzählen die Performer das Abenteuer von Kasper und Seppel, die die von Räuber Hotzenplotz gestohlene Kaffeemühle der Großmutter zurückholen. Dabei werden sie vom Räuber Hotzenplotz gefangengenommen. Seppel bleibt Diensthote des Räubers, während Kasper dem Zauberer Zwackelmann verkauft wird. Kasper kann aus dem Schloss entfliehen und mit dem Feenkraut die Fee Amaryllis befreien. Der Räuber wird zu einem Gimpel verwandelt, der Zauberer wird ganz zum Verschwinden gebracht. Glücklicherweise kehren Kasper und Seppel zu ihrer Großmutter und dem weniger erfolgreichen Polizisten Dimpfelmoser zurück.

2009 bringt *Showcase* das Märchen *Peterchens Mondfahrt* zur Premiere. In einem opulenten Bühnenbild zwischen Mikrofonständern, einer Tribüne und einem Mondgerüst, erzählen vier Maikäfer von den Abenteuer ihres Vorfahren Sumsemann. In einem feierlichen Insektenritual gedenken sie des sechsten Beinchen und spielen nach, wie der Mondmann es Sumsemann entwendete und Peter und Annelise halfen, es zurück-

zuholen. *Showcase* zeigt die Begegnung mit dem Sandmännchen, die Rast auf der Sternenwiese und die Prüfungen durch die Naturgewalten Donner, Blitz, Sturm, Wasser. Während sie die Schicksalsreise nachempfinden, kehren sie immer wieder auf die Ebene der Maikäferversammlung zurück und halten Vorträge über ihre Spezies, singen Lieder oder tanzen.

Im März 2010 hatte das dritte Kinderstück von *Showcase*, *Die Bremer Stadtmusikanten*, Premiere. Es ist der zweite Teil einer Tiertrilogie, die mit der Inszenierung von *Animal Farm* ihren Abschluss finden soll. Im bekannten Grimm'schen Märchen tun sich vier ausrangierte, alte Nutztiere zusammen und beschließen vor dem sicheren Tod zu fliehen. In Freiheit, ohne Menschen, die ihnen vorschreiben, was sie tun sollen, beschließen sie Stadtmusikanten zu werden. Als Ziel erwähnen sie Bremen. Unterwegs treffen sie auf Räuber, die sie mit ihrem Gejaulen aus deren Haus vertreiben. Dort gefällt es den *Showcase* Tieren so gut (und das ist nun anders als bei den Brüdern Grimm), dass sie beschließen dort zu bleiben und Haus-Musik zu machen. Und so erzählen die vier Performer das Märchen in einem sehr reduzierten Bühnenbild hauptsächlich zu Beginn der Aufführung. Nach und nach entwickelt sich das Schauspiel zu einem Konzert.

3.1. Dramaturgie: Zwischen der Geschlossenheit der Geschichte und der Parataxis

Auf die Frage, ob Kinder Geschichte brauchen, antwortet Veit Sprenger:

„Ich denke, ja. Ich denke, es schadet auch nichts, Geschichten für Erwachsene zu erzählen. Eine Geschichte ist einer der freundlichsten Wege, Zuschauer mit harten Themen zu konfrontieren. Aber da sind wir uns gruppenintern auch gar nicht einig. Wir würden gern einmal ausprobieren, ein Erwachsenenstück als Kinderstück zu denken und umgekehrt. Wie schaffen wir es, die Erkenntnisse, die wir im Kindertheater gewonnen haben, auf ein Stück für Erwachsene zu übertragen, und welches Maß an Nicht-Geschichte, welches Maß an Performance-Abstraktion verträgt ein junges Publikum?“⁵⁷

Die Kindertheaterstücke von *Showcase* bewegen sich alle zwischen den Polen einer klassischen Dramaturgie der Narration und dem fragmentarischen und brüchigen Nebeneinander, einer aus dem postdramatischen Theater bekannten Parataxis⁵⁸.

⁵⁷ Veit Sprenger, in: Anna Teuwen: *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, Theater der Zeit, Dez 2009, S. 24.

⁵⁸ Als Parataxis bezeichnet Lehmann das Verfahren, im Theater einzelne, heterogene Elemente auf nicht eindeutige Weise zu verknüpfen.

Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 146ff.

Unter einer klassischen Dramaturgie versteht man in der Regel „das auf die praktisch-szenische Realisierung von Stücken bezogene Kompositionsprinzip des Dramas, die Art seiner äußeren Bauform und inneren Struktur.“⁵⁹ Das heißt, Dramaturgie bezieht sich im historischen Sinn immer auf ein literarisches Sprachwerk, das Drama, und dessen Vermittlung. Das Kompositionsprinzip des Dramas folgt dabei meist einer narrativen Logik, indem „Geschehen und Handlung in eine Geschichte überführt [werden], die nach Kriterien der Relevanz und der zeitlichen Abfolge strukturiert ist.“⁶⁰

Wie bereits bemerkt, sagte erst das postdramatische Theater der dramatischen Situation vollkommen ab, denn, so meint es, „was als Drama erlebt und/oder stilisiert wird, ist nichts als die heillos trügerische Perspektivierung von Geschehen als Handlung“⁶¹. Postdramatisches Theater setzt hingegen vielmehr auf die Präsenz der einzelnen Mittel, auf deren Eigenwert und Selbstreflexivität. Dramaturgien des postdramatischen Theaters sind Dramaturgien des Lichtes, der Körper, der Klänge. Das Kompositionsprinzip folgt hier keiner Narration, sondern einer Wahrnehmungsordnung. Es geht um die Anordnung einzelner Ereignisse zu einer Wirkungskette.

„Die postdramatischen Mittel werden [...] in zweierlei Hinsicht verwendet. Zum einen werden sie in den dramatischen Ablauf integriert, im Sinne einer brechtschen Verfremdung oder anderer Wirkungsabsichten. Im zweiten Fall, [...], ist die Wirkungsweise der postdramatischen Mittel selbst Formgesetz, nach dem ihre Abfolge sich bestimmt.“⁶²

3.1.1. Die Geschlossenheit der Geschichte

Auffällig ist, dass alle Kinderstücke von *Showcase* auf einer Erzählung bzw. auf einem Märchen basieren, also einer Geschichte, und damit die grundlegende Struktur der Stücke kaum dem postdramatischen Theater entspricht. Meint postdramatisch wortwörtlich doch soviel wie ‚nach der Handlung‘, doch bei *Räuber Hotzenplotz*, *Peterchens Mondfahrt* und *den Bremer Stadtmusikanten* gibt es handelnde und miteinander sprechende Figuren.

Die Geschichte des *Räuber Hotzenplotz* erzählt *Showcase* in Gänze. Alle Elemente werden in sinnhafter, kohärenter, wahrscheinlicher und notwendiger Weise angeordnet.

⁵⁹ Monika Sandhack: *Dramaturgie*, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 – Begriffe und Epochen*, Bühnen und Ensembles, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 316.

⁶⁰ Doris Kolesch: *Narration*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 217.

⁶¹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 463.

⁶² Bernd Stegemann: *Lektionen 1 Dramaturgie*, a. a. O., S. 287.

Die Exposition stellt die Figuren Großmutter, Kasper und Seppel, den Räuber Hotzenplotz und den Polizisten Dimpfelmoser vor. Der eingeführte Konflikt, der Raub der Kaffeemühle, entwickelt sich. Als steigende Handlung kann die Räuberjagd von Kasper und Seppel und ihre Gefangennahme durch den Räuber Hotzenplotz gelten. Auf dem Höhepunkt entdeckt der Zauberer Zwackelmann, dass Kasper ausgebrochen ist und zaubert erst Seppel und dann den Räuber Hotzenplotz zu sich. Dann verwandelt er diesen in einen Vogel. Wenig später befreit Kasper die Fee. Diese verzaubert Zwackelmann. Danach setzt die fallende Handlung ein. Kasper und Seppel sind wieder vereint, besorgen sich die Kaffeemühle und bringen sie samt Räuber Hotzenplotz als Vogel zurück zur Großmutter und dem Polizisten.

Als ein Handlungsträger der Geschichte dient eine Off-Stimme der Spieler vom Tonband, die an Hand des Prosatextes die Geschichte vorantreibt. Die Erzählsequenzen dienen als Rahmung. Immer wieder ist es der Erzähltext, der dem Zuschauer hilft sich in der Geschichte zu orientieren, gerade Erlebtes in den Verlauf der Geschichte einzuordnen. Die Off-Stimme etabliert und benennt außerdem die Orte und verbindet sie miteinander. Während sich die Bühne dreht und eine neue Ansicht des Hauses zeigt, sagt die Off-Stimme, als welcher Ort diese Ansicht zu lesen ist. Die Off-Stimme als eine Art Übererzähler, als allwissender Erzähler, ist zwar in ihrem Inhalt weiterhin der Geschichte verpflichtet, doch bricht sie mit der Tradition des Dramas, über „keine narrative Zentralinstanz“ zu verfügen. In diesem Sinne schließt sich hier die Inszenierung des *Räuber Hotzenplotz* an das vornehmlich durch Brecht entwickelte epische Theater an. Die Figurenrede wird unterbrochen und die Geschichte wird in Prosaform weiter erzählt. Die Geschichte wird in ihrer Darstellung brüchig, obgleich sie nicht verlassen wird. Das Verbannen der Erzählung aufs Tonband, die literarische, gesetzte Sprache und der Erzählton lassen die Geschichte als etwas Abgeschlossenes, nicht sich im Moment Herstellendes, sondern Festgelegtes erscheinen. Das Schauspiel wird zugleich zu einem Nachspielen. Der literarische Text als Grundlage, was das postdramatische Theater weitestgehend verneint, wird hier offensiv thematisiert und eingebunden.

Der Wechsel der verschiedenen Erzählstrategien, Stücktext und Privatunterhaltungen, Songs und Off-Erzählung verzögert den Fortlauf der Geschichte. Sie wird angehalten oder gerät ins Stocken. Dadurch entsteht trotz permanenter Einhaltung der Geschichte eine Brüchigkeit.

In *Peterchens Mondfahrt* wird das Nacherzählen einer fixierten Geschichte anders thematisiert und damit sogleich eine von Grund auf brüchigere und fragmentarischere Dramaturgie etabliert. Die literarische Vorlage ist in eine Rahmenhandlung eingebettet, in der ‚heutige‘ Maikäfer in einer ‚Sekten-ähnlichen‘ Zusammenkunft die Abenteuer des früheren Sumsemanns feiern. So sehen die Zuschauer Schauspieler, die Maikäfer spielen, die wiederum die Geschichte von *Peterchens Mondfahrt* nacherzählen und nachspielen.

Einerseits ist diese Rahmenhandlung eine Art Klammer und verhilft somit zu einer Geschlossenheit der Aufführung, andererseits bricht es die Geschlossenheit der ursprünglichen Handlung auf. Durch zwei Zeitebenen wird für den Zuschauer die Orientierung erschwert. Durch die Dopplung der Figuren (Maikäfer und Annelise, Maikäfer und Sandmann) und häufigen Wechsel zwischen den Figuren und Ebenen wird es schwieriger und komplexer nachzuvollziehen, was wer wann warum sagt.

Innerhalb der ersten Ebene, dem Maikäfertreffen, welche weniger handlungsorientiert strukturiert ist, ist alles möglich. Genau diese Rahmenhandlung erlaubt es heterogenes Material und nicht handlungsweisende Szenen einzubauen.

„Als die Handlung losgehen soll, wird es ein bisschen wirr. [...]Zuerst werden in einer chaotischen Aktion mit dem Publikum die Rollen verteilt. Es gibt Lieder und Andachten, Biologie-Kurzvorträge und eingelesene Fetzen des Originalmärchens“⁶³

Hier deutet sich eine Ästhetik und Dramaturgie an, die Stegemann für das postdramatische Theater wie folgt definiert: „Die wesentlichen Gesetzmäßigkeiten beziehen sich auf die Collage der Ereignisse.“⁶⁴ Auf die Vielfalt der Mittel und dessen Non-Hierarchie soll im nächsten Punkt verstärkt eingegangen werden. Hier sei festzustellen, dass es zwar eine Geschichte gibt, diese aber zunehmend unwichtig erscheint und sich zu Teilen nicht mehr erzählt.

„Zwischen Video, Tanz, Gesang, Ironie und etwas Mitmachtheater ist leider nicht erkennbar, was *Showcase Beat Le Mot* überhaupt an *Peterchens Mondfahrt* interessiert hat. Die Inszenierung hangelt sich durch einige Längen, und die Mittel, die beim *Hotzenplotz* wunderbar funktionierten, wirken hier wie eine Masche. Schade. Nikolaus Duric sagte zu Beginn, sie würden „die Geschichte des Bassewitz über uns ergehen lassen“. Eigentlich keine Haltung, aus der heraus man gut 100 Minuten bestreiten kann.“⁶⁵

Beim *Räuber Hotzenplotz* scheint es hingegen gerade die konsequente Einhaltung der Vorlage zu sein, die dann eine ‚postdramatische Spielweise‘ des Stücks erlaubt. Den

⁶³ Katja Oskamp: *Eierkuchen sind nie falsch*, a. a. O.

⁶⁴ Bernd Stegemann: *Lektionen 1 Dramaturgie*, a. a. O., S. 287.

⁶⁵ A.Krause: *Märchen als Performance*, a. a. O.

Kindern ist die Geschichte weitestgehend bekannt. Davon zeugt beispielweise folgender Moment⁶⁶: Als der Kasper ein Geräusch hört, fragt er: „Oh, was ist denn das? Ein Schluchzen.“ Ein Kind ruft daraufhin: „Das ist der Zauberer.“ „Nein der Zauberer ist in Buxtehude.“, sagt Kasper. Andere Kinder rufen: „Neiini, das ist die Fee Amaryllis, jaa die Fee Amaryllis ist das!“ Die Figur der Fee ist bis zu dem Zeitpunkt noch nicht aufgetaucht, auch der Name ‚Amaryllis‘ ist noch nie gefallen. Die Kinder kennen ihn aber. Sie kennen die Figur. Und kennen auch die Geschichte so gut, dass sie wissen, dass zum jetzigen Zeitpunkt in der Geschichte die Fee auftauchen wird/muss. Dieses Vorwissen der Kinder scheint die abstrakteren Züge der Inszenierung zu erlauben. Das meint auch Petra Kohse festzustellen: „Die Kinder mögen es. Sie bringen genug eigene Hotzenplotz-Vorstellungen mit, um die dazugehörigen Elemente noch in der Abstraktion zu erkennen.“⁶⁷ Da die Kinder schon wissen was passiert, kann ihr gesteigertes Interesse dem ‚Wie‘ der Inszenierung gelten.

Das ‚Wie‘ wird in den folgenden Kapiteln genau analysiert. Bevor die einzelnen Mittel in ihrer Art der Verwendung untersucht werden, wird die Vielfalt der Mittel selbst und ihr doch non-hierarchisches Nebeneinander beschrieben.

3.1.2. Die Vielfalt und Non-Hierarchie

Im postdramatischen Theater

„lässt sich immer wieder ein nicht-hierarchischer Zeichengebrauch konstatieren, der auf eine synästhetische Wahrnehmung zielt und in Gegensatz zur etablierten Hierarchie steht, an deren Spitze Sprache, Sprechweise und Gestik stehen und in der die visuellen Qualitäten wie architektonische Raumerfahrung, wenn sie ins Spiel kommen, als untergeordnete Aspekte figurieren.“⁶⁸

Die Inszenierung des *Räuber Hotzenplotz* folgt in erster Linie dem handlungsweisen Text. Der Text gibt die Figuren vor, bestimmt was passiert und wo es passiert. Die Geschichte, also kohärente Zusammenhänge von Figuren und Orten, wird vornehmlich über den gesprochenen Text vollzogen. Es wird also auch rein faktisch ein hoher Anteil der Inszenierung über Text gesprochen. Somit kann man hier weniger von einer Loslösung von der tradierten Überpräsenz des Textes sprechen. Trotzdem haben die weiteren Mittel in der klassisch illustrierenden und verdoppelnden Rolle keine untergeordnete Funktion. Sie gewinnen hier eine hohe Eigenständigkeit und kontrastieren die Textebene.

⁶⁶ Videoaufzeichnung *Der Räuber Hotzenplotz*, THEATER AN DER PARKAUE, Bühne 3, 2007

⁶⁷ Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, a. a. O., S. 42.

⁶⁸ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 147.

Am stärksten wird dies bei dem Einsatz der Fernschirme deutlich, die unter der Decke angebracht sind. Auf vier Bildschirmen werden zeitgleich zum Bühnengeschehen Filme gezeigt, die nur selten im direkten Zusammenhang zur Handlung stehen. Es sind die Performer zu sehen, wie sie mit ihren Kostümen im Freien laufen, oder es sind nur die Holzkästen zu sehen, wie sie sich in unterschiedlicher Weise stapeln lassen oder es sind Bäume abgefilmt worden. Die Performer nehmen während der Aufführung keinerlei Bezug zu den Bildschirmen und ihren Abbildungen auf. Genauso fügen sich die Fernseher nicht logisch in den erzählten Raum ein, in dem sie sich im behaupteten Ort wie z.B. der Räuberhöhle oder dem Zauberschloss einbetten. Weder sind sie dort ein Fernseher (in einem Wohnzimmer) noch bebildern sie eindeutig auf den Bildschirmen den Ort, der gerade dargestellt wird. Hier findet eine Simultaneität der Zeichen statt, deren Intention und Wirkung Lehmann für das postdramatische Theater als unvermeidliche Erfahrung des Ausschnitthaften der Wahrnehmung beschreibt.

„Findet das Verstehen schon kaum einen Halt in übergreifenden Zusammenhängen von Handlung, so entziehen sich sogar die im Moment wahrgenommenen Vorgänge ihrer Synthetisierung, wenn sie simultan ablaufen und die Konzentration auf den einen die klare Registrierung der anderen unmöglich macht. Weiterhin bleibt am simultan Dargebotenen häufig offen, ob darin Zusammenhang besteht oder lediglich äußerliche Gleichzeitigkeit.“⁶⁹

Aber auch Zeichen, die sich in die durch Text erzählte Geschichte einfügen, behaupten ihren Eigenwert. „Damit findet auch eine dramaturgische Verschiebung statt. Sie bewegt sich weg von der Repräsentationsfunktion des Theaters und betont stattdessen seine Gegenwärtigkeit und Selbstreflexivität.“⁷⁰, heißt es im Metzler Lexikon über das postdramatische Theater. Die Betonung der Materialität der Zeichen, die im nächsten Kapitel ausführlich beschrieben wird, trägt somit zur parataktischen Wahrnehmungsordnung, zur Dramaturgie einer Wirkungskette bei. Wenn zum Beispiel die Bretterbude nicht nur ein Zeichen für verschiedene Orte in der Geschichte ist, sondern sich als reales Haus beweist, fern eines Signifikantendienstes, so tritt sie als Mittel neben den Text, nicht hinter ihn.

Auch wenn der Text als vorwiegender Handlungsträger der Inszenierung gilt, versammeln sich daneben eine Vielzahl von anderen Mitteln, die zu sehr unterschiedlichen Darstellungsstrategien führen, so dass keine Wertigkeit zwischen den Elementen ent-

⁶⁹ Ebd., S. 150.

⁷⁰ Christel Weiler: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 248.

steht. Hier stehen die sinnlichen Ganzkörperanzüge und die auf die gesamte Körperlichkeit einflussnehmenden Sperrholzkostüme, neben dem Handpuppen- und ‚Fußsohlen‘-Theater. Das Licht der vielen flackernden Glühbirnen, der bunt leuchtenden Kugeln oder der Schwarzlicht-Effekt übernimmt immer wieder das Bühnengeschehen. Atmosphärische Musik löst sich mit live dargebotenem Sprechgesang ab. Fernschirme und quadratische Spiegel kommentieren scheinbar beiläufig die Szene. Eindeutigkeiten in der Zuschreibung von Bedeutungen werden durch eine permanente Gleichzeitigkeit von einigen Elementen und einem gleichwertigen Nebeneinander verhindert. Der Räuber Hotzenplotz ist einmal der Performer Thorsten Eiberle, ein anderes Mal eine Schuhsohle mit Hut und wieder ein anderes Mal eine ‚stümperhaft‘ gebastelte Handpuppe. Veit Sprenger ist einmal Großmutter, ein anderes Mal Zauberer Zwackelmann. Die Garage ist erst die Räuberhöhle, später Hot Dog Stand. Ein und dasselbe Zeichen kann somit seine Bedeutung wechseln, und eine Bedeutung kann durch verschiedene Signifikanten ausgedrückt werden. Verschiedene Genres werden miteinander verbunden und Darstellungsstrategien miteinander konfrontiert. Dialogisches Spiel wird von Erzählsequenzen unterbrochen, Tanzsequenzen wechseln ab mit Sprechgesangseinlagen, Puppenspiel steht neben stärker ‚Performance-lastigen‘ Momenten. So lässt sich mit den genannten Einschränkungen doch konstatieren, was Lehmann dem postdramatische Theater allgemein zuschreibt:

„Verschiedenartige Genres werden in einer Aufführung verbunden (Tanz, Erzähltheater, Performance...); alle Mittel sind gleichwertig eingesetzt; Spiel, Dinge, Sprache weisen parallel in verschiedene Bedeutungsrichtungen und zwingen zu einer zugleich gelassenen und raschen Kontemplation.“⁷¹

Bei *Räuber Hotzenplotz* wird gerade dadurch, dass sich die einfache, eindeutige und allseits bekannte Geschichte und die Präsenz der Mittel aneinander reiben, die Aufmerksamkeit auf die eigene Wahrnehmung und auf das eigene Bedürfnis nach Sinngebung gelenkt. Dagegen ist die Vielfalt der szenischen Mittel bei *Peterchens Mondfahrt* weitaus weniger in der Struktur der Geschichte verankert. Wie schon oben beschrieben, wird durch die hinzugefügte zweite Ebene die Orientierung erschwert und dadurch das Bedürfnis nach eindeutigen Zuschreibungen, nach dem Verstehen der Zeichen gemindert.

⁷¹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 148.

Das Übermaß an eingesetzten Mitteln, die Überfülle⁷², erzeugt vielmehr eine Atmosphäre als dass sie stringent im Dienste einer Geschichte stehen. So loben auch die Kritiken vornehmlich die Ausstattung weniger als die Erzählung:

„Dennoch bleibt der optische Aufwand eindrucksvoll. Lichteffekte wechseln mit Flugsimulationen durchs Sternenmeer (Video: Alexej Tchernyi). Auch die elektronischen Kompositionen von Mense Reents schaffen Atmosphäre. Beim Auftritt von Donnermann, Wassermann und Sturmriese sind die vier Männer wieder ganz in ihrem Element. Die Performer bedienen ihre imposanten, ulkigen Skulpturen. Diese sind die eigentlichen Stars der Aufführung.“⁷³

Statt Überfüllung ein Spiel mit der geringen Zeichendichte

Bei den *Bremer Stadtmusikanten* geschieht etwas anderes. Nicht die Überfülle von Mitteln und auch nicht die stringente geschlossene Geschichte übernehmen hier die Dramaturgie. Vielmehr scheint es an beidem zu mangeln. Die Darstellung ist kaum szenisch, bleibt weitgehend ein Aufzählen von Text. Es gibt außer den verspielten Kostümen kaum Bühnenbild oder Requisiten.

„Umständlich wird ein Wald aus Holzwänden herumerückt; der Kampf mit den Räubern findet allein im Lied statt, den Schlaf im Räuberhaus symbolisieren die vier Gerechten durch Herumrobben auf dem Boden. Szenisch ist diese Inszenierung dünn.“⁷⁴,

bemerkte auch die *Berliner Zeitung*.

Doch in der starken Reduzierung der Mittel zeigt sich die Verletzung der etablierten Norm der Zeichen-Dichte, welche Lehmann dem postdramatischen Theater zuschreibt.

„Schweigen, Langsamkeit, Repetition und Dauer, in der ‚nichts geschieht‘ [...]. Riesige Bühnen werden provokant leer gelassen, Handlung und Gesten auf ein Minimum beschränkt. [...] Das Spiel mit der geringen Dichte der Zeichen zielt auf die eigene Aktivität des Zuschauers, die auf der Basis von geringfügigem Ausgangsmaterial produktiv werden soll.“⁷⁵

Während in der ersten Hälfte der Aufführung noch stationsweise an der Geschichte festgehalten wird, verliert sich diese mehr und mehr zu Gunsten einer Aneinanderreihung von Songs, deren Inhalt nur selten handlungsweisend ist. Und so ist die Beschreibung auf den Programmzetteln durchaus zutreffend. Es ist vielmehr ein Konzert als die Darstellung einer Geschichte. „Als Konzert ist diese Inszenierung mitreißend (und

⁷² Vgl. ebd., S. 154f.; mit Überfülle beschreibt Lehmann das Überschreiten der gestaltenden Norm, den „Wildwuchs der Zeichen“

⁷³ Katja Oskamp: *Eierkuchen sind nie falsch*, a. a. O.

⁷⁴ Christian Rakow: *Wie man den Esel striegelt*, in: *Berliner Zeitung*, 31.3.2010, URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2010/0331/feuilleton/0039/index.html>, letzter Zugriff: 25.5.2010.

⁷⁵ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 153.

ein Konzert ist sie immerhin zu knapp zwei Dritteln der 70-minütigen Aufführungsdauer).⁷⁶ Die Songs, die im *Räuber Hotzenplotz* noch dosiert in regelmäßigen Abständen die Geschichte ergänzten und kommentierten, übernehmen hier ‚die Regie‘. Von einer Dramaturgie der Songs ist bei dieser Inszenierung zu sprechen, weniger von einer Dramaturgie der Erzählung.

3.2. Zeigen und Gezeigtes: Die Dopplung von Präsenz und Repräsentation, Darstellungsvorgang und Dargestelltem als Thema

Auf die Frage, ob Kinder besonders empfänglich für Performance-Kunst sind, vermutet Veit Sprenger:

„Das zu behaupten, wäre ein bisschen übertrieben. Die klassische Theaterästhetik bringt immer eine ganz starke Ideologie mit, genauso wie die Performance immer eine eigene Ideologie mitbringt, und die Kinder sind in diesen Ideologien noch nicht drin. Das heißt, sie können mehrere Ebenen und mehrere Stile gleichzeitig wahrnehmen und verarbeiten. Sie sehen den Menschen, der handelt, und sind gleichzeitig doch ganz in der Geschichte drin und glauben daran.“⁷⁷

Es ist dunkel. Einer der Darsteller erscheint auf dem Dach. Er trägt allein seinen weiß-silbernen Ganzkörperanzug und hält in jeder Hand eine runde Lampe. Er bewegt sich in langsamen Bewegungen auf und ab und lässt die Arme kreisen. Ein anderer Performer, der Kasper, steht unten und bemerkt beim Blick zum Dach: „Aha, da ist wieder die dritte Tür.“ Ein Kind ruft: „Guck mal da oben, richtig, da ist ein Mensch!“ Der Kasper reagiert: „Nein das ist ne Tür. Und da steht schon wieder was drauf.“ Das Kind antwortet: „Garnich, das ist doch jemand mit zwei Taschenlampen!“ Daraufhin der Kasper: „Nein, das ist Dunkelheit und eine Schrift.“ Kind: „Guck mal richtig.“ Kasper: „Hast du keine Illusionen mehr? Da steht Eintritt aller-aller-strengstens verboten. Jetzt kann ich wirklich nicht mehr weiter.“ Ein anderes Kind ruft: „Du musst weiter. Vielleicht ist da ja wirklich `n Schatz.“ Jetzt schalten sich viele andere Kinder ein und reden dem Kasper gut zu: „Du musst weiter.“, „Daaa, da lang“, „Vielleicht ist da eine neue Mütze“, „Vielleicht ist da Seppel.“ Auch das Kind, welches eben noch die Anwesenheit einer Tür bestritten hat, ist jetzt wieder voll in der Geschichte und ruft auch: „Ja, du musst weiter.“⁷⁸

⁷⁶ Christian Rakow: *Wie man den Esel striegelt*, a. a. O.

⁷⁷ Veit Sprenger, in: Anna Teuwen: *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, a. a. O., S. 23.

⁷⁸ Videoaufzeichnung *Der Räuber Hotzenplotz*, THEATER AN DER PARKAUE, Bühne 3, 2007

Ein Kind und der Performer verhandeln Theaterzeichen auf der Bühne. Die Diskrepanz zwischen dem real Sichtbaren und dem, was es darstellen soll, wird hier wahrgenommen und diskutiert. In diesem Fall verteidigt der Performer vehement die Bedeutung des Zeichens. Er besteht auf den Verweischarakter der Darstellung, während das Kind auf das vertraut, was es tatsächlich sieht und mit seiner Stimmlage und der Heftigkeit des Einspruchs deutlich macht, dass es sich nicht für ‚blöd verkaufen‘ lässt. Als das Gespräch wieder mehr auf den Verlauf der Geschichte gelenkt wird, was der Kasper nun tun soll, akzeptiert das Kind sofort wieder die Geschichte und das behauptete Problem. Es ruft: „Du musst weiter.“ Andere Kinder überlegen nun mit, was hinter der Tür, deren Existenz eben noch bestritten wurde, denn sein könnte. Es scheint so, als sei ein fließender Wechsel zwischen Realität/Materialität und Zeichen/Bedeutung möglich. Durch diese Art und Weise des Zeichengebrauchs in der Inszenierung des *Räuber Hotzenplotz* wird der Fokus der Zuschauer auf den Wahrnehmungsvorgang und die Konstruktion von Bedeutung gelenkt und somit steht das Stück unter dem Paradigma des postdramatischen Theaters.

Die theatrale Zeichenpraxis im Besonderen unterliegt der unauflösbaren Verbindung zum Realen. Dem theatralen Zeichen obliegt in materieller Hinsicht die Eigenheit das selbe Zeichen sein zu können, wie dasjenige, welches es bedeuten soll:

„Jedes beliebige, in einer Kultur als Zeichen fungierende Objekt vermag ohne jegliche materielle Veränderung als theatrales Zeichen für dasjenige Zeichen, das es selbst darstellt, zu fungieren.“⁷⁹

Ein Stuhl kann auf der Theaterbühne von einem ‚echten‘ Stuhl dargestellt werden, während in der Literatur das linguistische Zeichen sich in seiner Materialität zum ‚echten‘ Stuhl zwangsläufig unterscheidet. Die Möglichkeit ein Zeichen ohne materielle Veränderung darzustellen, verweist auf das heterogene Zeichensystem des Theaters, welches sich erlaubt jeglicher Materialien (Sprache, Musik, Licht, Bilder, Menschen, usw.) zu bedienen. Letztlich ist es in Folge dessen egal, ob es zu einem polyfunktionalen Zeichengebrauch kommt, indem ein Stuhl für ein Haus, eine Treppe oder einen Berg steht. Jedes Theaterzeichen ist und bleibt ein physisch-reales Ding, der ‚echte‘ Stuhl bleibt reales Artefakt.

⁷⁹ Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters – Das System der theatralischen Zeichen*, 5. Auf., Gunter Narr Verlag, Tübingen 2007, S. 181.

Somit findet „Theater [...] als eine zugleich völlig zeichenhafte und völlig reale Praxis statt.“⁸⁰ Diese Tatsache wohnt dem Theater seit jeher inne, doch während das dramatische Theater versuchte das Reale ästhetisch und konzeptionell weitestgehend auszuschließen bzw. möglichst unauffällig integrierte, hat

„erst das postdramatische Theater [...] die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionellen fortwährend ‚mitspielenden‘ Ebene des Realen explizit zum Gegenstand nicht nur der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht.“⁸¹

Beispielsweise werden Zufall und Pannen in der Inszenierungspraxis möglichst nicht ausgeschlossen sondern provoziert, die Grenzen zwischen ästhetisch und außerästhetisch ausgereizt. Weniger um den Widerstreit von Schein und Realität geht es, auch nicht um eine Verneinung jeglicher Signifikanz, sondern um eine Bewusstmachung von beidem. Wahrnehmungsprozesse und Bedeutungskonstruktionen werden hier zum Thema gemacht.

Fischer-Lichte beschreibt die Wahrnehmungsprinzipien von der phänomenologischen Erscheinung eines Objektes und der semiotischen Bedeutung des Objekts wie folgt.⁸² Die Konzentration auf das Phänomen und dessen Selbstbezüglichkeit und die Assoziationen, die es auslöst, unterliegen der Wahrnehmungsordnung der Präsenz. Die Dinge erscheinen dem Betrachter in seiner spezifischen Materialität, welche erst einmal auf nichts anderes verweist als auf sich selbst. Gerade in dieser Loslösung der theatralen Mittel von ihren kausalen Verkettungen liegt nun die Möglichkeit, der phänomenalen Erscheinung assoziative Bedeutungen zuzuschreiben. Diese Zuschreibung vollzieht sich bei jedem Zuschauer individuell und ist kaum mehr steuerbar.

In der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation wird demnach das, was wahrgenommen wird, dem Bedeutungsschema einer fiktiven Welt oder einer symbolischen Ordnung unterstellt. Der Wahrnehmungsprozess ist von einer Zielsetzung gesteuert, eben die fiktive Welt entstehen zu lassen und selektiert und strukturiert daher das, was bewusst wahrgenommen wird. Wobei auch solch eine Bedeutungskonstitution, auch wenn sie sicherlich weitaus planbarer ist, individuell und unterschiedlich entsteht.

Fischer-Lichte bemerkt, dass in jeder Aufführung ein Wechsel der Wahrnehmungsordnungen erfolgt. Jeder Wechsel erzeugt eine Irritation, eine Instabilität der Wahrnehmung.

⁸⁰ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 174.

⁸¹ Ebd., S. 171.

⁸² Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, A. Franke Verlag, Tübingen und Basel 2010, S. 54- 59.

„Je öfter die Wahrnehmung zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der Repräsentation umspringt, also zwischen eher ‚zufälligen‘ und eher zielgerichteten Prozessen der Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung, desto größer erscheint das Maß an Unvorhersagbarkeit insgesamt und desto stärker richtet sich die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden auf den Prozess der Wahrnehmung selbst. Es wird ihm zunehmend bewusst, dass ihm nicht Bedeutungen übermittelt werden, sondern das er es ist, der sie hervorbringt, und dass er auch ganz andere Bedeutungen hätte hervorbringen können, wenn zum Beispiel das Umspringen von einer Ordnung zu einer anderen später oder weniger häufig eingetreten wäre.“⁸³

Es ist die bewusste Ausstellung des Doppelcharakters der theatralen Zeichen zwischen Sein und Bedeutung, Darsteller und Rolle, Realität und Spiel, die diese Schwellenerfahrung beim Zuschauer verstärkt hervorruft und die das postdramatische Theater daher besonders sucht:

„Ohne Reales kein Inszeniertes. Repräsentation und Präsenz, mimetisches Spiel und Performance, Dargestelltes und Darstellungsvorgang: aus dieser Doppelung hat das Theater der Gegenwart, in dem es sie radikal thematisiert und dem Realen Gleichberechtigung mit dem Fiktiven einräumt, ein zentrales Element des postdramatischen Paradigmas gewonnen.“⁸⁴

In folgenden Analysekapiteln gilt es nun im einzelnen an Hand der verschiedenen Zeichen, wie Bühne, Körper, Sprache, Figur diese Betonung des Doppelcharakters zu untersuchen. Es soll das Verhältnis von Zeigen und Gezeigtem herausgearbeitet werden und eine Verschiebung hin zum Realen, der spezifische „Einbruch des Realen“⁸⁵ kenntlich gemacht werden.

3.2.1. Bühne und Kostüm: ein antiillusionistischer, ‚unpoetischer‘ Aufbau

„Der Raum des Theaters ist sowohl Voraussetzung der Aufführung als auch Produkt theatraler Vorgänge.“⁸⁶ Der reale Raum ermöglicht zuallererst ein gemeinsames Erleben einer Aufführung und schafft durch das „Spacing“⁸⁷, das Platzieren von Zuschauern und Akteuren, eine spezifische Wahrnehmungsordnung. Der erlebte Raum bzw. performative Raum konstituiert sich erst im Vollzug von Handlungen der Darsteller und Zuschauer, er entsteht somit als Koproduktion von Darstellern und Zuschauern an einem Ort.

⁸³ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 261.

⁸⁴ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 175.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 178ff.

⁸⁶ Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, a. a. O., S. 65.

⁸⁷ Begriff von Martina Löw, vgl. Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 130 – 272.

Der Raum als sichtbare Grundbedingung des Theatererlebnisses

Es soll im Folgenden eben dieses Verhältnis zwischen realem und erlebtem Raum untersucht werden, wie der physische Raum hervorgehoben und die performative Raumqualität gleichwohl als aktiver Produktionsprozess unterstützt wird.

In allen drei *Showcase* Stücken ähnelt die Raumordnung dem ‚klassischen‘ Theaterraum einer Werkstattbühne.⁸⁸ Spielfläche und Zuschauerraum sind sich frontal gegenüber gestellt. Die Zuschauer sitzen auf einer ansteigenden Zuschauertribüne, die Spielfläche ist ebenerdig. Die Wände des Raumes sind schwarz, der Boden der Spielfläche und die Bestuhlung ebenfalls.

Im Unterschied zu einer Guckkastenbühne gibt es hier keine Bühnenerhöhung, keine Rampe oder gar einen Orchestergraben, welcher Akteure und Zuschauer voneinander trennt. Die erste Zuschauerreihe befindet sich auf einer Ebene mit der Spielfläche, gespielt wird nur ein bis zwei Meter von den Zuschauern entfernt, häufiger wird die imaginierte Grenze überschritten und die Performer stehen direkt vor den Zuschauern und berühren manche sogar.

In *Peterchens Mondfahrt* wird die klassische Raumaufteilung durch ein in der Mitte der Zuschauertribüne hochgezogenes Förderband aufgebrochen. Der Zuschauerraum wird somit auch zur Spielfläche, gehört mit zum Bühnenbild. Dabei wird der reale Raum genutzt, in den die Steigung der Zuschauertribüne integriert wird. Diese Vermischung von Zuschauerraum und Spielfläche trägt dazu bei, beides nicht getrennt voneinander wahrzunehmen und stärkt die Wahrnehmung der Einheit des physikalischen Raums.

Die Größe des realen Theaterraums stellt in allen drei Stücken eine besondere Nähe zwischen Akteuren und Zuschauern her. Der Raum ist nie besonders groß, Bühne 3, in der *Räuber Hotzenplotz* gespielt wird, ist noch kleiner als Bühne 2, in der die anderen beiden Stücke gezeigt werden. Der Raum, in dem sich Spielfläche und Zuschauerraum befinden, ist in seiner Beschaffenheit, nämlich der Deckenhöhe, der Breite des Raumes, der Tiefe des Raumes, ein und der selbe. Der Raum in seiner physikalischen Größe und Beschaffenheit ist sichtbar und lässt die ‚Ko-Präsenz‘ von Akteur und Zuschauer gemeinsam in einem Raum hervortreten.

„Im postdramatischen Theater [...] wird der Raum zu einem zwar hervorgehobenen, aber als im Kontinuum des Realen verbleibend gedachten Teil der Welt: wohl auch raumzeit-

⁸⁸ Es wird sich in der Analyse auf die Aufführungsorte am THEATER AN DER PARKAUE bezogen.

lich gerahmter Ausschnitt, aber zugleich fortgeschriebener Teil und insofern ein Bruchstück der Lebenswirklichkeit.“⁸⁹

In diesem Sinne wird der reale Raum, auf dessen Spielfläche etwas vorgeführt wird, nie geleugnet, sondern bleibt immer als Grundbedingung des Theatererlebnisses sichtbar.

Das Bühnenbild als ein im realen Raum verhafteter Kunstraum

In diese Raumordnung fügt sich das Bühnenbild von *Räuber Hotzenplotz* in derselben sich zeigenden Art ein, wie Maren Witte beschreibt:

„Die Bühne ist restlos einsehbar, alle Requisiten liegen offen zutage, und während man den Beginn des Stücks abwartet, kann man in Ruhe dieses bunte Sammelsurium samt Performern betrachten.“⁹⁰

Zu Beginn der Vorstellung zeigt die Bühne sofort, was sie hat und ist. Hier wird nichts versteckt. Ein ‚Bretterschlag‘ ist durch eine Drehbühne von allen Seiten einsehbar. Der Bretterschlag wirkt durchaus wie ein richtiges kleines Haus. Er hat vier Wände, ein Flachdach, mehrere Fenster, einen Schornstein und ein Garagentor. Dieses wird beim Öffnen im späteren Verlauf des Stückes auch von einem Kind voller Bewunderung kommentiert: „Das ist ja ne echte Höhle.“⁹¹ Aber das Haus erhebt sichtlich nicht den Anspruch, eine Miniaturausgabe der eines Einfamilienhauses noch eines Gartenhauses zu sein. Dieses Haus ist rein funktional. Das Holz wurde nicht angemalt und nicht lackiert. Es gibt keine Vorhänge und keine Dachziegel. Nichts verspricht hier detailgetreue Nachahmung der Wirklichkeit, nichts märchenhafte Poesie. Im Gegenteil: Das Licht ist grell und kalt und gibt dem Zuschauer einen ernüchternden Blick auf ein fast schon öde zu benennendes Bühnenbild. Vier Monitore hängen unter der Decke. Sie zeigen im Schnelldurchlauf, wie sich rechteckige Bretter auf einer leeren Bühne immer wieder neu zusammensetzen. Auch hier kein Versprechen auf Geschichte, kein Versprechen auf bunte Effekte.

Die Darsteller sind am Seitenrand der Bühne sichtbar. Sie tragen farbige, glänzende Ganzkörperanzüge. Das Kostüm stellt nichts dar sondern ist ebenfalls funktional. Der Spieler ist darin beweglich, und er kann problemlos Kostümteile darüber ziehen. Zu Anfang gibt nichts Hinweise auf eine Figur. Der erste Eindruck von Bühne und Kostüm

⁸⁹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 288.

⁹⁰ Maren Witte: *Bösegut und dummschlau*, Inszenierungskritik *Augenblick mal! 2009*, 7.5.2009, URL: www.augenblickmal.de, letzter Zugriff: 20.4.2010.

⁹¹ *Der Räuber Hotzenplotz*, Aufführung im THEATER AN DER PARKAUE, Bühne 3, 6.7.2010.

ist nicht direkt deutbar. Später steigen die Performer in rechteckige Sperrholzgestelle, auf deren Vorderseite wenige Gegenstände angebracht sind. Auf dem einen, eine Kaffeetasse und Zuckerwürfel, auf dem anderen Messer und Hirschgeweihe, auf wieder anderen Spanngurte oder Kassetten von *Räuber Hotzenplotz*. Die Gegenstände geben jeweils Hinweise auf die Figur, die die Performer ‚spielen‘, doch nicht immer sind die Gegenstände eindeutig bezogen auf die Figur, wie z.B. die Spanngurte für Kasper oder Bügel auf dem Sperrholzkasten des Zauberers. Die Performer ziehen sich die Gestelle über und tragen somit ihre Rolle buchstäblich vor sich her. Mit einem Brett vor dem Körper wird jegliches Verschmelzen mit der Figur verhindert. Performer und Rolle bleiben stets nebeneinander wahrnehmbar. Dieser Aspekt wird im Kapitel 3.2.4 ausführlich behandelt.

Die Abstraktheit und Offenheit des Bühnenbildes und der Kostüme beschreibt auch das Votum von *Augenblick mal! 2009*:

„Die Bühne ist eine Bretterkonstruktion, die durch Einsatz der Drehbühne unterschiedliche Spielorte etabliert. Eine abstrakte Installation, die keine Illusionen erzeugen will. Die Spieler tragen einfarbige Ganzkörpertrikots und schlüpfen in Sperrholzgestelle, die mit entsprechenden Utensilien zu Zeichen- und Bedeutungsträgern werden.[...]Es ist eine befremdliche, assoziative Welt, die die Kinder allerdings problemlos akzeptieren.“⁹²

Dies vermutet zumindest Werner Mink.

Indem sich hier Bühne und Kostüme in ihrer konkreten Materialität zeigen, selten aber in ihrer Gestaltung auf detailgetreue Nachahmung setzen, und somit weniger deutliche Zeichen sind, werden die Assoziationen der Zuschauer verstärkt möglich.

Die assoziative Leistung des Zuschauers wird durch die Flächigkeit des Bühnenbildes unterstützt.

„Ästhetisch haben wir versucht, die Zweidimensionalität des Kasperltheaters durch unsere Holzkostüme und das vierseitige, zentrale Raumelement, was sich immer auf die richtige Seite dreht, zu übersetzen. Wir wollten diese Flüchtigkeit nachvollziehen, dass die Figuren sich nur auf einer Ebene bewegen. Wie Andy Warhol gesagt hat: Die Oberfläche ist deshalb gut, weil sie nicht hintergebar ist.“⁹³

erklärt Veit Sprenger. Es geht nicht um das Nachahmen der Wirklichkeit in ihrer Dreidimensionalität sondern um die Abstraktion in der Fläche. In dieser Fläche gilt es nicht ‚dahinter‘ zu kommen, nicht den Sinn ‚dahinter‘ zu erkennen, sondern die Fläche als Projektionsfläche für die Fantasie des Zuschauers zu begreifen.

Der erlebte Raum in seiner Konstitution wird dadurch spürbar, dass der fiktive Raum

⁹² Werner Mink: *Votum des Augenblick mal! 2009*, a. a. O., S. 38.

⁹³ Veit Sprenger, in: Alexander Kerlin: *„Er will nicht das sein was Dein Papa ist“*, 23.9.2008, URL: <http://www.-kainkollektiv.de/extras/showcase-beat-le-mot.html>, letzter Zugriff: 10.8.2010.

nicht im Detail gezeigt wird, sondern er als aktive Produktionsleistung im Zusammenfügen von Handlung, Geräuschen, Text, Bühne und Kostümen entsteht. So entspricht dies der Feststellung von Lehmann: „Der postdramatische Raum ‚dient‘ nicht mehr dem Drama, [...]. Vielmehr wird umgekehrt der Theatervorgang zur wesentlichen bildräumlichen Erfahrung.“⁹⁴

Die ‚unpoetische‘ Erscheinung von Bühne und Kostüm

Zuletzt soll an dieser Stelle noch einmal verstärkt auf die ‚unpoetische‘ Erscheinung von Bühne und Kostüm eingegangen werden. Denn nicht nur, dass sich darin die Bühne von *Showcase* von der Mehrzahl der Kindertheaterbühnen unterscheidet, sondern es wird dadurch die phänomenale Erscheinung verstärkt. Unpoetisch meint in dem Fall, dass die verwendeten Materialien nicht ‚schön‘ sind und so eine kahle, nüchterne und unromantische Wirkung erzeugen. Das Haus bei *Räuber Hotzenplotz* ist aus verschiedenen, unbearbeiteten Holzbrettern zusammengebaut, die Glühbirnen hängen ohne Lampenschirm und ohne sonstige Verkleidung von der Decke. In *Peterchens Mondfahrt* sind die Kostüme aus Haushaltsmüll gebaut.

„Der Donnermann wohnt in einem Bündel aus dreißig Plastikkanistern, die von innen leuchten. Der Wassermann aalt sich in einer Badewanne auf Rädern. Und der Sturmriese herrscht über einen Haufen aus zusammengeklebten Staubsaugern, deren Schläuche sich wild in der Luft drehen und ordentlich Wind machen.“⁹⁵

Dadurch dass die gewählten Materialien stark durch ihre ‚Nicht-Schönheit‘ geprägt sind, fügen sie sich auch nicht so leicht in eine illusionistische Ästhetik. Zwar lassen sich durch die ‚Schrottästhetik‘ bei *Peterchens Mondfahrt* durchaus Bilder erzeugen, die über das real Sichtbare hinausgehen, doch die Präsenz der Staubsauger, Mikrowellen und Kloschüsseln vermag weniger leicht hinter dem, was repräsentiert wird, zu verschwinden.

Durch Materialien aus dem Alltag, die jedes Kind kennt, zeigt sich hier das Bühnenbild immer als Summe der Gegenstände, aus denen es gemacht ist. Und es zeigt vor allem auch, dass es gemacht ist. In der Zweckentfremdung eines Staubsaugers wird verstärkt deutlich, dass das Kostüm nicht bereits besteht, sondern hergestellt wird aus einzelnen Materialien.

Das Kostüm der Fee in *Räuber Hotzenplotz* verdeutlicht ebenfalls die ‚antipoetische‘ Ästhetik. Zwar werden hier keine Alltags- oder Müllutensilien genutzt, sondern stattdes-

⁹⁴ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 292.

⁹⁵ Katja Oskamp: *Eierkuchen sind nie falsch*, a. a. O.

sen das Material des realen Körpers betont, aber dennoch zeigt sich eine ähnliche Funktion der ‚Nicht-Poesie‘. Eine Fee, sonst ein Klischee des schönen, poetischen Märchens schlechthin, wird hier nur angedeutet. Der Performer trägt eine blonde Lockenperücke, welche nicht richtig auf seinem Kopf sitzt. Das Haar ist zerzaust und ist dem Performer mehr ein Widerstand als eleganter Haarschmuck. Unter seinem weißen Ganzkörperanzug klemmen vier Lampen. Durch einen Druck darauf fangen sie an zu leuchten. Die Form mag zunächst an eine weibliche Brust erinnern, doch durch die Anzahl von vier Lampen ist die Bedeutung nicht klar erkennbar. Die Erscheinung des Performers als Ganzes wirkt merkwürdig. Eine ambivalente Figur. Frauenhaar und Männerstimme. Kein Kleid, keine eleganten Bewegungen, nichts Schönes hat diese Fee an sich. Diese Fee erfüllt vielmehr ihre Funktion in der Geschichte. Sie stellt ihren Text vor, betätigt die Handlungen, die zum Fortkommen der Geschichte wichtig sind.

In der Darstellung der Fee zeigt sich die Dopplung von Präsenz und Repräsentation. Durch die marginale Ausstattung der Fee wird keine vollkommene Illusion angestrebt. Da durch die Kostümierung sogar gegen das Klischeebild einer Fee gearbeitet wird, tritt die Präsenz des Performers und die Kostümierung selbst besonders hervor. Die ‚unperfekte‘ Darstellung auf der einen Seite, der Text und die Handlungen auf der anderen Seite erzeugen Spannungen zwischen Zeigen und Gezeigtem. Es provoziert ein Umspringen zwischen der Wahrnehmungsordnung der Präsenz und der Wahrnehmungsordnung der Repräsentation. Diese Schwellenerfahrung beim Zuschauer wird hier in der Inszenierung angelegt.

3.2.2. Tanz und Schweiß: Die Präsenz des Körpers

„Der menschliche Körper ist keinem anderen Material vergleichbar, lässt sich nicht beliebig bearbeiten und formen. Er stellt vielmehr einen lebendigen Organismus dar, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation.“⁹⁶

Somit bestimmt die Körperlichkeit in nicht vergleichbarer Weise die Flüchtigkeit und das Transitorische des theatralen Ereignisses. Das Material Körper kennt kein Sein sondern nur ein Werden, es unterliegt einer permanenten Veränderung und ist demgemäß nicht für die Herstellung eines abgeschlossenen ‚Werkes‘ zu gebrauchen. Aufführungen mit menschlichen Körpern sind per se einmalig und unwiederholbar, doch ein spezifischer Umgang mit diesem eigenwilligen Material kann diese Eigenschaft

⁹⁶ Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, a. a. O., S. 37.

hervorheben und die Wahrnehmung darauf verstärken.

Der menschliche Körper als Material ist geprägt von einem Doppelcharakter.

„Der Mensch hat einen Körper, den er ähnlich wie andere Objekte manipulieren, instrumentalisieren und als Zeichen für etwas anderes verwenden und deuten kann. Zugleich aber ist er dieser Leib, ist Leib-Subjekt.“⁹⁷

Körperlichkeit auf der Bühne befindet sich immer in der Spannung zwischen Leib-Sein und Körper-Haben, zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper.

Im Folgenden soll weniger die Spannung zwischen dem phänomenalen Leib des Schauspielers und der Darstellung einer Figur untersucht werden. Darauf wird unter dem Kapitel 3.2.4. explizit eingegangen. Die Betonung des phänomenalen Leibes soll an dieser Stelle im Fokus stehen.

Lehmann bemerkt für das postdramatische Theater:

„Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst.“⁹⁸

In diesem Sinne findet auch bei den Kinderstücken von *Showcase* eine Betonung der Präsenz des Körpers statt, wenn auch nicht von einer vollkommenen De-Semantisierung gesprochen werden kann.

Maren Witte schreibt über *Der Räuber Hotzenplotz*:

„Einen weiteren Akzent legt diese Arbeit auf die Inszenierung von Körperlichkeit: Die Performer zeigen immer wieder stilisierte Bewegungen und Gesten, die Wortbedeutungen illustrieren oder konterkarieren sollen. Sie performen zu den Gesangseinlagen tänzerische Soli im Stil von MTV-Clips mit Bewegungszitaten à la Hip Hop, Michael Jackson oder arabischer Pop. Die Fluchtszene durch den dunklen Wald bekommt ihre unheimliche Atmosphäre dadurch, dass Kaspar Mündern begegnet, die an leuchtenden Kugeln lecken oder Körper, die, in raschelnde Tüten gehüllt, Licht aussenden. Hier werden groteske Körper inszeniert, die ihre Öffnungen und Ränder zeigen und ihre Grenzen verlieren. Mithilfe dieser expressiven Körperlichkeit werden die Zuschauer zu Teilhabern an einem intensiven kinästhetischen Erlebnis.“⁹⁹

Auch wenn Maren Witte hier von der Inszenierung der Körperlichkeit spricht und damit auch ausdrücklich die bewusste Gestaltung von Körpern beschreibt, es sich in dem Fall also um den Körper als Objekt handelt, also mehr um den semiotischen Körper, so ist diese Gestaltung doch der Präsenz gewidmet.

Bewegungen, die Wortbedeutungen konterkarieren, oder merkwürdige Kostümierungen entziehen sich der sofortigen Deutung zugunsten einer Wirkung durch das Material. Körper, die ihre Ränder und Grenzen verlieren, verdeutlichen das Prozesshafte des Körpers im allgemeinen. Die Bewegungen fügen sich nicht eindeutig in die Sinnstruk-

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 163.

⁹⁹ Maren Witte: *Bösegutunddummundschlau*, a. a. O.

tur des Stücks, sind nicht in erster Linie dem semiotischen Ausdruck geschuldet, sondern wirken vielmehr als eine Sinn-Pause dazwischen.

„Zeichnet sich der postdramatische Körper durch seine Präsenz aus, nicht etwa durch seine Fähigkeit zu bedeuten, so wird seine Fähigkeit bewusst, alle Semiose zu stören und zu unterbrechen, die von Struktur, Dramaturgie und Sprachsinn ausgehen mögen. Seine Anwesenheit ist deshalb stets – Sinn-Pause.“¹⁰⁰,

bemerkt Lehmann. Die Möglichkeit des Körpers, Sinn-Pausen zu produzieren, zeigt sich besonders deutlich in den Tanzsequenzen bei *Der Räuber Hotzenplotz*. So zum Beispiel in der Bewegungschoreografie zum Ende des Stücks:

Kasper und Seppel kommen wieder ins Dorf zurück. Es findet ein freudiges Wiedersehen statt. Daraufhin beginnt eine Bewegungschoreografie ohne Musik. Diese verläuft ausschließlich in der Horizontalen, indem die Spieler in Tippelschritten von rechts nach links ihre Plätze tauschen. Es gibt auch kleine Bewegungen vor und zurück. Der Wechsel der Plätze erfolgt in keiner ersichtlichen Ordnung oder Reihenfolge. Das Hin- und Hertauschen der Plätze ist von Dauer. Es wird nicht gesprochen. Es gibt keine Musik. Die Choreografie ist nicht genau zu deuten. Weder ein Satz vorher noch die Sätze danach benennen die Szene oder geben einen Hinweis auf deren Bedeutung. Vielleicht ist es eine Art ‚Freudentanz‘ über das Wiedersehen aller Beteiligten. Doch das Ganze erscheint vielmehr als abstrakte bzw. funktionale Choreografie. Die Bewegungen der Körper in ihren Holzgestellen erscheinen in ihrem Eigenwert. Sie sind hier weniger Zeichen für etwas, repräsentieren nichts, sondern stellen sich selber aus. Gerade auch durch die zeitliche Dauer dieses Vorgangs stellt sich die Wirkung der Präsenz der Körper ein. Mehr und mehr konzentriert man sich allein auf die Wahrnehmung selbst statt auf die Suche nach Bedeutung zu gehen.

Eine Unterbrechung der Handlung stellt auch der Tanz des Kaspers dar:

Kasper und Fee stehen auf dem Dach des Hauses. Nachdem die Fee gegangen ist, sagt der Kasper: „Jetzt bin ich ganz allein im Schloss.“ Daraufhin ertönt eine Musik, zu der Kasper tanzt. Der Tanz wirkt jedoch nicht wie Kaspers Tanz, nicht wie ein Tanz eines Jungen. Vielmehr ist es ein abstrakter Ausdruckstanz. Der Performer schaut dabei konzentriert, aber ohne mimischen Ausdruck, und folgt einer klaren Choreografie. Geführte Armbewegungen nach rechts und links, klare Tanzschritte, Sprünge und Drehungen am Boden. Die Bewegungen scheinen weniger direkt einer Emotion des Kaspers zu folgen, sie ähneln eben keinem Freudentanz, sondern sind gestaltete Bewegung, losgelöst von der Figur. Es sind Bewegungen, die sich weder aus der Figur heraus noch aus der

¹⁰⁰ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 368.

Geschichte heraus deuten lassen. Sie erfüllen keinen Zweck (wie ein Gang vom einen zum anderen Ende des Raums). Sie stehen zunächst für sich. Der Tanz unterstreicht so zum einen die Distanz zur Figur (vgl. Kapitel 3.2.4.) und erreicht zugleich aber die Wirkung der Präsenz des wirklichen Körpers. Das Publikum sieht einen wirklichen Menschen Bewegungen machen, die erst einmal nichts zu bedeuten haben. Die Dauer des Tanzes, welcher kaum Deutungsangebote offeriert, verstärkt gerade dadurch den Eindruck, dass es nicht um den semiotischen Körper geht, sondern in erster Linie um den phänomenalen Leib und dessen bloße Wahrnehmung.

„Nicht zufällig ist es der Tanz, an dem sich die neuen Körperbilder am deutlichsten ablesen lassen. Ihn kennzeichnet drastisch, was im postdramatischen Theater überhaupt gilt: er formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert Energie, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar. Alles ist hier Geste.“¹⁰¹

Die ‚artikulierte Energie‘ wird vor allem dadurch sichtbar, dass der Performer beim Tanzen schwitzt und außer Atem gerät. Dies ist nicht gespielt, sondern passiert tatsächlich. Durch die Anstrengung des Tanzes wird also der phänomenologische Leib des Performers deutlich.

3.2.3. Zwischen antidramatischer Gelassenheit und dem „Sprechakt als Ereignis“¹⁰²: Umgang mit Sprechen und Sprache auf der Bühne

Sprache als abstraktes linguistisches System hat erst einmal per se Verweischarakter.

„Saussure¹⁰³ definiert das sprachliche Zeichen, das Wort, als aus zwei beteiligten Faktoren bestehend, die wie die beiden Seiten eines Blattes nicht gelöst voneinander existieren können: aus den signifiant, der Lautfolge, und dem signifié, der dieser Lautfolge zugeordneten Vorstellung. Die Zuordnung eines signifié zu einem signifiant erfolgt willkürlich, sie ist das Ergebnis einer Verabredung, ist Konvention.“¹⁰⁴

Trotz der Sprache als gebräuchlichstes bedeutungserzeugendes System ist sie gleichwohl auch durch ihre stimmliche Qualität bestimmt. Gesprochene Sprache ist immer auch Lautlichkeit. Damit ist sie im Theater paradigmatisches Mittel (mit allen anderen akustischen Lauten) für die Flüchtigkeit des Theaters. Ein gesprochenes Wort stellt sich erst im Moment seiner Aussprache her und ist sogleich wieder verhallt. Die Stimme ist das Material der Sprache und muss in Folge dessen auch nicht allein im Dienste derselben stehen, sondern kann sich vielmehr selbst zu Gehör bringen.

¹⁰¹ Ebd., S. 371.

¹⁰² Ebd., S. 269.

¹⁰³ Ferdinand de Saussure, Schweizer Sprachwissenschaftler, 1857 – 1913.

¹⁰⁴ Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters – Das System der theatralischen Zeichen*, a. a. O., S. 32.

„Die für die Performances charakteristische Spannung zwischen Stimme und Sprache tritt für alle wahrnehmbar als analog zu derjenigen zwischen phänomenalem Leib und semiotischen Körper in Erscheinung und erwächst wie diese aus der Spannung von Leib-Sein und Körper-Haben.“¹⁰⁵

Die Verwendung von und der Umgang mit Sprache bei *Showcase* wird hier unter dem Aspekt der Verkörperung von Text und als Lautlichkeit selbst untersucht. Der Verlust der Vormachtsstellung des Textes als herrschendes Gestaltungsmittel des Theaters wurde an anderer Stelle erwähnt (siehe Kapitel 3.1.2.).

Wenn Lehmann bemerkt:

„der Status des Textes im neuen Theater ist [...] mit den Begriffen Dekonstruktion und Polylogie zu beschreiben. Die Sprache erfährt, wie alle Elemente des Theaters, eine De-Semantisierung.“¹⁰⁶,

so meint dies jedoch nicht die vollkommene Abkehr von Textgestalten. Stattdessen ist von ‚Dekonstruktion‘ die Rede.

Dekonstruktion durch unterschiedliche Textgestalten

Obwohl der Text in *Der Räuber Hotzenplotz* in erster Linie der Geschichte, dem Drama verpflichtet ist und vornehmlich eine fiktive Welt mit fiktiven Figuren vermittelt, so kann trotzdem auch hier von einer Brüchigkeit des Textes gesprochen werden.

Diese entsteht durch die Konfrontation verschiedener Textgestalten. Es gibt zum einen Prosatext, kleine Erzählepisoden, welche vom Band abgespielt werden. Der Off-Text wird von einem allwissenden Erzähler gesprochen, der sich jedoch rein akustisch wieder in mehrere Stimmen aufteilt, da alle vier Performer Passagen aufgesprochen haben. Zudem ist der Songtext sehr präsent und fügt sich als weitere Meta-Textebene ins ‚Drama‘. Vor allem wird hier über die Situation und über die Figuren gesungen, statt aus ihnen heraus. Der Sprechgesang ist zudem auch ein völlig anderer Sprechduktus und betont die Musikalität der Sprache.

Hauptsächlich aber ist die Textgestalt dialogisch. Doch auch der Dialog ist brüchig. Denn er erscheint nicht ausschließlich als festgelegter Stücktext, sondern wird immer wieder von ‚Privatunterhaltungen‘ unterbrochen. Allein durch den Wechsel in der Gestaltung der Dialoge entsteht ein unfertiger, nicht geschlossener Eindruck.

¹⁰⁵ Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, a. a. O., S. 51.

¹⁰⁶ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 263.

Der postdramatische Einsatz der Dialogform

Lehmann spricht in seinem Buch davon, dass es im postdramatischen Theater „um eine viel weitergehende Entfernung des Theaters von der dramatisch-dialogischen Gestaltung überhaupt“¹⁰⁷ geht. Damit geht es eben nicht nur um den ‚dramatischen Diskurs‘, wie ihn Andrzej Wirth beschreibt, sondern um die „offenstehende Disposition von Sinn- und Klangräumen, die nicht mehr ohne weiteres einem (individuellen oder kollektiven) Organisator oder Organon zugeschrieben werden kann“¹⁰⁸. Dennoch ist auch die Beobachtung von Jens Roselt zutreffend, dass es auch im postdramatischen Theater noch dialogische Formen gibt, diese aber in ihrer Herstellung anderen Gesetzen folgen als der inner-dramatischen Gesprächslogik.

Die Performer in *Der Räuber Hotzenplotz*, ähnlich wie in *Die Bremer Stadtmusikanten*, sprechen als Figuren des Stücks miteinander. Doch sie sprechen weniger zueinander, als frontal zum Publikum. Mimische und gestische Ansprache ist auf ein Minimum beschränkt. Der gesprochene Text ist aufeinander bezogen, während die Dialogpartner sich kaum anschauen.

In Bezug auf eine Inszenierung von Thalheimer, beschreibt Roselt die Funktion eines solchen Dialogs wie folgt:

„Das konventionelle Verständnis von innerem und äußerem Kommunikationssystem im Theater wird durch diese Spielweise aufgebrochen und neu verschränkt. Der Dialog ist hier keineswegs mehr eine Form, die in einem geschlossenen inneren Kommunikationssystem, quasi unter den Figuren, abläuft, denn Mimik, Gestik und Proxemik beziehen sich mindestens ebenso auf die Zuschauer wie auf die Gesprächspartner auf der Bühne. Dennoch findet der Dialog statt, die Figuren hören einander, treffen Entscheidungen und handeln. Doch was genau sie an- und umtreibt, wird durch die Darstellung nicht vollkommen transparent. Der Dialog wird problematisch, und hierin besteht der Bezug zum postdramatischen Theater, das den Dialog verabschiedet als Vehikel vergangener dramatischer Zeiten.“¹⁰⁹

Zwar bleibt der Dialog auf der Ebene der linguistischen Zeichen bestehen, doch seine Hermetik wird gebrochen. Das Spiel der Darsteller, also Mimik, Bewegung, Stimme, ist nicht allein Ausdruck einer Figur. Die einzelnen Mittel sind nicht durchweg aufeinander bezogen, sondern

„können nebeneinander stehen beziehungsweise für sich wahrgenommen werden, ohne dass sie auf einen Grund der Seele oder ein eigentliches Ich verweisen müssten. Jeder Versuch der Synthese bleibt partiell und produziert permanent Leerstellen, die nicht mit Sinn gefüllt werden können. Fixpunkte des Interesses der Zuschauer sind sie nicht mehr vornehmlich die Figuren, sondern die handelnden Schauspieler.“¹¹⁰

¹⁰⁷ Ebd., S. 47.

¹⁰⁸ Ebd., S. 46.

¹⁰⁹ Jens Roselt: *In Ausnahmeständen-Schauspieler im postdramatischen Theater*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik – Theater fürs 21. Jahrhundert*, Richard Boorberg Verlag, München 2004, S. 168f.

¹¹⁰ Ebd., S. 169.

Ablösung des Dialoges als Ausdruck innerer Zustände einer Figur durch die Sprechweise der Performer

Die Performer sprechen nie psychologisch motiviert, das Sprechen ist nie Ausdruck von Emotionen. „Texte werden ohne Pathos und Psychologie aufgesagt.“¹¹¹, heißt es auch im Votum von *Augenblick mal! 2009*. Es ist vielmehr ein deutliches Textaufsagen, ein Vortragen. Der Text steht vor dem Performer, wird nicht verinnerlicht. Es entsteht eine Komik, eine deutlich spürbare Distanz (vgl. 3.2.4. und 3.2.5.) zwischen Gesprochenem und Gemeintem, zwischen Figur und Darsteller, wenn Veit Sprenger als Großmutter hörbar unbeeindruckt sagt: „Ach Gott, hab ich mich jetzt aber erschreckt.“ Die neutrale Sprechweise steht der inhaltlichen Aussage, die Großmutter habe sich erschrocken, gegenüber. Umgekehrt wirken überbetonte Passagen, in denen Veit Sprenger die Stimme hebt, weinerlich und zittrig werden lässt, als ein Kommentar auf die psychologische Spielweise. Durch den schnellen Wechsel in wieder eine neutrale Sprechhaltung, im direkten Nebeneinander, wird dieser Kommentar verständlich.

Die Distanz stellt sich aber auch ein, wenn Sprechweise und Inhalt nicht im deutlichen Kontrast stehen. Auffällig und fast schon Stilmerkmal von *Showcase* ist die natürliche, bis ins Unterspannte gehende Sprechweise. Die Art des Text Vortragens wirkt somit nicht wie das Rezitieren eines festgelegten literarischen Textes. Hier ist noch nicht von der Alltagssprache und den ‚Privatunterhaltungen‘ die Rede, sondern allein der Stücktext selbst wirkt ‚mundgerecht‘ und ‚kommt sehr lapidar daher‘. Zum einen ist es der einfache Satzbau, vor allem aber das natürliche, unaufgesetzte Sprechen der Performer, weshalb diese Wirkung erzielt wird. Die Sprechweise gehört den Performern, der Text den Figuren.

Während sich bei *Der Räuber Hotzenplotz* dadurch ‚privater‘, improvisierter Text und Stücktext fließend ineinander fügen, reibt sich der Stücktext von *Peterchens Mondfahrt* stärker mit der unterspannten Spielhaltung. Da dort die Reimform der Originalfassung beibehalten wird, ist der Stücktext rein formal zu erkennen. Doch die gelassene Sprechweise wirkt für Dichtung in Verform weniger lebendig, wie beim *Hotzenplotz*, sondern ermüdend:

„Die gereimte Originalfassung, die als Spielvorlage dient, verträgt sich nicht mit der bewusst kunstlosen Form des Schau-Spiels. Der Text wird entweder runtergeleiert oder pathetisch aufgesagt. Beides ermüdet auf Dauer.“¹¹²

¹¹¹ Werner Mink: *Votum des Augenblick mal! 2009*, a. a. O., S. 38.

¹¹² *Im Tempel des sechsten Beinchen*, URL: http://www.showcasebeatlemot.de/de/kritiken_11.html, letzter Zugriff: 10.8.2010.

In *Die Bremer Stadtmusikanten* ist dies wieder anders. Die Form des Stücktextes verträgt sich mit der natürlichen Sprechhaltung der Performer. Die Verwendung von Headsets erzeugt jedoch eine widersprüchliche Wirkung. Zum einen kann durch die Verstärkung noch ungestalteter und unpräziser gesprochen werden. Das Sprechen muss nicht vom Körper gestützt werden um verständlich zu sein. Es wirkt dadurch hier noch beiläufiger. Zum anderen wird durch die Mikrofone die Stimme vom Körper getrennt. Sie klingt im Raum und ist dem Sprecher nicht eindeutig zuordbar. In dem Sinne wird hier die Sprache nicht nur von der Figur, als Ausdruck innerer Zustände, getrennt, sondern auch von den Performern als Ausdruck ihres Körpers. Die elektronisch verstärkte Stimme macht sich in ihrer Materialität, in ihrer phänomenalen Erscheinung erfahrbar.

Das natürliche, wenig geformte Sprechen lässt den Text prozessual und unabgeschlossen wirken.

„Der Textbegriff hat sich dynamisiert. Weniger seine als fertig erscheinende Gestalt als der Prozess seines Werdens, das ‚Schreiben‘ mit seiner prinzipiellen Offenheit, seiner Unabgeschlossenheit und Vieldeutigkeit ist in den Vordergrund getreten.“¹¹³

Und auch wenn Lehmann hier sicherlich sehr viel extremere Beispiele meint und Formen von Wilson, Beckett, Cage oder Heiner Goebbels¹¹⁴ nennt, so ist eben auch die Erscheinungsform des Textes in der Aufführung von *Showcase* keinesfalls statisch, trotz geschlossener und fixierter Geschichte. Mehr noch als die beiläufig gesprochenen Stücktextpassagen, tragen zu diesem Eindruck die ‚Privatunterhaltungen‘ („Da wird in Alltagssprech durcheinander geredet“¹¹⁵) und improvisierten Dialoge bei. (Diese Dialoge werden ausführlich unter Kapitel 3.3. besprochen) So beschreibt auch Roselt „die Bereitschaft und Fähigkeit, Texte zu sprechen, die nicht auswendig gelernt werden können, weil kein Dramatiker sie ins Rollenbuch geschrieben hat“¹¹⁶ als einen postdramatischen Umgang mit Text.

Der „Sprechakt als Ereignis“¹¹⁷

Die zu Beginn dieses Abschnitts erwähnte De-Semantisierung der Sprache im postdramatischen Theater, bei der es darum geht, die Sprache an die Grenzen von Sinn und Darstellung zu führen und die Stimme selbst zum Gegenstand zu machen, findet auch bei *Showcase* seine Entsprechung. Sicherlich ist es hier so, dass die Betonung der phä-

¹¹³ Hans-Thies Lehmann: *Just a word on a page and there is the drama*, a. a. O., S. 26.

¹¹⁴ Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 266ff.

¹¹⁵ Mounia Beiborg: *Vom Hahn, der kein Chicken Nugget sein wollte*, a. a. O.

¹¹⁶ Jens Roselt: *In Ausnahmeständen-Schauspieler im postdramatischen Theater*, a. a. O., S. 170.

¹¹⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 269.

nomenalen Qualität von Sprache keine völlige Entsagung ihrer Sinnvermittlung ist. Stattdessen wird vielmehr die Spannung zwischen Stimme und Sprache verstärkt.

Lehmann beschreibt dieses Phänomen im postdramatischen Theater wie folgt:

„Es entzieht sich der gewöhnlichen Wahrnehmung, dass das Wort nicht dem Sprechenden gehört. Es wohnt seinem Körper nicht organisch inne, bleibt ein Fremd-Körper. Aus den Lücken der Sprache tritt ihr Angstgegner und Doppelgänger hervor: Stottern, Versagen, Akzent, fehlerhafte Aussprache skandieren den Konflikt zwischen Körper und Wort“¹¹⁸

So treten auch die Performer von *Showcase* mit ihren Eigenheiten in der Sprechweise hervor. Alle besitzen einen mehr oder weniger stark ausgeprägten Dialekt oder Akzent. Da sie diesen nicht verbergen, sondern unverfälscht bestehen lassen, wird die Realität ihrer Herkunft erkennbar. Der phänomenale Leib, das spezifische Stimmliche in-der-Welt-sein, tritt neben die ‚Figurenrede‘. Da jeder Performer in allen Stücken mehrere Figuren spielt, und dabei stets stets in seinem individuellen Akzent spricht, wird auch deutlich, dass es sich nicht um eine Gestaltung der Figurensprechweise handelt (vgl. 3.2.4.). Sprache gibt es nicht in Reinform. Die Perfektion wird verweigert.

Eine bewusste Gestaltung der De-Semantisierung von Sprache zeigt sich in *Der Räuber Hotzenplotz* immer in einzelnen Momenten. Sie sind Unterbrechungen der Handlung. Ein Beispiel dafür ist der Hilferuf der Großmutter. Als Hotzenplotz der Großmutter ihre Kaffeemühle klaut, schreit sie um Hilfe: „H - H - Hi - Hi - Hiii - Hilf - Hilf - Hilfe- Hiiiilfe.“ Der Hilferuf ist nicht emotionalisiert. Die Betonung ist neutral. Es ist eine Art Stottern, in dem jeder Laut einzeln hervorgestoßen wird. Das Wort baut sich erst nach und nach in der Aneinanderreihung von Buchstaben auf. Das Sprechen gehört in dem Moment nicht mehr der Figur. Vielmehr wird das Sprechen selbst zum Thema. Die Sprache, die Verbindung von einzelnen Phonemen zu einer Wortbedeutung, ist nicht selbstverständlich. Die Herstellung der Sprache durch einzelne Laute wird durch das fragmentierte Sprechen thematisiert. Es zeigt sich die Stimme als solche, die nur im Prozess ihrer Herstellung besteht.

3.2.4. Tier-Rollen, Kasperletheater und das Brett vor dem Körper: Die Distanz zur Figur

Nicola Duric mutmaßt beim Erklären ihrer Spielweise:

¹¹⁸ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 269.

„Wir haben auch zum ersten Mal geschauspielert, im Sinne von ‚schlecht spielen‘, eine Figur nachstellen. Das wird von den Kindern aber nicht als schlechtes Spiel empfunden, denn sie erkennen es sofort als das wieder, was sie selbst auch machen.“¹¹⁹,

Das spannungsvolle Verhältnis von Zeigen und Gezeigtem zeigt sich besonders deutlich in der Distanz zur Figur. Sie stellt sich selbstverständlich über genau die gezielte Verwendung der Mittel her, wie sie bereits beschrieben wurde.

Nun gilt es, die einzelnen Mittel zusammenzuführen und verstärkt die Spannung zwischen phänomenologischer Erscheinung und semiotischen Zeichen zu verdeutlichen. Die Distanz zur Figur ist signifikant für das postdramatische Theater, oder es wird auf die Figur verzichtet. So spielen *Showcase* das erste Mal Figuren und haben ihrem Unbehagen und ihrer Skepsis eine unverkennbare Form gegeben. Im Kapitel 3.2.5. wird anschließend auf die spezifische Wirkung dieser Darstellungsstrategien eingegangen.

Im eingblendeten Titel auf dem Video von *Räuber Hotzenplotz* heißt es: „nach’ den Figuren aus dem Kinderstück...“. Die Distanz zu den Figuren des Originals wird im Vorspann bereits benannt, und sogleich auch ein deutlicher Fokus auf die Figuren statt auf die Geschichte gelegt. So liest sich diese Ankündigung wie die konzeptionelle Voraussetzung, die der ganzen Arbeit zu Grunde liegt.

Und dies lässt sich auch in der Inszenierung erkennen, wie Maren Witte beschreibt:

„Genau wie die Kartoffeln nicht per Zauberspruch zu geschälten Kartoffeln werden, so will und kann das Theater der Gruppe *Showcase Beat Le Mot* keine Illusion von ‚echten‘ Räubern, Großmüttern, Kaspar- oder Seppel- Figuren erzeugen.“¹²⁰

Distanz durch die Doppelbesetzung

Diese Wirkung stellt sich schon allein dadurch her, dass drei der vier Performer mehrere Figuren spielen. So ist Veit Sprenger einmal die Großmutter, dann der Zauberer Zwackelmann, oder Dariuz Kostyra ist meist der Seppel, stellt aber auch die Unke und die Fee Amaryllis dar. Allein durch diese Mehrfachbesetzung wird eine eindeutige ‚Verschmelzung‘ von Darsteller und Figur vermieden. Wenn ein und derselbe Körper, ein und dieselbe Stimme zwei verschiedene Figuren ‚verkörpert‘, so tritt der phänomenologische Leib weniger hinter die ‚Rolle‘, sondern bleibt als ‚wirklicher‘ Körper ständig wahrnehmbar. Auch das Cross-Casting¹²¹ (wenngleich hier weniger als Prinzip

¹¹⁹ Duric, in: Anne Peter: *Die Fähigkeit zu Staunen*, 25.3.2010, in: Zitty Berlin, URL: <http://www.zitty.de/kultur-buehne/56671/>, letzter Zugriff: 10.8.2010.

¹²⁰ Maren Witte: *Bösegutunddummundschlau*, a. a. O.

¹²¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, a. a. O., S. 44.

oder Methode angewandt, sondern aus einer Notwendigkeit der rein männlichen Gruppenkonstellation bedingt) führt zur Betonung der leiblichen Präsenz. Da die Großmutter und die Fee von männlichen Performern dargestellt werden, entsteht zwangsläufig eine Differenz zwischen Figur und Akteur. An dieser Stelle sei bemerkt, dass gerade aus dieser Differenz eine Spannung erwächst, die nicht entstehen kann ohne eine Figur, die klar definiert ist, z.B. durch das Geschlecht. Die postdramatische Spielweise erfordert nicht unbedingt die totale Ablehnung einer Figur und die reinen Privatheit auf der Bühne, sondern beruht auf der Reibung, dem Kontrast mit der fiktiven Figur.

Distanz durch die Kostüme

Die ‚Verkörperung‘ einer Figur bei *Räuber Hotzenplotz* entsteht vornehmlich durch das Überstülpen eines Sperrholzgestells, das mit entsprechenden Utensilien zum Zeichen- und Bedeutungsträger wird. Außerdem kennzeichnet eine jeweilige Kopfbedeckung die Figur. Die Spielhaltung findet so bei *Räuber Hotzenplotz* eine adäquate Verbildlichung. Die Performer ‚schlüpfen‘ im wahrsten Sinne des Wortes in die Rolle hinein, wenn sie in ihre Gestelle steigen, und machen so einen sonst im Off stattfindenden Vorgang des Schauspielers transparent. Außerdem ist das Annehmen einer Figur hier ein äußerlicher Vorgang, kein innerlicher. Der Vollzug einer Handlung führt zur Figur. Selbst im Kostüm, selbst in der Rolle, bleibt die Figur auf Distanz. Petra Kohse schreibt dazu:

„Amerikanische Sandwich-Men und Carrol'sche Spielkarten-Leute zugleich, ein offensiver und ironischer, spielerisch-spielverweigernder Umgang mit der Geschichte der Geschichte. Kindern ist diese Ebene ein Rätsel ("Es war klasse, Mama, aber warum stecken sie in diesen Gestellen?"), die Darsteller aber brauchen dies, weil sie sich die volkstümlichen Codes damit buchstäblich vom Leibe halten können, ohne sie verschweigen zu müssen.“¹²²

Die Distanz zur Figur findet hier eine Entsprechung in der Sperrigkeit des Kostüms. Die Holzplatten sind schwer, nicht bequem und legen sich in keiner Weise an den Körper an. Die Holzplatte bleibt immer auf Distanz. Die Bewegungen der Spieler im Sperrholzgestell sind alle sehr ähnlich. Es lassen sich keine physiognomischen Unterschiede ausmachen, die wiederum einer spezifischen Figur zugeordnet werden könnten. Der Gang ist ein durch das Gestell bedingter kleiner Tippelschritt. Das Auf-und-Ab-Wackeln des Gestells erzeugt durch die Unnatürlichkeit eine Komik. Die Figuren wirken,

¹²² Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, a. a. O., S. 42.

im Gegensatz zu den Performern, wie Aufziehmännchen, nicht wie ‚echte‘ menschliche Körper.

Die Spieler bleiben weiterhin die Figur, auch wenn sie nicht vollständig oder gar nicht im Sperrholzkorsett ‚stecken‘. So liegen die Gestelle von Kasper und Seppel neben ihnen, während sie die Goldtruhe bauen und sich nur in ihren Ganzkörperanzügen bewegen. Auch der Zauberer tritt zunächst ohne Holzgestell auf, bloß mit Hut und Umhang. Erst später begibt er sich in sein Holzkostüm. Ersteres zeugt davon, dass sich die Zuschreibung von Performer zur Figur etabliert hat, die Figuren folglich auch ohne Gestell erkannt werden. Außerdem zeigt besonders der erste Auftritt des Zauberers ohne Holzkostüm, dass *Showcase* ihre selbst aufgestellten Regeln nicht konsequent verfolgen. Der Einsatz und der Umgang mit den Gestellen wird wiederum als ein Spiel offenbart. Das Holzgestell ist weniger ein Zeichen für die Figur als ein Zeichen für die Distanz zu dieser, demnach auch nicht unbedingt notwendig für das Spiel der Figuren. Sobald sich die Spielweise und die Lesart etabliert haben, muss sich das Zeichen nicht permanent wiederholen. Im Gegenteil, erst der freie Umgang lässt die Holzgestelle nicht zu einer zwangsläufigen Verkleidung einer Figur, sondern zu einem Zeichen der Distanz werden, dessen sich die Performer bedienen.

Thematisierung des Zusammenhangs von Performer, Figur und Kostüm auf der Bühne

Als der Zauberer den Räuber Hotzenplotz wegen seines Fehlers zur Rede stellen will, zaubert er ihn aus dessen Räuberhöhle direkt in sein Schloss. Als der Performer des Räuber Hotzenplotz erscheint, hat er lediglich seinen Ganzkörperanzug an, nicht aber das Holzgestell. Doch seine Arme und Hände umfassen das fiktive Gestell, seine Körperlichkeit verdeutlicht dessen Abwesenheit. Der Räuber Hotzenplotz sagt: „Was mach ich hier? Zwackelmann, du bist mir einer, zauberst mich aus meiner Räuberhöhle direkt in dein Studierzimmer. Und auch noch ohne Kostüm.“ Die Figur thematisiert das Fehlen ihres Kostüms auf der Bühne, also innerhalb des Stücks. Der Ausdruck ‚Kostüm‘ ist jedoch eine Vokabel aus dem Theaterbereich und gehört nicht zum Vokabular der Figur. Das Wissen des Performers wird zum Argument der Figur. Solche Verschränkung bezeichnet Roselt als ein Prinzip der postdramatischen Spielweise.

„[Es] lässt sich [...] eine eigentümliche Verschränkung von Schauspieler und Rolle beschreiben, die das [...] dramatische Modell umpolt und häufig für postdramatische Inszenierungen kennzeichnend ist.“¹²³

¹²³ Jens Roselt: *In Ausnahmeständen-Schauspieler im postdramatischen Theater*, a. a. O., S. 170f.

Roselt beschreibt hierfür beispielhaft einen Moment, in dem der Schauspieler mit Argumenten auf eine Situation reagiert, die Argumente der Rolle sind, die die Rolle selbst aber gar nicht hätte wahrnehmen dürfen. Das heißt die Illusion wird durchbrochen, und zwar auf doppelte Weise. Einmal führt der Schauspieler Argumente an, die nicht seine sind. Und dann sind es Argumente, die zwar für die Rolle sprechen, aber die die Rolle eigentlich nicht kennen könnte.

„Als meta-theatrales Verfahren ist es ein wichtiges Stilmittel im postdramatischen Theater, [...]. Die Kategorie der Rolle wird damit nicht obsolet, sondern sie ist im Gegenteil die Voraussetzung für solche ironischen Spielweisen.“¹²⁴

Showcase verdeutlichen in diesem kurzen Moment zum einen die Präsenz des Performers, indem sein Argument verwendet wird, können aber nur mit Hilfe der Figur, der Reibung an der Figur zu der ‚ironischen Spielhaltung‘ gelangen (Dazu ausführlich in Kapitel 3.2.5.). Es ist das spezifische Verhältnis zwischen Performer und Figur, das Spannung erzeugt.

Distanz durch die Sprechhaltung

Die Distanz zur Figur stellt sich demnach nicht ausschließlich durch das Kostüm selbst her, sondern auch durch die Spielweise. So erklärt Dariusz Kostyra: „Wobei die Figur dann nicht Gefühl ist, sondern Text.“¹²⁵ Das Spiel von *Showcase* ist also nicht von einer psychologischen, innerlichen Darstellungsweise geprägt, sondern besteht vornehmlich aus dem äußerlichen Vorgang des Textaufsagens. Dabei ist die Figur nie mehr als der Text ihr zuschreibt. Die Figuren sind damit reine Handlungsträger, stehen allein im Dienste der Geschichte und müssen nicht über ihre Funktion hinausweisen. Ganz im Sinne der Tradition des Kasperletheaters sind die Figuren zweidimensional weil ihnen eine komplexe, psychologische Tiefe fehlt. Dies findet wiederum im Kostüm eine Ver sinnbildlichung. Wie schon an anderer Stelle beschrieben, bestehen die Holzgestelle aus einer Fläche. Nur die Vorderseite ist gestaltet. Da sich die Performer weitestgehend frontal zum Publikum bewegen und selten die Tiefe des Raumes ausspielen, erscheinen die Figuren nicht als dreidimensionale ‚wirkliche‘ Körper.

Die schemenhafte, typisierte, unplastische Figurenzeichnung steht so im Kontrast zu den wirklichen Körpern und Stimmen der Performer. Ihre ‚Echtheit‘ tritt im Gegensatz zur stilisierten, flachen Spielweise der Figuren hervor.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Duric/Kostyra. in: Anne Peter: *Die Fähigkeit zu Staunen*, a. a. O.

Distanz durch die Handlung

Die ironisch-distanzierte Spielweise kommt besonders im Verhältnis von Sprechakt und Handlung bzw. Bedeutung des Sprechaktes und der Art und Weise des Handlungsvollzugs zum Tragen.

„Denn einerseits vollziehen sie ihre Handlung, begeben sich in die Rollen und sprechen ihre Texte („Hi-Hil-Hilf-Hilfe-fe-e, ich falle in Ohnmacht!“), andererseits zeigen sie im Tun und durch ihr Tun, dass sie ‚nur spielen‘. Mithilfe dieser Darstellungstechnik legt die Produktion einen Schwerpunkt auf die performative Qualität einer Handlung, stellt sich damit in das Erbe der Brechtschen Verfremdungs-Ästhetik und ermöglicht dem Publikum eine analytisch-kritische Distanz.“¹²⁶,

so Maren Witte.

Zwischen dem Ankündigen einer Handlung durch den Sprechakt und der eigentlichen Handlung entsteht eine Schneise. Beides wird getrennt voneinander, nach einander vollzogen. Am deutlichsten zeigt sich dies in der von Maren Witte erwähnten Szene: Veit Sprenger steht als Großmutter mit erhobenen Händen da. Als der Räuber Hotzenplotz weg ist, sagt er: „Ich falle in Ohnmacht!“. Danach legt er sein Sperrholzgestell in einer funktionalen, ökonomischen Bewegung hin und legt sich selbst wieder hinter die Holzplatte. Der Vorgang wird folglich erst angekündigt und dann vollzogen. Das unnatürliche Nacheinander bzw. das Ankündigen der Handlung überhaupt unterstützt die „kritische Distanz“, wie sie Witte beschreibt.

Auch die Art und Weise des Körperausdrucks zeigt, „dass sie ‚nur spielen‘“. Gesten und Bewegungen sind immer nur angedeutet, verkürzt und stilisiert. Sie sind keine Nachahmung einer natürlichen Körperlichkeit und wirken so auch nicht wie der Ausdruck eines innerlichen Gefühls.

So wird die Angst der Großmutter durch gerade nach vorne ausgestreckte Arme dargestellt, deren Hände gleichmäßig hin und her ‚wackeln‘. Durch die Trennung dieses Vorgangs vom Rest des Körpers, von Mimik und Stimme, entsteht eine Distanz zwischen Performer und Figur. Es ist kein völliges Verschwinden in der Figur, keine Darstellung von ‚Kopf bis Fuß‘. Die Bewegung der Hände wird zu einem Attribut wie die aufgeklebten Kaffeefilter, nur ein Merkmal, ein Zeichen, ein Zitat. Die kurze Dauer des Vorgangs, das schnelle Ein- und Aussteigen aus der Bewegung, bekräftigen den Eindruck, dass es sich nur um ein Andeuten handelt. Die stilisierte, aufs Minimum reduzierte Bewegung verdeutlicht zudem, dass der Körperausdruck nicht einer innerlichen Motivation einer Figur folgt und keine natürliche Wirkung erzeugen soll.

¹²⁶ Maren Witte: *Bösegutunddummundschlau*, a. a. O.

Am Ende, wenn Kasper und Seppel wieder ins Dorf zurückkommen, freut sich die Großmutter. Um das zu zeigen wedelt Veit Sprenger rechts und links mit waagrecht ausgestreckten Armen. Auch dies ist keine natürliche Bewegung. Sie fängt abrupt an und hört schlagartig wieder auf, während der Text dabei weiter gesprochen wird. Sie ist also wieder nur ein Zeichen für etwas. Es soll keine ‚glaubhafte‘, ‚echte‘ Freude ausgedrückt werden, sondern in der Verkürzung und Verknappung einer körperlichen Geste soll eine Verdichtung und Verdeutlichung des Ausdrucks erzeugt werden. Nicht die Natürlichkeit, sondern die Bedeutung allein ist wichtig.

Doch die Bewegung scheint für den Ausdruck nicht ganz passend. Es entsteht eine Differenz zwischen der Bedeutung (Freude) und Bewegung (schematisches Auf und Ab der Arme). Die Bewegung wirkt wie ein Kommentar des Performers. (vgl. Kapitel 3.2.5.)

Distanz durch das Puppenspiel

Eine weitere gesonderte Form in der distanzierten Darstellung nimmt das Puppenspiel in *Der Räuber Hotzenplotz* ein, da hier die Figuren nun völlig von der Körperlichkeit der Performer getrennt sind.

Als der Räuber Hotzenplotz Kasper und Seppel fängt, bringt er sie in seine Räuberhöhle. Das Garagentor wird aufgezogen, die beiden kriechen ins Innere der Bretterbude, und der Räuber schließt das Tor wieder bis auf einen unteren Schlitz. Er geht hinter das Haus und taucht wenig später auch im Inneren der Höhle auf. Aus dem offenen Spalt kommen nun drei Füße hervor, deren Schuhsohlen frontal sichtbar sind und als Körper der Figuren dienen. Kleine Miniatur-Hüte kennzeichnen die Figuren von Kasper und Seppel. Der Räuber Hotzenplotz trägt seinen Originalhut. In der darauf folgenden Szene wird hinter dem Garagentor verdeckt gesprochen, dabei bewegt sich der jeweilig ‚sprechende Schuh‘ minimal hin und her. Es gibt weder eine differenzierte Körperlichkeit noch ein mimetisches Spiel. Die Szene zitiert somit die Darstellungsstrategien des Kasperletheaters, welche indessen dem postdramatischen Spiel verwandt sind.

„Betrachtet man die Darstellungskonventionen des Kaspertheaters unter formalen Gesichtspunkten, sind eine Reihe von Merkmalen zu verzeichnen, die gemeinhin dem postdramatischen Theater zugeschrieben werden: das Spiel mit der Maske, die Dissoziation von Mimik und Gestik, die Trennung von Stimme und Körper oder auch die Thematisierung der Zuschauerposition.“¹²⁷

¹²⁷ Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, a. a. O., S. 9.

„Showcase Puppen“ bedürfen noch weniger als die des klassischen Kasperletheaters. Zieht sich die agierende Hand für gewöhnlich noch eine menschenähnliche Gestalt über, die einen Kopf mit einem aufgemalten Gesicht besitzt, und Arme, welche der Puppenspieler als Ausdrucksmöglichkeit nutzt, sind hier die Figuren Schuhsohlen mit einem Hut, ohne Gesicht und ohne Arme. In diesem Sinne zeigt sich hier dasselbe Prinzip wie im restlichen Schauspiel von *Showcase*, nur noch um einiges gesteigert. Sind auch die Darsteller in den Sperrholzgestellen eingeschränkt, auf ihre Vertikalität und Linearität festgelegt, und sagen sie ihren Text immer bemüht neutral und ohne differenziertes mimisches Spiel auf, so reduziert sich im „Puppenspiel“ die Darstellung auf Stimme und minimale, einfache Bewegungen. Diese dienen lediglich dazu, zu verdeutlichen, welche Figur spricht, veranschaulichen aber keine Gefühle, keine Haltungen der Figuren zum Gesagten. Dieses Darstellungsprinzip hebt die Distanz zur Figur insbesondere hervor. Spieler und Figur sind rein materiell nicht eins. Der Spieler bedient die Figur, stellt sie vor. Mit dem Verzicht auf Mimik und Körpersprache zielt diese Darstellung nicht auf eine exakte, naturalistische Nachahmung ab, sondern auf eine Typisierung. Letztlich wird die Figurendarstellung nur noch zum Rahmen oder „Behälter“ für Informationen. Die Figur wird ausschließlich zum Träger des Textes.

Genauso wird am Ende des Stücks der Räuber Hotzenplotz nur als Handpuppe im Käfig gezeigt, denn Thorsten Eibeler, Darsteller des Räuber Hotzenplotz, steht gerade als Polizist Dimpfelmoser auf der Bühne. Trotzdem spricht er für die Handpuppe, welche vom Performer des Seppels geführt wird. Der Performer des Polizisten leiht also der von einem anderen Performer geführten Handpuppe seine Stimme. Dariusz Kostyra stellt dabei weiterhin den Seppel dar. Seine Hand, welche die Puppe bedient, wird durch eine Armattrappe ersetzt. So scheint der Seppel körperlich komplett anwesend zu sein, während die Handpuppe sich „wie von selbst“ bewegt. Die Trennung von Figur und Performer wird so noch deutlicher hervorgehoben. Da die Handpuppe auch anders aussieht als die Figur im „Schuhpuppenspiel“, wird verdeutlicht, dass hier das Äußere einer Figur beliebig gewechselt werden kann. Es wird keine geschlossene, in sich einmalige und zusammenhängende Figur behauptet, sondern es werden mehrere Darstellungsstrategien genutzt, um den Text vorzustellen.

Distanz durch die Tierfiguren

Zuletzt soll noch auf die Verfremdungsstrategie in *Peterchens Mondfahrt* und *Die Bremer Stadtmusikanten* eingegangen werden. In beiden Stücken bedienen sich die Per-

former weitestgehend der Tier-Rollen. Dadurch wird in erster Linie eine deutliche Distanz zwischen Rolle und Schauspieler erschaffen. Ähnlich wie beim Cross-Casting wird hier permanent die Kluft zwischen phänomenologischem Leib und semiotischem Körper betont. Zwar wird hier zu keinem Zeitpunkt eine naturalistische Darstellung eines Esels oder eines Maikäfers angestrebt, doch allein durch die Behauptung, Tiere zu spielen, wird der phänomenologische Leib der Performer, die sichtlich keine Tiere sind, betont.

Die Tierdarstellung wird in *Die Bremer Stadtmusikanten* durch abstrakte, verkürzte Bewegungsmuster zusätzlich verfremdet. Veit Sprenger dazu:

„Wir suchen immer nach einem sehr fremden Gestenrepertoire. Hier haben wir uns mit fernöstlichem Theater beschäftigt – No, Kabuki, China-Oper –, weil wir so aus dem europäischen Einfühlungszeug fliehen können. Im Butoh-Theater gibt es für jedes Tier ein bestimmtes Gesten-Repertoire. Das gibt schöne Verfremdungseffekte.“¹²⁸

Auch die Kostüme sind zwar assoziativ an die behaupteten Tiere angelehnt, aber in keiner Weise naturgemäß. Ob da die Maikäfer „bunte Kniestrümpfe, kurze Turnhosen, Glitzerblousons, riesige, stoffverkleidete Gummireifen als Rückenpanzer und Friedhofsrechen oder Staubwedel als Stirnfühler“¹²⁹ tragen, oder der Esel „mit einem zotteligen grauen Stofffetzen-Umhang und dem Elektrosounds produzierenden Helm wirkt wie ein außerirdischer Alm-Öhi“¹³⁰, sicher ist, dass hier die Figur ‚Tier‘ ähnlich funktioniert wie beim *Hotzenplotz* das Holzgestell. Das Kostüm muss nur mit wenigen assoziativen Attributen ausgestattet werden, um erkennbar zu sein. Die Rolle ‚Tier‘ rückt so wenig nah auf den Leib wie ein Brett vor dem Körper.

Beim offensichtlichen Verweigern einer komplexen Figurengestaltung ist es verwunderlich, dass Mounia Beiborg trotzdem die Darstellung mit diesen Kriterien untersucht.

„Die klare Rollenaufteilung – Esel, Hund, Katze, Hahn – ist für die postdramatischen Performer aus dem Umfeld der Gießener Theaterwissenschaft spürbar ungewohnt. Und sie will ihnen am Anfang nicht recht glücken. Da wird brav Text aufgesagt, mit Requisiten hantiert und sich verhaspelt. Vor allem aber entwickeln die Tiere – bis auf den herrlich selbstverliebten Gockel, den Veit Sprenger mit plusterigem Federkleid und schriller Stimme zum egomanen Entertainer macht – als Figuren zu wenig Eigenständigkeit.“¹³¹

Die Darstellungsstrategie von *Showcase* hat aber eben gerade keine Eigenständigkeit der Figuren zum Ziel. Sie sind auch hier funktionalisierte ‚Behälter‘ für den Inhalt der Geschichte. Sie sind lediglich Träger des Textes. Dabei mag die Reduzierung unter-

¹²⁸ Sprenger/Eibeler, in: Anne Peter: *Die Fähigkeit zu Staunen*, a. a. O.

¹²⁹ Katja Oskamp: *Eierkuchen sind nie falsch*, a. a. O.

¹³⁰ Mounia Beiborg: *Vom Hahn, der kein Chicken Nugget sein wollte*, a. a. O.

¹³¹ Ebd.

schiedlicher Rollen dieser Lesart etwas im Weg stehen. Wo im *Räuber Hotzenplotz* und bei *Peterchens Mondfahrt* noch ein ständiger Wechsel der Figuren vorherrschte, sind die Performer hier, bis auf zwei Sequenzen als Räuberbande, ausschließlich Esel, Hund, Katze oder Hahn.

3.2.5. Ironie und Selbstironie: Die sichtbare Haltung zum Gegenstand und zu sich selbst

Auf Grund der häufigen Verwendung des Begriffs ‚Ironie‘ in Rezensionen und Diskussionen um das Kindertheater von *Showcase* soll dieser Begriff an dieser Stelle differenziert betrachtet, und die Wirkungsweise in Bezug auf das vorangegangene Kapitel deutlich gemacht werden.

Die Paradoxie des Theaters durch die Gleichzeitigkeit von phänomenologischem Leib und semiotischem Körper beschreibt Jens Roselt in seinem gleichnamigen Buch als *Ironie des Theaters*. Er folgt dabei der Feststellung der Autoren Robert B. Sharpe und Uri Rapp, die bereits 1959 und 1973 das Theater als per se ironisch bezeichneten.¹³² Das spezifische Verhältnis zwischen Schauspieler und Figur, das in dieser Arbeit nach Fischer-Lichte unter den Begriffen des Leib-Sein und Körper-Haben gefasst wurde, beschreibt Roselt ähnlich:

„Rolle und Schauspieler können als ‚Pole‘ aufgefasst werden, zwischen denen sich ein ‚Spannungsverhältnis‘ aufbaut. Aus dem Entweder-oder von Rolle und Schauspieler wird ein Sowohl-als-auch.“¹³³

Der Schauspieler spricht Rollentext, den er selbst nicht so meint. Im Sowohl-als-auch von ‚uneigentlich Gemeintem‘ und ‚eigentlich Gemeintem‘ kommt das Theater dem nahe, was gemeinhin unter Ironie verstanden wird: „Ironie gilt als Haltung, durch die jemand Distanz zu eigenen oder fremden Äußerungen und Handlungen anzeigt.“¹³⁴ Das heißt, indem der Schauspieler eine Rolle spielt, erlebt der Zuschauer die Illusion, die Herstellung der Täuschung als durchschaubar, genauso wie sich der Schauspieler als ‚entlarvt‘ begreift. So stellt Roselt fest, dass

¹³² Vgl. Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, Passagen Verlag, Wien 1999, S. 110f.

¹³³ Ebd., S. 107.

¹³⁴ Jens Roselt: *Ironie*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 161.

„der Gedanke, der Schauspieler sei er selbst und zugleich ein anderer, [...] für den Darsteller und für die Zuschauer ohne Ironie schwer denkbar [ist]. Zu fragen bleibt jedoch, ob sich diese Ironie tatsächlich in einer Aufführung vermittelt. Geraten die Zuschauer angesichts der Paradoxie wirklich in eine ironische Stimmung?“¹³⁵

Es gibt also einen Unterschied zwischen sich dem ‚Spiel als Spiel‘ zwar bewusst zu sein, aber die Spielregeln zu akzeptieren und das ‚Spiel als Spiel‘ ernst zu nehmen oder das ‚Spiel als Spiel‘ permanent kommentiert zu sehen und in einer ständigen Verunsicherung zu sein, auf welcher Ebene man sich als Zuschauer befindet. Es gibt einen Unterschied zwischen dem per se ironischen Charakter des Theaters und Inszenierungen, die durch „metatheatrale Verfahren [...] diese Dimensionen explizit machen“¹³⁶, sich als Zuschauer also permanent fragen zu müssen, ‚wie‘ es gemeint sei.

Diese Frage stellen sich viele (erwachsene) Zuschauer bei *Showcase*. Meinen die das ernst? Ist das so gemeint oder doch ganz anders? Was wollen die mir eigentlich sagen? Finden sie das, was sie tun (Schauspielern) eigentlich doof, aber warum tun sie es dann?

„Beide Interpretationen sind denkbar und da sie sich gegenseitig relativieren, ist es Sache des Betrachters, Haltung zu beziehen, wobei das Misstrauen nie ganz getilgt wird und der ironische Vorbehalt bestehen bleiben dürfte.“¹³⁷

In diesem Sinne ist das ironische Verfahren eine Möglichkeit, Eindeutigkeiten zu vermeiden und so erschließt der Zuschauer bei der Beantwortung der Fragen weniger das Gemeinte, sondern bezieht seine eigene Haltung. Die ironische Spielweise von *Showcase* ist Nachahmung von Handlung und distanzierter Kommentar zur gleichen Zeit. Weniger die vollständige Absage an Mimesis und Handlung wird angestrebt, sondern die Gleichzeitigkeit von Figur und ihrer Verneinung.

„Indem die Ironie sich an etwas heftet, was auch ohne sie wäre, macht sie dieses Etwas zugleich zum Thema.“¹³⁸ Ironie ist vom Wesen her also selbstreflexiv und entspricht insofern im Besonderen dem Wesen des postdramatischen Theaters. Indem *Showcase* Theater spielen und gleichzeitig Distanz dazu einnehmen, wird sowohl die Rolle des Theaters als auch die Rolle des Schauspielers reflektiert und hinterfragt. Gerade bezüglich der Selbstironie scheint die Beschreibung der Fluxuskunst von Michael Hübel auch auf *Showcase* zuzutreffen:

¹³⁵ Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, a. a. O., S. 111.

¹³⁶ Jens Roselt: *Ironie*, a. a. O., S. 162.

¹³⁷ Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, a. a. O., S. 58.

¹³⁸ Ebd., S. 52.

„Zu den probaten Mitteln, der Überbewertung des Subjektiven entgegenzuwirken, gehörten unbedingt, sich und die anderen nicht zu ernst zu nehmen. Scherz, Witz, Ironie wurden genutzt als Wege zu jener unverkrampft-gelassenen Selbstverständlichkeit der Kunst wie sie Fluxus propagiert hat.“¹³⁹

Ironie wird häufig sprachlich vermittelt, und im Sprechakt zeigt sich ihre kommunikative Eigenschaft besonders deutlich. Verbale Ironie hat Mitteilungskarakter. Anders als ein Lügner will der Ironiker, obwohl er etwas anderes meint, als er sagt, verstanden werden. Doch „erst in der Perspektive [des] Zuhörers wird der eigentliche Sinn der Rede realisiert.“¹⁴⁰ Das bedeutet, Ironie ist nicht in der sprachlichen Äußerung selbst enthalten, sondern stellt sich erst zwischen Intention und Interpretation her. Dieser Umstand kann durchaus zu Missverständnissen führen. So kann die ironische Intention eines Sprechers vom Hörer nicht erkannt und fälschlicher Weise wörtlich genommen werden, oder eine Äußerung wird als ironisch aufgefasst, die vom Sprecher ernst gemeint ist.

Im Falle von *Showcase* scheint die ironische Deutung von Zuschauern und Kritikern („Diese (Selbst-)Ironie, die sich nicht darum schert, ob sie pädagogisch oder kindgerecht ist“¹⁴¹) ein Missverständnis zu sein, betrachtet man die Selbstauskunft von Veit Sprenger:

„TdZ: Und was ist mit Ironie?

V.S.: Die kommt auf und steht im Raum, aber die kommt, glaube ich, nicht von uns. Die Ironie ist ein Mittel der Überlegenheit, und diese Überlegenheit vermeiden wir. Der Charme der Geschichte besteht nicht in einer ironischen oder parodistischen Selbstüberhöhung, sondern in unserem hilflosen Ernst.

TdZ: Aber wie entsteht dann diese Ironie im Raum – bietet ihr der vielleicht durch eure absolute Ernsthaftigkeit einen Platz?

V.S.: Das kann sein, aber diesen Platz nehmen die blöden Erwachsenen ein und nicht wir.“¹⁴²

Diese Äußerung ist durchaus erstaunlich, betrachtet man die häufig gestellte Frage: „Meinen die das überhaupt ernst?“ Anscheinend schon, nur vermittelt es sich nicht oder nur begrenzt deutlich. Oder ist eine solche Selbstauskunft etwa ironisch zu verstehen?

Es ist insofern auch verwunderlich, da *Showcase* durch die offensichtliche Demonstration der Distanz zur Figur, eine ironische Spielweise bedienen, beispielsweise durch die im vorangegangenen Kapitel erwähnte Schneise zwischen Ankündigen einer Hand-

¹³⁹ Michael Hübl: *Spurenelement. Scherz, Witz und Ironie in der Gegenwartskunst mit einem ausführlichen Rückblick auf Fluxus*, in: *Kunstform* 120 (1992), S. 103. zitiert nach: Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, Passagen Verlag, Wien 1999, S. 57.

¹⁴⁰ Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, a. a. O., S. 48.

¹⁴¹ Mounia Beiborg: *Vom Hahn, der kein Chicken Nugget sein wollte*, a. a. O.

¹⁴² Anna Teuwen/Veit Sprenger, in: Anna Teuwen: *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, a. a. O., S. 24.

lung und funktionalem Ausführen einer Handlung. Es entsteht eine ironische Wirkung, die nicht zufällig eintritt, sondern sehr bewusst eingesetzt ist. „Ich falle in Ohnmacht.“, sagt Veit Sprenger als Großmutter. Dann legt er sich samt Holzkasten auf den Boden. Eine im Grunde sehr dramatische Handlung des in Ohnmacht Fallens wird hier so un-dramatisch und unemotional wie möglich gezeigt. Die Distanz zwischen dem, was es sein soll, und dem, wie es gemacht wird, wirkt wie ein deutlich ironischer Kommentar auf die Schauspielsituation. Die Art und Weise der ausgeführten Handlung ist der Betonung bei einer sprachlichen ironischen Äußerung gleich zu setzen. Jens Roselt spricht in dem Fall von „theatraler Ironie“¹⁴³.

Ein anderer Moment in einer Aufführung von *Der Räuber Hotzenplotz* zeugt von sprachlich geäußerter Ironie. Kasper und Seppel beschließen, dass sie sich verkleiden müssen, bevor sie zum Räuber gehen. Kasper fragt: „Aber wie?“. Sie überlegen. Seppel sagt: „Da hab ich eine Idee.“ Sie blicken sich an, und beide müssen grinsen. Der Spieler des Seppels ergänzt: „Eine spontaane Idee.“ Der andere Spieler muss lachen. Der Zusatz ist ein Kommentar auf die Theatersituation. Natürlich ist die Idee nicht spontan, denn sie steht im Textbuch. Sie ist abgesprochen, Teil der Inszenierung. Der Spieler ‚tut nur so‘, als käme die Idee spontan. Die Paradoxie des Theaters wird offensiv thematisiert, in dem der Performer diese Ergänzung besonders betont und durch seine Mimik des Grinsens als ironisch gemeint unterstreicht.

Petra Kohse vermutet, dass die Kinder „das gelegentliche Grinsen der vier Darsteller wahrscheinlich nicht verstehen, [...] sich aber an den echten Kunstfertigkeiten der Gruppe schadlos [halten].“¹⁴⁴

Die Vermutung, dass Kinder Ironie nicht verstehen, rührt von der für Ironie notwendigen kommunikativen Kompetenz von Zuhörer oder Zuschauer. Jens Roselt verdeutlicht,

„dass Sprecher und Hörer einer ironischen Äußerung über eine hohe sprachliche und situative Kompetenz verfügen müssen. Erst die Beherrschung der kommunikativen Situation verleiht die Souveränität, mit deren Bedingungen zu spielen, wie es im Falle der Ironie geschieht.“¹⁴⁵

Für verbale Ironie heißt es daher allgemein, dass

¹⁴³ Unter theatrale Ironie versteht Roselt das Verfahren, nicht nur innerdramatische Ironie auszudrücken, sondern die Theatersituation selbst, ironisch zu kommentieren. So kann sich hier die ironische Perspektive umkehren und ironische Distanz zum Publikum zeigen. Vgl. Jens Roselt: *Ironie*, a. a. O., S. 161.

¹⁴⁴ Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, a. a. O., S. 42.

¹⁴⁵ Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, a. a. O., S. 49.

„Kindern noch die umfassenden Sach- und Sprachkenntnisse sowie die sach- und sozial-analytischen Kompetenzen [fehlen], um die perspektivischen Turbulenzen ironischen Sprechens zu erfassen und zu genießen.“¹⁴⁶

Doch Alex Assmann weist in seinem Buch *Pädagogik und Ironie* darauf hin,

„dass Kinder ‚eher‘ als Erwachsene die Interpretation der Bedeutung der Ironie im Sinne des Sprechers schwer fallen dürfte – aber es besagt weder, dass der Sprechakt ihnen gänzlich unverständlich, oder gar per se schon für sie verunsichernd sein muss, noch besagt es, die Ironie sei den Erwachsenen immer verständlich.“¹⁴⁷

Im *Räuber Hotzenplotz* werden die Kinder von Zauberer Zwackelmann beschimpft. Da ist die Rede von „Petzen“ und „dummen Kindern“. Die Bemerkungen sind von der Figur des Zauberers durchaus so gemeint, nicht aber vom Schauspieler. Je vehementer die Beschimpfungen werden, desto stärker wirkt der Angriff wie ein Spiel. Doch dieses Spiel will verstanden werden. In der Aufführung vom 6.7.2010 wird bei den ersten verbalen Angriffen noch herzlich gelacht. Die Kinder scheinen die Ironie der Situation sehr wohl zu begreifen. Der Tonfall wird rauer und lauter, die Beschimpfungen wollen nicht enden. Da sagt ein Kind: „Jetzt ist er wirklich doof.“ Auch wenn für einen erwachsener Zuschauer zu diesem Zeitpunkt durchaus noch immer deutlich ist, dass die Beleidigungen nicht ernst gemeint sind, die Situation also ironisch ist, so deutet der Kinderkommentar trotz allem darauf hin, dass unterschieden wird zwischen ‚wirklich‘ gemeint und ‚unwirklich‘ gemeint.

Es ist dennoch der Fall, dass Kinder und Erwachsene Ironie unterschiedlich souverän lesen können. Denn auf die ironische Intention kann kaum nur auf Grund der Betonung und Mimik des Sprechers geschlossen werden, sondern, wie Edgar Lapp sagt, nur „wenn der Hörer über Hintergrundwissen über den Sprecher, den Kontext und die Situation verfügt.“¹⁴⁸ Auf die Theatersituation und die Gruppe *Showcase* bezogen, wird deutlich, dass Erwachsene sowohl mehr Erfahrungen im Theaterkontext haben als auch mehr Hintergrundwissen über die Gruppe besitzen. Manche ironische Interpretation seitens der erwachsenen Zuschauer kann daher durchaus aus ihrer Kenntnis der Gruppe entstehen, weniger durch das, was tatsächlich auf der Bühne geschieht.

Die unterschiedlichen Fähigkeiten Ironie zu verstehen, stören *Showcase* jedoch keineswegs:

¹⁴⁶ Wilhelm Köller: *Perspektivität und Sprache – Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*, Verlag Walter de Gruyter, Berlin 2004, S. 771.

¹⁴⁷ Alex Assmann: *Pädagogik und Ironie*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008, S. 36.

¹⁴⁸ Edgar Lapp: *Linguistik der Ironie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992, zitiert nach Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, Passagen Verlag, Wien 1999, S. 49.

„TdZ: Manchmal habe ich den Eindruck, es gibt bei euch zwei Kommunikationsebenen. Dadurch, dass es im Publikum Erwachsene und Kinder gibt, und Kinder aber mit Ironie ... V.S.: ...nichts anfangen können, das ist vollkommen richtig. Unsere Lieblingsvorstellungen sind die, zu denen zwei Drittel Kinder und ein Drittel Erwachsene kommen. Weil sich Kinder und Erwachsene dann gegenseitig befeuern in ihren unterschiedlichen Blickwinkeln. Das ist, wie wenn auf einer Familienfeier Erwachsene Witze erzählen und darüber lachen. Und ein Kind steht daneben steht und fragt, warum das lustig ist, und möchte es lernen.

TdZ: Es kann also sein, dass das Interesse der Kinder gerade dadurch gesteigert wird, etwas nicht erklärt zu bekommen, und eure Haltung, dass es euch egal ist, wenn die Kinder ein Drittel nicht verstehen, gerade dazu anregt, das Ganze spannend zu finden; dass es also diese Art von Überforderung ist, die die Kinder bei der Stange hält.“¹⁴⁹

3.3. Betonung des Ereignishafte: Möglichkeiten des Eingreifens, Publikumsansprache und markante Momente.

Ein theatrales Ereignis konstituiert sich durch

„die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht,[...]. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteur und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun.“¹⁵⁰

Demnach lassen sich Darsteller und Zuschauer nicht klar in eine aktive und eine passive, eine produktive und eine rezeptive Beteiligung aufteilen, sondern es ist die jeweilige spezifische Wechselwirkung, die Feedback-Schleife¹⁵¹ zwischen den Instanzen, das Agieren und Reagieren auf beiden Seiten, die das theatrale Ereignis bestimmt. Theater ist nicht die Repräsentation eines abgeschlossenen Werks, sondern die Aufführung entsteht durch die Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Eine Theateraufführung ist demnach ein transitorisches Ereignis. Das Ereignis der Aufführung ist in diesem Sinne nicht wiederholbar, auch wenn ein und dasselbe Stück mehrmals gespielt wird. Das Ereignishafte des Theaters kennzeichnet alle Aufführungen. Doch im Zuge der performativen Wende der 60er Jahre wird dieser Umstand des Theaters nicht nur anerkannt, sondern explizit hervorgehoben. Wie die Wechselbeziehung zwischen Performern und Zuschauern in den Kindertheaterinszenierungen von *Showcase* gestärkt und betont wird, soll im Folgenden untersucht werden.

Dabei geht es an dieser Stelle explizit um die direkte Einbindung des Publikums und die deutliche Hervorhebung der Beteiligung des Zuschauers am Live-Erlebnis.

¹⁴⁹ Anna Teuwen/Veit Sprenger, in: Anna Teuwen: *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, a. a. O., S. 24.

¹⁵⁰ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 47.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S.59f.

Zwar ist der Fokus auf die spezifische Materialität der Mittel und damit der Fokus auf den Wahrnehmungsvorgang und die Bedeutungskonstruktion beim Zuschauer wie sie im gesamten Abschnitt über Zeigen und Gezeigtes beschrieben wurde, sehr wohl auch ein Mittel der Betonung des Ereignishaften, doch hier sollen Momente untersucht werden, in denen das Publikum als Kollektiv beansprucht und aktiviert wird und in besonderem Maße auf das Einmalige der Situation und ihren Anteil daran gestoßen werden.

Die Beteiligung der Zuschauer als Versinnbildlichung

Maren Witte beschreibt den Prolog von *Der Räuber Hotzenplotz* folgendermaßen:

„Vor Stückbeginn [hier als Prolog bezeichnet, da dieser Moment zur Inszenierung gehört] wird – ebenfalls mit Hilfe von Kästen – den Zuschauern ein Spiegel vorgehalten. Kinderstimmen kommentieren diese Situation sofort: „Jetzt sehen wir uns selber!“ Genau in diesem Moment liegt bereits ein entscheidendes stilistisches Mittel, das für das gesamte Konzept des Stückes kennzeichnend ist: Das Publikum sieht, dass vier Männer Rollen einnehmen (sie besteigen ihre Kästen, verlassen sie und wechseln sie vor den Augen der Zuschauer) und diese Rollen erfüllen, ausfüllen. Das Publikum sieht dazu sich selbst und die Performer und die Requisiten und die Bühne – von Anfang an ist die Situation geklärt: Hier wird Theater gemacht.“¹⁵²

Zu dieser Klärung gehört eben auch, zu verdeutlichen, dass zum ‚Theater machen‘ auch die Zuschauer benötigt werden. Dies geschieht hier auf ganz nahe liegende Weise. Das Publikum sieht sich im Spiegel. In dem die Performer abwechselnd in quadratische Kästen steigen, deren Vorderseiten verspiegelt sind, und diese ohne große Anstrengung und ohne Kommentar vor dem Publikum ‚vorbeifahrend‘ zeigen, sieht sich das Publikum selber. Somit wird es sich selbst bewusst. Aber nicht nur die eigene Anwesenheit wird deutlich, sondern auch Konstitution des Publikums als Gemeinschaft. Das ‚Theater als ‚soziale Situation‘, in der der Zuschauer erfährt, wie sehr es nicht nur von ihm selbst, sondern auch von den anderen abhängt, was er erlebt‘¹⁵³, erfährt im Spiegelbild eine Versinnbildlichung.

3.3.1. Die Möglichkeit des Eingreifens

Es bleibt jedoch im postdramatischen Theater nicht nur beim Vorführen des konstitutiven Anteils der Zuschauer am theatralen Ereignis, „sondern er erfährt [ihn] als Teilnehmer der Aufführung am eigenen Leib.“¹⁵⁴ Dies geschieht unter anderem durch den Vollzug eines Rollenwechsels beim Zuschauer. Durch ein aktives Handeln auf Seiten

¹⁵² Maren Witte: *Bösegutunddummundschlau*, a. a. O.

¹⁵³ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 183.

¹⁵⁴ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 62.

des Zuschauers, wird er zum Akteur. Er ist nicht weiter nur das Subjekt, welches dem Objekt auf Distanz gegenüber steht, sondern wird selbst zum Objekt der Aufführung.¹⁵⁵ Das Spiel mit dem Rollenwechsel zeigt sich auch in den Inszenierungen von *Showcase*. So werden die Zuschauer beim Anfang von *Peterchens Mondfahrt* in anderer Weise als bei *Der Räuber Hotzenplotz* verstärkt zu Beteiligten des Theaterereignisses gemacht. Hier wird weniger auf den Produktionsprozess beim Zuschauen verwiesen, als dass dem Publikum eine innerdramatische Rolle zugewiesen wird.

„Lobet den Sumsemann!“, rufen die vier Maikäfer. Und noch einmal: „Lobet den Sumsemann!“ Die vier humanoiden Insekten, mit Gummireifen auf dem Rücken und Spülbürsten-Fühlern auf dem Kopf, erklären das junge Publikum zur Maikäfergemeinde und fordern das Publikum im Theater in der Parkaue ein ums andere Mal: „Lobet den Sumsemann!“¹⁵⁶

Und ohne zu wissen, wer die Figuren auf der Bühne sind, ohne zu wissen wer Sumsemann ist und ohne zu wissen welche Geschichte erzählt wird, ist der Zuschauer, indem zumindest einige das Mantra bereitwillig wiederholen, schon zum Akteur der Aufführung geworden.

Diese Rollenzuweisung führt im Verlauf der Aufführung zu einem aktiven, handelnden Mitspielen des Publikums in der Geschichte. Ähnlich wie die Maikäfer auf der Bühne gleichzeitig auch die Protagonisten der Geschichte von *Peterchens Mondfahrt* spielen, so werden auch die Zuschauer doppelt besetzt. Die Maikäfergemeinde soll Sternenkinder spielen. Dazu bekommen sie, wie es im Theater üblich ist, Requisiten an die Hand, um eine tatsächliche, körperliche Aktion auszuführen. Über ein Förderband werden CDs im Publikum verteilt. Nachdem jeder Zuschauer versorgt ist, wird ein ‚Manöver‘ durchgeführt, das heißt, ein Angriff auf den Mondmann wird geübt. Mit den CDs sollen die Zuschauer das Licht der Scheinwerfer derart abfangen und reflektieren, dass sie mit dem Lichtstrahl eine runde weiße Scheibe auf der Bühne treffen. Zu einem späteren Zeitpunkt der Aufführung kommt es zum ‚tatsächlichen‘ Angriff und der Vorgang wird noch einmal wiederholt.

Eine ähnliche Partizipation erfahren die jungen Zuschauer in den *Bremer Stadtmusikanten*, wenn sie den Gesang der Tiere unterstützen sollen. Dort wird zuerst das ‚I-A‘, ‚Kikeriki‘, das ‚Wauen‘ und ‚Miauen‘ geübt, dann werden die Kinder in die Dirigentensprache eingewiesen und schließlich wird auf Kommando gemeinsam gekrächtzt und gejault.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 63ff.

¹⁵⁶ *Im Tempel des sechsten Beinchen*, a. a. O.

Auffällig ist in beiden Fällen, dass das Eingreifen und Mitspielen des Publikums klar reglementiert ist. Sowohl der Zeitpunkt der aktiven Beteiligung ist inszenatorisch festgelegt, als auch die Art und Weise des Mitspielens ist größtenteils schon vorher bestimmt. Bevor die Zuschauer loslegen dürfen, werden die ‚Spielregeln‘ genau erklärt. Wann, wie lange und wie genau gesungen wird, bestimmt der Hahn bzw. Veit Sprenger mit Hilfe von Handzeichen.

Letztlich ist es dann doch egal wie ‚gut‘, wie exakt die Kinder singen oder das Licht reflektieren. Die auszuführende Handlung hat keinen maßgeblichen Einfluss auf die Szene und keinen auf den Verlauf der Aufführung.

Somit mögen die Kinder das Mitspielen durchaus als Beteiligung empfinden, in der sie sich als wichtigen, konstitutiven Bestandteil der Aufführung wahrnehmen. Und im Sinne einer Aufmerksamkeitssteigerung durch körperliches und stimmliches Agieren ist es das auch. Doch letztlich ist diese Art der Partizipation weniger als sie verspricht. Es ist vielmehr ein ‚Schein-Eingreifen‘, ein ‚Placebo-Effekt‘. Vielleicht ist auch das der Grund, warum die Erwachsenen in den Aufführungen bei den Mitmachszenen eher müde lächeln, sich zurücklehnen und „das Spielchen mal die Kinder machen lassen.“¹⁵⁷ Sie wissen, dass ihre Mitarbeit nicht wirklich gebraucht wird und die Aufführung auch ohne ihr Mitspiel weiter gehen wird, vor allem durch ihr Zutun keine sonderliche Veränderung erfahren wird. Die Freiheit, sich der inszenatorischen Aufgabenstellung zu entziehen, ist in dem Fall vielleicht das stärkere Eingreifen eines Zuschauers eines, welches die Aufführung in ihrer Unplanbarkeit und der Abhängigkeit vom Zuschauer betont.

3.3.2. Teilhabe am Theaterereignis durch die Irritation der Publikumsansprache

Seel beschreibt ein Ereignis als etwas, was sich „innerhalb von Verhältnissen bemerkbar macht, die selber nicht – oder jedenfalls nicht insgesamt – als ereignishaft wahrgenommen werden.“¹⁵⁸ Demnach zeigt sich das Ereignishaftes des Theaters in der Abweichung zum Normalen, in der Konfrontation mit dem Neuen und Unbekannten, als Unterbrechung des Vorhersehbaren. Nicht die permanente Irritation, sondern die ständige Möglichkeit einer unvorhersehbaren Abweichung kennzeichnen Aufführungen.

¹⁵⁷ Eine erwachsene Begleiterin in *Die Bremer Stadtmusikanten*, , THEATER AN DER PARKAUE, Bühne 2, Aufführung vom 20.4.2010.

¹⁵⁸ Martin Seel: *Ereignis. Eine kleine Phänomenologie*, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, Bielefeld 2003, S. 38.

Es sind folglich „markante Momente“¹⁵⁹, wie sie Roselt definiert, in denen individuell und punktuell das Einmalige, Irreversible und Unwiederholbare der Aufführung spürbar wird.

„Die Frage nach der Teilhabe des Publikums am Theaterereignis hat deshalb das Verhältnis von Planbarkeit und Spontaneität, von Strategie und Anarchie, von Willkür und Freiheit zu thematisieren.“¹⁶⁰

Am Dialog mit dem Publikum bei *Showcase* lässt sich dieser Aspekt besonders verdeutlichen. Anders als im Kapitel 3.2.3. soll hier weniger der Dialog zwischen den Figuren, sondern der Dialog zwischen Performern und Zuschauern betrachtet werden. Diesen beschreibt Maren Witte wie folgt:

„Zum Dritten wird die offene Dialogstruktur der Inszenierung akzentuiert: Die Performer und ihre Figuren beteiligen nämlich das Publikum an ihren Plänen, Überlegungen und Taten. Die jungen Zuschauer (Altersempfehlung: ab 6 Jahre) müssen sagen, woraus die Erkennungszeichen von Sepp und Kaspar bestehen („Wer bin ich eigentlich wirklich?“), sie sollen nicht alles vorsagen („Sonst sind wir in einer halben Stunde fertig!“), sie müssen sich jedoch auch Kritik gefallen lassen („Ihr Petzen!“) und sie müssen die ironische Pointe der Produktion erfassen („Ihr seid wohl ganz schlaue Prenzelberger Kinder“, „Ich kann nur dumme Kinder gebrauchen, die schlaunen kommen hinter all meine Tricks!“). Auf diese Weise werden die Zuschauer am Geschehen beteiligt, ohne jedoch aktive Entscheidungsträger im Handlungsverlauf zu werden.“¹⁶¹

In der Inszenierung des *Räuber Hotzenplotz* kann zwischen drei unterschiedlichen Dialogformen zwischen Performer und Zuschauer unterschieden werden. Der indirekten Ansprache, der geplanten direkten Ansprache und Dialoge und der zufälligen, ungeplanten Dialogen.

Der indirekte und inszenierte Dialog mit dem Publikum

Es gibt immer wieder Dialoge zwischen den Figuren, die das innere Kommunikationssystem des Dramas übersteigen. Zwar bleibt das Gespräch weitestgehend auf der Bühne und zwischen den Figuren, doch durch verstärkte Blicke in den Zuschauerraum entsteht eine indirekte Kommunikation mit dem Zuschauer (vgl. 3.2.3.). Ein Beispiel ist der Moment, in dem Kasper Seppel erklärt, wie der Trick mit der Goldkiste funktioniert. Dabei blickt der Spieler immer wieder ins Publikum, schaut einzelnen Zuschauern direkt in die Augen. Obwohl er den Trick Seppel erklärt, erklärt er ihn gleichzeitig auch dem Publikum. Die Zuschauer werden indirekt mit eingebunden. Das führt zu Reaktionen. So versteht ein Kind in einer Aufführung¹⁶² die Frage des Kaspers schnell-

¹⁵⁹ Vgl. Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, a. a. O., S. 9 – 21.

¹⁶⁰ Ebd., S. 60.

¹⁶¹ Maren Witte: *Bösegut und dummschlau*, a. a. O.

¹⁶² *Der Räuber Hotzenplotz*, Aufführung im THEATER AN DER PARKAUE, Bühne 3, *Augenblick mal!* 2009, 7.5.2009.

ler als Seppel und ruft die Antwort auf die Bühne. Beide Spieler gehen sofort darauf ein.

Zwar werden die Kinder nicht direkt angesprochen, aber es gibt eine Durchlässigkeit zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Zwischenrufe beeinflussen das Spiel.

Der direkte und inszenierte Dialog mit dem Publikum

Ungleich stärker werden die Zuschauer in der direkten Ansprache beteiligt. Es gibt immer wieder Momente, in denen absichtsvoll und geplant die Kinder im Publikum angesprochen und befragt werden. Ein aktiver Dialog zwischen Zuschauern und Darstellern ist demnach inszeniert und wird erwünscht. Der Verlauf des Gesprächs jedoch ist nicht planbar. In diesem Sinne zeigt sich hier die Ereignishaftigkeit der Aufführung im besonderen Maße. Zum einen werden die Zuschauer selbst zu Akteuren, indem sie zu Dialogpartnern werden. Sie gestalten den Verlauf und den Inhalt des Gesprächs mit. Gleichzeitig werden sie für die anderen Zuschauer, die sich am Dialog nicht beteiligen, zu Akteuren. Sie werden nun gleichermaßen beobachtet, wie die Performer auf der Bühne. Ein Rollenwechsel findet statt. Zum anderen wird in dem Moment, in dem die Zuschauer am Geschehen beteiligt sind, die Einmaligkeit der Aufführung bzw. dieses Momentes bewusst gemacht. Da sich in der nächsten Aufführung andere Zuschauer befinden, wird der Dialog sich in dieser Form nicht noch einmal so wiederholen. Die Aufführung kann verstärkt als transitorisches Ereignis wahrgenommen werden.

Die direkte Ansprache findet immer wieder in kleinen Momenten aller Inszenierungen der Theatergruppe statt. In *Peterchens Mondfahrt* und *Der Räuber Hotzenplotz* gibt es jeweils ganze Szenen, die der direkten Kommunikation gewidmet sind. Während bei *Peterchens Mondfahrt* Veit Sprenger als Sandmann den Kindern Popcorn als Sandkörner verteilt, redet er den Kindern ins Gewissen. Er ermahnt sie, ja brav zu sein, schaut manchen Kindern gesondert in die Augen und zeigt auf andere mit ausgestrecktem Arm. An dieser Stelle handelt es sich weniger um einen Dialog, auch wenn manche Kinder in Aufführungen etwas erwidern. Aber allein der Akt der direkten Ansprache, in der auch rein räumlich die Distanz von Zuschauerraum und Spielfläche durchbrochen wird, lässt die Zuschauer, in diesem Falle im besonderen die der ersten Reihe, ihrer Beteiligung am Zwischengeschehen bewusst werden. Sie werden angeschaut, nicht nur vom Performer, sondern auch von den anderen Zuschauern. Sie werden somit auch hier zu Objekten und so zu Akteuren. Gleichzeitig stellt die Ansprache eine Unter-

brechung, eine Abweichung vom Normalen dar und kann daher durchaus von einzelnen Zuschauern als markanter Moment erlebt werden, in dem eine Irritation entsteht, eine Unsicherheit, wie mit dieser Situation umzugehen ist.

Die Zauberszene als spezifische Form der Publikumsansprache

Im *Räuber Hotzenplotz* zeigt sich die direkte Ansprache etwas komplexer. Zum einen wird hier durch die Figur des Zauberer Zwackelmann ein direkter Dialog eröffnet, dessen Wirkung im Sinne einer Akzentuierung des Zwischenereignisses beschrieben werden kann. Zum anderen erfüllt der Dialog im Kontext der Zauberszenen noch eine fast innerdramatische Funktion. Der Dialog durchbricht zwar zum einen so etwas wie eine ‚4. Wand‘, ist aber gleichzeitig notwendig, um überhaupt die Zauberszene spielen zu können. Die Zuschauer erfüllen die Rolle ‚Zuschauer‘.

Innerhalb der Zauberszene, also nicht als Ausstieg, nicht als Metadiskussion über die Geschichte oder die Theatermittel, lässt sich die Kommunikation mit dem Publikum noch mal gesondert betrachten. Der eröffnete Dialog verweist in dem Fall, da er von einem Zauberer geführt wird, auf die Tradition von Zauberkünstlern, deren Shows insbesondere von der Kommunikation mit dem Publikum leben. Die Funktion der Kommunikation in der Zauberkunst bewegt sich jedoch in einem Widerspruch. Einerseits feiert die Zauberei die Illusion. Sie verkörpert die Illusion. Und wer der Zauberei zuschaut, will verführt werden. Will verblüfft werden. Will hinters Licht geführt werden. Die Kommunikation mit dem Publikum, das Gespräch zwischen Zauberer und Zuschauern dient weniger dem Offenlegen von Strukturen. Nicht der Durchbrechung von Illusion. Es hilft der Illusion. Es macht die Illusion erst möglich. Denn sie lenkt ab.

Andererseits lebt die Zauberei von der Lust am Enträtseln, an der Lust des Verstehens, am Erkennen wollen, wie es funktioniert. Die Aktivierung des Zuschauers spielt dadurch wiederum eine besondere Rolle. Er muss sich Fragen stellen, er muss ein Interesse daran entwickeln, das Gezeigte nachzuvollziehen. Sonst verliert die Zauberei an Kraft.

Mit der Figur des Zauberers wird dieses spezifische Verhältnis von Akteur und Zuschauer auf der Bühne offensiv thematisiert. Die Kinder werden das erste Mal ganz direkt angesprochen. Ihnen werden Fragen gestellt. Sie werden in ein Gespräch verwickelt. Und sie werden sich ihrer Aufgabe als Zuschauer bewusst gemacht: „Seit ihr schlaue Kinder?“ „Jaaa“ „ „Das ist aber schlecht. Wisst ihr auch warum? Die schlaunen Kinder kommen mir immer auf die Schliche, die wissen wie meine Tricks funktionie-

ren.“ Damit ist klargelegt: wer ein schlaues Kind sein will, muss versuchen das Rätsel zu lösen. Die Kinder sind aktiviert.

Die Zuschauer beteiligen sich also zum einen aktiv an einem Dialog, dessen Verlauf nicht klar vorhersehbar ist. Sie kreieren somit etwas, was vorher nicht festgelegt ist und dadurch einmalig ist. Ihre Teilhabe am Theaterereignis wird ihnen bewusst und sie werden zu Koproduzenten/Akteuren. Zum anderen werden sie auch deshalb zu Akteuren, weil sie innerhalb der Zauberszene, für die eine Kommunikation notwendig ist, zu Zauberkunstschaauern werden, sie übernehmen zusätzlich deren Rolle.

Zuletzt ist es nicht nur der Dialog, der hier das Ereignishaften der Aufführung betont, sondern es sind die Zaubertricks selber. In einer sonst so antiillusionistischen Inszenierung, ist die Illusion eine Unterbrechung, eine Veränderung zum Normalen. Die Illusion erzeugt eine erhöhte Wachsamkeit, ein Staunen, eine Mobilmachung der Sinne. Und somit ist es in diesem Fall die Illusion, die einen markanten Moment erzeugt und den Zuschauer an seine aktive Wahrnehmungsleistung und Bedeutungskonstruktion erinnert.

Der nicht inszenierte, ungeplante Dialog mit dem Publikum

Nochmals verstärkt wird der Eindruck des transitorischen Ereignisses bei völlig zufälligen Dialogen, die von den Performern in der Inszenierung nicht eingeplant sind. Die offene Dialogstruktur, wie sie Maren Witte nennt, ermöglicht auch ungeplante Dialoge. Das heißt, dass die Performer fortwährend die Bereitschaft mitbringen, auf Zwischenrufe und Fragen aus dem Publikum zu reagieren. Die Feedback-Schleife wird hier in einem erhöhten Maße bewusst, indem nämlich der Dialog nicht von den Performern ausgelöst wird, sondern von den Zuschauern. Das Verhalten der Zuschauer hat hier also direkte sichtbare und hörbare Folgen für das Bühnengeschehen (siehe S. 27, Kapitel 3.2. , der Dialog über ‚die Tür‘). Besonders erscheint in diesem Fall weniger, dass die Kinder das Bühnengeschehen kommentieren und befragen. Dies geschieht in vielen Kindertheatervorstellungen, da Kinder eben weniger auf ‚Still-sitzen‘ und ‚Mundhalten‘ im Theater konditioniert sind. Besonders ist vielmehr, dass diese Kommentare fast immer von den Performern aufgegriffen und ernst genommen werden. Wenn ein Kind den Kasper vor dem Räuber Hotzenplotz warnt und ihm vorhersagt, was mit ihm passieren wird, dann ignoriert der Performer diesen Hinweis nicht, wie häufig im Kindertheater üblich, indem er weiter so tut, als ob er den Räuber Hotzenplotz nicht sieht. Stattdessen sagt er zum Kind: „Sag doch nicht alles vor, sonst sind wir hier in einer hal-

ben Stunde fertig.“¹⁶³ Und spielt dann wieder so, als würde er den Räuber Hotzenplotz nicht sehen. Das also bedeutet: auch wenn sich das Bühnengeschehen in seinem Verlauf kaum beeinflussen lässt, so wird die Theatersituation und die Erzählung selbst immer wieder aufs Neue mit dem jeweiligen Publikum nachvollzogen und zur Diskussion gestellt.

Die Aktivierung der Zuschauer durch die Provokation des unfreundlichen Tonfalls

Beachtlich und auch von vielen Kritikern und Theatermachern als ungewöhnlich bemerkt, ist der unfreundliche und herbe Ton indem *Showcase* die Kinder ansprechen. Dieser wurde schon im Ironie-Kapitel bemerkt und soll hier unter dem Gesichtspunkt der gesteigerten Aktivierung des Zuschauers untersucht werden.

Der Zauberer Zwackelmann beschimpft die Zuschauer zu Beginn seines Auftritts als Spießler:

Zauberer: „Und was ist das?“ Kinder: „Bonbons!“ Zauberer: *isst die Bonbons, zerkaut sie hörbar*, Kinder: „Ihh“, Zauberer: „Was? Was ihh?“, Kinder: „Das darf man nicht.“ Zauberer: „Was darf man nicht?“ Kinder: „Bonbon kauen.“ Zauberer: „Warum?“ Kinder: „Weil man dann Karies kriegt“ Z: Bääbääbää. Weil man dann Karies kriiiiiiegt. Was seit ihr denn für Kinder.? Seit ihr Prenzelberg-Kinder, oder was? Spießler.“ Genauso werden die Kinder als „Petzen“ beschimpft, oder in *Die Bremer Stadtmusikanten* als „dummen kleinen Kinder...“, als „Babys und Kitakinder“.

So beschreibt auch Anna Teuwen in Theater der Zeit:

„Im Hotzenplotz [...] seid ihr oft ziemlich unfreundlich gegenüber den jungen Zuschauern und zeigt, dass es euch im Prinzip egal ist, ob sie damit klarkommen, wie ihr das Stück aufführt.“¹⁶⁴

Damit brechen *Showcase* mit der Tradition des Kindertheaters, freundlich und nett zu den Kindern zu sein. Sie brechen auch mit der Tradition, den Kindern das Gefühl zu geben, dass diese Aufführung extra für sie gemacht ist, und sich explizit auf die Ebene der Kinder begibt. Hier machen offensichtlich die erwachsenen Darsteller das, was ihnen selbst gefällt und achten bei ihrem Tonfall gerade nicht darauf, ob dieser die jungen Zuschauer verprellt, beängstigt oder verletzt. Im Gegenteil: Sie provozieren die Kinder und fordern sie heraus. Und nehmen sie genau in diesem Moment vielleicht

¹⁶³ *Der Räuber Hotzenplotz*, Aufführung im THEATER AN DER PARKAUE, Bühne 3, *Augenblick mal!* 2009, 7.5.2009

¹⁶⁴ Anna Teuwen; *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, a. a. O., S. 23.

ernst. So beobachtet auch Petra Kohse, dass die Kinder „[es] genießen [...], ohne emphatisches Erwachsenen-Kind-Gefälle auf Augenhöhe angesprochen zu werden.“¹⁶⁵

Unter dem Gesichtspunkt einer Betonung des Ereignishaften ist das Mittel der Provokation sicherlich auch als eine Aktivierung des Zuschauers zu begreifen, denn

„wahrscheinlich stärker als jedes andere theatrale bedeutungstragende Zeichen richtet sich die Provokation offensichtlich dezidiert an das Publikum – sei es als Kollektiv, sei es als ein Konglomerat einzelner Mitglieder.“¹⁶⁶

Oder in den Worten von *Showcase* gesagt: „Es ist wichtig, die Zuschauer auch zu quälen, sonst pennen sie weg.“¹⁶⁷ Eine direkte Provokation fordert zur Stellungnahme heraus. Schließlich lässt sich kein Sechsjähriger als Kita-Kind bezeichnen und so protestierten auch alle Kinder in der Vorstellung der *Bremer Stadtmusikanten*, genauso wie „Petzen“, „ihr seid dumm“ oder „Haltet die Klappe“ nie auf sich sitzen gelassen wurde.¹⁶⁸ Eine Beleidigung, die sich direkt an mich als Zuschauer richtet, sogar womöglich als Antwort auf eine von mir persönlich getroffene Aussage gegeben wird, trifft mich im besonderen Maße. Jeder Zuschauer wird aufmerksam und wachsam. Schließlich könnte auch er Opfer der Verbalattacken werden. Ob und wie er sich am Dialog mit den Performern beteiligt, wird zumindest bewusster wahrgenommen, vielleicht vorher reflektiert und überdacht.

Da über die gesamten Aufführungen, ob bei *Der Räuber Hotzenplotz*, *Peterchens Mondfahrt* oder bei *Die Bremer Stadtmusikanten*, der provokante Ton mitschwingt, lassen sich die Aufführungen auch im Ganzen als markanter Moment beschreiben. Denn sie brechen mit dem Herkömmlichen, mit dem, was die Kinder im Theater gewohnt sind.

„Abgesehen von speziellen Produktionsumständen und der Publikumszusammensetzung ist der allgemeine soziale und politische Hintergrund eines bestimmten Zeitraums selbstverständlich ein wesentliches Element bei der Produktion von vorsätzlich oder zufällig schockierenden Effekten.“¹⁶⁹

Solche Begegnung im Theater überrascht also, da für gewöhnlich ein anderer Umgangston in Kindertheatervorstellungen herrscht. Die Art des Tonfalls lässt Kinder ‚aufhören‘ und versetzt sie in einen emotionalen, aufgeweckten Zustand, der die Aufführungen von *Showcase* als tatsächlich Ereignis wahrnehmen lässt. Mit der Verwendung

¹⁶⁵ Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, a. a. O., S. 42.

¹⁶⁶ Piet Defraeye: *Provokation im Kontext sozialkultureller Einflüsse*, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzer (Hg.): *Literatur und Skandal – Fälle-Funktionen-Folgen*, Vanenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 2007, S. 402.

¹⁶⁷ Christiane Müller-Lobeck: *SCBLM über Kinder- und anderes Theater*, URL: <http://www.showcasebeatlemot.de/de/interviews.html>, letzter Zugriff: 10.8.2010.

¹⁶⁸ *Die Bremer Stadtmusikanten*, Aufführung im THEATER AN DER PARKAUE, Bühne 2, 29.3.2010.

¹⁶⁹ Piet Defraeye: *Provokation im Kontext sozialkultureller Einflüsse*, a. a. O., S. 404.

des Mittels der Provokation stellt sich das Kindertheater von *Showcase* in die Tradition der Avantgarde und somit auch des postdramatischen Theaters.

„Das ästhetische Schockpotenzial wurde [ab den 60er Jahren] zum Markenzeichen eines Großteils der kulturellen Produktion im Bereich der darstellenden Künste sowie der Literatur, und die Technik der Provokation wurde zum allgemeinen Bestandteil zeitgenössischer Kultur.“¹⁷⁰

(Handkes *Publikumsbeschimpfung*, Performance-Kunst von Abramovic', Theater von Castorf oder Schlingensiefel). Somit greift *Showcase* hier ästhetische Verfahrensweisen auf, die sich im postdramatischen ‚Erwachsenentheater‘ als Spielweise etabliert haben.

3.3.3. Ein markanter Moment: Der Schock und die Gemeinschaftlichkeit des Essens

Als Provokation kann auch das verteilte Essen bei *Showcase* gelten. Im Inszenierungsgespräch über *Der Räuber Hotzenplotz* bei *Augenblick mal! 2009* erklärt eine Theatermacherin: „Am meisten haben mich die Würstchen schockiert. Was habt ihr euch dabei gedacht?“

In der Pause der Aufführung wird die Räuberhöhle geöffnet und ein Hotdog-Stand heraufgeholt. Zwei Performer bereiten die Hotdogs nach Wunsch zu und verteilen sie an die Zuschauer, während die übrigen zwei Performer sich mit Kindern unterhalten und die Bühne und Requisiten zeigen. Thorsten Eibeler erklärt im Inszenierungsgespräch¹⁷¹, dass es zum Konzept von *Showcase Beat Le Mot* gehört, Essen mit dem Theater zu verbinden. Er erklärt, dass es vor Goethe und der Klassik immer Essen im Theater gab und auch die Pekingoper ein Vorbild für sie sei, weil sie eine aufgelockerte Atmosphäre hervorbringt. Es ginge ihnen darum, dass man beim Anstehen für die Würstchen viel leichter und schneller ins Gespräch gerät. Das Theater soll hier wieder viel mehr zu einem gemeinsamen Erlebnis werden.

Essen als per se kommunikativer und gemeinschaftlicher Akt stiftet demnach auch im Theater zusätzlich eine gemeinschaftliche Atmosphäre. Indem die Pause weniger einzeln und individuell verbracht wird, sondern die Zuschauer mit den Darstellern zusammen im selben Raum verbleiben, wird ein Akzent auf die Gemeinschaft gelegt. Theater als gesellschaftliche Zusammenkunft und als Begegnungsstätte wird beim Akt des gemeinsamen Essens bewusster erfahrbar. Genauso wird mit dem Gestalten der Pause betont, dass das Theaterereignis durchaus weiter reicht, als die

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ *Augenblick mal! 2009*, Inszenierungsgespräch 7.5.2010.

Aufführungssituation selber. Gespräche, Gedanken, psychisch-physisches Befinden eines jeden Zuschauers vor, nach und während der Aufführung beeinflussen das Theatererlebnis und gehören im gewissen Sinne dazu.

Vielsagend ist außerdem der zu Anfang zitierte Schock, den das Verteilen von Hotdogs auslösen kann. Zum einen sind es vornehmlich die Erwachsenen, die durch ihre Theatererfahrung, im Theater kein Essen erwarten. Die Abweichung von der Norm, das Ungewöhnliche, der ‚Schock‘, produziert einen markanten Moment. Dieser ist zudem dadurch gesteigert, dass es sich hier nicht um ‚pädagogisch‘ und ‚ernährungswissenschaftlich‘ korrektes Essen handelt. Die Tatsache, dass es sich hier um ungesunde amerikanische Hotdogs mit Ketchup handelt, mag auch Kinder verwundern und staunen lassen. Doch vor allem ist es die Art und Weise der Essenvergabe in *Peterchens Mondfahrt*, die auch Kindern, ohne verinnerlichte Theaterkonventionen ereignisreich erscheinen mag. Dort

„backen die Akteure den Zuschauern in aller Ruhe Eierkuchen. Eine Superkonstruktion von Laufband befördert die Speisen quer durch den Saal und beinahe direkt in die Mäuler. Das kann nie verkehrt sein.“¹⁷²

Hier wird ein doch sonst gewöhnlicher, alltäglicher Vorgang des Essens zum Besonderen, zum Spektakel, zum Ereignis.

So scheint das Essen auf und um die Bühne herum letztlich jedoch mehr aus der Lust am Effekt hervorzugehen, als aus inhaltlichen, thematischen Beweggründen. Denn

„warum gerade in diesem Märchen [*Die Bremer Stadtmusikanten*] um die hungernden Tierfreunde die bei Showcase eigentlich übliche Verköstigung mit Hot Dogs oder Pfannkuchen ausfällt, das bleibt ihr Geheimnis.“¹⁷³

3.4. „Wer erfährt, dass Recht und Unrecht den gleichen Sound haben in dieser Welt, hat das Wesentliche zum Thema gelernt.“: Die Sympathie zum Unkorrekten

Nach genauer Analyse der ästhetischen Verfahrensweisen von *Showcase's* Kinderstücken soll trotzdem nicht der inhaltliche Aspekt der Stücke außer Acht gelassen werden. Es wird der Frage nachgegangen, die häufig an das Performancetheater für Kinder von *Showcase* gestellt wird, und die Peter Claus beim Inszenierungsgespräch von *Augenblick mal! 2009*¹⁷⁴ folgendermaßen auf den Punkt bringt: „Ist es egal, was ihr macht, Hauptsache, ihr macht es so?“

¹⁷² Katja Oskamp: *Eierkuchen sind nie falsch*, a. a. O.

¹⁷³ Christian Rakow: *Wie man den Esel striegelt*, a. a. O.

¹⁷⁴ *Augenblick mal! 2009*, Inszenierungsgespräch 7.5.2009.

Dieser Eindruck vieler Theaterbesucher spiegelt sich in den Gesprächen nach den Aufführungen wieder, besonders nach einigen Tagen oder Wochen, wenn die Unterhaltungen vorwiegend um die ästhetischen Mittel kreisen. Die prägendsten Erinnerungen nehmen nicht Momente der Erzählung ein, sondern die Ausstattung, der Tonfall und die Ironie. Keiner kann von der Hand weisen, ‚dass‘ erzählt wird. ‚Was‘ eigentlich erzählt wird, kann kaum einer prägnant zusammenfassen. Sicherlich kann der Inhalt von *Räuber Hotzenplotz*, *Peterchens Mondfahrt* und den *Bremer Stadtmusikanten* skizziert werden. Jedoch mehr aus dem Allgemeinwissen heraus, nicht aber wird das beschrieben, was *Showcase* erzählt hat.

In Kritiken ist von einer „Masche“¹⁷⁵ die Rede. Wenn jedes Stück dieselbe ästhetische Strategie hat, wird sicherlich fraglich, inwiefern Inhalt und Umsetzung zusammenhängen oder ob jede Geschichte nur als Plattform für das Vorführen ästhetischer Mittel dient.

Dass diese Stücke nicht ohne Grund ausgesucht wurden und in ihrem Inhalt ernst genommen wurden, davon zeugt die Aussage von Veit Sprenger:

„Es gilt eine ganz alte Regel bei *Showcase*: Wir machen keine Parodie. Das ist total verboten. Wenn wir nicht irgendeine Ebene finden können, die wir ganz ernst nehmen und die uns bis zu einem gewissen Grad fordert oder überfordert, dann machen wir es nicht.“¹⁷⁶

Diese Ebenen sollen im Folgenden herausgearbeitet und gleichzeitig überprüft werden, inwiefern sie sich in den Inszenierungen vermitteln.

Die Stücke von *Showcase* entziehen sich einer eindeutigen Aussage, sind nicht didaktisch-pädagogisch lesbar und sind daher schwerer einzuordnen, in dem was sie wollen. Doch bei genauerem Hinsehen entpuppt sich genau darin der inhaltliche Aspekt der Aufführungen und verbindet sich hierin auch mit den Inhalten der Stückvorlagen. Anarchie und Chaos, Eigensinn und Eigenart sind das Motto jeder *Showcase* Performance, als auch Thema der Stücke. Es ist eine Sympathie zum Unkorrekten festzustellen, sei es beim *Räuber Hotzenplotz* der Spaß eben an dieser bösen Figur oder bei *Die Bremer Stadtmusikanten* die liebenswerte Darstellung der dilettantisch-chaotischen Außenseitertruppe. Und auch bei *Peterchens Mondfahrt* wird durch die Überhöhung „die Peitsche des Erziehers“¹⁷⁷ offengelegt und negiert. Letztlich regiert auch hier die Anarchie.

¹⁷⁵ A.Krause: *Märchen als Performance*, 29.10.2009, a. a. O.

¹⁷⁶ Veit Sprenger, in: Anna Teuwen: *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, a. a. O., S. 24.

¹⁷⁷ Veit Sprenger, in: ebd., S. 22.

Alle drei Vorlagen beinhalten diese Aspekte des Bösen, Bedrohlichen, Provozierenden, Anarchischen und Anormalen, doch die Kindertheaterpraxis zeigt, dass sich im Grunde alle sehr wohl auch als ‚schönes, wahres und gutes‘ Weihnachtsmärchen inszenieren lassen. So ist es *Showcase* zuzurechnen, dass sie diese Ebenen mit Lust verstärken und hervorheben.

In *Der Räuber Hotzenplotz* ist die Figur des Räubers von gesteigertem Interesse. „Die Räuberfigur hat uns wirklich interessiert. Das ist doch toll, dass der Hauptdarsteller eine Verbrecherfigur ist.“¹⁷⁸ In der Darstellung der Figur geschieht zweierlei: Zum einen wird das Antibürgerliche und Kriminelle lustvoll und fröhlich bespielt und besungen. Es wird mit dem Abseitigen und Verwegenen sympathisiert. Gleichzeitig wird die Figur nicht verniedlicht und zum positiven Helden der Geschichte gemacht, der eigentlich doch nicht so schlimm ist.

In einem Ragga-Song, der von den Performern in der Räuberhöhle gesungen wird, heißt es: „Der Hotzenplotz, der Hotzenplotz nimmt alles, nimmt alles was im gefällt. Er will kein Bäcker sein, er will kein Anwalt sein, er will sein Geld nicht den Banken anvertrauen.“ Die fröhliche ‚Take-it-easy-Sommermusik‘-Melodie, in der dieses Lied gesungen wird, konnotiert den Räuber eben nicht mit dem Verwerflichen und Unrechten, sondern lässt im Gegenteil seinen Lebensstils als durchaus wünschenswert und in Ordnung erscheinen. Besonders auch deswegen, weil andere Songs z.B. von Kasper und Seppel einen ähnlichen Sound haben, verschwimmen hier die Grenzen zwischen Gut und Böse.

In einem anderen Sprechgesang heißt es: „Isser schlau der Kasper? Jou isser schlau der Kasper!“ und weiter „Isser Böser der Räuber? Jou, isser Böser der Räuber“. Nicht nur dass hier Gut und Böse gleich vertont werden, bei *Showcase* ist der Räuber eben trotz Sympathien die böse Figur. Hier gibt es keine Ambitionen ihn ‚nett‘ zumachen, seine Situation verständlich zu machen und sein ‚böse Sein‘ zu erklären. Der Hotzenplotz ist Räuber aus freier Entscheidung und hier gibt es auch keine Resozialisierung am Ende des Stücks.

„Bei uns ist Hotzenplotz nicht so traurig. Wir wollten ihn böse machen. Es kommen schnell Pädagogen und Soziologen dazu, die uns sagen, lasst doch den Hotzenplotz nicht ins Gefängnis wandern, lasst ihn nicht an einem Strick drei Mal um das Dorf herumgeführt werden. Das sind doch aber alles soziale Phänomene! Wir wollten auch Spaß an der bösen Figur haben. Und jemand, der kleine Kinder entführt und Omis mit der Pistole bedroht, der gehört in den Knast.“¹⁷⁹

¹⁷⁸ Nicola Duric, in: Alexander Kerlin: "Er will nicht das sein was Dein Papa ist", a. a. O.

¹⁷⁹ Veit Sprenger, in: ebd.

„Isser Böse der Räuber? Jou isser böse der Räuber.“ Darauf Bezug nehmend bringt Petra Kohse am Ende ihrer Rezension die Moral von *Der Räuber Hotzenplotz* prägnant auf den Punkt: „Wer erfährt, dass Recht und Unrecht den gleichen Sound haben in dieser Welt, hat das Wesentliche zum Thema gelernt.“¹⁸⁰

Die Hilflosigkeit einiger Zuschauer, eine Erzählhaltung zu erkennen, wird selbst zur Erzählhaltung. Die Uneindeutigkeit ist nicht Inhaltslosigkeit, sondern sie ist der Inhalt. Auch über *Peterchens Mondfahrt* heißt es „pädagogische Korrektheit war gestern“¹⁸¹, und „das Grimm'sche Märchen [*Die Bremer Stadtmusikanten*] [wird] locker und vom Herzen weg auf sein anarchisches Potenzial abgeklopft.“¹⁸²

Gerade dieses Märchen beinhaltet nun doch eine klar lesbare Moral:

„Das Märchen passt gut in ein Kindertheater: Denn die vier Underdogs denken gar nicht daran sich willenlos ihrem Kochtopf-Schicksal zu ergeben. Gemeinsam laufen sie weg und machen mit anarchischem Eigensinn, worauf sie Lust haben. Es ist eine ‚Follow your dream‘-Parabel über Mut und Kreativität, Zusammenhalt und Eigenverantwortung, die das Prädikat ‚pädagogisch wertvoll‘ mehr als verdient hätte. Die Performance-Gruppe *Showcase Beat Le Mot* transportiert diese Botschaft ohne erhobenen Zeigerfinger und mit viel spiel- und gesangsfreudigem Klamauk.“¹⁸³

In diesem Fall ist es also die Sympathie mit den Außenseitern, den Taugenichts, denen, die keinen Platz finden in einer marktwirtschaftlichen auf Leistung orientierten Welt, die dem Stück nicht das unkorrekte, sondern das pädagogisch wertvolle Prädikat einbringt. Dass diese Moral nicht ‚rüber kommt‘, und es durch aus als Mangel empfunden wird, dass „die Performer diesen Idealstoff abseits der Konzertmomente nicht erzählt bekommen.“¹⁸⁴, ist auf der anderen Seite ähnlich wie beim *Räuber Hotzenplotz* vielleicht gerade die inhaltliche Aussage. Eben ohne Zeigefinger und ohne eindeutige Positionierung verweigert sich die Inszenierung der Pädagogisierung und entspricht so vielmehr dem „anarchistischen Eigensinn“ der Stückvorlage.

Mit *Peterchens Mondfahrt* wurde sich in anderer Weise explizit gegen die Pädagogisierung gewendet, indem hier in einer übersteigerten Form eine schwarze Pädagogik propagiert wird. Brav sein und anpassen, heißt es da. Anna Teuwen erkennt darin eine Kritik:

„Ihr [*Showcase*] spielt vielleicht auch mit der Erwartungshaltung der Kinder, indem ihr so tut, als würdet ihr pädagogisch vertretbares Theater machen. Und wenn sie darauf hereinfliegen, lasst ihr sie auflaufen – womit ihr sie vielleicht erst mal irritiert, aber dann

¹⁸⁰ Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, a. a. O., S. 42.

¹⁸¹ Sylvia Staude: *Bis zum Mond ist es recht weit.*, in: Frankfurter Rundschau, URL: http://www.fronline.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/2043163_-Peterchens-Mondfahrt-im-Kammerspiel-Bis-zum-Mond-ist-es-recht-weit-....html, letzter Zugriff: 10.5.2010.

¹⁸² Christian Rakow: *Wie man den Esel striegelt*, a. a. O.

¹⁸³ Mounia Beiborg: *Vom Hahn, der kein Chicken Nugget sein wollte*, a. a. O.

¹⁸⁴ Christian Rakow: *Wie man den Esel striegelt*, a. a. O.

Begeisterung auslöst, weil ihr die Regeln des Kindertheaters und eben auch die der Pädagogik auf die Schippe nehmt.“¹⁸⁵

Mit der Abkehr vom Herkömmlichen beweist *Showcase's* Kindertheater auch inhaltlich seinen avantgardistischen Charakter. *Showcase* verlassen mit der Sympathie zum Unkorrekten die ausgetretenen Pfade der anrührenden, erzieherisch wertvollen Geschichten des Kindertheaters.

Trotzdem ist die Empfindung vieler erwachsener Zuschauer nicht von der Hand zu weisen, dass sich die Stücke, besonders *Peterchens Mondfahrt* und *Die Bremer Stadtmusikanten* inhaltlich kaum vermitteln, auch das gewollt Unmoralische nicht. Es bleibt der Eindruck bestehen, der im Inszenierungsgespräch von *Augenblick mal! 2009* geäußert wurde, dass das Interesse am Stoff nicht erkennbar wird.

Es soll hier abschließend aus dem Vorwurf, *Showcase* betreiben reines Formspiel, noch einmal die Verbindung zur Postdramatik gezogen werden. Zum Politischen des postdramatischen Theaters schreibt Lehmann:

„Sein politischer Einsatz liegt nicht in den Themen, sondern in den Wahrnehmungsformen. Diese Einsicht setzt die Überwindung dessen voraus, was Peter von Becker einmal das ‚Lessing-Schiller-Brecht-68er-Syndrom‘ im deutschen Theater nannte.“¹⁸⁶

Im selben Sinne bemerkt dazu Alexander Kerlin zu *Showcase*: „Ihr macht auch insofern politisches Theater, als ihr die Frage nach den Darstellungsmitteln immer aufs neue genau bearbeitet.“¹⁸⁷

So fügt sich *Showcase*, auch wenn man die thematischen Aspekte der Stücke in ihrer Umsetzung nicht erkennen mag, durch ihre spezifische Ästhetisierung in ein postdramatisches Theater ein, welches einzig in der Vermittlung von Theater selbst, der Thematisierung von Wahrnehmungsvorgängen und Bedeutungskonstruktionen seinen inhaltlichen Wert sieht.

Und so ist *Showcase's* Kindertheater letztlich im wortwörtlichen Sinne ‚Theater-Pädagogik‘.

¹⁸⁵ Anna Teuwen: *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, a. a. O., S. 22.

¹⁸⁶ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatische Theater*, a. a. O.

¹⁸⁷ Alexander Kerlin: *„Er will nicht das sein was Dein Papa ist“*, a. a. O.

4. Das Kindertheater entdeckt Performance oder entdeckt *Showcase* das Kindertheater? Kontextualisierung in die ästhetische und inhaltliche Geschichte des Kindertheaters

„Irritieren und Amüsieren wollen sie. Tanz- und Performancegruppen aus der freien Szene befruchten das Kinder- und Jugendtheater mit neuen Darstellungsformen.“¹⁸⁸, heißt es auf der Seite des Goethe Instituts unter ‚Theaterszene und Trends‘. Und so gleich werden nicht nur die ästhetischen Tendenzen im zeitgenössischen Kindertheater selbst benannt, sondern auch deren Richtung und Herkunft bestimmt. Christian Rakow ordnet die Performance-Ästhetik der freien Szene des ‚Erwachsenentheaters‘ zu, deren ‚Ausflüge‘ in die Kindertheaterszene zu neuen Darstellungsformen für Kinder führen. Das postdramatische Kindertheater von *Showcase* kann folglich nicht als eine Entwicklung innerhalb des Kindertheaters, sondern als eine Erscheinung des Erwachsenenentheaters, welche in die Kindertheaterszene ‚hinüber schwappt‘, bewertet werden. Dieser These folgend wird im Kommenden die Ästhetik von *Showcase* in die ästhetischen und inhaltlichen Entwicklungen des Kindertheaters eingeordnet. Diese Darstellung ist hier nur skizzenhaft angelegt, um das vermeintlich Neue in Beziehung zu den vorherigen Formen zu setzen und der Bedeutung einer Zugehörigkeit der Performance-Gruppe zum Erwachsenentheater nachzuspüren.

Antiillusionistischen Ästhetik und Betonung des Kommunikationsvorgangs - Eine Parallele zwischen Kindertheater und Postdramatik

Eine der deutlichsten Parallelen des Kindertheaters und der postdramatischen Ästhetik ist das direkte Verhältnis von Zuschauer und Akteur und die nicht-illusionistische Darstellungsweise. Inszenierungen des postdramatische Theaters machen die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum explizit zum Thema und wenden sich mit der Hervorhebung des Darstellungsvorgangs stärker dem Realen als dem ‚Als-Ob‘ zu. Schon allein wegen des nicht konditionierten Publikums ist die direkte Ansprache der Zuschauer im Kindertheater seit dem Kasperletheater Gang und Gebe. Auch das antiillusionistische Theater ist durch die Tatsache, dass häufig erwachsene Darsteller Kinder spielen müssen und somit per se eine Distanz zwischen Darsteller und

¹⁸⁸ Christian Rakow: *Das Offene und seine Grenzen*, in: *Theater - Theaterszene und Trends - Goethe-Institut*, Mai 2010, URL: <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de6116937.htm>, letzter Zugriff: 03.06.2010.

Figur besteht, eine erprobte und bewährte Darstellungsform des Kindertheaters. Wann haben sich diese Spielformen ausgeprägt und wie unterscheiden sie sich eventuell doch vom postdramatischen Theater?

Die antiillusionistischen Tendenzen des Kindertheaters der DDR

Das Kindertheater der DDR leistete zwischen 1946 und 1969 einen ersten Schritt und einen erheblichen Beitrag zur Ästhetisierung der Theaterkunst für junge Zuschauer. In staatlichen Kinder- und Jugendtheaterhäusern wurde großen Wert auf hohen Kunstanspruch gelegt. Kultur für Kinder genoss große Unterstützung und Anerkennung, da ihr eine persönlichkeitsbildende Funktion zugeschrieben wurde. Gespielt „wurde vorwiegend nach Stanislawskis Methode eines ‚psychologischen Realismus‘“¹⁸⁹. Anders verhielten sich jedoch die Arbeiten des Regisseurs Horst Hawemann, der

„mit seiner auf Improvisation beruhenden Spielweise herausragende Inszenierungen [entwickelte], die die vierte Wand der Guckkastenbühne konsequent durchbrachen.“¹⁹⁰

Im Geiste Brechts entstanden hier künstlerisch beeindruckender Inszenierungen, deren Aktivierung des Zuschauers jedoch immer unter dem Vorbehalt eines Kindertheaters der DDR zu sehen ist, das auch ein Instrument sozialistischer Bewusstseinsbildung¹⁹¹ war. Trotzdem lassen sich Hawemanns Arbeiten durchaus als eine Vorstufe des postdramatischen Theaters von *Showcase* betrachten. Die Öffnung der Bühnenrealität und die Publikumsansprache bei *Showcase* sind jedoch weitestgehend keiner irgendwie gearteten Didaktik verpflichtet und zielen allein auf die Aktivierung und Bewusstmachung der Wahrnehmungsprozesse des Zuschauers ab.

Die antiillusionistischen Tendenzen des emanzipatorischen Kindertheaters

Ende der 60er Jahre entwickelte das westdeutsche Kindertheater unter der Vorreiterschaft des GRIPS Theaters das emanzipatorische Kindertheater. Im Zuge der 68er Bewegung wurden Autoritäten in Frage gestellt und Kinder von Soziologie und Erziehungswissenschaften als ‚Unterdrückte‘ angesehen. Auch das Kindertheater ergriff Partei für das Kind. „Mit dem emanzipatorischen Kindertheater entwickelte sich ein völlig neuer Typus von Theaterstücken, ein ganz neuer Bühnenton“¹⁹², der jedoch

¹⁸⁹ Annett Israel: *Entgrenzungen*, In: Andrea Gronemeyer/Julia Hesse/Gerd Taube (Hg.): *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2009, S. 24.

¹⁹⁰ Ebd., S. 24.

¹⁹¹ Vgl. Wolfgang Schneider: *Zwischen Brecht und Perestrojka. Das DDR-Kinder- und Jugendtheater im Jahr der „Wende“*, in: Wolfgang Schneider: *Theater für Kinder und Jugendliche*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2005, S. 37 – 58.

Vgl. Wolfgang Schneider (Hg.): *Kinder- und Jugendtheater in der DDR*, Dipa Verlag, Frankfurt am Main 1990.

¹⁹² Annett Israel: *Entgrenzungen*, a. a. O., S. 24.

ganz im Dienste der zu vermittelnden Werte, wie Mut, Selbstbewusstsein und Stärke für die Probleme des Alltags, stand. Die Alltagsrealität der Kinder wurde zum Thema erklärt. Der gängige Darstellungsstil war aber keine psychologische Spielweise, vielmehr wurde das Spiel als Spiel erkennbar gemacht. In der Distanz zur Rolle wurde auf die Aktivierung des Zuschauers spekuliert, welcher zu dem Gezeigten Stellung beziehen konnte.

„Die GRIPS-Künstler entwickelten in Szenenfolgen und Liedern eine eigene Dramaturgie. Gespielt wurde in Brüchen, das Versenken in eine psychologische Spielweise war nicht gewollt. Eine offene Arenabühne forderte den Publikumskontakt gerade zu heraus. Zuschauer konnten Zuschauer und die Bühnenhandlung beobachten.“¹⁹³

Lösungsansätze für gesellschaftliche Missstände wurden durch Mitspieltheater nachvollziehbar gemacht. Durch rhythmisches Mitklatschen oder Mitsingen der Songs wurde ein Solidarisieren mit dem Bühnengeschehen seitens der jungen Zuschauer befördert.

Die Ästhetik des emanzipatorischen Kindertheaters suchte also das Antiillusionistische. Das ‚Spiel als Spiel‘ deutlich zu machen, ist auch ein Anliegen der Postdramatik. Geht es bei GRIPS aber immer um einen Lehrcharakter der Stücke, ist also das Spiel mit Brüchen der pädagogisch-didaktischen Zielsetzung unterstellt, so geht es vermutlich bei *Showcase* weniger darum, eine Haltung zum Inhalt zu entwickeln, als eine Haltung zum Darstellungsvorgang an sich. Das ‚Spiel als Spiel‘ offen zu legen, kommentiert bei *Showcase* das Theater selbst. Es ist selbstreflexiv.

Die antiillusionistische Ästhetik des Erzähltheaters

Ganz und gar den Kommunikationsvorgang zwischen Akteur und Zuschauer betonend und durch eine fragmentarische, reduzierte Form auf die Vorstellungsleistung des Zuschauers setzend, ist das Erzähltheater der Ästhetik des postdramatischen Theaters in vielen Zügen stark verwandt (siehe Kapitel 2.1.). Als eine der ausgeprägtesten Spielformen des Kindertheaters besteht damit auch die deutlichste Nähe des Kindertheaters zu den postdramatischen Formen. Thomas Lang bewertet die Rolle des Kindertheaters bezüglich des Erzähltheaters wie folgt:

„Die Besonderheiten und Herausforderungen eines Theaters für Kinder und Jugendliche wurden [...] Ende der 90er Jahre allerdings neu bestimmt. Denn: die Unmittelbarkeit des Verhältnisses zwischen Schauspieler und den zuschauenden Kindern und Heranwachsenden verlangt eine andere Aufmerksamkeit der Darstellungskunst für sein anderes Publikum und eine sorgfältigere und eigenständigere Ausformulierung theatraler Wirkungsweisen. Das Kinder- und Jugendtheater entwickelt zum Beispiel das Erzähltheater

¹⁹³ Ebd.

zur Blüte, eine sich direkt an den Zuschauenden wendende, mit fragmentierten sparsamen theatralen Mitteln umgehende Theaterform.“¹⁹⁴

Das Erzähltheater (oder auch das epische Theater im Allgemeinen) macht die Kommunikation zwischen Akteur und Zuschauer zum Ausgangspunkt jeder theatralen Begegnung und stellt somit das Zwischenereignis, um welches es der Postdramatik im Besonderen geht, in den Mittelpunkt. Trotzdem geht es dieser Theaterform wie schon in Kapitel 2.1. herausgestellt, immer um die Vermittlung einer Fabel. Während die Erzähltheater-Inszenierungen im Kindertheater sich auch in erster Linie dieser Fabel verpflichtet fühlen, scheint die Erzählung bei *Showcase* nicht wesentlich. Der Gestus des Erzählens ist bei *Showcase* lediglich ein Mittel unter vielen. Damit bewegt sich ihr Theater weg von einer reduzierten Darstellung einer Geschichte und hin zu einer Präsentation der Vielfalt und Non-Hierarchie der Mittel.

Eine Parallele zum postdramatischen Bildertheater

Die Ablehnung der Textdominanz im Theater ist letztlich eines der deutlichsten Merkmale des postdramatischen Theaters. Lehmann spricht von visueller Dramaturgie und beschreibt damit beispielsweise das Bildertheater vom englischen Regisseur Robert Wilson. Auch das Kindertheater entdeckt in den 80er Jahren mit der Loslösung von der pädagogisch-didaktischen Zielsetzung die Kraft der Bilder. Gegen die karge Ästhetik eines Sozialrealismus setzte das Kindertheater der 80er Jahre auf einen poetischen Realismus. „Das Theater hatte sich zu einer Stätte der bildhaften Assoziation entwickelt.“¹⁹⁵ Kindertheater beinhaltet nicht ausschließlich die Inszenierung einer Literaturvorlage, sondern in zahlreichen Eigenproduktionen wurde auf die Theatralität der Bilder gesetzt. Unter anderem dem geringen Sprachverständnis seines Publikums geschuldet kann das Kindertheater als Vorreiter des Bildertheaters gelten, doch ist seine poetische, oft aus Traum und Märchenfantasien entnommene Ästhetik, eine andere als *Showcase's* Theater. Die Bilderwelten von *Peterchens Mondfahrt* beispielsweise sind ‚unpoetisch‘, entstehen auf unterschiedlichste Weise, sind jeweils überfrachtet und überfordern den Zuschauer mehr, als dass sie ihn in Märchenwelten entführen.

¹⁹⁴ Thomas Lang: *Bildung braucht Kunst! Kinder und Jugendtheater heute!*, 30.10.2008, URL: http://www.lotto-stiftung.de/upload/pdf/Bildung_braucht_Kunst_Lingen_2008.pdf, letzter Zugriff: 15.5.2010.

¹⁹⁵ Annett Israel: *Entgrenzungen*, a. a. O., S. 27.

Kindertheater der 90er Jahre: trotz Analogien zum Erwachsenentheater nicht postdramatisch

In ihrem Aufsatz *Über Grenzverwischungen und ihre Folgen. Hat das Kindertheater als Spezialtheater noch Zukunft?*¹⁹⁶ beschreibt Ingrid Hentschel das damals gegenwärtige Kinder- und Jugendtheater der 90er Jahre als in der gesamten Tradition der Avantgarde angekommen.

„Heute [...] verwenden Theaterstücke für Kindertheater immer häufiger die assoziative Logik des Unbewussten, in der Phantasie und Realität, Inneres und Äußeres, Subjektives und Objektives sich frei vermischen dürfen.[...]Viele Inszenierungskonzepte bemühen die Dramaturgie des Traums im Nebeneinander von Zeiten, Räumen, Personen und Objekten.“¹⁹⁷

Weiter beobachtet sie, dass die Stücke mit Tanz- und Bildelementen arbeiten, die nicht im Dienste der Handlungsführung eingesetzt werden. Statt auf literarische Vorlagen und Narration wird auf die Materialität der nonverbalen Zeichensysteme gesetzt, heißt es.

Es klingt so, als wäre hier das Kindertheater in der Postdramatik angekommen bzw. hätte es zeitgleich zum Erwachsenentheater, eben in den 90er Jahren, die postdramatischen Darstellungsstrategien ausformuliert.

Bei einem Blick auf Festivals¹⁹⁸ der vergangenen Jahre kann die postdramatische Spielweise jedoch nicht als gängige Ästhetik im Kindertheater diagnostiziert werden. Es bleibt beim Geschichtenerzählen, beim poetischen Realismus, bei optimistischen Happy-Ends. Die Fachtagung *Play Young*¹⁹⁹ fragte im Juli dieses Jahres nach zeitgenössischen Ästhetiken und postdramatischen Dramaturgien im Kindertheater. Erstaunlich bekannt und widerkauerisch waren die Antworten. Konsens war zwar, dass Kinder viel mehr verstehen und vertragen als man gemeinhin denkt, doch Identifikation und hoffnungsvolle Enden wurden doch nach wie vor zum Muss erklärt. Unter postdramatischer Dramaturgie wurde das Erzähltheater diskutiert, nicht aber Dramaturgien jenseits der Fabel.

¹⁹⁶ Ingrid Hentschel: *Über Grenzverwischungen und ihre Folgen. Hat das Kindertheater als Spezialtheater noch Zukunft?*, in: Annett Israel/Silke Riemann (Hg.): *Das andere Publikum*, Henschel Verlag, Berlin 1996, S. 31- 47.

¹⁹⁷ Ebd., S. 39.

¹⁹⁸ Deutschen Kinder- und Jugendtheater Treffen *Augenblick mal! 2009*, westwind - Kinder- und Jugendtheater-treffen NRW 2009 und 2010, Freies Kinder und Jugendtheatertreffen *Spurensuche* 2010, 2. Norddeutsches Kinder- und Jugendtheatertreffen *Hart am Wind* 2010, Hessische Kinder- und Jugendtheaterwoche 2010, Hildesheimer Kindertheaterwoche 2010

¹⁹⁹ *Play Young. Erzählen für Kinder in Theater, Film und Literatur.*, 9-11.7.2010, Mühlheim an der Ruhr

Der Unterschied von *Showcase* zu den bisherigen Formen

Bestand hat, dass *Showcase* Kindertheater anders ist. Es greift andere Aspekte des postdramatischen Theaters heraus und geht in manchen Punkten einen Schritt weiter als das bisherige experimentelle Kindertheater. Das Andere und Neuartige des postdramatischen Theaters für Kinder von *Showcase* zeichnet sich durch die ‚rohe‘ Materialität der Mittel, den permanenten Fokus auf den Herstellungsvorgang und den Einfluss von Popkultur aus, insbesondere aber durch den ungewöhnlich rauen Tonfall und die Ironie, sprich durch das ‚Unpädagogische‘. Und an dieser Stelle sei auch noch einmal der Hinweis auf den zutreffenden Begriff gegeben. Bei *Showcase* liegt der Begriff „Performance-Theater für Kinder“²⁰⁰ besonders nahe, denn nicht die Verweigerung der dramatischen Form steht im Vordergrund, sondern der performative Umgang mit den Mitteln.

Der Grund für die andere Ästhetik liegt in der Herkunft der Gruppe

Die ‚Verschiebung‘ in Tonfall und Haltung ist höchst wahrscheinlich der Tatsache geschuldet, so auch die Annahme von Christian Rakow zu Beginn des Kapitels, dass *Showcase* aus dem Erwachsenentheater kommen. Sicher kann die Entwicklung des Kindertheaters nicht getrennt von der Entwicklung des Theaters im Allgemeinen betrachtet werden, wie auch Christel Hoffmann bemerkt:

„Seine [das Theater für junge Zuschauer] Ästhetik, seine Spielweise und seine Inszenierungspraxis sind aufs engste mit der Geschichte des Theaters generell in diesen einhundert Jahren verknüpft.“²⁰¹

Ob das Kindertheater wie in der Ausgestaltung der direkten Publikumsansprache dem Erwachsenentheater einerseits voraus war, oder andererseits dem Bedrohlichen und Provozierenden noch immer zurückhaltend und zögerlich entgegensteht, liegt letztlich an der Zielgruppe ‚Kind‘, die diese Entwicklungen von einander trennt. Und so ist letztlich auch dort der Grund für die veränderte Ästhetik von *Showcase* zu suchen: In der Unkenntnis gegenüber der Auseinandersetzung mit der Zielgruppe ‚Kind‘ und der Ablehnung, sie selber zu führen.

Veit Sprenger erklärt dies so:

„Es ist uns aufgefallen, dass wir während der Arbeit ständig mit dem Argument kommen, ‚die Kinder mögen dies, die Kinder mögen das‘. Aber das haben wir uns irgendwann wieder abgewöhnt, weil wir gemerkt haben, dass man mit diesem Argument alles begründen

²⁰⁰ Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, a. a. O., S. 42.

²⁰¹ Christel Hoffmann: *Gib`mir ein Zeichen. Gedanken zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters*, 2001, in: Christel Hoffmann: *Spiel.Raum.Theater.*, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2006, S. 266.

kann, aber nichts wirklich fundiert. Deswegen versuchen wir jetzt wieder, zu einer Arbeitsweise zurückzukehren, bei der wir uns vor allem fragen, was macht uns Spaß, was würden wir gerne auf der Bühne sehen.“²⁰²

Diese Frage stellen sich längst auch andere Kindertheatermacher, doch im Unterschied zum Kindertheater sind diese Antworten im Erwachsenentheater, zumindest in Ansätzen, auch aussagekräftig für das Publikum. Schließlich machen dort Erwachsene für Erwachsene Theater. Im Kindertheater sind die eigenen Vorlieben, die eigenen Erfahrungen und das eigene Verständnis der erwachsenen Theatermacher kein so verlässlicher Richtwert für die Interessen und Wahrnehmungsweisen des jungen Publikums.

Der Diskurs um die Zielgruppe ‚Kind‘

Anders als im Erwachsenentheater ist im Kindertheater das Publikum ‚irgendwie‘ anders als der Macher.

Diese Differenz wurde in der Geschichte des Kindertheaters immer wieder unterschiedlich beurteilt und mit ihr wurde unterschiedlich umgegangen. Überhaupt spezifische Theaterkunst für Kinder zu machen, fand unterschiedlichste Begründungen. Ein ständiger Diskurs bestimmte das Kindertheater, der nicht nur nach der gesellschaftlichen Funktion eines solchen Theaters fragte, sondern vornehmlich das Kind selbst zum Gegenstand der Debatte machten. Ausschlaggebend für alle Überlegungen war aber nie das leibhaftige Kind, über das man profunde wissenschaftliche Aussagen treffen konnte, sondern das jeweilige gesellschaftliche oder ganz eigene Kindheitsbild. So auch Stefan Fischer-Fels, Leiter des Jungen Schauspiels Düsseldorf: „Kinder- und Jugendtheater definiert sich weniger über sein Publikum, als viel mehr durch seinen Gegenstand: das Nachdenken über Kindheit und Jugend.“²⁰³

Dabei spielte zum einen die Auseinandersetzung mit den Themen eine Rolle: Welche Inhalte sollen den Kindern vermittelt werden, welche Inhalte sind ‚kindgerecht‘, was interessiert ein Kind? Zum anderen waren es Fragen zur Darstellungsweise: Muss Kindertheater eine einfache, klare Form haben? Muss es eine Kinderfigur als Identifikationsfigur auf der Bühne geben? Was verstehen Kinder? Wie funktioniert deren Wahrnehmung?

Oft wurden die Kinder von grausamen Themen wie Krieg und Tod verschont und ihnen Stücke ausschließlich aus ihrer eigenen Erfahrungswelt präsentiert. Eine Kinderfi-

²⁰² Veit Sprenger, in: Kristina Stang: *Showcase Beat Le Mot über ihre Inszenierung*, in: Begleitmaterial *Der Räuber Hotzenplotz*, URL: <http://www.parkaue.de/index.php?article=656>, letzter Zugriff: 10.8.2010.

²⁰³ Stefan Fischer-Fels: *30 Jahre Theater für Menschen. Vom Kinder- und Jugendtheater zum Jungen Schauspiel*. Theatermuseum; Junges Schauspiel (Hg.), Düsseldorf 2006, S. 29.

gur als Hauptprotagonist war lange Zeit selbstverständlich. Die Stücke neigten immer wieder zur unzulässigen Vereinfachung. Umgekehrt heißt es heute an manchen Stellen, dass gerade Kinder eine assoziative und fragmentarische Wahrnehmung haben und daher besonders empfänglich für postdramatisches Theater sind. Übrig bleibt die Erkenntnis, dass

„die Bezeichnung ‚Kinderstück‘ [...] auf den Adressaten [deutet] und nicht auf ein eigenes Genre, das es ebenso wenig gibt wie eine besondere Dramaturgie für die Texte dieser Theater. Auch die These, dass die Sujets für Kinder anderswo zu suchen sind, wird von Künstlern und Pädagogen überwiegend verneint.“²⁰⁴

Auch wenn dies wie eine Antwort auf alle Fragen klingt und wie das Ende einer langjährigen Debatte (man beachte, das Zitat stammt aus einem Aufsatz von 1976), so bleibt bei aller Angleichung vom Erwachsenentheater und Kindertheater doch die Fremdheit Zielgruppe ‚Kind‘ immer bestehen. Folglich bewegt sich jeder Kindertheatermacher zwangsläufig wieder in dieser Auseinandersetzung gerade dann, wenn er für sich selbst das Spezialtheater begründen muss.

So bestimmt diese Auseinandersetzung auch heute noch Inhalt und Ästhetik des Kindertheaters. Und auch wenn Christel Hoffmann schon 1976 betont:

„[Theater] wirkt, indem es Theater ist, und keine pädagogische Konzeption wird einer Aufführung erzieherischen Wert verleihen, wenn diese Erziehung ihren Wert nicht über das ästhetische Vergnügen nimmt. Das ästhetische Vergnügen entsteht durch die Eigentümlichkeit des Theaters.“²⁰⁵,

so schwingt mit dem Hinweis auf Brecht auch hier das Lehrstück mit. Der didaktische Inhalt, auch wenn er durch ästhetisches Vergnügen, durch Unterhaltung vermittelt werden soll, bleibt ein Anliegen.

Ingrid Hentschel stellt selbiges für das Kindertheater der 90er Jahre fest:

„So hat das Theater für Kinder sich weitestgehend von seiner vormals pädagogischen oder reformpädagogischen Definition gelöst und nimmt für sich die Koordinaten in Anspruch, die auch für das Theater überhaupt gelten.“²⁰⁶

Das heißt, im Kindertheater ist alles oder zumindest viel mehr erlaubt, als häufig angenommen und gezeigt wird. Doch was merkwürdig erscheint, „ist die häufige Wieder-

²⁰⁴ Christel Hoffmann: *Was aber ist Kindgemäß? Wider der Vereinfachung im Kinder- und Jugendtheater*, 1976, in: Christel Hoffmann: *Spiel.Raum.Theater.*, Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2006, S. 141.

²⁰⁵ Christel Hoffmann: *Woraufes ankommt. Konzeption für das Theater der Freundschaft*, 1975, in: Christel Hoffmann: *Spiel.Raum.Theater.*, Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2006, S.135.

²⁰⁶ Ingrid Hentschel: *Über Grenzverwischung und ihre Folgen*, a. a. O., S. 38.

holung dieser Formel in Kindertheaterkreisen, wo sie doch weitgehend auf offene Ohren stößt.“²⁰⁷

In der aktuellen Diskussion um die kulturelle Bildung, in der Theater schnell zum Allheilmittel wird, die im Theater zu erlernenden Fähigkeiten gern als Begründung für die Daseinsberechtigung von Kindertheater erwähnt werden, ist Kindertheater noch längst nicht einfach nur Kunst, die sich nicht darum scheren muss, ob sie verstört oder nicht verstanden wird.

Der abwesende Diskurs um die Zielgruppe ‚Kind‘ bei *Showcase*

Genau das macht aber das Kindertheater der Gruppe *Showcase*, die „als eine der international relevanten Performance- und Theatergruppen“²⁰⁸ der freien Szene des Erwachsenentheaters bekannt ist und mit der Produktion des *Räuber Hotzenplotz* ihre erste Kindertheaterinszenierung bestritt. Als Performancegruppe der ‚Giessener Schule‘ ist *Showcase* nicht mit dem langjährigen Diskurs um den speziellen Zuschauer ‚Kind‘ und seiner Bedeutung vertraut. Der Umstand Kindertheater zu machen, war ebenso mehr Zufall als eine bewusste Entscheidung, für diese Zielgruppe arbeiten zu wollen. In einem Interview heißt es dazu:

„Das war eher Zufall. Während des Donaufestivals in Österreich hat unser Fahrer immer Ragga-Musik im Auto gehört. Dariusz hat dann angefangen darauf Hotzenplotz Texte zu toasten und das hat sich irgendwie richtig angehört. Zwei Wochen später berichteten wir einem Dramaturgen von der Parkaue von diesem Experiment und wenige Tage später kam die Anfrage vom Haus. Das ist die wahre Legende von Ragga-Hotzenplotz“²⁰⁹

Insofern hat sich *Showcase* sehr ‚unbelastet‘ diesem ‚Spezialtheater‘ genähert. Dem Zitat zufolge gab es nicht die Entscheidung, etwas für Kinder machen zu wollen, als dass sie selber Lust hatten, den Hotzenplotz zu ‚vertönen‘. Die Ausgangsmotivation liegt hier bei den Performern selbst. Dieses Projekt durchzuführen und es an ein junges Publikum zu richten, liegt stärker an der Initiative des THEATERS AN DER PARKAUE, sprich einer Anfrage von außen.

Showcase allein haben sich nun in der konkreten Arbeit den Vermutungen über die Zielgruppe, wie sie oben als für das Kindertheater typisch beschrieben wurde, sehr strikt verweigert. So vermuten sie selbst auch dort den Grund dafür, dass ihr Kindertheater als anders empfunden wird:

„Wir glauben, es ist die Tatsache, dass wir eben kein Kindertheater machen und dass sich unsere Arbeit nicht darin erschöpft, Vermutungen darüber anzustellen, was eine be-

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Selbstdarstellung auf www.showcasebeatlemot.de

²⁰⁹ *Showcase*, in: Christiane Müller-Lobeck: *SCBLM über Kinder- und anderes Theater*, a. a. O.

stimmte Zielgruppe, in diesem Fall ein junges Publikum, wohl mögen oder brauchen könnte. Erst einmal geht es darum, was wir selbst mögen und brauchen. So entwickelt man oft einen besseren Draht zu den Zuschauern, als wenn man sich ständig offensiv um sie bemüht.“²¹⁰

Die Performancegruppe hat seit ihrer Tätigkeit im Kindertheater keine zweite Identität als Kindertheatergruppe entwickelt. Sie trennen nicht zwischen ihrer Arbeit an einem Stück für das HAU oder eines für das THEATER AN DER PARKAUE. Demnach sieht die Gruppe auch keine großen Unterschiede in ihren Produktionen für Kinder oder für Erwachsene. Auf die Frage von Christiane Müller-Lobeck, ob sie glauben eine spezifische Form des Kindertheaters erfunden zu haben, antwortet *Showcase*:

„Da kennen wir uns immer noch zu wenig aus. Außerdem sind unsere Stücke stark an der Ästhetik unserer ‚Erwachsenenstücke‘ dran. Nur will das keiner erkennen. Manchmal denken wir, dass unsere Kindertheaterstücke wie ein ‚Best-Off‘ der Erwachsenenbranche funktionieren. Viele Erzählweisen, Kostüme, oder Schauspielhaltungen sind schon mal aufgetaucht, nur nicht so explizit. Darum ärgern wir uns auch über die Feststellung mancher Beobachter, dass unsere Kindertheatersachen zwar super, die Abendstücke aber zu sperrig sind. Ja Leute, seid Ihr denn blind? Könnt Ihr kein Theater gucken, oder was? Die beiden Arbeitsfelder gehören zusammen, sie sind nicht mal zwei Seiten einer Medaille, sondern ein zum Düsenjäger gefalteter Papierflieger, der Zuschauern direkt ins Auge und weiter rauf ins Hirn fliegt.“²¹¹

Das Kindertheater von *Showcase* ist also nichts anderes als ihr Theater für Erwachsene. In beiden Fällen nähern sie sich den Themen aus ihrer eigenen Perspektive.

Und sie machen Theater ihrer Zeit. Eine Zeit, in der es an Orientierung fehlt, in einer komplex verflochtenen, paradoxen Welt. Die gesellschaftliche Krise führt bei *Showcase* im Sinne der Postdramatik zu einer Skepsis gegenüber kohärenten Geschichten und eindeutigen Aussagen. Sie unternehmen nicht den Versuch, wie in der Geschichte des Kindertheaters in einer Krise üblich, „neue (utopische) Menschheits- und Kindheitsbilder der neuen Elite zu vermitteln“²¹².

Stattdessen machen sie postdramatisches Theater, dessen Politik, wie Lehmann bereits zitiert wurde, nicht im Inhalt, sondern in der Darstellungsform liegt.

„Anders ist nicht das was anders ist, sondern was als anders wahrgenommen wird“

Die Arbeit von *Showcase* am THEATER AN DER PARKAUE ist bis heute eine Ausnahme, zumindest ist es schwierig, vergleichbare Arbeiten zu finden. Entscheidender ist jedoch, dass die Arbeit als neu und einzigartig wahrgenommen wird. Nicht allein die

²¹⁰ *Showcase*, in: ebd.

²¹¹ *Showcase*, in: ebd.

²¹² Manfred Jahnke: *Aktuelle Spielplanbeobachtungen*, In: Jörg Richard (Hg.): *Theater im Generationsverhältnis*, Haag und Herchen Verlag, Frankfurt 1999, S. 177.

Tatsache, dass sie etwas Neues machen, sondern dass es eine neue Aufmerksamkeit erlangt, trägt zur Wahrnehmung bei, im Kindertheater hätte sich durch *Showcase* etwas verändert. Dies ist wohl ebenfalls der Herkunft der Performancegruppe aus der freien Erwachsenentheaterszene zuzurechnen. Dadurch kam den Inszenierungen für ein Kinderstück ein ungewohnt großes und öffentliches Interesse zu. Rezensionen in *Theater heute* zeugen davon, genauso wie die Preiskrönung des *Räuber Hotzenplotz* auf dem freien Theaterfestival IMPULSE 2007.

Postdramatische Tendenzen der Kinder- und Jugendtheaterszene

Trotz alledem sind in der ‚restlichen‘ Kinder- und Jugendtheaterszene durchaus auch Tendenzen einer Veränderung der Ästhetik zu erkennen. Das bemerkt auch das Kuratorium des *Augenblick mal!* Festivals 2009:

„Es gibt eine enorme Spannweite an Stilen, Lesarten, Handschriften, ästhetischen Zugängen zu Stoffen und Themen. Das polyphone Kinder- und Jugendtheater wird immer vieltimmiger. Die Zugriffsarten zeigen, dass die Künstler den Kindern und Jugendlichen zutrauen, Theater als ein besonderes unter vielen Medien zu verstehen. Cross-over-Produktionen mit anderen Kunstformen werden immer selbstverständlicher. *Troi* ist hier ein gelungener Entwurf für die Partnerschaft von Bildender Kunst und Theater. Auch das Hörspieltheater nach dem Bilderbuch *Ein Schafs fürs Leben* überzeugt in seinem Zugriff; nicht zu vergessen die postdramatische Fassung von *Der Räuber Hotzenplotz* der Performance-Gruppe *Showcase Beat Le Mot*.“²¹³

Die Produktion *Ein Schaf fürs Leben* vom *Theater Marabu* aus Bonn stellt mit ihrer Hörspieltheaterfassung das Making-Off auf die Bühne. Die Zuschauer können jeder Zeit mitverfolgen, wie die Geräusche hergestellt werden, der Darstellungsvorgang wird hier permanent thematisiert. Gleichzeitig wird durch das Erzählen in Lücken, durch die sparsame Bebilderung, die Fantasie der Zuschauer angeregt und somit die aktive Beteiligung des Zuschauers an der Bedeutungskonstruktion zum Thema gemacht. Nicht zuletzt deswegen wurde die Inszenierung für den FAUST Preis 2009 in der Kategorie *Beste Regie Kinder- und Jugendtheater* nominiert.

Das *Fundus-Theater* in Hamburg begreift sich als Forschungstheater und ist insofern immer auf der Suche nach neuen Darstellungsformen. *Kinder testen Schule* zeugt als interaktive ästhetische Spurensuche von Kindern und einer daraus resultierenden Lecture Performance des Theaters von diesen erfolgreichen Bemühungen.

Auch junge Kindertheatergruppen wie die *Kompanie Kopfstand* suchen nach postdramatischen Formen, bemerkt auch Thomas Lang:

²¹³ Anne Richter/Werner Mink: *Offene Grenzen und Türen*, a. a. O., S. 19.

„Das Freie Theater *Kopfstand* integriert Videodokumentationen in ihre Lecture Performance und stieß beim Festival des Freien Kinder- und Jugendtheaters *Spurensuche* immerhin auf höfliches Interesse.“²¹⁴

Ihr theatraler Vortrag lebt in höchstem Maße von der direkten Ansprache. Es gibt kaum mehr eine Figur im klassischen Sinne, stattdessen stehen die Performer als sie selbst, mit ihrem biografischen Material auf der Bühne. *Zwischen Fischen*, so der Name ihrer Lecture Performance, arbeitet gegen die herkömmliche Dramaturgie einer geschlossenen Geschichte. Heterogenes Material, viele kleine Geschichten und Momente werden collagenartig aneinander gereiht. Auch *pulk fiktion* probiert sich in fragmentarischer, postdramatischer Dramaturgie, jenseits einer geläufigen Narration. Sie macht Einflüsse der Popkultur in ihren Inszenierungen sichtbar und vertritt in autobiografischen Sequenzen deutlich ihre eigene, persönliche und erwachsene Sicht auf die Welt.

Es bleibt dennoch ein Unterschied zu *Showcase*. Wenn auch eine Tendenz zu postdramatischen Formen festzustellen ist und gerade junge Gruppen ästhetische Entwicklungen des ‚Erwachsenentheaters‘ selbstverständlich im Kindertheater integrieren, so sind doch alle diese Gruppen in ihrem Selbstverständnis explizite Kindertheatergruppen. Die entschiedene Absicht, für ein junges Publikum zu erzählen, lässt sich immer auch an ihrer Art des Erzählens ablesen. Der unpädagogische, raue Ton von *Showcase* wird in keinem der Fälle erreicht, doch wird er wahrscheinlich auch nicht gewollt. Das Selbstverständnis eines Theatermakers für Kinder beeinflusst, trotz aller Bemühungen der Pädagogisierung auszuweichen und den Kindern möglichst vieles zuzutrauen, doch den Ton und die Herangehensweise der Inszenierungen. Dies vermutet auch Ingrid Hentschel:

„Und doch – so würde ich die These wagen – arbeiten alle Kindertheatermacher im Kindertheater etwas anders als im Erwachsenentheater, auch wenn sie dies gern selbst in Abrede stellen und behaupten, in ihren Inszenierungen überhaupt nicht anders vorzugehen als sonst auch im Theater.“²¹⁵

Trotzdem, entscheidend bleibt: Kinder und Jugendliche sind nicht nur in gleichem Maße, sondern in der suchenden Phase ihrer eigenen Identität und Persönlichkeit in besonderer Intensität den Veränderungen der Welt ausgesetzt, wie sie in einem Artikel über Jugend und Medien wie folgt beschrieben werden:

„Menschen fühlen sich heute zunehmend kulturell ‚entbettet‘ und das hat weitreichende Konsequenzen für ihre Identität. Sie verlieren die traditionellen Schnittmuster für ihre

²¹⁴ Thomas Lang: *Bildung braucht Kunst! Kinder und Jugendtheater heute!*, a. a. O.

²¹⁵ Ingrid Hentschel: *Über Grenzverwischung und ihre Folgen*, a. a. O., S. 39.

Selbstfindung wie Vorstellungen von einer Normalbiografie, einer durch Arbeit und Beruf gesicherten Identität oder nationale Grenzziehungen. Zugleich sehen sich Menschen von Identitätsangeboten umstellt, aus denen sie auszuwählen haben.“²¹⁶

Das Erwachsenentheater hat mit der postdramatischen Ästhetik eine Form der Reaktion auf diese Umwälzprozesse gefunden. Und auch das Kinder- und Jugendtheater ist und bleibt Teil dieser Welt und wird sich der Dynamik gesellschaftlicher Veränderungen nicht entziehen wollen, vermutet auch Annett Israel zum Ende ihres Aufsatzes über die Geschichte des Kindertheaters:

„Das Theater ist in der Welt und es reagiert auf die Entwicklungen in der Welt. [...] Wir stecken mittendrin in einer gesellschaftlichen Umwälzung, die unsere Lebensbedingungen grundlegend verändern wird – auch das Theater. Es wird sich wandeln in seinen Institutionen, in Form der Zusammenarbeit, in Stoffen und Spielweisen.“²¹⁷

²¹⁶ Keupp 2009, S.7, zitiert nach: Gerd Brenner: *Jugend und Medien*, in: Zeitschrift deutsche jugend, 58 Jg., 2010, H 3, S. 105.

²¹⁷ Annett Israel: *Entgrenzungen*, a. a. O., S. 40.

5. Kein Fazit: Theater für die Allerkleinsten, Theaterpädagogik und das Spiel der Kinder – Gedanken über Sinn und Unsinn eines postdramatischen Kindertheaters

Inwiefern sich die postdramatischen Spielformen für ein junges Publikum eignen, hat diese Arbeit bis jetzt absichtlich außer Acht gelassen. Auch an dieser Stelle kann dies nicht beantwortet werden, denn dazu wären fundierte und umfangreiche Ergebnisse aus der Rezeptionsforschung notwendig. Zudem soll Abstand genommen werden von einer Begründung der Kunst durch ihre Wirkungsweise beim Publikum, auch wenn Theater sicherlich nicht am Zuschauer vorbei produziert werden darf.

Und genau daher rühren die Fragen, die sich in der Auseinandersetzung mit der postdramatischen Spielform von *Showcase* Kinderstücken stellen. Denn noch sind *Der Räuber Hotzenplotz*, *Peterchens Mondfahrt* und *Die Bremer Stadtmusikanten* als Kindertheater ausgeschrieben, nicht einfach als Theater. *Showcase* versuchte weitestgehend der Beschäftigung mit dem Zielpublikum zu entgehen, doch in vielen Äußerungen wurde klar: Auch sie stellen vage Vermutungen an über die Spielweise der Kinder und ihre Wahrnehmungs- und Auffassungsgabe.

An dieser Stelle der Arbeit steht weniger ein Fazit, als ein Aufriss über publikumsorientierte Überlegungen im Diskurs über postdramatisches Kindertheater.

Begründung des Wie im Kindertheater durch Kunstverständnis

Wie ein Theater für junge Menschen zu sein hat, hängt erst einmal davon ab, welche Funktion man der Kunst im Allgemeinen zuspricht. Was soll und kann Kunst und Kultur leisten? Soll sie die Welt verändern? Probleme aufweisen und Utopien entwerfen? Oder kann sie nur abbilden, die Welt spiegeln? Können allgemeine Aussagen getroffen werden oder ist nur noch die kleinteilig subjektive Sichtweise möglich?

Im Kindertheater, davon zeugt die in Kapitel 4 dargestellte ständige Nähe zur Pädagogik, wurde der Kunst durchaus eine verändernde und politische Kraft unterstellt. Das Kind als noch nicht fertiges Wesen, das in Familie, in der Schule, in der sozialen Um-

welt zum eigenen Leben erzogen wird, lässt auch das Theater an einen starken und notwendigen Einfluss auf einen heranwachsenden Menschen glauben.

Nun hat das Kindertheater lange dafür gekämpft, als ein Theater wie jedes andere auch anerkannt zu werden. Das bedeutet aber auch, als ein Theater, das kaum mehr an die Erziehung des Menschen durch die Kunst glaubt. Jetzt, da es fast soweit zu sein scheint, gibt es vielleicht auch eine Angst vor dem Verlust, den dieses Theater, aber vor allem die Kinder dadurch erleiden könnten. Denn viele Überlegungen sind nicht durchweg ‚über-pädagogisch‘, sondern vielleicht auch wertvoll und richtig.

Fragen an das postdramatische Theater für Kinder

Eine Überzeugung der Kindertheatermacher ist: Kinder haben ein Recht auf ihr eigenes Theater. Ein Theater, das sich thematisch, vielleicht auch ästhetisch auf ihre Bedürfnisse einlässt. Es wird allgemein hin als richtig und wichtig erachtet, dass das Kindertheater von vermeintlich kindgemäßem Theater der Verniedlichung und unzulässigen Vereinfachung weggekommen ist, doch Kindern einfach Theater für Erwachsene zu zeigen, ist als Lösung gleichermaßen fraglich.

Fest steht, dass Kinder ihr Leben noch vor sich haben. Allein aus dieser simplen Tatsache ergeben sich Herausforderungen gegenüber einem Theater, das sich den postdramatischen Spielformen annähert. Denn dort wird häufig sehr ernüchternd, wenn nicht sogar pessimistisch auf die Entwicklungsperspektiven der Welt geblickt. Sollten desillusionierende Erfahrungen oder Überforderungen der Erwachsenenwelt Ausdruck im Kindertheater finden? Das postdramatische Theater erzählt zudem häufig in fragmentierten, bruchstückhaften Dramaturgien, Kohärenzen werden verweigert. Auch hier gilt es zu fragen, in welchem Maße Kinder durchaus ein Anrecht auf Zusammenhänge und Sinnstiftung haben, gerade dann, wenn die Alltagswelt ihnen das nicht mehr bieten kann.

Kindertheater als Theater für Kinder soll von Kindern verstanden werden und vor allem auch ein Genuss für sie sein. Bei Spielformen der Postdramatik wie Ironie, Selbstreferenzialität der Performer und vielfaches Zitieren wird dies häufig in Abrede gestellt. Kinder haben ein Bedürfnis nach Identifikationsfiguren heißt es und interessieren sich weniger für ein Spiel mit den Identitäten eines Performancetheaters. Um Spaß an Zitaten und Verweisen auf Popkultur, aber auch auf Theaterkonventionen zu haben, muss der Zuschauer sie kennen. Auch das ist bei Kindern natürlich häufiger nicht der Fall. Ebenso muss Ironie verstanden werden, wie in Kapitel 3.2.5. gezeigt

wurde, doch dort wurde auch deutlich, dass dies durchaus in Teilen der Fall ist und sein kann. Es herrscht in solchen Fragen eine berechtigte Skepsis, doch das Theater von *Showcase* hat gezeigt, dass es funktionieren kann.

Obgleich auch Christian Rakow auf ‚Gefahren‘ hinweist:

„In ihrer jüngsten Arbeit aus dem März 2010 *Die Bremer Stadtmusikanten* geben *Showcase Beat Le Mot* eine Parole aus: „I-A“, macht der Esel. Die Laute werden übersetzt mit: „Irritieren und Amüsieren“. Man kann dies als Faustformel für Performancekunst im Kuj-Theater auffassen: Irritation weckt Lust, birgt aber auch Risiken. Je mehr sich der Irritationsfaktor der Performance erhöht, je mehr Sinn und Verständlichkeit verweigert werden, desto stärkere Widerstände produziert man. Wenn etwa die Karlsruher Kunstprofessorin Penelope Wehrli in *Tetrascroll* (Premiere 2009) mit Video, Elektro-Klängen und reichlich sprödem Fachwortschatz den Tetraeder als „Minimalstruktur des Universums“ erklären lässt, verliert sie komplett ihr Publikum. Und Irritation wird zum Missvergnügen.“²¹⁸

Die Fähigkeit, Kunst lesen zu können

Vergnügen kommt also nur auf, wenn das Publikum, die Kinder, sich selbstständig mit ihren Fähigkeiten und ihrem Wissen in den ästhetischen Kommunikationsprozess des Theaters einbringen können. Diesen Gedanken formuliert auch Andrea Gronemeyer, Leiterin des Kinder- und Jugendtheater *Schnawwl* in Mannheim:

„Kunst setzt Hintergrundwissen voraus; wir wissen, dass Kennerschaft den Genuss erhöht. Kunst bezieht sich aber auch auf Erfahrungen. Den Boden zu bereiten, um an der Kommunikation in einem so referentiellen System teilhaben zu können – das ist kulturelle Bildung.“²¹⁹

In dieser Äußerung wird aber auch deutlich, dass die langjährige Kindertheatermacherin von Theater als per se referentielles System ausgeht. Kulturelle Bildung heißt in diesem Sinne, die Kinder zu befähigen, Zeichen zu entschlüsseln.

Postdramatisches Theater oder Performance-Theater jedoch hat weniger fixierte, semiotische Bedeutungsvermittlung im Sinn, als ein Vorführen der Präsenz der Mittel. Performance-Theater für Kinder kann hier gerade auch eine Chance auf ästhetisches Vergnügen bieten, indem es kaum Vorkenntnisse im Lesen von Symbolen und Metaphern braucht. Diese Überlegung liegt auch der Produktion von *Der Räuber Hotzenplotz* zu Grunde, wie sie die Theaterpädagogin des THEATER AN DER PARKAUE Kristina Stang im Begleitmaterial beschreibt:

„Je stärker auf der Bühne eine Illusionswelt herzustellen versucht wird, umso schwerer fällt es vielen Kindern, das Besondere des Mediums Theater zu entdecken: die einzigartige theatrale Livesituation, die stete Verhaftung im Hier und Jetzt in der Gleichzeitigkeit

²¹⁸ Christian Rakow: *Das Offene und seine Grenzen*, a. a. O.

²¹⁹ Andrea Gronemeyer: *Zeit für neue Formate*, Interview, In: *Die Deutsche Bühne* 5/2010, S. 19.

von Produktion und Rezeption, im Miteinander von Spieler und Zuschauer. [...] Performancetheater, bislang als ‚erwachsene‘ und damit nicht kindergeeignete Kunstform etabliert, setzt hier an: im Sichtbarmachen der Mittel, im bewussten gemeinsamen Herstellen einer Theatersituation mit Spielern / Performern und Zuschauern, Raum und Zeit. Es wird gar nicht erst versucht, eine illusorische Welt des ‚als ob‘ hinter einer nur einseitig durchlässigen ‚vierten Wand‘ zwischen Bühne und Zuschauerraum herzustellen. [...] Kindertheater, das mit den Mitteln der Performance arbeitet, ist deswegen nicht per se besser als konventionellere Spielformen – aber es präsentiert sich als offene Kunstform, die Kindern neue, überraschende Bilder liefert und sie zum Sehen aktiviert: d.h. das Entwickeln eigener Bilder in der Fantasie herausfordert.“²²⁰

Die Postdramatik des Theaters für die Allerkleinsten

In dem die postdramatische Spielweise in erster Linie die Präsenz der Dinge und Vorgänge betont, ist sie vielleicht besonders geeignet für Kinder ohne Vorwissen. Diese Ansicht findet sich dann auch im ‚Theater für die Allerkleinsten‘ (0-5 Jahre) wieder, eine Theaterform, die sich erst in den letzten Jahren entwickelt hat und in den Anfängen ihrer Selbstdefinition und Reflexion steckt. Es sind daher die Praktiker selbst, die ihre Erfahrungen und Rückschlüsse beschreiben, wie es Kirsten Hess vom *Jungen Schauspiel Düsseldorf* im Gespräch mit Gabi dan Droste vom *Kinder- und Jugendtheaterzentrum* macht:

„KH: Sehr kleine Kinder denken noch nicht in Symbolen, sondern nehmen alles direkt und zum ersten Mal wahr. [...] Wir mussten lernen, dass das Bühnengeschehnis für die Kinder ist, was es tatsächlich ist.“ [...]

GD: Aus der Beobachtung der Wahrnehmungs- und Denkweisen der Kinder leitet sich die Wahl der Bühnenmittel ab. Hier entsteht auch eine Nähe zu performativen, zeitgenössischen Theaterformen.“²²¹

Ist zu fragen, ob diese Nähe im selbigen Begriff des Postdramatischen zufassen ist, oder doch ein Unterschied besteht und das Theater für die Allerkleinsten vielmehr ‚prä-dramatisch‘ ist. Denn in der Abkehr vom literarischen Text und von Handlung und Mimesis bleibt das postdramatische Theater doch immer auf diese Form bezogen und nährt sich auch aus der Distanz und Reibung. Das Theater für die Allerkleinsten setzt da an, wo sich beim Publikum ästhetische Erfahrung und nicht-ästhetische Erfahrung noch nicht unterscheiden. Dort wo die Aneignung der Welt ein fließender und gleichzeitiger Prozess von ästhetischem und alltäglichem Erfahren ist.²²² Also auch keine

²²⁰ Kristina Stang: *Showcase Beat Le Mot über ihre Inszenierung*, a. a. O.

²²¹ Kirsten Hess/Gabi dan Droste: *Die Wiederentdeckung des Theaters aus dem Geiste des Kinderspiels*, in: Gabi dan Droste (Hg.): *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 160.

²²² Vgl. Ute Pinkert: *„Theater von Anfang an!“ – alles auf Anfang? Von der Einübung sinnlicher Wahrnehmungsweisen*, in: Gabi dan Droste (Hg.): *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 123.

Vorstellung von künstlich und unkünstlich besteht. Und erst recht keine Vorstellung von einem Drama.

Das postdramatische Spiel der Kinder

Gründe für die Eignung postdramatischer Spielweisen finden sich aber auch in der Beobachtung von älteren Kindern. So wird häufig das Spiel der Kinder erwähnt um deutlich zu machen, dass Kinder selbst nicht illusionistisch, sondern fragmentarisch und assoziativ spielen und dementsprechend kein ausschließliches Bedürfnis nach konventionellen Dramaturgien und Ästhetiken haben. Annett Israel beschreibt das Spiel der Kinder wie folgt:

„Eine Lust am Umgang mit jedwedem Material, mit sich und den anderen, vielfältige Erfahrungen in der Bewältigung eines ganzen Rollenarsenals und im diskursiven Aushandeln der Regeln, die jedes Spiel strukturieren – das ist es, was Kinder aus ihren Spielen mitbringen.“²²³

Inwiefern diese Beobachtungen allgemeingültig sind bleibt eine Frage, sowie auch die Frage, inwiefern vom alltäglichen Spiel auf die spezifischen Bedürfnisse von Kindern im Theatererlebnis geschlossen werden kann.

Die postdramatische Ästhetik des Theaters der Kinder und Jugendlichen

Anders ist dies bei der ästhetischen Praxis der Kinder. In theaterpädagogischen Projekten lässt sich schon seit längerer Zeit eine deutliche Tendenz zu performativen Formen ablesen. Nicht selten werden keine literarischen Stückvorlagen bearbeitet, sondern zu allgemeinen Themen heterogene Collagen erarbeitet. Die Kinder und Jugendlichen spielen keine Rollen, sondern thematisieren sich selbst auf der Bühne.

„Besonders unter diesem [Präsens der Performance] Gesichtspunkt scheint das Wesen des postdramatischen Theaters [...] zum schulischen Theaterspiel ästhetisch Parallelen aufzuweisen. Auch die Handlungen des postdramatischen Schauspielers, wie er von Lehmann charakterisiert wird, erinnert unter einem bestimmten Blickwinkel an ein nicht-professionelles Theaterspiel mit Kindern oder Jugendlichen.“²²⁴

heißt es auch in *Die Ästhetik des Schultheaters*. Und so ist die ästhetische Praxis der Kinder vielleicht nicht nur ein Hinweis auf deren Lust an Besuchen postdramatischer Stücke, sondern auch ein Hinweis darauf, dass das Theater der Kinder und Jugendlichen und das professionelle Theater für Erwachsene sich kaum mehr unterscheidet.

²²³ Annett Israel: *Entgrenzungen*, a. a. O., S. 33.

²²⁴ Leopold Klepacki: *Die Ästhetik des Schultheaters. Pädagogische, theatrale und schulische Dimensionen einer eigenständigen Kunstform*, Juventa Verlag, München 2007, S. 47.

„In dem Maße, in dem sich dieses Theater gegenüber den Erfahrungen des so genannten Realen öffnet, es auf die Bühne bringt oder aber Alltagsräume zur Bühne macht, verschwimmen nicht nur die Grenzen zwischen Theater und Performance, zwischen Theater und Nicht-Theater, sondern scheinbar auch die bisher als unverrückbar geltenden Grenzen zwischen Hochkultur des professionellen Theaters und der Soziokultur theaterpädagogischer Arbeit.“²²⁵

In diesem Sinne ist es eher verwunderlich, dass das Theater für Kinder den postdramatischen Darstellungsformen weitestgehend noch immer zögerlich gegenüber steht. Erst recht unter dem Gesichtspunkt, dass es häufig dieselben Künstler sind, die professionelles Kindertheater betreiben und gleichzeitig postdramatische theaterpädagogische Projekte mit jungen Menschen machen.

²²⁵ Ulrike Hentschel: *Theaterpädagogik und zeitgenössisches Theater*, a. a. O., S. 136.

6. Literaturverzeichnis

- Alex Assmann: *Pädagogik und Ironie*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008
- Bertold Brecht: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Berlin/Frankfurt 1957
- Bertold Brecht: *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973
- Erika Fischer-Lichte: *Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘. Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften*, in: *Kunstforum*, Band 152 (Oktober-Dezember 2000)
- Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004
- Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters – Das System der theatralischen Zeichen*, 5. Auf., Gunter Narr Verlag, Tübingen 2007
- Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, A. Franke Verlag, Tübingen und Basel 2010
- Christel Hoffmann: *Spiel.Raum.Theater.*, Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2006
- Annett Israel/Silke Riemann (Hg.): *Das andere Publikum*, Henschel Verlag, Berlin 1996
- Leopold Klepacki: *Die Ästhetik des Schultheaters. Pädagogische, theatrale und schulische Dimensionen einer eigenständigen Kunstform*, Juventa Verlag, München 2007, S. 35 - 48
- Wilhelm Köller: *Perspektivität und Sprache – Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*, Verlag Walter de Gruyter, Berlin 2004
- Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft*, Böhlau Verlag, Köln 2005
- Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999
- Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880-1954.*, 18. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987
- Jens Roselt: *Die Ironie des Theaters*, Passagen Verlag, Wien 1999
- Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008
- Martin Seel: *Ereignis. Eine kleine Phänomenologie*, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, Bielefeld 2003

Bernd Stegemann: *Lektionen 1 Dramaturgie*, Verlag Theater der Zeit , Berlin 2009

Aufsätze und Zeitungsartikel

Hans-Peter Bayerdörfer: *Drama/Dramentheorie*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005

Gerd Brenner: *Jugend und Medien*, in: Zeitschrift deutsche jugend, 58 Jg., 2010, H 3

Piet Defraeye: *Provokation im Kontext sozialkultureller Einflüsse*, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzer (Hg.): *Literatur und Skandal – Fälle-Funktionen-Folgen*, Vahlenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 2007

Stefan Fischer-Fels: *30 Jahre Theater für Menschen. Vom Kinder- und Jugendtheater zum Jungen Schauspiel*. Theatermuseum; Junges Schauspiel (Hg.), Düsseldorf 2006

Andrea Gronemeyer: *Zeit für neue Formate*, Interview, In: Die Deutsche Bühne 5/2010, S. 19.

Ulrike Hentschel: *Theaterpädagogik und zeitgenössisches Theater*, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance – Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, transcript Verlag, 2005

Ingrid Hentschel: *Über Grenzverwischungen und ihre Folgen. Hat das Kindertheater als Spezialtheater noch Zukunft?*, in: Annett Israel/Silke Riemann (Hg.): *Das andere Publikum*, Henschel Verlag, Berlin 1996

Kirsten Hess/Gabi dan Droste: *Die Wiederentdeckung des Theaters aus dem Geiste des Kinderspiels*, in: Gabi dan Droste (Hg.): *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, transcript Verlag, Bielefeld 2009

Christel Hoffmann: *Worauf es ankommt. Konzeption für das Theater der Freundschaft*, 1975, in: Christel Hoffmann: *Spiel.Raum.Theater.*, Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2006

Christel Hoffmann: *Was aber ist Kindgemäß? Wider der Vereinfachung im Kinder- und Jugendtheater*, 1976, in: Christel Hoffmann: *Spiel.Raum.Theater.*, Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2006

Christel Hoffmann: *Gib`mir ein Zeichen. Gedanken zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters*, 2001, in: Christel Hoffmann: *Spiel.Raum.Theater.*, Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2006

Annett Israel: *Entgrenzungen*, In: Andrea Gronemeyer/Julia Hesse/Gerd Taube (Hg.): *Kindertheater. Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2009

Manfred Jahnke: *Aktuelle Spielplanbeobachtungen*, In: Jörg Richard (Hg.): *Theater im Generationsverhältnis*, Haag und Herchen Verlag, Frankfurt 1999

Gabriele Klein/Wolfgang Sting: *Performance als Soziale und ästhetische Praxis*, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance – Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, transcript Verlag, 2005

Doris Kolesch: *Narration*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005

Hajo Kurzenberger: *Erzähltheater*, in: Hajo Kurzenberger (Hg.), *Praktische Theaterwissenschaft Spiel – Inszenierung – Text*, Universität Hildesheim, Hildesheim 1998

Thomas Lang: *Bildung braucht Kunst! Kinder und Jugendtheater heute!*, 30.10.2008, URL:http://www.lottostiftung.de/upload/pdf/Bildung_braucht_Kunst_Lingen_2008.pdf, letzter Zugriff: 15.5.2010

Hans-Thies Lehmann: *Just a word on a page and there is the drama*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik – Theater fürs 21. Jahrhundert*, Richard Boorberg Verlag, München 2004

Werner Mink: *Votum des Augenblick mal! 2009*, in: Augenblick mal! 10. Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen 2009, Programmbuch, S. 38.

Ute Pinkert: *“Theater von Anfang an!” – alles auf Anfang? Von der Einübung sinnlicher Wahrnehmungsweisen*, in: Gabi dan Droste (Hg.): *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, transcript Verlag, Bielefeld 2009

Anne Richter/Werner Mink: *Offene Grenzen und Türen*, in: Augenblick mal! 10. Deutsches Kinder- und Jugendtheater-Treffen 2009, Programmbuch

Christian Rakow: *Das Offene und seine Grenzen*, in: *Theater - Theaterszene und Trends - Goethe-Institut*, Mai 2010, URL: <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de6116937.htm>, letzter Zugriff: 03.06.2010

Jens Roselt: *In Ausnahmeständen-Schauspieler im postdramatischen Theater*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik – Theater fürs 21. Jahrhundert*, Richard Boorberg Verlag, München 2004

Jens Roselt: *Ironie*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005,

Monika Sandhack: *Dramaturgie*, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 – Begriffe und Epochen*, Bühnen und Ensembles, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986

Wolfgang Schneider (Hg.): *Kinder- und Jugendtheater in der DDR*, Dipa Verlag, Frankfurt am Main 1990

Wolfgang Schneider: *Zwischen Brecht und Perestroika. Das DDR-Kinder- und Jugendtheater im Jahr der „Wende“*, in: Wolfgang Schneider: *Theater für Kinder und Jugendliche*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2005

Sandra Umathum: *Avantgarde*, in: Erika Fischer-lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005

Sandra Umathum: *Performance*, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005

Christel Weiler: *Postdramatisches Theater*, in: Erika Fischer-lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005

Das süße Versprechen der Postdramatik, in: Theater heute, 10/2008, S. 6 - 19

Rezensionen

Mounia Beiborg: *Vom Hahn, der kein Chicken Nugget sein wollte*, in: nachtkritik, 28.3.2010, URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4168:die-bremer-stadtmusikanten-showcase-beat-le-mot-naehern-sich-grimms-maerchen-postdramatisch&catid=194, letzter Zugriff: 12.4.2010

Anke Dürr: *Kaffewärmer, postdramatisch*, in: KulturSpiegel, 13.10.2007, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,510871,00.html>, letzter Zugriff: 27.7.2010

Petra Kohse: *Die Kinder mögen es*, in: Theater heute, 6/2007, S. 42

A.Krause: *Märchen als Performance*, 29.10.2009, URL: <http://www.op-online.de/nachrichten/kultur/maerchen-performance-505450.html?cmp=defrss>, letzter Zugriff: 12.4.2010

Katja Oskamp: *Eierkuchen sind nie falsch*, in: Berliner Zeitung, 25.2.2009, URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2009/0225/feuilleton/0050/index.html>, letzter Zugriff: 10.8.2010

Christian Rakow: *Wie man den Esel striegelt*, in: Berliner Zeitung, 31.3.2010, URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2010/0331/feuilleton/0039/index.html>, letzter Zugriff: 25.5.2010

Sylvia Staude: *Bis zum Mond ist es recht weit.*, in: Frankfurter Rundschau, URL: http://www.fronline.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/2043163_-Peterchens-Mondfahrt-im-Kammerspiel-Bis-zum-Mond-ist-es-recht-weit-....html, letzter Zugriff: 10.5.2010

Maren Witte: *Bösegut und dummschlau*, Inszenierungskritik *Augenblick mal!* 2009, 7.5.2009, URL: www.augenblickmal.de, letzter Zugriff: 20.4.2010

Im Tempel des sechsten Beinchen, URL: http://www.showcasebeatlemot.de/de/kritiken_11.html, letzter Zugriff: 10.8.2010

Interviews in Zeitschriften und Internet

Alexander Kerlin: *"Er will nicht das sein was Dein Papa ist"*, 23.9.2008, URL: <http://www.kainkollektiv.de/extras/showcase-beat-le-mot.html>, letzter Zugriff: 10.8.2010

Christiane Müller-Lobeck: *SCBLM über Kinder- und anderes Theater*, URL: <http://www.showcasebeatlemot.de/de/interviews.html>, letzter Zugriff: 10.8.2010

Anne Peter: *Die Fähigkeit zu Staunen*, 25.3.2010, in: Zitty Berlin, URL: <http://www.zitty.de/kultur-buehne/56671/>, letzter Zugriff: 10.8.2010

Kristina Stang: *Showcase Beat Le Mot über ihre Inszenierung*, in: Begleitmaterial *Der Räuber Hotzenplotz*, URL: <http://www.parkae.de/index.php?article=656>, letzter Zugriff: 10.8.2010

Anna Teuwen: *Die Peitsche des Erziehers zeigen*, Theater der Zeit, Dez 2009, S. 22 –24.

Ich danke
Dr. Prof Matzke für ihre Betreuung
Thomas Lang für die intensive inhaltliche Beratung und sein Interesse an dieser Arbeit
dem Kolloquium M für die Unterstützung
Silvie Marks, Nele Jeromin und meinen Eltern für die Korrekturen

Erklärung

Hiermit versichere ich, Hannah Biedermann, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Hildesheim, den