

Jakob Jenisch: Handbuch Amateurtheater (Henschel 2005, 205 Seiten)

Das Buch ist eindeutig auf die inszenatorische Erarbeitung von Theater texts bezogen und erläutert sehr klar und kompetent den konventionellen Weg mit „Vorprobenphase ... lesend und diskutierend ... Lese- und Strichproben ... eine Fassung“ erarbeiten, dann „auf den Arbeitsproben in Spiel umsetzen“ und daran feilen, „bis die Inszenierung aufführungsreif ist“ (S. 9). Im Einzelnen wird auf Stell- und Arrangierproben, öffentliche Proben, Durchlauf, Haupt- und Generalproben (107, 139), auf Fixieren (132) und Proben mit Video, auf Lampenfieber und Applausordnung (140, 141) und vieles andere eingegangen.

Es gibt Apodiktisches: „Ohne ein Gegenüber entwickelt sich keine Handlung“ (20), „Die fragende Rollenfigur wird passiv“ (31); es gibt praktische „Tipps“ für Probengestaltung, Unpünktlichkeit, Hausmeister, Konflikte, für die „Kladde“ (die „jeder Darsteller im Ensemble“ anlegt als „Chronik des beständigen inneren und äußeren Lernens“, 13); es gibt eine Fülle handfester Ratschläge, die dem oben skizzierten Inszenierungsweg entsprechen: zu Rollenträger und Rollenfigur, zum „Textlernen“ (120), zum „**Regiebuch**“ und seinen Kürzeln (47). Man sollte dazu aber auch den Text Peter Brooks (siehe „Regiebuch“ im Glossar, S. 187) heranziehen. Brook nämlich sieht seine vielen Skizzen des Raumes und der Bewegungsabläufe als eine Vorarbeit, „als reine Übung, denn ich weiß, am nächsten Tag muss ich nichts davon mehr ernst nehmen. Es hemmt mich nicht, es ist eine gute Vorbereitung – aber wenn ich die Schauspieler auffordern wollte, das Skizzierte umzusetzen, was ich vor drei Tagen oder drei Monaten aufgezeichnet habe, würde ich jedes bisschen Leben abtöten, das im Augenblick der Probe entstehen kann. Man muss die Vorbereitung erarbeiten, um sie wieder wegzuerwerfen, aufbauen, um wieder zu demontieren.“

„Spielend lernt er Theater spielen“ (8), so Jenisch über den Amateur. Deshalb gibt es einleitende Bemerkungen zur „**Grundsituation Spiel**“ und zum Spiel von Kindern (10), dann eine Fülle von Übungen (auch auf DVD zu sehen; Videoaufnahmen vom Theater Total), Improvisationen als Grundtraining für ein Ensemble (92 ff) und als Grundlage eigener Spielvorlagen (101 ff). Die Umsetzung von Texten wird an Beispielen (Julius Caesar, Viel Lärm um Nichts, Woyzeck) ausführlich erläutert - angefangen von Vorarbeiten des Darstellers (Rollenprofil 60, Rollennotizen 67) über Vorarbeiten des Ensembles bis zur Arbeit des Spielleiters. Dazu gibt es schon auf S. 46 f beherzigenswerte Leitsätze von Otto Falckenberg (aus: Mein Leben – mein Theater): „Das Primäre auf der Bühne ist der Schauspieler. ... ihn nicht zum willenlosen Werkzeug machen ... Was meine persönliche Methode ist: Ich lasse in den ersten Proben den Schauspieler ‚laufen‘. Das heißt, ich lasse ihn spielen, wie er ohne meine Einflussnahme spielen würde. So versuche ich die Kräfte aufzuspüren, die er mir von sich aus für meinen Inszenierungsgedanken mitbringt. Nicht selten sind diese Kräfte im Schauspieler so stark, dass sie den Grundgedanken meiner Inszenierung beeinflussen. ... Aufgabe des Regisseurs ist, die einzelnen Kräfte ... zu einem lebendigen Organismus zu vereinen.“

Auf den Seiten 71/72 listet Jenisch nach einer vom BdAT (hier fälschlich Verband genannt; die richtige Bezeichnung ist unter den Adressen zu lesen) geführten Statistik „bevorzugte Theater texts“ auf; das ist hoffentlich eher als Abschreckung gemeint (die Überlegung bei der Stückwahl dürfte doch nicht sein: Was spielt man denn so? – mit dem Untertext: was hat Erfolg? - sondern: Was passt zu unserer Gruppe, in unsere Situation, in unsere Stadt?). Anschließend gibt es ein

ausführliches Beispiel für eine Collage, eine Szenenmontage (73 – 89). Soweit der umfangreiche erste Teil: Kunst.

Der zweite Teil mit dem missverständlichen Titel Spielraum (143 ff) behandelt die „künstlerische, technische und institutionelle Selbstorganisation einer Amateurtheatergruppe“, gibt also eher **organisatorische Hinweise** auf den Aufbau eines Ensembles, die Gründung eines Vereins, auf Faltblatt, Werbung und Technische Ausrüstung, aber auch auf den „Spiel- und Theaterpädagogen“ als „Geburtshelfer und Notarzt“ (150) und seine Ausbildung.

Der dritte Teil bringt unter der Überschrift „**Information**“ (169 ff) als **Glossar** Erläuterungen zu wichtigen Theaterleuten (u.a. Diderot, Meyerhold) und zu einigen Fachbegriffen (von „Affektives Gedächtnis“ bis „Werktreue“); er enthält eine Bibliografie, Adressen und Links, ein Sachregister und beginnt mit einem knappen **geschichtlichen Überblick**. Dabei ist die Bemerkung, dass Fastnachtsspiele „von den städtischen Vereinigungen der Meistersinger vorgetragen“ wurden (171), zumindest zu summarisch formuliert: in Nürnberg ‚organisierten‘ zwar die Meistersinger, es spielten aber Handwerksgesellen; in Lübeck spielten Bürger; Sterzing hatte wieder eine andere Tradition. Zum „Höfischen Theater“ sollte man das ‚Hoftheater‘ ergänzen, das auch die kleinen deutschen Fürsten der vielen deutschen Kleinstaaten (z.B. nach dem Vorbild von Versailles) in ihren Residenzen seit dem 17. Jahrhundert mit professionellen Truppen einrichteten – von daher die heutige Dichte der dann bürgerlich gewordenen Stadt- und Landestheater. - Und: Boal hat das „Unsichtbare Theater“ nicht „entwickelt“ (191), sondern (nach Erfahrungen der 20er Jahre) wieder aufgegriffen.

Genauer einzugehen ist noch auf die **Begrifflichkeit**. Sie macht in der Spiel- und Theaterpädagogik aus unterschiedlichen Gründen immer wieder Schwierigkeiten; es ist aber wichtig, sich allmählich auf eine wo nicht verbindliche, so doch weithin akzeptierte Terminologie zu einigen.

Ich zitiere zunächst aus dem Vorwort von Jacob Jenisch: „Amateurtheater ist nicht zu verwechseln mit dem Laienspiel. Jeder Amateur hat einmal als Laie auf der Bühne gestanden. Wenn er nach dieser ersten Erfahrung spürt, dass ihm die Sache Spaß macht, wird er Ensemblemitglied in einer Amateurtheatergruppe. Aus dem Laien wird ein Amateur“ (7).

Das klingt verständlich und einleuchtend, ist aber begrifflich, historisch und etymologisch falsch.

Laie ist zunächst der Gegenbegriff zu Kleriker; ein Laie ist ein Nicht-Geistlicher (von laicus, zum Volk gehörig, gemein), erst übertragen ein Nicht-Fachmann. Im Oster- und Passionsspiel des Mittelalters spielten also Geistliche und Laien – aber KEINE Laienspieler (auch die Kleriker waren ja keine professionellen Schauspieler!).

Das **Laienspiel** nämlich ist erst sehr viel später eine historisch präzise zu bestimmende Form von Theater: ein Teil der deutschen Jugendbewegung, zumeist mit einer klaren Frontstellung gegenüber dem professionellen Theater; es gehört primär in die Weimarer Republik (neben vielen anderen mit Luserke und Mirbt, die beide die Urheberschaft des Wortes „Laienspiel“ für sich beanspruchten; soweit ich weiß, ist das historisch immer noch nicht geklärt). Insofern ist die Datierung, die Jenisch im geschichtlichen Überblick unter „Spielscharen der Jugendbewegung“ (172) gibt, richtig („frühes 20. Jahrhundert“); sie ist falsch im Glossar unter „Laienspiel“ („Mitte des 20. Jahrhunderts“, 184).

Jedenfalls standen die Laienspieler des Laienspiels beileibe nicht „einmal auf der Bühne“, sondern hatten über lange Jahre bestehende Gruppen und kümmerten sich

durchaus um das „Handwerk“ des Spielens wie um die „eigene Gebärde“. Sie arbeiteten mit einem Korpus eigener Texte, aber auch mit Rückgriffen u.a. auf Hans Sachs; NUR Luserke arbeitete viel mit Shakespeare und einer an „Shakespeare orientierten Raumdramaturgie“ (172).

Das von den Nazis zerstörte und vereinnahmte Laienspiel erlebt dann eine Wiederaufnahme nach 1945 und wird allmählich als Bezeichnung und inhaltlich-formal abgelöst durch „**Amateurtheater**“. So wurde aus dem „Bund deutscher Volksbühnenspieler“ 1971 der „Bund Deutscher Amateurtheater“; auf dem Scheersberg gab es bis 1964 die (internationale) „Laienspielwoche“, ab 1965 die „Internationale Amateurtheaterwoche“; das Korbacher Festival begann 1949 als „Laienspielkongreß“, nannte sich ab 1951 „Waldecker Laienspielwoche“, von 1955 bis 1973 „Internationale Waldecker Laienspielwoche“.

Inhaltlich schwand die Frontstellung zum professionellen Theater; im Gegensatz zum Laienspiel kennt das Amateurtheater keine „eigenen“ Texte und spezifische Autoren.

Hans-Wolfgang Nickel