

**Karl-Heinz Wenzel: Theater in B.E.S.T.-Form. Plädoyer für ein anderes
Jugendtheater** Deutscher Theaterverlag Weinheim 2006,
116 Seiten, DVD, € 16,90

Karl-Heinz Wenzel schreibt über „Bremers Erstes Schulübergreifendes Theater“, das sich augenzwinkernd, selbstironisch und selbstbewusst B.E.S.T. nennt. Der Plan eines solchen schulübergreifenden Ensembles, „das organisatorisch und inhaltlich schulunabhängig“ ist (9), entstand beim Bremer Bildungssenator; Leiter wurde Wenzel, der „immer schon sogenannte Eigenproduktionen bevorzugt hatte“ (11). Schon in den ersten Grundüberlegungen wurden eine „möglichst große, soziale Heterogenität in der Gruppe“ und eine „altersübergreifende Struktur“ (12) als Ziel genannt. Nach der ersten Aufführung, einer „Freilichtproduktion“ (weil die Gruppe „keinen geschlossenen Aufführungsort gefunden“ hatte), gab es zwei entscheidende Weichenstellungen: Zum einen blieb B.E.S.T. dabei, weiterhin an Nicht-Theater-Orten zu spielen; die andere Festlegung war die Antwort auf die Klage einer Teilnehmerin: „Es macht keinen Spaß, eineinhalb Jahre mitzumachen und dann eine Krankenschwester und eine pantomimische Bank zu spielen, und andere spielen die Hauptrollen!“ (13). Fortan war es das Ziel, „allen die Gelegenheit zu geben, Fragmente *ihrer individuellen, ganz eigenen, biographisch eingefärbten* Geschichte zu erzählen, und gleichzeitig Teil eines inhaltlichen Ganzen zu sein und bei aller Individualität Teil eines Gesamtensembles“ (15).

Dementsprechend heißt es im **Konzept**: „Grundansatz“ ist „der sozialintegrative Aspekt dieser Arbeit, dass Jugendliche aus den unterschiedlichsten Schulen und Stadtteilen und verschiedener sozialer Herkunft“ in einer „Alters- und Sozialmischung“ zusammenkommen (von 16 Jahren bis Mitte/Ende 20); sie „arbeiten ein gutes Jahr an sich, einer gemeinsamen Fragestellung und einer ästhetischen Umsetzung“; diese „Theaterarbeit“ versteht sich „auch als Orientierungshilfe bei der Suche nach der individuellen, der kulturellen und der sozialen Identität“, als „Selbst-Erkenntnis, Fremd-Erkenntnis und Welt-Erkenntnis“. „Das Grundprinzip der Theaterarbeit ... ist das Experiment. ... Die Gruppe ... sucht sich für jede neue Produktion einen entsprechenden nicht-theatralen Spielort“ (27 ff).

Die beiden Grundentscheidungen führen zu klaren „**Zielsetzungen**“, die der sich jeweils neu zusammenfindenden Gruppe auch sehr früh und deutlich vermittelt werden und in denen es u.a. heißt: „Jugendtheater hat **nicht das Ziel** ... Sozialarbeit zu leisten. Dass im Rahmen von Theaterarbeit soziale Fähigkeiten erprobt, erlernt und eingeübt werden, ist eine wunderbare, selbstverständliche Nebensächlichkeith. Dies ist aber nicht das primäre Ziel der Theaterarbeit. ... therapeutische Arbeit zu leisten. Wenn sich Theaterstücke mit Konfliktsituationen aus der Erfahrungs- und Erlebniswelt der Jugendlichen beschäftigen, und sich daraus unter Umständen Entscheidungshilfen für diese Konflikte ableiten lassen, dann ist das weder Therapie noch sind es vorthérapeutische Maßnahmen. Es ist ganz einfach eine ganz ‚normale‘ Auseinandersetzung von Jugendlichen mit ganz ‚normalen‘ Problemen ...“ (25).

Positive Ziele sind im Gegensatz dazu die „inhaltliche und theatrale Expedition“ in die eigene Aufführung hinein, die „Gelegenheit ... sich mit interessierenden Problemen und Konflikten ästhetisch und lebensperspektivisch auseinanderzusetzen“, das „Bewusstwerden und Ernstnehmen der eigenen Situation und der eigenen Fähigkeiten“, die „Aneignung von Welt“ und die Arbeit an einem Thema, das die TeilnehmerInnen „in ihrer persönlichen, sozialen, beruflichen und

gesellschaftlichen Situation besonders beschäftigt“ (26).

Von besonderer Wichtigkeit für B.E.S.T. ist der **Raum**, dem Wenzel deshalb auch mehrere Kapitel widmet. Die ausgewählten Räume sind „offene ‚theatrale ‚Aktionsflächen‘“ (33), „Kristallisationskern der jeweiligen Stuckkonzeption“ (34); es geht nie um „die reale Geschichte des Raumes im Sinne eines historisierenden Theaters“; interessant sind „die assoziativen inhaltlichen und ästhetischen Spielimpulse“(35), die von Fabrik- und Lagerhallen, einem Schwimmbad, Schul- und Hinterhöfen, einer Diskothek usw. ausgehen. Dazu zwei wichtige methodische Bemerkungen, die zudem zeigen, wie genau Wenzel beobachtet und reflektiert. Zunächst allgemein: „Die Räume verhindern bei den Spielern und der Spielleitung (!) mit ihrer Fremdheit jegliche Routine in der Entwicklungs- und Gestaltungsphantasie“ (38); dann spezifisch: „wenn ich einen Menschen in einer bestimmten Haltung, mit einem bestimmten Ausdruck in einen ‚natürlichen‘ Raum stelle und ihm die Grundbefindlichkeit seiner Person und die entsprechende Grundsituation klar sind, dass dann seine ‚theatrale‘ Wirkung weitaus größer und intensiver ist, als wenn er auf einer Bühne vor einer künstlichen Kulisse Theater zu spielen versucht“ (44 f).

Aus dem „offenen“, also nicht textgebundenen oder vorab konzipierten Vorgehen ergibt sich das „offene **Stück**“ (47 ff), etwa einstündig, bei dem sich alle SpielerInnen „während des gesamten Stückes auf der Spielfläche“ befinden (47). Wenzel nennt das „postdramatische Dramaturgie ... ein offenes, zerrissenes Weltmuster ... ein additives, manchmal auch serielles Dramaturgieprinzip“ (49). Allerdings bleibt „der Mensch in seiner existentiellen Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Umwelt für uns der Kern unseres Theaterspiels ... Nur nicht mehr in der Welt einer geschlossenen dramatischen Struktur“ (51).

Wenzel spricht in Bezug auf das **Publikum** sogar von der „Zumutung der Mehrperspektivität“ (80), vom Zwang, dass die Zuschauer sich „selber ihren Weg zu einem ‚verständlichen‘ Stück zu ‚ergehen‘“ haben (79). „Zuschauen wird zur aktiven Gestaltung des individuellen Seherlebnisses; zugegeben, keine leichte Anforderung an ein Publikum, das sich traditionellerweise darauf verlassen kann, die Bühnenergebnisse klar strukturiert vorgeführt zu bekommen“ (75). Erläutert wird die Modernität dieser Ästhetik ausführlich mit Zitaten von Hans-Thies Lehmann, auch Fischer-Lichte. Vielleicht wäre daran zu erinnern, dass immerhin Mnouschkine: schon 1970 ihr Revolutionsstück „1789“ zeigte, Peter Steins „Shakespeares memory“ 1976/77 Premiere hatte; dass auch Feste und Straßentheater, Mittelaltermärkte und „das Leben“ Simultanereignisse mit fragmentarisierten Einsichten sind – ganz zu schweigen vom Simultantheater des Mittelalters. Auch für Lehmann selbst, Autor und Propagandist des „Postdramatischen Theaters“ gilt grundsätzlich „der unvermeidliche und gemeinhin ‚vergessene‘ Fragmentcharakter der Wahrnehmung“ (von Wenzel zitiert auf S. 78) – und auch einen ganze ‚normalen‘ Stück hat der Zuschauer „die Freiheit, alles mit allem zu verknüpfen und unbegrenzt beliebige Semiosen zu vollziehen oder auch auf Bedeutungszuweisungen zu verzichten ...“ (Fischer-Lichte, hier ebenfalls 78). So modern und besonders, scheint mir, ist die Postmoderne gar nicht!

Für das offene Stück jedenfalls „entwickeln die Jugendlichen keine **Rolle** im klassischen Sinne, sondern zeigen eher Vorgänge und Zustände; die zu findende persönliche Gebärde plus ihrer Geschichte machen letztendlich den Rollencharakter aus“ (56). Sie denken sich zuerst „einen fiktiven Rollennamen aus“, schreiben dann eine „Rollenbiographie entlang ihrer eigenen Biographie ... selbst Erlebtes neben

Mögliches und/oder Erwünschtes“ stellend; diese „Biographie soll unter dem vereinbarten Thema stehen, das heißt, das eigene Leben soll auf Ereignisse abgeklopft werden, die zu diesem Thema einen Bezug haben“ (59). Dieses von der jeweiligen Gruppe selbst nach längerer Diskussion gewählte **Thema** gibt immer die Möglichkeit, sich „an den jeweiligen konkreten sozialen, wirtschaftlichen und historischen Gegebenheiten unserer Zeit zu reiben“ (68). Letztlich spielen die Bremer „niemals sich selbst beziehungsweise ihre eigene Geschichte. Die fremden Aspekte in der sich verändernden Biographie ... ermöglichen ihnen ein Spiel- und Rollenverhalten über ihre konkreten Erfahrungen hinaus und werden am Ende gleichzeitig wieder Teil ihrer Persönlichkeit“ (62).

„Wie an einer Perlenkette“ reihen sich in der Aufführung „an dem vereinbarten thematischen Handlungsstrang individuelle Kurzszenen oder szenische Handlungen aneinander, die in ihrer Gesamtheit die Geschichte der jeweiligen Figur in kurzen Blitzlichtern fragmentarisch erzählen. Das bedeutet, dass die Beteiligten theoretisch in der Lage wären, eine Stunde lang ihre Geschichte im Raum szenisch darzustellen, wenn es denn von ihnen verlangt würde“ (65).

Wichtig für diesen Weg des Abenteuers, der mit dem **Zufall** spielt, ihn geradezu provoziert (85 ff), wird die Sicherheit, die der Spielleiter vermittelt, ist das **Klima** des Akzeptiertwerdens in der Gruppe, das zunächst aufgebaut werden muss. Welche Probleme hier liegen, mit welchen Belastungen manche MitspielerInnen zu kämpfen haben, mögen zwei Zitate zeigen: „Jede Probe kostete mich anfangs große Überwindung, ich hatte Angst mich zu blamieren, etwas falsch zu machen, spontan zu sein“ (Jessica , 102). Oder Ina: „Für mich war B.E.S.T. die erste Gruppe von Gleichaltrigen, in der ich akzeptiert wurde“ (104) – und sie gibt auch gleich eine Begründung, was für sie wichtig war „dass es nie ein ‚Muss‘ gibt etwas ganz Bestimmtes auf der Bühne darzustellen“ (105).

Wenzel reflektiert sehr intensiv die „**Rolle des Spielleiters**“ (89 f), der früh und genau die eigene „Grundhaltung“ deutlich macht, die Vertrauensbasis schafft. Auch „die Zusammenführung der vielen einzelnen Handlungsstränge obliegt ... der Verantwortlichkeit des außenstehenden Spielleiters“ (94). „Wir verstehen uns bei unserer Arbeit in gewisser Weise wie Bildhauer, die von außen an ein noch wenig geformtes Material herantreten und vorsichtig und langsam, Schicht für Schicht abtragen, bis die eigentliche Form, die eigentliche Gestalt sichtbar zu Tage tritt. Bis der Spieler bei sich angelangt ist, bei seiner Persönlichkeit, unverhüllt von Abwehrschichten, Ängsten und falschen Sicherheitsvorkehrungen. Dann sind die Spieler bereit, mit dem Thema, mit ihrem Erleben und der Ehrlichkeit ihres Anliegens wieder nach außen zu gehen, in die öffentliche, künstlerische Auseinandersetzung um ihr Anliegen, und beginnen, den persönlichen Kern nun wieder zu umhüllen mit den Schichten der langsam entstehenden theatralen Rolle!“ (93). Ähnlich eine Spielerin: „‚Yola‘ und ‚Lola‘, das waren bei der Rollenentwicklung zwei Fremde. Irgendwann habe ich meine Rollen eingeholt und es gab nur noch ein ICH. (Oder besser: Die Rolle hat mich eingeholt) Das ICH hat sich weiter entwickelt, verändert, zurück entwickelt, ausprobiert“ (103). Die Spielleitung, so scheint mir, erfolgt über ausführliche Gespräche, aber vor allem über die Aufgaben, die zudem vielfach von den SpielerInnen SELBST gestellt werden; die Spielerin Sarah nennt das „beinahe autopädagogisch“ (99).

Ulrich Hesse resümiert in seinem Nachwort: Die Bremer Spielleiter „holen zwar wie in jeder theaterpädagogischen Arbeit die Jugendlichen ‚dort ab, wo sie gerade sind‘, ermitteln aber extrem sorgfältig, welche Fähigkeiten das einzelne Gruppenmitglied in das entstehende Projekt einbringt“ (97).

Zusammenfassend: Das **Besondere von B.E.S.T.** ist die jeweils neu und möglichst heterogen zusammengestellte Gruppe von Jugendlichen, die nach der Einigung auf ein gemeinsames Thema und der Wahl eines ungewöhnlichen Raumes/Ortes jeweils „Fragmente *ihrer individuellen, ganz eigenen, biographisch eingefärbten* Geschichte“ zu einer Gesamtauführung zusammenfügt.

Das **Besondere des Buches**, das die Erfahrungen von vierzehn Stücken, erarbeitet zwischen 1990 und 2005 (S. 29) zusammenfasst, ist die eindringliche, sorgfältig analysierende Darstellung des Gestaltungsprozesses. Dabei wird, der eigenen Praxis entsprechend, dem Faktor Raum und seinen Auswirkungen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Insofern lässt sich das Buch auch lesen als ein Beitrag zu einer Theorie des Jugendtheaters, als Bericht über eine experimentelle Testserie, die den Faktor Raum variiert und seine Auswirkungen auf das Spiel von Jugendlichen untersucht.

Die etwa 40 **Fotos** stellen meist Suchaufgaben; sie beziehen sich selten auf die nebenstehenden Texte; ein Hinweis auf ‚fragmentarisierte‘ Weltanschauung?

Hans-Wolfgang Nickel