

Joachim Wondrak: Aspekte von Theaterarbeit mit unfreiwilligen Subkulturen
Schibri 2005, 272 Seiten, ISBN 3-937895-13-2, 18.- Euro (Dissertation Kassel 2004)

Die Darstellung von Joachim Wondrak ist angesiedelt zwischen Sozialtherapie und Theaterpädagogik. Sie geht aus von Schwendters Definition der Sozialen Therapie als einer Antwort auf die „Gleichzeitigkeit gesellschaftlicher und psychischer Ursachen je bestehender Leidenserfahrungen, verbunden mit dem Ensemble möglicher Interventionen zur Behebung oder doch Minderung dieser“ (zitiert in der Einleitung auf S. 10).

Zu dem „Ensemble möglicher Interventionen“, das die Leidenserfahrungen beheben oder mindern soll, gehört auch die Theaterarbeit; sie passt schon deshalb gut, weil sie ebenfalls ein „Ensemble“ von vielerlei Tätigkeiten ist - kein strenges, eindimensionales Medium. Zur Darstellung des Theater greift Wondrak auf eine Beschreibung von Michael Kramer von 1989 zurück: „Wenn Theater nahe bei den Menschen ist oder nahe an der historischen Situation oder mit Gefühls- und Emotionsbildern ins Unterbewusstsein der Menschen drängt, dann wirkt es fesselnd, packend, bildend und auch unterhaltend – es ist authentisch“ (so Kramer in: Authentisches Theater. Theater der sozialen Prozesse; hier zitiert auf S. 11). Im Sinne dieser Deskription macht Wondrak „authentisch / Authentizität“ zum Such- und Leitwort seiner Untersuchung. Er präzisiert die Begrifflichkeit durch etymologische Hinweise und konkretisiert sie durch Albert Kerns „Typologie authentischer Theaterformen“, die freilich so verkürzt mitgeteilt werden, dass sie unverständlich wirken (S. 13). Kern nannte seine Formen „Theater im Alltag (z.B. das Unsichtbare Theater) und interaktives Theater“ (Playback, Mitspiel, Theatersport); „Authentizität durch den Ort“; „Authentizität als Regie und Inszenierungsstil“; „Authentizität des Spielens“; „Theater mit Betroffenen: Integration in konventionelle Theaterarbeit“; „Theater durch Betroffene“; „Autobiographisch fundiertes Theater“ (vergl. Albert Kern: Authentizität in Gesellschaft und Theater, in: Die Wilde Bühne (Hg.): Kultur vom Rande der Gesellschaft, 1998).

Wichtig scheint mir dabei, dass Authentisches auf verschiedenen Ebenen zu finden ist und dabei immer mit unterschiedlichen Graden von Echtheit auftritt. In diesem Sinne kann ich auch Wondraks „Historisch-theoretische Betrachtungen“ (Teil A seiner Darstellung) verstehen, die zunächst eine Reihe theatergeschichtlicher Beispiele charakterisieren: recht cursorisch „Das politische Theater“, dann „Dokumentarisches Theater“ (u.a. Weiss, Hochhuth), „Das kritische Volksstück“ (Sperr, Kroetz, Fassbinder, Turrini), „Theater der Befreiung“ (Boal), „Theater der Grausamkeit“ (Artaud), „Das Arme Theater“ (Grotowski), „Improtheater“ (Johnstone) und, besonders gelungen, „Das große Theater des Marco Cavallo“ (61 ff), entstanden aus der Verbindung „gesellschaftlich engagierter Theaterarbeit und der Psychiatriereformbewegung“. Theatermachern wie Guiliano Scabia, Dario Fo und den Animatione-Gruppen ging es vor allem darum, „die unteren sozialen Schichten, die Armuts- und die Landbevölkerung, in die theatralen Prozesse einzubeziehen“. Auf der anderen Seite wollte Franco Basaglia, 1971 Direktor des Psychiatrischen Krankenhauses in Triest geworden, Klinik und Psychiatrie „öffnen“. Er lud u.a. Scabia ein, im Krankenhaus eine „offene Werkstatt“ zu gründen; ihr Ziel war es „den Patienten die Möglichkeit zu geben, sich in einem geeigneten ästhetischen Medium mitzuteilen. Das überlebensgroße Objekt, das – auf Anregung und Wunsch der Patienten – im gemeinsamen kreativen Prozess geschaffen wurde, war Marco Cavallo (das Pferd Marcus). Als sichtbares Symbol der Freiheit wurde es zum Kristallisationspunkt von erfundenen Geschichten, Singspielen, Tänzen und Figuren“

(62 f). „Das große Theater des Marco Cavallo erlebte seinen Höhepunkt und vorläufigen Abschluss Ende Februar 1973. Nachdem die Klinikmauern durchbrochen worden waren, um Marco Cavallo und mit ihm mehr als 400 Patienten den Weg in die Freiheit zu bahnen, fand in Triest ein Volksfest statt, bei dem die Pferdestatue zum sichtbaren Symbol der Befreiung der Ausgeschlossenen wurde“ (65). Auch die deutsche Entwicklung wurde durch die italienischen Erfahrungen stimuliert: Im August 1985 zog „die *Blaue Karawane*“, eine Gruppe von „ca. 60 deutschen und italienischen Schauspielerinnen und Schauspielern, Psychiatrieerfahrenen und Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern verschiedener Psychiatrien ... mit Marco Cavallo durch 11 psychiatrische Anstalten in Deutschland“ (213).

In allen diesen Beispielen lässt sich, oft wörtlich, der Begriff des Authentischen finden. So sagte etwa Grotowski 1966 in einem Vortrag vor schwedischen Schauspielschülern: „Zielen Sie immer auf Authentizität“ (58), konnten Schauspieler bei Johnstone „auf der Basis genauer Beobachtung“ „authentisch“ improvisieren (71), freute sich Boal, dass „auch die Polizisten, die plötzlich auftauchten, echt“ waren (42). Auch „der Theaterarbeit Scabias liegt ein gesellschaftskritisches Authentizitätskonzept zu Grunde, das auf Wiedererlangung der Ausdrucksfähigkeit angelegt ist“, so Wondrak (66). Ich zitiere noch Artaud und korrigiere dabei zugleich einen Schreibfehler: „Echte Kultur wirkt durch ihren Überschwang und ihre Kraft ... Unserer schlaffen, unbeteiligten Idee der Kunst stellt (nicht: ‚steht‘, HWN) eine authentische Kultur eine magische und ungestüm egoistische, das heißt anteilnehmende Idee entgegen“ (51).

Unter Bezug auf diese Beispiele fasst Wondrak dann „theatrale Authentizitätskonzepte“ zusammen: „Das Spektrum reicht von: *lebensecht* bei Artaud über *ursprünglich, unverfälscht* bei Grotowski bis *spontan* bei Johnstone“ (78). „Konkret lautet die Frage, mit welchen Inszenierungstechniken Authentizität für das Publikum hergestellt werden soll“. D.h.: auch Wondrak hebt darauf ab, dass Authentizität auf dem Theater „hergestellt“ wird. Theater und Leben sind demnach nicht identisch; ihr Verhältnis lässt sich nur im Paradox fassen: Der Schauspieler „muß also wirklich vor den Augen der Zuschauer sterben, ohne in *Wirklichkeit* zu sterben“ (Manfred Wekwerth, 75). „Im täglichen Leben ist ‚wenn‘ eine Fiktion, im Theater ist ‚wenn‘ ein Experiment. Im täglichen Leben ist ‚wenn‘ ein Ausweichen, im Theater ist es die Wahrheit. Wenn wir uns durchgerungen haben, an diese Wahrheit zu glauben, dann ist Theater und Leben eins“ (Peter Brook, 79).

Nach den Authentizitätskonzepten behandelt Wondrak noch innerhalb der historisch-theoretischen Betrachtungen ausführlich die Theatrale Improvisation (80 – 148). Zur „Begriffsbestimmung im theatralen Kontext“ greift er kurz auf die Etymologie zurück (Improvisation hat „den deutschen Begriff ‚Unvorhergesehenheit‘ abgelöst“, 80; eine seltsame Bemerkung: ich finde das Wort nicht einmal in Grimms deutschem Wörterbuch). Unter „Ursprünge“ werden „magische Rituale“ genannt und der Mimus (also das antike volkstümlich-burleske Stegreifspiel); der wird dann freilich vermixt und verwechselt mit der Mimesis (einem Grundkonzept der antiken Ästhetik) (S. 81, vergl. S. 89, wo Ebert sehr klar den Mimus beschreibt).

Mit der Commedia dell'arte (82 ff) gibt Wondrak ein weit zurück liegendes Exempel eines improvisierenden Theaters und systematisiert dann die theatrale Improvisation nach ästhetischen, therapeutischen und pädagogischen Perspektiven.

Unter der ästhetischen Perspektive wird der Schauspiellehrer und Theoretiker Gerhard Ebert behandelt (er führt Schauspieler von der freien über die modellierende

Improvisation zur festen Inszenierung, die freilich auch im „Reproduktionsprozess“ noch ein „improvisatorisches Element“ enthält, 87); dann wird noch einmal ausführlicher auf die „Improvisation im Theaterkonzept Grotowskis“ eingegangen. Bei Grotowski scheint mir zweierlei von besonderer Wichtigkeit: „Kontakt ist eines der wesentlichen Dinge“ (91) bzw. „Das Theater ist ein Akt, der durch menschliche Reaktionen und Impulse erzeugt wird, durch Kontakte zwischen Menschen“ (101) und zweitens das „Wissen, dass Spontaneität und Disziplin, weit davon entfernt, sich gegenseitig zu schwächen, sich vielmehr verstärken, dass das Elementare das Komponierte nährt und umgekehrt, um die echte Quelle einer Schauspielweise zu werden, die Ausstrahlung hat“; so jeweils Grotowski selbst (91). Der Schauspieler, so kommentiert Angie Weihs, „lernt, sein eigener Psychotherapeut zu werden“ (zitiert auf S. 94).

Auch Scabias „Konzept der kollektiven Phantasiearbeit“ wird als Improvisation unter der ästhetischen Perspektive gesehen; bedenkenswert dessen Formulierung, dass „die am höchsten entwickelte Form des Ausdrucks die Fähigkeit des Wahrnehmens“ ist (94). Jedenfalls sind in seiner Arbeit „Improvisationen wichtige Stationen des Erkenntnis- und Entwicklungsprozesses“ (95), denen eine „ästhetische Motivation zu Grunde“ liegt. So Wondrak; er formuliert freilich auch: „Der Erfolg des Projektes ist in der Wiedergewinnung und Freisetzung kreativer Fähigkeiten und damit in der Mobilisierung von Selbstheilungsprozessen begründet“ (96) – was schließlich nichts anderes bedeutet, als dass Ästhetisches, Therapeutisches und Pädagogisches sich nicht so einfach voneinander trennen lassen.

Unter der therapeutischen Perspektive (96 ff) wird zunächst ausführlich Leben und Werk von Jacob Levy Moreno 1889 – 1974 (ich finde 1892 als Geburtsjahr!) behandelt, beginnend mit seinem Stegreiftheater in Wien über sein Impromptu-Theater in den USA bis hin zum Psychodrama. Moreno übrigens machte einen klaren Unterschied zwischen Stegreif und Improvisation. „Die Improvisation (z.B. in der Commedia dell' arte) hatte vorgeschriebene Richtung. Das Stegreifspiel aber muß voraussetzungslos produziert werden, die Typen, die Worte, das Zusammenspiel“ (97).

Otto Kruse kommentiert: „Für die Technik ergibt sich daraus, dass es darauf ankommt, Methoden des unverfälschten Ausdrucks zu finden – was für Moreno mit Spontaneitätsförderung identisch ist. Unverfälschter oder authentischer Ausdruck wiederum lässt sich gleichzeitig als Therapieziel verstehen“ (101).

Wondraks zweites Beispiel reicht ähnlich weit zurück: Vladimir N. Iljine (1890-1974) und sein therapeutisches Theater (102 ff). Für diesen ist Spiel zentrale Kategorie im Leben des Menschen, es „schafft einen zutiefst menschlichen Bereich, der heil, frei von Zwang und Deformationen ist. Im Spiel ist es möglich, einem Menschen als Menschen zu begegnen, ohne fürchten zu müssen, ohne Bedrohung abzuwehren. Im Spiel kann man frei sein. Aus dem Zwang in das wahre Spiel einzutreten, bedeutet Befreiung, Freiheit, Überwindung der Krankheit zur schöpferischen Selbstverwirklichung“. Deshalb ist Spielunfähigkeit „eine tiefgreifende Störung in der Grundqualität der menschlichen Existenz: der Fähigkeit zu spielen. Das Lebensspiel selbst zu spielen und nicht zum Spielball der eigenen Lebensumstände zu werden, die der Übersicht, der Steuerung entglitten sind, dies ist die Grundlage einer gesunden Existenz“. Jemanden „zu heilen heißt, ihn wieder spielen zu lehren“ (aus einem Text von 1909; von Wondrak, S. 102, zitiert nach Petzold).

Folgt die pädagogische Perspektive (104 ff). Ihr wird die Amerikanerin Viola Spolin zugeordnet, die, wie Wondrak mit Recht feststellt, „die Entwicklung der

Improtheaterbewegung nachhaltig beeinflusst“ hat (105); ihr Ziel ist „die individuelle Freiheit (Selbstdarstellung) bei gleichzeitiger Beachtung der gemeinsamen Verantwortung. ... Von Anfang an muß jedem klar sein, dass sich Problemlösungen – ähnlich wie im Spiel – aus Beziehungen auf der Bühne ergeben müssen. Sie müssen in der Gegenwart des Lebens auf der Bühne geschehen (im Hier und Jetzt!) und können nicht vorgeplant werden“. Zusammengefasst in einer Formel: „Theatertechniken sind Kommunikationstechniken“ (107).

Nach diesen eher systematisierenden Überlegungen und Zusammenstellungen beschreibt Wondrak einige „neuere aufführungsorientierte Spielformen“. zunächst „Paul Pörtners Spontanes Theater“ (110 ff). Von diesem zu Unrecht vergessenen, immer noch aktuellen Autor wenigstens zwei Zitate: „Theater hat die gesellschaftliche Aufgabe, den Spieltrieb wieder freizusetzen, die Spielfreude und Spielmächtigkeit aller Beteiligten wiederzugewinnen“ (110). Zu seinen Mitspielformen schreibt er: „Jeder ist mitverantwortlich für alles, was geschieht, im Theater wie in der Wirklichkeit ... Mitverantwortlichkeit bedeutet aber auch ein Mitspracherecht, ein Wahlrecht, ein Recht auf öffentlichen Austrag von Kritik und Konflikt. Es geht um die Einübung in politisch und gesellschaftlich relevantes Handeln, um eine Erprobung demokratischer Formen der Agitation, Aktion und Reaktion. ... (Das Mitspiel) praktiziert Formen der Politik. ‚Sich zu Wort melden‘, ‚in der Öffentlichkeit seine Meinung sagen und für seine Überzeugung eintreten‘, ‚Einspruch erheben, wenn Unrecht geschieht“ (116).

Es folgt das Improtheater (117 f): Wondrak greift zunächst noch einmal zurück auf Spolin und amerikanische Truppen, geht dann über zu Johnstone, der Spolins Theorien 1966 kennen lernte, annähernd zeitgleich mit der Gründung seiner eigenen Impro-Gruppe, The Theatre Machine (118). Auch hier gibt es eine Kontroverse „um Unterhaltungskunst und ernste Kunst“: der ‚going for the gag‘-Disput (122). Schließlich das Playback-Theater (125 ff), bei dem Spieler von Zuschauern erzählte Geschichten spontan in Szenen umsetzen; erstmals erprobt 1975, verwandt mit der oral history, der Geschichte von unten. Jonathan Fox, der Begründer: „Unser Leben besteht aus einer Mammutimprovisation, bei der jeder Augenblick ein Spontaneitätstest ist. ... Improvisation ist sowohl ein Übungsfeld für das Leben wie auch eine Arena für die Erforschung weiterreichender Dimensionen des Geistes. Mit seiner Hilfe kann man die Begrenzungen unserer Lebensbedingungen überwinden, Chaos riskieren, um Ordnung zu finden, sich trauen, nicht nachzudenken, um zu einem tieferen Verständnis zu kommen, versuchen, sowohl *im* Augenblick zu sein – sobald der eigene hemmende Beobachter zum Schweigen gebracht wird – wie auch *außerhalb* davon – und dabei die Perspektive der Metaebene zu nutzen. ... genauso nachdenklich wie empfindsam, oder genauso kindisch wie erwachsen, oder genauso sensibel sowohl für die Erfordernisse der Stimmung wie für die des Programms. Die Faszination der Spontaneität besteht jedenfalls darin, genau dieses Kunststück zu vollbringen“ (128). Und noch einmal Fox: „Wenn sich unterdrückte Menschen als solche definieren lassen, die keinen Platz haben, um ihre Geschichte zu erzählen, dann ist es unsere Aufgabe, einen Raum anzubieten, wo jeder und alle gehört werden können“ (132). Auch das Playback arbeitet „im Spannungsfeld von Kunst und Therapie“, braucht die „Anerkennung, sei es als ‚Kunst‘ oder sei es als therapeutische Interventionsform“ (130 f).

Nach diesen Beispielen versucht Wondrak, „Wesen und Charakteristika der theatralen Improvisation“ (133 f) herauszuarbeiten, diskutiert kurz Kinderspiel und Flow, sieht „Improvisation als Ausdruck von Kreativität“ (136) und konstatiert:

Kreativität ist „nicht isoliert zu betrachten, sondern im Sinne eines Formenkreises, bei dem die verschiedenen Elemente zusammenwirken. Im Kontext der Improvisation sind die wichtigsten sinnverwandten Begriffe: Spontaneität, Emotionalität, Energie und Inspiration. Diese Faktoren, die im kreativen Prozess der Improvisation freigesetzt werden, sind im Folgenden näher zu betrachten.“

Ich muss gestehen, dass ich in diesem Formenkreis mit zusammenwirkenden Elementen, mit sinnverwandten Begriffen, die als Faktoren im kreativen Prozess freigesetzt werden, nicht mehr klar komme – wobei Spontaneität, Emotionalität, Energie und Inspiration durchaus als Beschreibungskategorien für Improvisation nützlich sind: ich greife deshalb nur ein paar Einzelheiten heraus.

So lässt sich bei Perls u.a (nicht Pearls, wie es 125 und 138 heißt) herauslesen, dass „Spontaneität die Fähigkeit beinhaltet, einerseits in einer Situation zu sein und zu agieren und gleichzeitig außerhalb der Situation zu stehen und begreifen, was geschieht (Metaebene)“ (138). Ähnlich Fox, der Gedanken von Bateson aufgreift: „so kommt in Spontaneität doch auch ein Denken von höchster Ordnung zur Geltung, ein Denken, bei dem das Nichtrationale und das Rationale zu einem Verständnis zusammenfließen, das beider Grenzen überwindet“ (139). Ich meine, dass Perls, Fox, Bateson hier richtig beschreiben (vergl. auch das Fox-Zitat oben unter Playback); diskutiert werden müsste, wie ihre Aussagen mit anders lautenden Forderungen etwa von Johnstone, Grotowski u.a. zusammen passen.

Wondrak greift dann noch das Problem der Publikumsnähe auf (141 f), zitiert fünf Stufen der Publikumsbeteiligung (nach Dörger: Animationstheater) und formuliert „Anforderungen an die Struktur“ der theatralen Improvisation: „Es gilt, das Netz – durch Vorgabe von Strukturen – so zu knüpfen, dass im Spannungsfeld von Spontaneität (mit der Gefahr ins Klischee zu flüchten) und Disziplin (mit der Gefahr der Erstarrung) die größtmögliche Freiheit gewährleistet ist“ (145).

Eine Zwischenbilanz: Wenn Wondrak Beispiele ausführlicher beschreibt und analysiert, dann entstehen informative, brauchbare Texte mit einer Fülle von Informationen. Wenn es um weiter führende, vergleichende Analysen gehen soll, dann wird die Begrifflichkeit nicht klar genug: Unterschiedliche Praktiker (Spielleiter, die eher Pädagogen sind oder Künstler oder Therapeuten, Spieler mit ganz unterschiedlichen Biografien), Wissenschaftler unterschiedlicher Provenienz gebrauchen unterschiedliche Terminologien; das aber wird nicht kritisch miteinander in Beziehung gesetzt, sondern eher additiv neben einander gestellt. Hinzu kommt die grundsätzliche Schwierigkeit der Theaterpädagogik, bisher über kein klares, akzeptiertes Vokabular zu verfügen.

Auch der Aufbau der Untersuchung erscheint mir nicht stringent.

„Authentizität“ und „Improvisation“ werden gleichsam gesetzt („Kramer geht davon aus, dass das Streben nach Authentizität das Besondere am Theater des 20. Jahrhunderts ist“, S. 12); manche Beispiele wie die „theaterhistorischen“ stehen als Beispiele für sich, andere sind in systematische Kapitel eingefügt, wieder andere erscheinen mehrfach.

Wesentlich klarer ist der Aufbau im folgenden Teil B. Charakterisiert wird kurz und präzise die Problemlage (Obdachlosigkeit, Drogengebrauch, Psychisches Leiden und Psychiatrieerfahrung), dann folgen Gruppenportraits als „Beispiele aus der Praxis“, schließlich allgemeinere Überlegungen zu spezifischen Problemen, zu Authentizität und Improvisation. „Die Untersuchung der Praxis subkultureller Theaterarbeit erfolgt auf der Basis der herausgearbeiteten Authentizitätskonzepte und der verschiedenen Konzeptionen theatraler

Improvisation“ (150).

Wondrak greift dabei auf Experteninterviews und Fragebögen zurück; dazu kommen teilnehmende Beobachtung, audiovisuelle und textanalytische Empirie (manchmal Fernsehberichte, vielfach Videomitschnitte und diverse Texte der Gruppen selbst). „Der Interviewleitfaden umfasste neben Fragestellungen, die sich auf den theoretischen Kontext von Authentizität und Improvisation beziehen, auch Fragen nach Zielen, Inhalten und Arbeitskonzeptionen“ (152).

Teil B, die „Phänomenologie der Theaterarbeit mit unfreiwilligen Subkulturen“ (149 - 232) behandelt zunächst das Theater mit Obdachlosen und die Gruppen ‚Kultur am Rande‘ (Esslingen, 1998 als Verein gegründet), ‚Ratten 07‘ (Beginn der Theaterarbeit an der Berliner Volksbühne 1992), ‚Kölner Berber Bühne‘ (1997 vom Theaterpädagogischen Zentrum Köln gegründet).

Es folgt das ‚Theater mit ehemaligen Drogenabhängigen‘ und seiner Schwierigkeit, einen Weg zwischen Drogengebrauch und Drogenabhängigkeit, zwischen Dramatisierung und Verharmlosung, zwischen legalen und illegalisierten Drogen zu finden: die Wilde Bühne (Gründung des Vereins 1990) und RequiSiT (Arbeit als Theatergruppe seit Ende 1995).

Als Beispiele für Theater mit Psychatrierfahrenen werden charakterisiert das 1997 eröffnete TheaterAtelier (München) und die Theaterarbeit im LKH Moringen, eine geschlossene Einrichtung „für so genannte psychisch kranke Rechtsbrecher“ (218); darin „die einzige Gruppe in der BRD, die ... langjährig und kontinuierlich Theaterprojekte durchgeführt und Aufführungen veranstaltet hat. ... sieben eigene Produktionen und zwei Gemeinschaftsproduktionen, bei denen über 120 Darstellende mitwirkten. ... eine hohe Kontinuität ... große mediale Resonanz“ (223). Nach 10 Jahren musste die Arbeit (aus finanziellen Gründen?) extrem reduziert werden – eine Bedrohung, die für alle hier genannten Gruppen gilt.

Dabei haben sie unzweifelhaft Erfolge aufzuweisen: Wer mitmacht, findet „leichter eine Arbeit oder Wohnung, auch ohne dass speziell auf das Ziel der Integration hingearbeitet wird“ (Kultur am Rande, 161). „Die Chance auf Selbstheilung steigt durch vielfältige soziale Bindungen und Verantwortung“ (209); die aber sind durch Theaterarbeit notwendig gegeben. Dabei geht es auch ganz ‚materiell‘ um die „Vermeidung von freier Zeit durch das Ausfüllen der gesamten Zeit u.a. mit Arbeit, Hobbys, Sport, Familie“ (208), vor allem aber geht es um spezifische Formen der Interaktion: „Der selbstverständliche, nicht durch übermäßige Fürsorge geprägte Umgang mit den Berbern zeitigt nach Münzner die gewünschte Wirkung: Aktivierung und Hilfe zur Selbsthilfe“ (168). Überdies ist die Theatergruppe eine „gesellschaftliche Institution und verlangt von ihren Ensemblemitgliedern Werte, die in der bürgerlichen Gesellschaft zählen, wie Disziplin, Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit und Kontinuität. ... Sie ist gleichzeitig exotisch, wild und randständig genug, um für vielfältige und ungewöhnliche Identifikationsmöglichkeiten offen zu sein“ (Dorothea Ensel, eine Mitarbeiterin der Wilden Bühne, bei Wondrak 192). „Das ist für mich einzigartig, dass ich mit meiner Drogenkarriere arbeiten kann, dass ich damit unheimlich viel machen kann, dass es zu etwas brauchbar ist. Das ist doch wunderbar. Ich erlebe da viel Anerkennung von Schülern, Lehrern und anderen Leuten. Anerkennung und zum Teil auch Bewunderung. Ich mache etwas, das hat Sinn“ (Uta, eine Teilnehmerin, 193). So auch der Schauspieler Peter Radtke: „Wenn jemand integriert ist, dann hat er das Gefühl, gebraucht zu werden. Und genau das ist es eigentlich, was in einer Theaterproduktion passiert ...“ (228).

So scheint es letztlich gleichgültig, mit welcher Definition die Theatermacher

arbeiten:

„Wir sind keine Sozialarbeiterinnen oder Therapeutinnen und haben keine Ambitionen, die Leute zu verändern, sie vom Alkoholismus zu heilen oder gar zu ‚resozialisieren‘. Es geht uns darum, Theater zu machen...“ (die Spielleiterinnen der Ratten, 164); ähnlich eine Teilnehmerin des TheaterAteilier: „Es fühlt sich nicht so an wie Therapie, sondern wie Kunst oder Theater machen“ (215). Oder, anders akzentuiert: „Wir machen im Grunde Beziehungsarbeit“ (R. Butsch, Leiter der Wilden Bühne, 202); oder, noch entschiedener und auch auf das ‚normale‘ professionelle Theater bezogen: „Theater ist für alle Beteiligten immer auch Therapie“ (der Regisseur Roland Brus, 201). Theaterarbeit also AUCH Therapie: „Als Therapie bietet sie Raum für individuelle Entwicklung ihrer Spieler und lässt sich eng in eine Rehabilitation einbeziehen. Als Pädagogik leistet sie die Ausbildung der Spieler und weckt ihr kulturelles Interesse. Als Kunst gibt sie die Chance zu Selbstaussdruck und schafft dafür eine öffentliche Bühne“ (Rainer Baudis, 192); mit anderen Worten: Theater ist „ein eigenständiges Medium, nicht allein Therapie, nicht allein Pädagogik, nicht allein Kunst, Theater hat zu allem Kontakt und ist von allen Ansätzen her verstehbar“ (Florian Johanning, LKH Moringen, 219) oder, von Zielvorstellung und Wirkung her formuliert: „Theater ist eher ein Umkehrpunkt, um wieder zu Selbstbewusstsein zu kommen, und das ist eher das therapeutische, sozialpädagogische oder wie auch immer definierte Ziel“ (Johanning, 222). Ähnlich eine Teilnehmerin: „Wenn du bereit bist, mit Deinen Gefühlen zu spielen, dann ist das wie eine therapeutische Sitzung, Du konntest aber auch sagen, ich muß heute Abend reden. Es war theoretisch auch möglich, den ganzen Abend zu reden. In der Regel haben wir uns aber zum Proben getroffen“ (Uta 193). Mit diesem Zitat wird überdies eine besondere Qualität der Theaterarbeit mit Nicht-professionellen deutlich: Teilnehmerorientierung und akzeptierende Haltung (253). Dazu gehört auch, dass die SpielerInnen NICHT über Defizite definiert werden. So verstehen sich auch die Gruppen als ‚offene‘ Begegnungsräume, als „kulturelles Sammelbecken aller gesellschaftlichen Gruppierungen, deren kulturelle Fähigkeiten im anerkannten und geförderten Kulturbetrieb keine oder nur geringe Berücksichtigung finden ... Der Verein versteht sich nicht als exklusive Vertretung der Ausgegrenzten“ (aus der Vereinssatzung von ‚Kultur am Rande‘, 157).

Wondrak schließt nach den Gruppenportraits seine Darstellung mit „Übergreifende Aspekte“ (227 ff) und dem Teil C: Theorie-Praxis-Reflexion (233 – 256), kommt dabei aber kaum über seine anfänglichen Setzungen hinaus. So heißt es unter „Authentizität als Zielkategorie und Ideal“: „In den meisten Theatergruppen haben sich zwei wesentliche Kriterien zur Realisierung authentischen Theaters herauskristallisiert: Erfahrungsgebundenheit sowie Durchdringung von Ästhetik und Erfahrung“ (239). Wondrak spricht von der „Gleichzeitigkeit der sozialtherapeutischen und künstlerischen Dimension“ (251), er stellt „eine Vielfalt unterschiedlicher Formen und Ausprägungen“ fest (251) und konstatiert: „Gemeinsamkeiten bzw. Übereinstimmung bestehen indes in der übergeordneten Zielrichtung der Persönlichkeitsförderung, der Stärkung des Selbstwertgefühls und der Ich-Findung. Mittels Freisetzung kreativer Fähigkeiten sollen die dazu benötigten Selbstheilungskräfte mobilisiert und gestärkt werden“ (251). Dem entspricht, „dass Motive und Absichten von Spielleitern, Regisseurinnen und Ensemble-Mitgliedern deutliche Parallelen aufweisen“ (252). Auf der Interaktionsebene bzw. als „Pädagogisch-therapeutische Prämissen“ werden als wichtig herausgestellt „persönliche Verbundenheit“ (252), „Teilnehmerorientierung und Kompetenzansatz“, „akzeptierende Haltung“ und die mit Theater eo ipso gegebene

„Handlungsorientierung“ (253). „Ungeachtet“ sehr unterschiedlicher „Arbeitsbedingungen und Ansprüche ... hängt das langfristige Bestehen der Gruppen vom persönlichen Wohlbefinden und der Zufriedenheit der Darstellerinnen und Darsteller ab und von der positiven Resonanz der fachlichen und allgemeinen Öffentlichkeit“ (254).

Eine weitere Theoretisierung wird mit einem Koordinatensystem von Ken Wilber versucht, formuliert in „Die vier Gesichter der Wahrheit“, von Wondrak eingeführt auf Seite 16 f, wieder aufgegriffen auf S. 240; ich sehe in diesem Zusammenhang jedoch keinen besonderen Erkenntnisgewinn.

Deshalb abschließend noch einmal ein Blick auf die **Authentizität**, die sich nach Wondrak „als differentia specifica in der Theaterarbeit mit unfreiwilligen Subkulturen nachweisen lässt“ (so im Schlusssatz der Einleitung auf S. 14).

Einerseits ist wahrscheinlich richtig, dass Zuschauer, die sich Inszenierungen unfreiwilliger Subkulturen anschauen, „den Darstellenden sowohl Vertrauenswürdigkeit im Sinne ehrlicher Absichten als auch Kompetenz, beispielsweise als ‚Experten der Straße‘ oder als ‚Kenner der Drogenszene‘“ zuschreiben, dass sie eine „generell wohlwollende Haltung“ zeigen; Wondrak spricht sogar von einem „Authentizitätsbonus“ (174 f). Das Theater unfreiwilliger Subkulturen GILT also als authentisch.

Es gilt jedoch auch: „Der Zuschauer nimmt nicht alles als echt wahr, was auch echt ist und umgekehrt“ (Andreas Wolf in einem Interview, 175). „Das heißt, der Darstellende muss *Glaubwürdigkeit* gegenüber dem Publikum (allgemein dem Rezipienten) generieren“ (173).

Nun sind für Theatergruppen „künstlerische und therapeutische, aber auch finanzielle Erwägungen“ wichtig (190); also liegt der Versuch nahe, „mit Hilfe des Alleinstellungsmerkmals *Spezialisten im Bereich Drogen und Sucht* finanzielle Eigenständigkeit“ zu erreichen (191), d.h. Authentizität zum ‚Markenzeichen‘ und zum Thema zu machen, das in der Öffentlichkeitsarbeit, „bei Publikationen, in Fachdiskussionen und bei der Selbstdarstellung hervorgehoben wird“. Und in diesem Sinne formuliert dann eine ‚Kundin‘, in diesem Falle eine „Sozialbürgermeisterin“: „Ihre Aussagen und Interpretationen sind authentisch und daher ganz einfach glaubwürdig“ (204).

Die Selbstdarstellung funktioniert also, der Begriff wird aufgenommen, das Publikum kommt, weil es ‚Authentisches‘ sehen will, und es sieht ‚Authentisches‘. Das heißt aber noch nicht, dass der Begriff brauchbar ist für Analyse und Theorie. Er transportiert ein Gefühl; auch bei Wondrak sehe ich keine Möglichkeit, seinen Gehalt, den Gehalt an Authentizität kritisch zu überprüfen.

Nur als Anmerkung. Vielleicht ließe sich ein klarerer Zugang erreichen über den Begriff der Erzählung bei Neil Postman (in: Die zweite Aufklärung); Wondrak zitiert daraus in der Fußnote 278: „Sinnhaftigkeit verlangt einen moralischen Kontext, und der moralische Kontext ist das, was ich unter einer Erzählung verstehe. Die Konstruktion von Erzählungen ist demzufolge eine der Hauptaufgaben unserer Spezies“. Leitfrage könnte dann sein: WAS und WIE erzählen die unfreiwilligen Subkulturen?

Zusammenfassend. Wondraks Arbeit bringt wichtige Informationen und qualitätvolle Gruppenportraits, damit einen guten Überblick über Theater mit unfreiwilligen Subkulturen: mit Obdachlosen, ehemaligen Drogenabhängigen,

Psychiatrieerfahrenen. Die Publikation ist durch viele Diskussionspunkte anregend, bezieht auch umfassend den historischen Hintergrund ein, ist aber wenig ertragreich für eine Theorie dieser Theaterarbeit. Der Begriff des „Authentischen“ bleibt dubios.