



**Konzeptioneller Entwurf für ein theaterpädagogisches Jugendprojekt
 zum Themenkomplex >Sprache, Ausdruck, Ausgrenzung und Alleinsein<
 anhand DRAUSSEN VOR DER TÜR von Wolfgang Borchert**

Konzeptioneller Entwurf für ein theaterpädagogisches Jugendprojekt zum Themenkomplex >Sprache, Ausdruck, Ausgrenzung und Alleinsein< anhand der Spielvorlage DRAUSSEN VOR DER TÜR von Wolfgang Borchert

Seite

Inhaltsverzeichnis *(Überschriften sind mit Text verlinkt)*

1. Kurzfassung.....	2
2. Skizzierte Projektbeschreibung.....	3
2.1 Zielgruppendefinition.....	3
2.2 Innovation und Modellcharakter.....	4
2.3 Veröffentlichung der Spielvorlage.....	4
2.4 Zielsetzungen (allgemein/speziell).....	5
3. Thematische Vorstellungen.....	5
3.1 Eigenschaften des Konzepts.....	5
3.2 Vermittlung ästhetischer Erfahrung.....	5
3.3 Tagesaktueller Bezug.....	6
4. Theaterpädagogischer Inhalt.....	7
4.1 Darstellung des Modellcharakters.....	7
4.2 Theaterpädagogik vs. Theatertherapie.....	8
4.3 Anmerkungen zum Komplex >Ausgrenzung und Alleinsein<.....	9
4.4 Anmerkungen zum Komplex >Sprache und Ausdruck<.....	10
4.5 Quintessenz.....	11
5. Öffentliches Interesse.....	11
6. Arbeitsweise.....	12
6.1 Premiere als Probe.....	12
6.2 Zum Auftakt des Vorhabens.....	13
6.3 Produktwirkungseinheit >Hörspiel-Erlebnis<.....	14
6.4 Entwicklungsphasen der Produktion.....	15
7. Produktionsbedingungen.....	15
7.1 Spielleitung und Ethik.....	15
7.2 Aufgabenverteilung.....	16
7.3 Variationen der Realisierung.....	17
8. Kostenschätzung.....	18
8.1 Kalkulationsgrundlagen.....	18
8.2 Übersicht der Ausgaben.....	18

1. Kurzfassung

Die Realisation dieses Vorhabens versucht Jugendlichen, welche sowohl in bildungsfernen Schichten als auch im sogenannten Bio-Bildungsbürgertum heimisch sein können, durch die Vermittlung von ästhetischen Erfahrungen mittels darstellendem Spiel eine ebenso niederschwellige wie abwechslungsreiche, eine spielerisch-zugängliche wie Phantasie anregende Freizeit-Beschäftigung vorzustellen, die speziell auf deren Bedingungen und Bedürfnisse abgestimmt ist. Denn indem Adoleszenz im Zuge des >performativen turn< als zu veröffentlichender Angel-, Dreh- und Wendepunkt einer theaterpädagogischen Konzeption im Ganzen verstanden wird, um Beteiligung und Mitwirkung im bzw. am soziokulturellen Leben inhaltlich wie strukturell zu sichern, partizipieren die persönlich Teilnehmenden mittels Wahrnehmung individueller Gestaltungsmöglichkeiten des Identitätsbegriffes von und durch einander. Wahrnehmung wird hier aktiv wie passiv zugleich gedeutet und ausgelegt, sozusagen, die als Wahrnehmung einer Einladung im Gegensatz zur Wahrnehmung eines Eindrucks oder anders ausgedrückt, als nachvollziehende Erkenntnis sensomotorischer Bedingungen einerseits und als tatsächliche Umsetzung motivationaler Bedürfnisse andererseits. Innovative Methodik zum einen und zum anderen die vorgestellte Thematik umrahmen den Zugang, durch den mit Borcherts DRAUSSEN VOR DER TÜR ein Stück deutscher Nachkriegsliteratur öffentlich vorgestellt wird. Historisches Wissen und biografische Momente bilden hier einen Kontrast, der den Jugendlichen unbekannt und doch persönlich zugleich vertraut gegenüber tritt. Dieses paradoxe Verhältnis zu entschlüsseln, Jugendliche darin zu ermutigen, Verständnis für sich und anderen gegenüber in der Öffentlichkeit zu äußern und aufzubauen, diese Verbundenheit zu zeigen und dafür mit der eigenen Person auf der Bühne einzustehen, durch die Vermittlung dieser persönlichkeitsbildenden Anliegen ist das theaterpädagogische Ziel des Vorhabens begründet.

2. Skizzierte Projektbeschreibung

Trotz der nachteiligen Eigenschaft des Skizzierens, die sinnlichen Details des Gegenstandes, seine fassbare Beschaffenheit, sozusagen, die Fleischlichkeit des Körpers zugunsten einer umfassenden Übersicht auf das Ganze in Abstraktion aufzuheben, ist es Ziel folgender Beschreibung, zunächst die Grundzüge des Projekts aufzuzeigen. Bezug zu realen Gegebenheiten, zum theaterpädagogischen Alltag und Nutzen darf erst im Anschluss an diese Vorstellungen erwartet werden. Aber viele der hier vorgestellten Theoreme führen in konzeptioneller Anwendung zu mitunter überraschenden Antworten auf konkrete Fragestellungen.

2.1 Zielgruppendefinition

Die Ausrichtung des Vorhabens ist doppelgesichtig. Selbstverständlich richtet es sich primär an Jugendliche, deren Interessen gesondert zu erläutern sind. Zu diesem Zielpublikum zählen sodann solche Jugendliche, die selbst entweder ohne vorhandene wirtschaftliche Mittel am kulturellen Leben nicht teilhaben oder am gesellschaftlichen Diskurs mangels sprachlicher Defizite nicht teilnehmen können. Gerade diese Jugendliche sind aber in ihrer persönlichen Entwicklung im besonderen Maße auf

fremde Förderung angewiesen, bzw. gefährdet bei einer autonomen Entfaltung ihrer Persönlichkeit als selbstbestimmtes Individuum allein aufgrund ungleicher Verteilung des Kapitals zu scheitern. Einer demokratisch verantwortungsvollen Gesellschaft sind solche Jugendliche jedoch Schutzbefohlene, insofern sich Sozietät als offen und frei für alle zugänglich versteht. Gleichwohl selbstverständlich stehen also andererseits öffentliche wie private Bildungsträger als Kooperationspartner des Vorhabens im Fokus seines Marketings, denen daran gelegen ist, Bemühungen zu unterstützen, die gelebte Demokratie als wertvolles und schützenswertes Gut ansehen. Allein durch diese Einrichtungen und Institutionen besteht die Möglichkeit, der ungleichen Verteilung der Mittel entgegen zu wirken, damit auch gesellschaftlich benachteiligte Jugendliche in den Genuss soziokultureller Veranstaltungen kommen und so öffentlich Gemeinschaft und individuelle Zugehörigkeit erleben. Erfahrungen, die notwendig sind für eine politisch unabhängige Existenz.

2.2 Innovation und Modellcharakter

In der interdisziplinären Anwendung entwicklungspsychologischer Erkenntnisse wie Einsichten einer qualitativen Wirkungsforschung zur konzeptionellen Gestaltung der theaterpädagogischen Arbeit manifestiert sich der innovative Aspekt sowie Modellcharakter dieses Vorhabens. Innovativ daher, weil hier gemäß dem fachübergreifenden Ansatz durch eigens entwickelter, spielerisch-darstellerischer Aufgaben und praktischer Übungen ästhetische Erfahrung generiert, sowohl transportiert wie transponiert wird. Modellhaft, da dieser Ansatz ebenso auf theaterpädagogisches Arbeiten insgesamt zu übertragen wäre. So wird beispielsweise der mitunter inhaltsleeren Formel, dem Betroffenen auf dem Niveau zu begegnen, auf dem sich dieser gerade befinden, um von dort das darstellende Spiel zu starten, die spezifische Berücksichtigung der entwicklungspsychologisch verstandenen Stadien und Stufen der beteiligten Akteure entgegen gesetzt. Der theaterpädagogische Ansatz bezieht demnach Adoleszenz typische Phänomene auf den existenziellen Topos von Borcherts Bühnenfigur Beckmann. Damit bilden die performative Auseinandersetzung mit der literarischen Vorlage samt Umsetzung im darstellenden Spiel den künstlerischen Gehalt dieses Vorhabens.

2.3 Veröffentlichung der Spielvorlage

Je nach Zusammensetzung der Gruppe von beteiligten Jugendlichen werden zwar unterschiedliche Motive im Rahmen von >Sprache, Ausdruck, Ausgrenzung und Alleinsein< thematisiert, jedoch ist davon aber vollkommen unabhängig, dass DRAUSSEN VOR DER TÜR als aktuelles Jugendprojekt neu verhandelt wird. Angesichts der Vorstellung, dass das Konzept offen und flexibel genug ist, um bei dessen Umsetzung auch eine aktive Beteiligung von Jugendlichen mit Fluchterfahrung zu ermöglichen, erscheint eine derart bestimmte Veranstaltung dann als besonders reizvoll und nachhaltig zugleich. Entgegen anderer, theaterpädagogisch-intendierter Veranstaltungen wären die Jugendliche hier zum einen nicht länger auf ihre Rolle als Flüchtlinge festgelegt, zum anderen würde ihnen historischen Wissen über Deutschland im Erleben unmittelbar näher gebracht; Kenntnisse, die einer vorstellbaren Integration nachhaltig zugute kommen. Schließlich würde darüber hinaus in der Öffentlichkeit

auch von solchen Nach-Kriegserfahrungen berichtet werden, die sogenannte Völkerwanderungsbewegungen und existenzielle Ohnmacht als Folgen totalitärer Herrschaft verstehen. Die persönliche Betroffenheit der Beteiligten wäre zwar der Impuls für eine öffentliche Diskussion über tagespolitische Ereignisse, würde aber über die Veröffentlichung schicksalshafter Erlebnisse individuell Betroffener als Experten des Alltags doch weit hinausgehen.

2.4 Zielsetzungen (allgemein/speziell)

Ziel des Vorhabens im Allgemeinen ist also Jugendliche auf dem Weg vom Kind-Sein in die Erwachsenenwelt mit theaterpädagogischen Mitteln zu begleiten und ihnen während des Übergangs durch die Vermittlung von ästhetischen Erfahrungen, die eine intersubjektive Perspektive veräußert, unterstützend zur Seite zu stehen; insofern, dass Sichtweisen erprobt werden, die schöpferisch orientiert zur Persönlichkeitsbildung betragen. Zudem kommen dabei Verfahrensweisen zur Anwendung, die einer qualitativen Wirkungsforschung entnommen sind und in den Kanon theaterpädagogischer Methoden transferiert werden. Die weitere Erschließung und Ausarbeitung solcher Verfahrensweisen als Mittel der Theaterpädagogik kann also somit als eines der speziellen Ziele des Vorhabens definiert werden. Weitere Ziele wären: die öffentliche Diskussion zu Fragen der aktuellen Flüchtlingsproblematik durch die Sicht von (betroffenen) Jugendlichen zu erweitern, bzw. auf die besondere Gefährdung einer ungestörten Persönlichkeitsbildung derart Betroffener hinzuweisen. (siehe 4.2)

3. Thematische Vorstellungen

3.1 Eigenschaften des Konzepts

Ebenso wie die Ausrichtung des Vorhabens zweifach begründet ist, genauso werden hier zwei unterschiedliche, aber dennoch zentrale Motive zugleich erfasst. Einerseits beinhaltet die theaterpädagogische Arbeit anhand Borcherts literarischer Vorlage eine performative Auseinandersetzung mit dem Komplex >Ausgrenzung und Alleinsein< als besonderes Phänomen der Adoleszenz, andererseits beschäftigt sich der Komplex >Sprache und Ausdruck< mit der Vermittlung und Verwendung theatraler Gestaltungsmittel. Auch wenn diese beiden Themen in keinem adversativen Bezug zueinander stehen, sondern vielmehr ein gegenteiliger Zusammenhang nahe liegt, in dem beide Hemisphären durch dynamisches Wechselspiel reziprok aufeinander bezogen sind, so ist dennoch deren explizite Hervorhebung an dieser Stelle erforderlich, da je nachdem, ob die teilnehmenden Jugendlichen frei oder mit Fluchterfahrung belastet sind, darüber entscheidet, welches der Themen in den Vordergrund tritt, bzw. welches hintergründig verhandelt wird.

Weil sich demnach erst im näheren organisatorischen Umfeld der Realisation konkret abklären lässt, welche Gruppe von Jugendlichen bei der Durchführung des Vorhabens tatsächlich beteiligt ist, hat dessen theaterpädagogisches Konzept beide Richtungen nicht aus den Augen zu verlieren. Dementsprechend muss die Konzeption zum einen offen und flexibel für die Zusammensetzung der

Teilnehmenden sein, zum anderen steht davon unberührt eine zu planende Abschlussveranstaltung an, bei der sich dann herausstellen wird, ob schwerpunktmäßig Sprachförderung oder Persönlichkeitsbildung im darstellenden Spiel thematisiert wurde.

3.2 Vermittlung ästhetischer Erfahrung

Außer dem Hinweis, dass eine performative Auseinandersetzung mit der literarischen Vorlage beabsichtigt ist, lassen sich zu diesem Zeitpunkt jedoch keine präzisen Angaben über die inszenierte Gestalt jener anzunehmenden Aufführung als Projektabschluss des Ganzen machen. Zumal auch deswegen, da keine für sich selbst stehende Veranstaltung als Ziel des Vorhabens angesetzt ist, sondern sich insbesondere die Vermittlung von Erfahrung und Wahrnehmung einer schöpferischen Beschäftigung mit seinem Selbst, einem sich kreativ betätigenden Individuum, dessen Entfaltung während des Produktionsprozesses als theaterpädagogisches Ziel zu erkennen gibt. Dieser Zielerhaltung ist vollste Aufmerksamkeit gewidmet. Dem Vorhaben ist also weniger an einer werktreuen Umsetzung der literarischen Vorlage, denn vielmehr an der theaterpädagogischen Vermittlung von ästhetischer Erfahrung, sprachlichem Ausdruck und historisch-biographischer Verständigung im darstellenden Spiel gelegen, so dass im Verlauf des Produktionsprozesses durchaus vorstellbar wird, dass Partien der Figur Beckmann auf mehrere Akteure verteilt werden und diese dann gegebenenfalls auch zeitgleich zusammen agieren. Zur öffentlichen Anschauung kämen somit die im Zuge der Durchführung gewonnenen Einsichten und Erkenntnisse der beteiligten Jugendlichen; wobei dann auch die Frage zur Sprache kommt, ob dafür eigens externe Öffentlichkeit anzusprechen ist? Oder wird die Entwicklung der Beteiligten mehr gefördert, wird mehr ihren Bedürfnissen und Bedingungen entsprochen, wenn auf Publikum, d.h. auf eine öffentliche Veranstaltung (nur zunächst oder allgemein) verzichtet wird? Dabei soll die Aussicht auf das Erleben jener geheimnisvollen Kraft, jener besonderen Energie, gemein als >Lampenfieber< bezeichnet, sowie die Erfahrung von Solidarität durch gruppendynamische Prozesse der Teambildung, welches infolge einer gemeinsam abzuschließenden Unternehmung in der Öffentlichkeit zur Wirkung kommt, den Mitwirkenden nicht prinzipiell vorenthalten werden. Die Notwendigkeit zum Anberaumen eines solchen Erlebnisses lässt sich jedoch nicht unmittelbar aus dem Vorhaben, dessen Zielvorgabe – Vermittlung von ästhetischer Erfahrung – selbst ableiten, sondern stellt, so gesehen, ein eigenständiges Ziel in Aussicht.

3.3 Tagesaktueller Bezug

Nun mag es trotz dieser Vorgaben und auch auf den zweiten Blick dann vielleicht immer noch willkürlich anmuten, dass ausgerechnet Borcherts DRAUSSEN VOR DER TÜR als literarische Vorlage für das darstellende Spiel ausgewählt wurde. Und außer Zweifel, eine gewissen Zufälligkeit ist nicht von der Hand zu weisen. Doch bei weiterer Betrachtung weicht diese scheinbare Arbitrarität angesichts aktueller, tagespolitischer Begebenheiten und deutet diesen Zufall vielleicht mehr als zu-gefallenen Einfall, denn postmoderne Beliebigkeit. Vielleicht haben inzwischen die Bilder der durch Krieg zerstörten Städte in Syrien und anderswo ihre gewissenhafte Sprengkraft ein-

gebüßt, ist zufolge deren medialen Dauerpräsenz die ursprünglich schaulustige Neugier eingeschlummert, so dass sich die öffentliche Meinung nun jenem Anästhetikum, der nackten Gewalt in den Medien, ohnmächtig ergeben hat, reale Auswirkungen nur medial vorkommen und so in Kauf genommen werden, da tatsächliche Opfer unter der Zivilbevölkerung nur noch virtuell erscheinen, also nicht weiter zu beklagen sind. Eine in sich verkehrte Logik nach dem Motto: Wo kein Kläger, da kein Richter; folglich urteilsfreie Täter! Die Kurzsichtigkeit ist frappierend und als Affen-Haltung par excellence – nichts-hören-sehen-sagen – erschreckend zugleich. Wird doch damit im Umkehrschluss die aktuell brennende Frage, wie heutzutage mit dem Thema Migration, dem ständigen Anbränden von Flüchtlingswellen in den Medien, ausgelöst durch totalitäre Gewalt und kriegesischem Terror weiterhin umzugehen ist – schlicht und einfach ausgeblendet; aus den Augen, aus dem Sinn. Und das obwohl die Annahme dieser Fragen insbesondere für die Stabilität eines sozial-verträglichen Klimas in unserer Gesellschaft notwendig ist. Wenn hier also die Gegenwart keinen Anreiz liefert, sich solcher Fragen anzunehmen, bzw. die Annahme durch Verkehrung der Ursachen verweigert, hilft vielleicht ein Blick zurück in die Vergangenheit, als aufgrund der Schrecknisse des Zweiten Weltkrieges ebenfalls Heere von Flüchtlingen durch Europa zogen und allerorts strandeten; zudem bezeugen doch die alten Aufnahmen der zerbombten Städte in (nicht nur) Deutschland eine zum Verwechseln ähnliche Kulisse. Und so entbehrt es dann nicht eines gewissen Hauchs Zynismus, zu behaupten, dass sich nur noch durch die qualitative Verbesserung von Farbbrillanz und Auflösungsvermögen der medialen Abbilder des Schreckens zwischen Gegenwart und Vergangenheit unterscheiden lässt; so sehr gleichen sich die abgebildeten Ruinen der zerstörten Städte, die Schicksale der Flüchtlinge, deren gesellschaftliche Ablehnung, die Not und Ohnmacht der Betroffenen. Der Zufall, in dieser Atmosphäre an Borcherts Nachkriegsdrama zu denken, kann dann nicht mehr als rein zufällig bewertet werden, entspricht vielmehr einer Inspiration, wo Willkür scheinbarer Notwendigkeit weicht.

4. Theaterpädagogischer Inhalt

4.1 Darstellung des Modellcharakters

Borcherts Text, der vom Autor ursprünglich als Hörspiel verfasst wurde, handelt von den Erfahrungen des Kriegsheimkehrers Beckmann. In den Rezensionen dazu heißt es, der Verfasser habe hier sowohl biographische Erlebnisse als auch das Schicksal einer ganzen Generation zum Ausdruck gebracht. Dieses macht DRAUSSEN VOR DER TÜR zu einem repräsentativen Stück-Kulturgut der deutschen Nachkriegszeit.

Der konzeptionelle Ansatz zu diesem theaterpädagogischen Vorhaben beruht auf der Annahme einer strukturellen Korrelation zwischen entwicklungspsychologischen Aspekten der Adoleszenz und dem Phänomen der unerwarteten Heimatlosigkeit im Falle Beckmanns. Seine Erfahrung als Außenseiter wird gleichgesetzt mit Erlebnissen, welche Jugendliche im Alter von 13-21 Jahre durchmachen. Nicht selten gelangen Pubertierende im Übergang vom Kind-Sein in die Erwachsenenwelt an jene verschlossenen Türen – der neuen, dann alten und im Taumel darüber – jedweder Zu-

gehörigkeit. Das ist eine der grundlegenden Erfahrungen, die sich in DRAUSSEN VOR DER TÜR widerspiegelt. Ausgrenzung, Alleinsein und der Umgang damit erscheinen in Folge dessen als der Deutung aufgegebenen Themenkomplex dieses Vorhabens.

Gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Problematik geflüchteter Jugendlicher hier in Deutschland lässt sich der Modellcharakter des Vorhabens, DRAUSSEN VOR DER TÜR als theaterpädagogisches Jugendprojekt durchzuführen, besonders anschaulich hervorheben. Viele dieser heimatlos Gewordenen haben, neben dem meist vernachlässigten, entwicklungspsychologischen Aspekt der eigenen Adoleszenz, einen ähnlichen Horizont von Erlebnissen wie die Bühnenfigur Beckmann. Krieg, Zerstörung, Tod, der Verlust von Angehörigen, Angst, die plötzliche Heimatlosigkeit und fassungslose Ohnmacht sind dort geschilderte Erfahrungen, die aber auch so manches Flüchtlingsschicksal prägen. Alles ist plötzlich anders, das Verständnis, die Sprache, die Kultur, der Wohnort, die Bezugspersonen, sie alle sind auf einmal fremd, erscheinen, sozusagen, zunächst als Heimat auf Zeit, in die sich perspektivlos einzurichten ist. Wurde für Beckmann die Heimat zur Fremde, führt die Flucht in die ferne Fremde, in die Heimat von anderen. Beides bedingt so eine essentielle Suche nach gelungener Ausrichtung persönlicher Bedürfnisse und Bedingungen.

4.2 Theaterpädagogik vs. Theatertherapie

Im Falle von jugendlichen Flüchtlingen als Teilnehmende bietet DRAUSSEN VOR DER TÜR mit seiner emotionalen Gestimmtheit einen Rahmen, mittels dem eigene Erlebnisse angesprochen werden, die einerseits persönlich als entwicklungspsychologisches Moment auftauchen, doch andererseits wiederum individuell durch äußere Gegebenheiten beeinflusst sind, außerhalb des Einflusses der Person liegen, keinem inneren Anliegen folgen und demzufolge vielleicht sogar als störend empfunden werden. Ohne Aussicht, sich dieser Störungen im Alltag zu entledigen, besteht die Gefahr, dass Krankheit deren Heilung übernimmt, indem ein körperlicher Defekt dann die Bewältigung des Alltags organisiert, um so vom eigentlich Störenden abzulenken, dieses psychosomatisch zu verdecken sucht. Würden durch die Beschäftigung mit den thematischen Vorstellungen des Vorhabens bei jugendlichen Flüchtlingen also private Verhaltensweisen in Erscheinung treten, welche darauf schließen lassen, dass diese Person mit ihrem Alltagsleben alleine nicht weiter zurande kommt, wäre sozialer Beistand angeraten oder vielleicht sogar therapeutische Hilfe von Nöten. Derartige Aussichten auf eine alltägliche Betreuung bzw. solche Genesungsversprechungen kann und will theaterpädagogische Arbeit weder leisten, noch versuchen solche zu bewerkstelligen. Zwar werden hier Emotionen angesprochen und wachgerufen, die im Gleichnis zum Phänomen Störung mit diesem wesentlich zusammenhängen, doch deren Behandlung ist durch Mittel beschränkt, nur mittelbar, also beispielsweise allein durch die Beschäftigung mit einer Bühnenfigur zu bearbeiten. Die performative Auseinandersetzung mit dem Text gestattet zwar durch theaterpädagogische Mittel sprachlich-gestalterische Ausdrucksmöglichkeiten dieser „Störung“ zu erproben, diese also wiederholt herzustellen, nicht aber deren Auflösung und Verschwinden im Erleben des individuell Betroffenen als Ziel therapeutischer Behandlung und Heilung. So werden im darstellenden Spiel zwar Regeln der Sprache be-

stimmt, da sich bei der verbalen Artikulation das geschriebene Wort in stimmlichen Ausdruck verwandelt, doch das Leiden am persönlichen Schicksal bleibt davon unberührt. Die stimmliche Verlautbarung auf der Bühne beinhaltet allein die persönliche Aneignung einer szenisch-motivierten Umgangssprache, nicht aber die Erkenntnis jenes unmittelbaren Zusammenhangs zwischen phänomenalem Symptom und manifestem Erlebnis, welcher zum wirklichen Aufheben der Störung im Sinne von medizinischer Heilung notwendig wäre. Diese Genesung fördernde Einsicht kann nur innerhalb der Intimität der therapeutischen Praxis erzeugt, nicht aber im öffentlichen Geschehen der Bühne hergestellt werden. So führt zwar die theaterpädagogische Arbeit infolge der künstlichen Erweiterung des Sprachgebrauchs zu einem besseren Sprachverständnis insgesamt, das dann im alltäglichen Umgang mit der Welt um sich herum auch mehr Austausch durch bewusste Wahrnehmung des Gemeinns in Aussicht stellt, doch weder die Störung, noch die Ursache für diese wären bei diesem sprachlichen Zugewinn den Blick geraten; deren Sichtung wäre die Aufgabe einer adäquaten Traumatherapie. Hiermit wurde also aufgezeigt, warum gerade jugendliche Flüchtlinge in ihrer persönlichen Entwicklung besonders belastet sind. Paart sich die Neigung jenes in sich verkehrten Heilungsprozesses, wie oben beschrieben, dann auch noch mit einem heftigen Ausleben adoleszenter Verhaltensweisen, wird die Gefährdung einer glücklichen Persönlichkeitsentwicklung unmittelbar einsichtig. Theaterpädagogische Arbeit kann hier wohl als flankierende Maßnahme bei der Behandlung solcher Beeinträchtigungen dienen, die im alltäglichen Erleben nicht maßgeblich ins Gewicht fallen bzw. dem seelischen Geschehen einen Anreiz bieten, solche Störungen im theaterpädagogischen Alltag kathartisch mitzubehandeln, wäre beim Auftreten massiver Störungen im Alltagsvollzugs derart Betroffener als vermittelnder Katalysator zwar tätig, funktional aber beschränkt bei der Aufhebung der Ursache.

4.3 Anmerkungen zum Komplex >Ausgrenzung und Alleinsein<

Mit dem Anklingen jener künstlichen, szenisch-motivierten Umgangssprache als in Performance erworbenes Ausdrucksmittels wird ein Blick auf die Struktur derselben freigestellt, die hinsichtlich ihrer Bedeutung für die teilnehmenden Jugendlichen zu übersetzen ist. Wenn die Bühnenfigur Beckmann von Ereignissen spricht, die dieser Person im Zweiten Weltkrieg widerfahren sind, so sind diese zweifelsfrei historisch terminiert und unterscheiden sich von Ereignissen unserer Zeit. Gerade im heutigen Europa dürfte hier lebenden Jugendlichen eigentlich eine solch unmittelbare Erfahrung von Krieg und dessen Auswirkungen auf das eigene Alltagsleben grundsätzlich fremd sein. Vielleicht ist oder wird ihnen eine solche Erfahrung noch durch Erzählungen ihrer Großeltern präsent, aktuell betrachtet, haben solche Ereignisse für Jugendliche jedoch eher medial-musealen Charakter. Bei der Umsetzung von Text in darstellendes Spiel kann also auf dieses historische Wissen nicht unmittelbar zurückgegriffen werden, sondern es wäre erst eine Übersetzung zu liefern, welche die Grenzen der Begrifflichkeit für Jugendliche entwicklungspsychologisch-phänomenal überschreitet.

Welche Vorstellungen haben heute Jugendliche vom Krieg? Welche Vorstellungen vom Krieg hatten Jugendliche in der Vergangenheit? Welche Einstellung dazu haben

sie? Wie begründen sie sein Vorhandensein? Mit solchen Fragen konfrontiert zu werden, ist eine persönliche Herausforderung. Die Öffnung für anderes, befremdliches, vielleicht sogar fremdes entscheidet prägend die Person. Bei Beckmann sind es die biographischen Kriegserlebnisse des Autors, mit denen dieser die Ausgrenzung der Bühnenfigur bestimmt. Bei Jugendlichen das Erlebnis individueller Ausgrenzung, allgemein begründet als persönliches Moment ihrer Entwicklung während der Adoleszenz. Und bei jugendlichen Flüchtlingen darüber hinaus eine wesentliche Umkehr ihres bisherigen Alltagslebens, sozusagen, dessen totale Entgrenzung. All diesen Erfahrungen zu eigen ist, dass sie sich hinsichtlich ihrer emotionalen Bestimmung wesensgleich sind, gegründet im Moment des Alleinseins. Beckmanns Empfindungen als Außenseiter, seine damit verbundenen Ängste sind demnach auch den Jugendlichen vertraut. Mit dieser vertrauten Einsicht wäre nicht nur die historische Entfremdung überwunden, mehr noch, über das Vertraut-Sein mit Anderen wäre eine persönliche Identifikation hergestellt. Indem sich die Teilnehmenden über den Text der Bühnenfigur Beckmann performativ annähern, erfahren sie als Person zum Teil eine historische Wirklichkeit, die sich von ihrer eigenen unterscheidet, teilweise erleben sie ihre Person in der Figur als sich selber Fremdes, erleben die Emotionen der Rolle eigentlich ohne selbst davon betroffen zu sein, zum Teil werden Erlebnisse wach und wieder empfunden, die sehr wohl persönlichen Ursprungs sind, sich aber der öffentlichen Kreation entziehen. Unmittelbares Vertrauen in die Existenz des Anderen, absolutes Unverständnis bei der Vermittlung von sich selbst; ein Zwiespalt, hervorgerufen durch die Begegnung mit einem Stück Zeitgeschichte. Insofern könnte davon gesprochen werden, dass Jugendlichen der historische Text bzw. dessen Lektüre wie der ferne Ruf einer fremden Sprache anmutet, dem vielleicht nur mangels besserem Verständnisses wegen ablehnend begegnet wird.

4.4 Anmerkungen zum Komplex >Sprache und Ausdruck<

Da mit der Verwendung von Sprache im Theater die Stimme eine bedeutende Rolle spielt, ist ein besonders zu betonender Aspekt der theaterpädagogischen Arbeit vorgestellt. Nicht nur hinsichtlich des eben beschriebenen Auftretens von Fremdsprache im Umfeld des Bühnengeschehens, sondern auch die ursprüngliche Bestimmtheit des Textes, als Hörspiel gefertigt worden zu sein, legt eine performative Ausdeutung von Sprache nahe. In diesem Zusammenhang wäre jedweder Prozess im darstellenden Spiel eine Adaptation der Vorlage, während zugleich auch mediale Momente übersetzt werden. Die Kultur des Hörspiels als massenwirksames Instrument der Medien war zur Zeit seiner Uraufführung eine andere als heutzutage. Man bedenke, dass aktuelle Nachrichten über Kriegsergebnisse damals fast ausschließlich im Radio übertragen wurden, während es heute eine Vielzahl medialer Kanäle gibt, welche zur Verbreitung von Nachrichten genutzt werden. Die in heutiger Gegenwart vernommene Stille im Radio ist den Zuhörern nicht länger, vielleicht noch als Funkloch oder Stromausfall vertraut, während plötzliches Schweigen und Stille damals das Schlimmste befürchten ließ. Dementsprechend sensibel ist in Übungen zu bewirken, dass die Teilnehmer im Umgang mit Sprache ihre Stimme verwendend (wieder-)entdecken. Vielen Sprachanfängern ist die eigene Stimmlage unbekannt und manche erschrecken sogar, wenn diese ihnen auditiv gespiegelt gegenüber tritt.

Diese Differenz in der Wahrnehmung von sich selbst lässt sich nutzen, um ein Bewusstsein von Welt zu entwickeln. Mit diesem Wissen lernen die Teilnehmenden im darstellenden Spiel umzugehen. Die eigene Stimme als Ausdrucksmittel zu gebrauchen, dient dann zum einen der persönlichen Entwicklung des Einzelnen, als dass zum anderen kollektive Kräfte angestimmt werden, die es kreativ zu gestalten gilt. Welche wahrhaftige Bestimmungen erzeugt werden, zeigt sich aber erst im Abschluss des Produktionsprozesses.

4.5 Quintessenz

Insofern dient Borcherts Text als Spiel-Vorlage für eine performative Auseinandersetzung mit den hier beschriebenen Themen. Durch theaterpädagogische Übungen auf Grundlage des Textes setzen sich die teilnehmenden Jugendlichen sowohl mit dem historischen Kontext der Handlung als auch mit biographischen Momenten – über den Weg der Bühnenfigur zur Person – von sich selbst auseinander. Ästhetische Erfahrung angewandt vereint die Person mit ihren Absichten, bewirkt somit eine Atmosphäre, wo Kreation und Integration keinen Widerspruch bilden.

5. Öffentliches Interesse

Durch die ausdrückliche Betonung der theaterpädagogischen Ausrichtung des Vorhabens hätte eine mit den Teilnehmern entwickelte Veröffentlichung von DRAUSSEN VOR DER TÜR vermutlich mehr den Charakter einer zum guten Wohl ambitionierten, offenen Werkschau, denn den einer wissentlich-kunstfertig-geschlossenen Theatervorstellung; zumal die teilnehmenden Jugendlichen, nicht nur hinsichtlich ihres Agierens im darstellenden Spiel, sondern auch der behandelten Themen wegen bestenfalls Amateure, dann Laien sind. Es ist mehr ihre Unerfahrenheit, denn mangelnde Empathie, die Fragen im Umgang damit aufwerfen. Während die Vorstellung im Theater Antworten befragt, beantwortete eine Werkschau anstehende Fragen selbst im Produktionsprozess, der sich in der Aufführung fortsetzt. Bei einer theaterpädagogisch geprägten Veranstaltung ist die Zielsetzung eine andere; zielt diese doch auf die Beteiligung der Mitwirkenden ab, wobei hauptsächlich deren Bewusstwerdung zum einen und Erkenntnisgewinn zum anderen im Zielfokus liegen, als dass die Dialektik beider öffentlich zu präsentieren wären, wie es bei einer Theatervorstellung mitunter der Fall ist. Da selbstverständlich auch Mischformen möglich sind, schließen sich jedoch beide Seiten nicht kategorisch aus.

Einerseits wird ein Stück deutscher Nachkriegsliteratur durch die theaterpädagogische Aufarbeitung des Textes erlebbar vermittelt, andererseits werden die Teilnehmenden zum kreativen Umgang mit der eigenen Situation angeregt, was dann zur Stärkung der Persönlichkeit bzw. Erweiterung des historischen Wissens führt. Entsprechend dieser Darstellung ist eine Unterscheidung in externe und interne Öffentlichkeit vorgezeichnet. Während für das Publikum mehr die performative Gestaltung der Vorlage von Interesse ist, Interessierten zumindest einen ersten Interpretationsansatz liefert, interessiert die Mitwirkenden vorwiegend die performative Anwendung gestalterischer Ausdrucksmittel im darstellenden Spiel. Diese Differenz er-

schwert den Zugang zu einer umfassenden Ansicht, zeigt gleichzeitig aber auch, dass die zu interessierenden Jugendlichen anders anzusprechen wären, als noch nicht interessiertes Publikum.

Da >Ausgrenzung und Alleinsein< emotional beladene Themen sind, welche Jugendliche zwar betreffen, aber auch Tabu beladenes Verhalten bewirken, wäre deren Interesse auf eine intentionale Ausrichtung des Vorhabens als individuelles Statement zur Zeit zu richten. Heißt also im Kontext mit Borchert, die Äußerung der eigenen Stimme zu sozialpolitischen Ereignissen oder konkretisiert als Vorstellung eines persönlichen Anti-Kriegs-Slogans. Negative Manifestationen von >Ausgrenzung und Alleinsein< als ablehnenden Widerstand verdecken dann nicht mehr die Sicht, sondern sind Ausdruck einer performativen Auseinandersetzung mit dem figurativen Dasein in DRAUSSEN VOR DER TÜR. Die Motivation, sich mit dem Stückinhalt aus persönlichen Überzeugungen heraus schöpferisch zu beschäftigen, stünde als Ziel der Kommunikation mit den Jugendlichen folglich vor der theaterpädagogischen Zielsetzung, entwicklungspsychologische Momente der Adoleszenz im darstellenden Spiel zu thematisieren. In diesem Sinne kommt eine abschließende Veranstaltung somit nur nachgeordnet in Betracht, da insofern auch interne Öffentlichkeit etwas persönlich Herzustellendes wäre, was im ersten Kontakt mit Jugendlichen nicht von Bedeutung ist.

Bei der Ansprache von externer Öffentlichkeit eignen sich sowohl der Komplex >Sprache und Ausdruck< wie auch >Ausgrenzung und Alleinsein< der Diskussion in den Medien nicht unbekannt sind, woran sich anknüpfen ließe. Im Zusammenhang mit Jugendlichen wird dieser Komplex vor allem beim Stichwort >Mobbing< angesprochen, aber auch bei Themen wie Obdachlosigkeit, Diskriminierung, Single-Dasein oder Leben im Alter werden >Ausgrenzung und Alleinsein< zur Sprache gebracht. Die Ankündigung, dass Jugendliche sich dieser Thematik anhand von Borcherts Drama annähern, mag überraschen, setzt zugleich aber auch Erwartungen frei; zumal die Anzahl aktueller Inszenierungen von DRAUSSEN VOR DER TÜR zur Zeit sehr überschaubar ist. Für den Komplex >Sprache und Ausdruck< könnte als kommunikative Idee der im darstellenden Spiel vermittelte Spracherwerb festgehalten werden.

6. Arbeitsweise

6.1 Premiere als Probe

Manche Theatermacher sehen eigentlich erst in der Premiere die erste, wirkliche Probe ihrer Vorstellung. Mit der Ansicht treten mehrere Aspekte in Erscheinung, von denen zwei Blickweisen für dieses Vorhaben von Bedeutung sind. Zunächst wäre da der durchaus akzeptierte Standpunkt, dass Öffentlichkeit zum Theaterbetrieb wesentlich dazugehört. Diese Stellungnahme ist hier von weitreichendem Gehalt, weil wie bereits erwähnt, im Verlauf des Vorhabens zwischen externer und interner Öffentlichkeit unterschieden wird. Deren Verhältnis zu einander kann nun durch die neu gewonnene Perspektive ausdrücklich beschrieben werden. Wie und wodurch erfährt

der Akteur auf der Bühne das Anwesen von Öffentlichkeit? Tritt interne Öffentlichkeit bereits durch die bewusste Wahrnehmung von sich selbst in der Figur des Anderen in Erscheinung? Oder bedarf es der Herstellung von externer Öffentlichkeit, damit sich der Akteur auf der Bühne im Angesicht des Publikums als Gegenüber seiner Rolle bewusst wird, diese wahrnimmt als Aufgabe der Person, um Handlung zu bewirken? Zu solchen Fragen, die das Wesen von Öffentlichkeit fundamental beleuchten, gesellt sich als weiterer Bezugspunkt der Auslegung, dass Veranstaltungen des Theaterbetriebs keineswegs abgeschlossenen Kunstwerke darstellen, sondern dass Theatervorstellungen stets im Werden begriffen und somit selbst noch nach der Premiere weiterführend zu gestalten sind. Zudem erfordert diese Auffassung, welche die Premiere als Probe versteht, dass die vorangegangenen und im Kollektiv vereinbarten Verabredungen ebenfalls einer erneuten Bewertung anheim zu stellen sind. Dieses erklärend sei hier auf Verfahrensweisen der Bildenden Kunst hingewiesen, wo mittels Skizzen und Studien bestimmte Motive eines Gemäldes zuvor detaillierten Betrachtungen und experimentellen Ansichten unterzogen werden.

Diese Anmerkungen berücksichtigend, bezweifelt das vorgestellte Vorhaben jedoch nicht die Tradition der Leseprobe im Theaterbetrieb als gemeinsamer Startpunkt der Ensemblerarbeit, nicht ihre Funktion wird grundsätzlich in Frage gestellt, sondern vielmehr deren Inhalt zu qualifizieren versucht. Als erste Zusammenkunft aller unmittelbar am Vorhaben Beteiligten dient dieser Moment der kollektiven Verständigung der Mitwirkenden. Im Sinne des klassisch-konventionellen Theaterbetriebs, wo anhand der Strichfassung – in der seitens der künstlerischen Leitung inszenatorische Gestaltungsabsichten dramaturgisch aufgegriffen und umgesetzt wurden – wird im Ensemblesgespräch erörtert, welche Themen in der Vorstellung zur Anschauung kommen, welche Absichten die Vorstellung verfolgt. Meist ist die Rollenbesetzung abgeschlossen und die Schauspieler lesen Stichwort gebend den Text stimmlich im Charakter ihrer Figur für Auftritte weiterer Beteiligungen, Beziehungen der Figuren untereinander werden erläutert, Grundsätzliches besprochen. Auch wenn ein Teilbereich des heutigen Theaterbetriebs, dem Zeitgeist folgend, dessen Literaturbezogenheit als obsolet ablehnt, nicht zuletzt da Postdramatik wesentlich dem klassischen Rollenverständnis widerspricht, gerade im Widerspruch dazu begründet ist, immerhin wird auch hier zu Probenbeginn, am Anfang des gemeinsamen Gesprächs über die Vorstellung, die performative Konzeption anstehender Recherchen vorgegeben, werden formale Vorgaben zum sprachlichen Gehalt angeführt und die mediale Form des Events aufgezeigt. Trotz dieser unterschiedlichen Ansätze, Verwirklichung einer Strichfassung als faktische Fiktion versus fiktionaler Faktizität durch Verwirklichung des Konzepts, beiden Traditionen dennoch gemein ist, dass zu Anbeginn die Beteiligten als Mitwirkende auf ein gemeinsames Ziel eingestimmt werden.

6.2 Zum Auftakt des Vorhabens

Diesen Einsichten und Voraussetzungen zufolge ist bei der Gestaltung der ersten Veranstaltung zum Auftakt des Vorhabens besonders zu berücksichtigen, dass hier weder eine klassische Rollenverteilung geschehen, noch erwünscht, noch – im Gegenzug dazu – auf die literarische Vorlage selbst verzichtet wurde, weder konventionelle Gepflogenheiten, vorangegangene Textlektüre der Beteiligten, noch Preisgabe

des Subjektbegriffs als Bedingung der Postmoderne werden erfüllt. Viel mehr ist davon auszugehen, dass den Jugendlichen DRAUSSEN VOR DER TÜR als literarische Vorlage größtenteils sogar unbekannt seien dürfte, insbesondere wenn es sich um Jugendliche handelt, die erst vor kurzem in unserer Kultur angekommen sind. So wäre als erstes ein grundsätzlicher Eindruck von dem zu vermitteln, was die Vorstellung lebhaft anspricht und beinhaltet. Gleichzeitig wäre also den Jugendlichen sowohl Borcherts Textgehalt näher, wie im gemeinsamen Gespräch die Gestaltung des Vorhabens selbst in Gang zu bringt. Vielleicht ist es Glück oder doch wieder nur ein Zufall, dass der Autor DRAUSSEN VOR DER TÜR zunächst als Hörspiel verfasst hat, von dem es sogar eine Radioaufzeichnung gibt. Durch diesen höchst erfreulichen Wink hätten dann Jugendliche, sogar solche, die der deutschen Schriftsprache noch nicht vollends mächtig sind, die Möglichkeit einer mündlichen Verständigung. Auch wäre mittels der Präsentation des Hörspiels jener, allgemein attestierten Lesefaulheit unter Jugendlichen vorgebeugt und gewährleistet, dass allen Beteiligten DRAUSSEN VOR DER TÜR als vorgestellter Inhalt gleichermaßen bekannt und unmittelbar zugänglich ist.

6.3 Produktwirkungseinheit >Hörspiel-Erlebnis<

Nachdem durch theaterpädagogische Übungen die Gruppenkonzentration fokussiert wurde, wird der Text im Original als Skript-Kopie ausgehändigt, begleitet von einigen Anmerkungen zur Person Borcherts und der Ankündigung des Hörspiels; wobei darauf hingewiesen wird, dass bei Bedarf die Präsentation immer wieder gestoppt werden kann, um kleinere Unklarheiten und Verständigungsschwierigkeiten schnellstmöglich zu beheben. Probleme mit größerem Diskussionsbedarf werden verschoben auf das gemeinsame Gespräch am Ende der Veranstaltung. Durch Vorlage des Textes können die Jugendlichen die Handlung nun entweder mitlesend verfolgen, sich dort Randnotizen, vielleicht sogar kleinere Skizzen machen, gleich solchen, die man während eines Telefonats beiläufig aufzeichnen, es könnten Fragen gestellt oder einfach nur zugehört werden. Und doch wären alle Jugendliche als Zuhörer in die Veranstaltung einbezogen, mitwirkend und beteiligt zugleich. Da diese Verfahrensweise, die zeitliche Dehnung eines unmittelbaren Wahrnehmungsprozesse – als Methode der Gestaltpsychologie entnommen – die Konzentrationsfähigkeit sehr stark beansprucht, wird die Präsentation nach ungefähr der Hälfte des Textes unterbrochen, damit die verbleibende Zeit dafür genutzt werden kann, um sich über die ästhetische Erfahrung des Hörspiels als Erlebnis gemeinsam zu verständigen. So werde die Jugendlichen nun aufgefordert, soweit nicht durch Randnotiz oder Zeichnung bereits erfolgt, erste Eindrücke schriftlich oder bildlich, stichwortartig oder schemenhaft festzuhalten. Hauptsächlich geht es hierbei nicht, gegenteilig zum Unterrichtsfach Deutsch, um Interpretation, Kategorisierung oder Wissenstransfer, sondern im Sinne der qualitativen Wirkungsforschung würden die Jugendlichen im Gruppeninterview anhand eines tiefenpsychologischen Leitfadens hinsichtlich ihres Hörspiel-Erlebnisses befragt werden. Nachdem zunächst grundsätzliche Verständigungsschwierigkeiten angesprochen werden, die bereits schon während der Präsentation zur Sprache kamen, würden erste Eindrücke gesammelt und im weiteren Interview fänden dann freies Assoziieren, persönliche Bemerkungen, Kritik, Widerstände, Missverständnisse, Unmutsäußerungen, Beifallbekundungen, selbst scheinbar Beifälliges gegenseitig

ges Gehör. Es würde beispielsweise gefragt werden, wie die zuhörend Teilnehmenden das „non-verbale“ Verhältnis der Figuren zueinander erlebt haben? Womit könnte es verglichen werden? Welche Verwandtschaften kommen in Frage, welche sind auszuschließen? Welche Geschichten, Märchen, Tiere, Filme und Figuren fallen ihnen ein? Fragen also, die versuchen, erlebte Empfindungen zur Sprache zu bringen, die sich während der ästhetischen Erfahrung in gestalthaften Gleichnissen jenseits der begrifflichen Verständigung, also im emotionalen Bereich allein ereignet haben. Es würde kein abstraktes Wissen abgefragt, sondern die Jugendlichen würden angeregt werden, ihrer Erlebnisse während der Handlungs- und Wirkungseinheit >Hörspiel< als Geschichte, als Bild, als Song oder Motto und dergleichen auszudrücken. Solche Veröffentlichungen und festgehaltenen Äußerungen werden die Produktion begleiten und treten im Weiteren dann wieder zutage, wenn beispielsweise Bestimmungen zur kollektiven Gestaltung des performativen Narrativ der Abschlusssaufführung zu finden sind. In der qualitativen Wirkungsforschung würde derart elaboriertes Material verwendet werden, um die Gestaltungsmechanismen der Produktwirkungseinheit (PWE) im beschreibenden Nachvollziehen offen zu legen. So wäre es sicherlich interessant, eine solche Auslegung zu diesem Hörspiel-Erlebnis als PWE durchzuführen, da sich darin auch wesentliche Aspekte der Geschehnisse spiegeln, die im Erleben der Handlung übertragen wurden, um von dort aus Mechanismen zu begreifen, die bei einer wirkungsvollen Gestaltung der Spielvorlage theaterpädagogisch von Bedeutung sind. Zunächst jedoch zeigt sich in diesen Äußerungen, welche Themen bei den Jugendlichen ankommen, welche Ansichten ihnen verdeckt, welche Bereiche ihnen unmittelbar zugänglich sind, so dass bei der Präsentation der zweiten Texthälfte gezielt nach solche Phänomene zu fragen wäre, die zur gemeinsamen Verständigung von Interesse sind. Auch diese gewonnenen Einsichten beeinflussen den weiteren Produktionsverlauf, der hier nur in groben Zügen wiedergegeben werden kann.

6.4 Entwicklungsphasen der Produktion

Gemäß Piagets Konzeption der Kognition folgt als nächster Schritt (bzw. bei diesem als erste Phase der geistigen Entwicklung) die Begegnung mit dem sensomotorischen Apparat des Körpers im Moment des darstellenden Spiels. Praktische Übungen zur Stimme, Sprache, Text und Gesang schärfen die sinnliche Wahrnehmung und befähigen zum sozialen Kontakt. Nach einer Trainingsreihe mit Partner folgt über die interpretatorische Behandlung von Text auf der Bühne eine Phase, in der die Jugendlichen aufgefordert sind, sich mit verschiedenen Rollen aus DRAUSSEN VOR DER TÜR bühnensprachlich auseinanderzusetzen. Situationen werden improvisiert, Szenen entwickelt, die dann – nach Wunsch und bei Bedarf – das Gerüst jener gemeinsam zu gestalteten Abschlusssaufführung liefern. Techniken des Chorischen wie Biografischen Theaters, verschiedene Methoden der Rollenarbeit, performatives Sprachverständnis, unterschiedliche Wahrnehmungs- und Körperübungen wären Methoden, die im darstellenden Spiel behandelt und aufgegriffen würden.

7. Produktionsbedingungen

7.1 Spielleitung und Ethik

Unmittelbar mit den Produktionsbedingungen verknüpft, sind Fragen nach der funktionalen Bestimmung der Spielleitung, die einer konkreten Realisation eigentlich sogar selbstverständlich vorauszusetzen sind. Ist die Art der Leitung, wie hier, demokratisch definiert, lässt sich deren Funktion im gewissen Sinne als Hilfe zur Selbsthilfe verstehen; also mehr als Moderation des kollektiven Kreativitätspotenzials, denn als autokratische Kontrolle struktureller Zusammenhänge. So wird im Umgang mit den Jugendlichen kein Schüler-Lehrer-Verhältnis anvisiert, sondern vielmehr die Überzeugung etabliert, durch individuelle Kompetenz als Experte des Alltags am Geschehen mitzuwirken. Dem liegt die ästhetische Erfahrung zugrunde, dass persönliche Aussagen nur mit der eigenen Stimme wahrhaft und authentisch sind. Soll heißen, dass dem Einzelnen die Kompetenz, über sich und andere oder anderes zu urteilen, grundsätzlich nicht abzusprechen ist; alle sind gleichwertig wichtig. Heißt aber auch, dass die Beurteilung absolut nicht frei ist vom Widerspruch, sei es durch andere oder anderes oder durch sich selbst. Dementsprechend hat jeder auch nur eine Stimme, die er abgeben kann. Die Suche nach Übereinstimmung kann Harmonie erzeugen oder zu Dissonanzen führen, womit weiter umzugehen wäre. So sind alle an der Produktion Beteiligten gleichermaßen verantwortlich für dessen Erfolg. Es entscheidet nicht der Einzelne innerhalb seiner funktionalen Macht über die Verwirklichung des Vorhabens, sondern die gewissenhafte Erfüllung einzelner Aufgaben und das Einbringen persönlicher Kompetenzen machen das Vorhaben in Wirklichkeit zum Produkt kollektiver Kreativität. Diese Sichtung des kollektiven Ganzen als Grundlage kreativer Betätigung im darstellenden Spiel erweitert die Vermittlung von ästhetischer Erfahrung als theaterpädagogische Zielsetzung um eine politische Dimension, die in der beurteilenden Entscheidungsfindung gesellschaftlicher Prozesse zu finden ist. Damit erweist sich dieses Vorhaben auch als Beispiel für gelebte Demokratie, wo das Recht aller auf kreative Mitwirkung am Prozess abgewogen wird durch beteiligte Kompetenz der Experten des Alltags, die in gegenseitiger Beurteilung zu überzeugen haben. So hat die Durchleuchtung jener zuvor erwähnten Selbstverständlichkeit gezeigt, dass deren Bedeutung auch in politischer Hinsicht dafür verantwortlich ist, dass eine ethisch akzeptable Bestimmung der Produktionsbedingungen gegeben ist. Schließlich sind Methoden nicht frei eines ideologischen Zusammenhangs. Im Gegenteil, als Mittel angewandt, erschließt sich in deren Gebrauch der Weg zum Welt- wie Selbst-Verständnis, so dass das Welt- und Menschenbild zu hinterfragen ist, welches die Methoden begründet.

7.2 Aufgabenverteilung

In der Anfangsphase der Produktion darf die Teilnehmerzahl zunächst variieren, was bei Realisierung des Vorhabens im offenen Jugendkultur-Bereich sogar von Vorteil wäre, falls sich die Gruppe erst noch zusammensetzen müsste. Dann würde zunächst ein sensomotorisches Training stattfinden, bis sich schätzungsweise 7-18 Interessierte gefunden hätten, um dann mit dem Hörspiel-Erlebnis einzusteigen, was bei bereits bestehende Gruppen oder im schulischen Bereich als sogenannter Kick-Off gleich zu Beginn dem eigentlichen Proben den Weg bereitet. Da keine Inszenie-

rung der Spielvorlage als Theatervorstellung beabsichtigt ist, müssten vorab auch keine festen Rollen verteilt werden. Erst im Zuge einer zu planenden Aufführung zum Projektabschluss wird eine feste Teilnehmerzahl erforderlich. Hier sollte die Anzahl nicht geringer als 5 Teilnehmer sein, bzw. es wäre dann erneut zu überdenken, wie lang die Zeitspanne ist, welche die Mitwirkenden als Akteure auf der Bühne zu tragen imstande sind. Dementsprechend wäre dann zu entscheiden, welche Art von Öffentlichkeit für eine Aufführung infrage kommt. Bei größeren Gruppen von Bedeutung ist, dass es sich keineswegs als notwendig erweist, dass alle Teilnehmer zum Projektabschluss auch auf der Bühne agieren. Zwar würden der gesamten Gruppe zu Anfang ästhetische Erfahrungen durch konkrete Körperübungen oder darstellendes Spiel vermittelt, doch im Laufe der Produktion würden auch weitere Aufgaben erschlossen und freigestellt, die manche Jugendliche vielleicht besonders interessieren, wo individuelle Fähigkeiten besonders zum Tragen kommen, so dass solche Teilbereiche von Jugendlichen quasi in Eigenregie übernommen werden; das ruft Verantwortung hervor, was pädagogisch durchaus vernünftig ist. Die Fertigung und der Gebrauch von inszenatorischen Gestaltungsmitteln wie Bühnenbild, Kostüm, Maske, Requisite, audiovisuelle Mediengestaltung, Licht- und Tontechnik, aber auch der dramaturgische Ablauf, das Grafikdesign von Printmedien oder die Kommunikation mit sozialen Netzwerken erfordern ergebnisorientierte Überlegungen, die in Rücksprache mit der Gruppe gemeinsam zu entscheiden sind. Wünschenswert wäre, wenn solche Arbeitseinheiten begleitet und kompetent angeleitet würden durch eine impulsgebende Fachkraft, welche die Jugendlichen in ihrer kreativen Aktivität mehr führt, lenkt und steuert, denn, eigenen Lösungen folgend, deren Aktionen direktiv überwacht und kontrolliert.

7.3 Variationen der Realisierung

Entsprechend bestimmt durch vorangegangene Organisation und Finanzierung versteht sich dann also auch die umsetzende Gestaltung folgender Aufgaben. Sollte sich der Kontakt im schulischen Bereich ergeben, könnten sich dort, neben der Realisierung des eigentlichen Anliegens, also Sprachförderung oder freie Gestaltung zu gewährleisten, auch Synergien mit dem Unterricht ergeben. Beispielsweise als erlebnisbezogene Beschäftigung mit einem Stück Nachkriegsliteratur, welche als Genre weiterhin zum Fundus des Abiturwissens gehört oder als Thema einer Medien-AG, die sich mit folgenden Fragen beschäftigen könnte: Welche Wirkungen erzeugen Bilder von Kriegszerstörungen? Welche Bilder von >Ausgrenzung und Alleinsein< gibt es? Lässt sich Bildung abbilden? Es könnten audiovisuelle Medien gefertigt werden, die sich vielleicht mit der Aufführung arrangieren und sich so einer größeren Öffentlichkeit präsentieren ließen.

Würde sich ein Kontakt im offenen Bereich der Soziokultur herstellen, sind verschiedene Varianten möglich. Der Konzeption folgend käme zunächst eine Realisation als Integrationsprojekt infrage, wo sich Jugendliche aus verschiedenen sozialen Schichten oder ethnisch unterschiedlicher Herkunft durch vorgegebenes Thema zur gemeinsamen Verständigung zusammenfinden. Es käme auch ein Durchführung als Mehrgenerationen-Projekt in Betracht (wobei dann allerdings eine konzeptionelle Erweiterung anzufertigen wäre. Dabei liegt das Hauptaugenmerk sicherlich auf der Be-

sonderheit, dass an diesem Vorhaben dann eine Generation beteiligt wäre, die Teile der Handlung selbst hautnah miterlebt haben). Diese Möglichkeit aufgreifend, wäre darüber hinaus auch eine Veranstaltung reizvoll, bei der ausschließlich Senioren mitwirken. Der besondere Reiz einerseits, die Überlagerung von persönlicher und historischer Lebenszeit im Text, andererseits das aktuelle Thema >Ausgrenzung und Alleinsein< im Alter weisen auf einen Weg hin, der noch zu entdecken ist.

Abhängig von der sich ergebenden Möglichkeit zur Realisation ist dann auch die Produktionsdauer zu bewerten. Das Vorhaben könnte entweder über einen längeren Zeitraum von sechs bis zwölf Monaten mit wöchentlichen Treffen durchgeführt werden, wobei dann sicherlich die Mitwirkung der Teilnehmenden an einer Abschlussaufführung und ein Jahr Produktionszeit wünschenswert wäre. Oder es wären Intensiv-Wochenenden anzubieten, wo ausgewählte Teilaspekte im darstellenden Spiel theaterpädagogisch behandelt würden. Entsprechend der zeitlichen Vorgaben und Anliegen des Kooperationspartners wären dann Workshops zu Themen wie 'Stimme und Sprache', 'Rolle, Figur und Person' oder 'Text und Interpretation' Mittel der Wahl. Auch hier würde die Befragung der ästhetischen Erfahrung des Hörspiel-Erlebnissen als methodisches Verfahren beibehalten werden, selbstverständlich auf den zur Verfügung stehenden Zeitrahmen oder inhaltliche Aspekte abgestimmt.

8. Kostenschätzung

8.1 Kalkulationsgrundlagen

Bei der Kalkulation der Kosten wird vorausgesetzt, dass das Vorhaben idealerweise mit 15 Teilnehmern innerhalb einer 1-jährigen Produktionsdauer (entspricht etwa 40 Proben á 2,5 Stunden = 100 Stunden) und 2-4 Aufführungen zum Produktionsabschluss zu realisieren wäre. Im Weiteren wird davon ausgegangen, dass weder Produktionsort, noch Produktionsmittel im Vorhinein zur Verfügung stehen, so dass hier zunächst sämtliche Aufwendungen zu finanzieren wären, wobei einige dieser Positionen durch Eigenleistungen des Kooperationspartners entfallen könnten. Wie des Weiteren der Beschreibung der Produktionsbedingungen zu entnehmen, verstehen sich einige Position unter Personal und Organisation zudem idealiter. Weitere Details sind in der nachfolgenden Übersicht dargestellt.

8.2 Übersicht der Ausgaben

	Art und Umfang	Einzelbeträge	Gesamtsummen
Personalkosten:		in EUR	
Projektleitung	25 St. á 47,- €	1.175,00	
Spielleitung	140 St. á 42,- €	5.880,00	
Ausstattung	25 St. á 40,- €	1.250,00	
Mediengestaltung (Video)	25 St. á 42,- €	1.250,00	
Dramaturgie / PR	25 St. á 42,- €	1.250,00	
Grafikdesign (Printmedien)	25 St. á 30,- €	750,00	
Bühnentechnik (Licht/Ton)	30 St. á 17,- €	510,00	
Office-Management	25 St. á 17,- €	425,00	

Facility-Management	10 St. á 15,- €	150,00	
Bürgerschaftliches Engagement	30 St. á 10,- €	300,00	
Zwischensumme Personal			12.940,00
Verbrauchsmaterialien:			
Bühnen	pauschal	600,00	
Kostüme	15 TN á 70,- €	1.050,00	
Maske	pauschal	150,00	
Requisite	pauschal	300,00	
Zwischensumme Verbrauchsmaterial			2.100,00
Organisationskosten:			
Miete Probenraum	40 x 85,- €	3.400,00	
Miete Auftrittsort (inkl. HP und GP)	6 x 350,- €	2.100,00	
Miete Beamer, Video u.a.	pauschal	400,00	
Miete PA-Anlage	pauschal	400,00	
Miete Lichttechnik	pauschal	600,00	
Büromaterial, Text-Kopien	pauschal	250,00	
Telefon/Fax/Porto	je 50,- €	150,00	
Transport	pauschal	350,00	
Werbung (Handzette inkl. Verteilung)	10000 Stück	400,00	
Werbung (Plakate inkl. Verteilung)	100 Stück	350,00	
Werbung (Anzeigen)	4 x 250,- €	1.000,00	
GEMA	pauschal	250,00	
KSK	pauschal	600,00	
Versicherungen	pauschal	1.200,00	
Tantiemen	4 x 125,- €	500,00	
Dokumentation	pauschal	500,00	
Zwischensumme Organisationskosten			12.450,00
Gesamtkosten			27.490,00