



„Das können
Sie doch mit
Enthusiasmus!“

Ergebnisse einer
performativen Recherche
von Studierenden der
Universität Greifswald

durchgeführt im Rahmen
des

REGIOLUDI

Theaterfestival in MV

14. Juni – 06. Juli 2018

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Einleitung | 1 |
| 1 Theater nahbar | |
| 1.1 Die Wirkung des Theaterspielens auf das Selbst | 3 |
| 1.2 „Die Sensoren“ im Rampenlicht | 12 |
| 1.3 Die Kunst des Improvisationstheaters | 21 |
| 1.4 Ausbrechen aus der Realität | 27 |
| 1.5 Die Aufmerksamkeitsgenerierung | 33 |
| 2 Amateurtheater - Geschichte und Anwendungsbereiche | |
| 2.1 Theater und Integration | 36 |
| 2.2 Amateurtheater - was ist das? | 41 |
| 2.3 Theater und Psychotherapie | 46 |
| 2.4 Die Geschichte des Amateurtheaters in der DDR | 47 |
| 3. Hintergrundinformationen | 47 |
| 4. Danksagung | 47 |
| 5. Literaturverzeichnis | 47 |

Einleitung

Viele Menschen gehen unregelmäßig ins Theater und ziehen selbst nicht in Betracht Theater zu spielen. Die Frage, warum das so ist, haben wir, Masterstudierende der Organisationskommunikation in Greifswald, uns und Anderen selbstverständlich gestellt.

Nicht im Mittelpunkt stehen zu wollen, der fehlende Mut, sich vor anderen Menschen zum Clown zu machen und aus sich herauszugehen sind die primären Gründe dafür. Bei Befragungen in unseren Freundeskreisen haben wir dieselben Antworten gefunden. Deshalb haben wir es uns zum Ziel gemacht, Berührungspunkte abzubauen und das Theaterspiel für Menschen nahbarer zu machen.

Dafür haben wir Interviews mit unterschiedlichsten Menschen aus allen Altersgruppen der Theaterszene geführt – mit professionellen Schauspielern, Schauspielern des Improvisationstheaters, Kindern und Jugendlichen, Mitgliedern einer Seniorentheatergruppe sowie mit Theaterpädagogen.

Wir haben ihnen die Frage gestellt: Was begeistert DICH am Theaterspiel?

Die daraus gewonnen wertvollen Informationen haben wir in die Öffentlichkeit getragen und unsere wichtigsten Erkenntnisse im Folgenden festgehalten. In den Beiträgen greifen wir unterschiedliche Facetten des Theaterspielens auf, die wir über die Gespräche erfahren haben.

Das können wir doch mit Enthusiasmus!

Theater nahbar

1.1 Die Wirkung des Theaterspielens auf das Selbst

Um es mit Friedrich Schiller zu sagen: Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.

Wer bin ich? Wer möchte ich sein? Diese Fragen beschäftigen den Menschen ein Leben lang. Doch in keiner Phase des Lebens ist die Selbstfindung wichtiger als in der Kindheit. In diesen Jahren bildet man die eigene Persönlichkeit aus, lernt sich sowie den eigenen Körper kennen

und wie man auf Andere wirkt (vgl. Frei 2016, S. 1). Die Erkenntnis, dass Kinder von Geburt an lernen und ein enormes Entwicklungspotenzial besitzen, veränderte in den vergangenen Jahren die pädagogische Arbeit in den Einrichtungen sowie auch den gesellschaftlichen Anspruch an diese (vgl. Weidemann 2010, S. 12). Neu hingegen ist die Erkenntnis, dass für die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen „die Erarbeitung und Vorführung von Theaterstücken [...] einen nachhaltig positiven Einfluss auf die Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt sowie ihrer inneren Persönlichkeit nimmt“ (Frei 2016, S. 1).

Kitas werden heute als Bildungseinrichtungen begriffen, in denen die individuelle Entwicklung der Kinder, Chancengleichheit und Bildung an oberster Stelle stehen. Somit kommt den Erziehern und Leitern von Kitas eine enorme Aufgabe in der persönlichen Förderung der Kinder zu (vgl. Weidemann 2010, S. 12). Hedwig Golpon, Diplom-Theaterwissenschaftlerin und Gründerin des Studententheaters in Greifswald, hält fest: „Pädagogen sind nicht dazu da, ein Kind zu erziehen, sondern ihm die Möglichkeit zu geben, die Welt spielerisch zu betrachten, zu untersuchen und etwas damit zu bewegen.“

Dies haben Rose-Marie Spießwinkel und Irene Assmann, zwei Kitaleiterinnen des Kreisdiakonischen Werks in Greifswald, bestätigt. „Die Zeiten verändern sich. Die Pädagogik verändert sich. Theaterpädagogik verändert sich, passt sich an die Zeit an. Früher musste man Aufnahmeprüfungen machen, dass ein Erzieher sprechen kann, deutlich sprechen kann, eine laute Stimme hat, singen und reimen kann. Jetzt reicht es, wenn man leise sprechen kann. Das ist ein riesiger Unterschied. Wir lernen im Theater, unsere Stimmen unterschiedlich zu gebrauchen. Wir lernen hoch und tief, leise und laut zu sprechen und Gestik und Mimik einzusetzen.“

Aber wie kann man überhaupt die individuelle Persönlichkeitsentwicklung von Kindern fördern? In der Arbeit mit Kindern von null bis sechs Jahren gibt es einige wenige wissenschaftlich erforschte Bereiche, welche richtungsweisende Aussagen erlauben. Wir wissen, dass die kognitiven und emotionalen Erfahrungen in den ersten Lebensjahren der Kinder entscheidend für ihren Werdegang sind. Eine wichtige Komponente der verschiedenen Entwicklungsbereiche ist dabei die ästhetische Bildung. Auch wenn der Begriff der Ästhetik als Synonym für schön, geschmackvoll und ansprechend verwendet wird, verknüpft er in der Wissenschaft Empfindung, Wahrnehmung, Erkenntnis sowie Verständnis und steht somit für das Zusammenwirken „der emotionalen und kognitiven Erfahrungen eines Menschen, die ihn befähigen, Dinge ganzheitlich zu fassen.“ (Weidemann 2010, S. 12).

Hier setzt die Theaterpädagogik an. Theaterpädagogik verfolgt andere Ziele als die klassische Vorstellung des professionellen Theaters. Der Mensch und seine individuelle Entwicklung stehen im Zentrum der Arbeit. Sie trainiert die individuelle Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Kommunikationsfähigkeit und wendet körperlich-sinnliche Methoden an, die das Selbstbewusstsein und die Selbstwahrnehmung des Menschen schulen. Soziale- und gruppendynamische Prozesse sollen den Menschen zu prosozialem Verhalten und selbstverantwortlichem Handeln befähigen (vgl. Brack 2002, S. 32).

„Gefühle sind etwas, was kein Mensch mehr zeigt, keiner mehr lebt und die immer mehr in den Hintergrund geraten. Theater schafft, Gefühle wieder hervorzurufen, Gefühle auszudrücken, die die Kinder auch spüren. Und das finde ich so wichtig.“



Irene Assmann
Kita-Leiterin, Kreisdiakonisches Werk

Theaterpädagogik als eigenständiger Bereich fungiert als Schnittstelle zwischen Innen und Außen. Sie vermittelt zwischen dem Theater und dem Publikum, zwischen der Theaterproduktion sowie verschiedenen Bildungseinrichtungen (vgl. Weisi 2014, S. 12).

In der Praxis sind die Wirkungsbereiche der künstlerischen und pädagogischen Arbeit unmittelbar miteinander verbunden. Im produktiven Prozess des Theaterspiels mit Kindern können Erzieher, die mit Theaterpädagogik in Berührung kommen, die pädagogischen Methoden des Theaters anwenden, um Einfluss auf die Entwicklung der Persönlichkeit zu nehmen (vgl. Huhn/Klingseis 2010, S. 34). Laut Maike Plath kann sich das Bildungspotential künstlerischer Prozesse erst durch eine fragende, kritische Beschäftigung mit „Welt“ entfalten (vgl. Plath 2014: 46). Denn das Theater greift den Konflikt zwischen Mensch und seiner Umwelt wirkungsvoller auf, als jede andere Form der Kunst. Die besondere Wirkung des Theaters erkannte schon Aristoteles, erzählte Jan Holten, Theaterpädagoge in Greifswald sowie Vorstandsvorsitzender des Landesspielverbands Spiel und Theater MV e.V. In der Katharsis geht er von einem heilenden Einfluss auf die Zuschauer aus. Bei einem Theaterbesuch verbindest du dich mit den Handlungsabsichten, mit den inneren Gefühlswelten der Spieler. Das eigene Durchleben des Spiels fördert die Reinigung des Selbst. Doch nicht nur das Publikum zieht seinen Nutzen daraus. Heilende Auswirkungen liegen im Theaterspiel selbst, mit der Möglichkeit einer besonderen Selbstwahrnehmung der Schauspieler (vgl. Ibs/Prüwer 2010). Der theatrale Prozess schafft damit neue Wege sich selbst und Andere kennenzulernen. Es entstehen neue Gedanken, Wahrnehmungen und Auffassungen (vgl. Götza 2010, S. 11). „Und dadurch hat das Theater eine ganze wichtige Bedeutung in der Kinese des Menschen, in seiner Entwicklung, in seiner Ausprägung“, hält Jan Holten fest.

Doch spielen Kinder in der Kita nicht schon genug „Theater“? Welchen Nutzen hat die Theaterpädagogik in dem Bereich? „Theaterspiel kann wie keine andere Kunstform viele Bereiche vereinigen. Es dient der ganzheitlichen Persönlichkeitsentwicklung des Schülers, indem es gleichermaßen seine rationalen wie emotionalen, intellektuellen wie

„Mit der Zeit kommt ein Gefühl: »Komm trau dich, das kannst du doch. Und Mensch, das kann man lernen.« Die Fähigkeit hat Jeder. Sie muss nur hervorgerufen werden und das schafft das Theater.“



Rose-Marie Spießwinkel
Kita-Leiterin, Kreisdiakonisches Werk

kreativen, physischen wie musischen, individuellen wie sozialen Fähigkeiten fördert“. (Landeskunstkonzeption Baden-Württemberg 1990, zit. nach Delgehausen 2018). In heutigen Zeiten der Digitalisierung ist die Schulung kognitiver Fähigkeiten der Kinder entscheidend. Pädagoginnen und Pädagogen berichten über Konzentrationsschwierigkeiten der null bis sechsjährigen, was maßgeblich durch die Medien zu verantworten ist. „Das ist nicht nur das Kino, sondern es sind auch andere Medien, die die Menschen in Anspruch nehmen. Handy, Tablets. Das gesellschaftliche soziale Leben ist dadurch eingeschränkt“, sagt Rose-Marie Spießwinkel. Anstelle von Büchern wird in den Kinderzimmern heutzutage vorrangig ein Fernseher platziert. Durch die bunten und schnellen Bewegtbilder im Fernsehen und sonstigen Screens kommt es zu einer Reizüberflutung, die sich immer häufiger in Unruhezuständen der Kinder äußert. „Meiner Wahrnehmung nach bringen die Medien die Kinder auch zu aggressivem Verhalten. Auch zu Körperwahrnehmungsstörung. Und ich bin mir sicher, dass Theater sie wieder dorthin zurückbringen würde, wie sie sind und wie sie geboren sind,“ fährt Rose-Marie Spießwinkel fort. Um externe Reize und Eindrücke aufnehmen und verarbeiten zu können, benötigen Kinder Hilfestellung in der Ausbildung ihres Wahrnehmungsvermögens. Die Wahrnehmung „definiert die Beziehung zum Selbst, zur sozialen und zur natürlichen Umwelt“ (Huhn/Klingseis 2010, S. 33). Aus diesem Grund kommt der Schulung dieser

eine elementare Aufgabe in der Erziehung von Kindern zu. Und genau das kann ist mit Theater möglich. Die Methoden der Theaterpädagogik haben eine „entschleunigende“ Funktion inne. Es findet eine Reduzierung externer Reize auf das Geringste statt (vgl. Weidemann 2010, S. 17) und fordert die Kreativität der Kinder, da sie auf die sinnliche Wahrnehmung (auditive, olfaktorische, gustatorische, visuelle, taktile) wirken. Kompetenzen auf der rezeptiven Ebene, die Wahrnehmung für dich selbst, für Andere und künstlerische Ausdrucksformen im Allgemeinen, werden geschult. Je intensiver die Sinne stimuliert und durch in einem neuen Kontext gegebene ästhetische Methoden des Theaters trainiert werden, desto größer bildet sich das Wahrnehmungsspektrum heraus. Dieser Prozess vollzieht sich demnach von innen heraus, als von außen initiiert (vgl. Huhn/Klingseis 2010, S. 41).

Aber auch die produktive Ebene wird durch Theaterpädagogik angesprochen und gebildet. Die Verbindung der rezeptiven und der produktiven Ebene bildet den Schnittpunkt zwischen Wahrnehmung und Ausdruck. Sie mündet in einer „inneren Repräsentation des Wahrgenommenen und Erfahrenen“ (Huhn/Klingseis 2010, S. 42) und bezeichnet den Prozess, zu Gegenständen und Situationen zu imaginieren, ohne sich in dem jeweiligen Kontext zu befinden. Durch das kontrollierte Abrufen von Erinnerungen und Fantasievorstellungen, also die innere Repräsentation, vollzieht sich die Produktivität mit den darauf bezogenen Reaktionen im schauspielerischen Ausdruck. Gerade das macht Theater aus: „Emotionen, Gedanken, Beziehungen usw. einen Ausdruck zu verleihen“ (Huhn/Klingseis 2010, S. 42). Die Theaterpädagogik schafft somit einen Zugang zum Inneren des Menschen. Es wird gelehrt, wie durch Sinneneindrücke Visionen entwickelt und dargestellt werden können. Durch das spielerische Darstellen lernen die Kinder, ihren Körper auf verschiedenen Weisen auszudrücken und ihre Bewegungen auszudifferenzieren. Dadurch werden gleichzeitig die motorischen Fähigkeiten bei Kindern gefördert. Dies bezieht sich auf die Sensibilisierung der Feinmotorik als auch der Grobmotorik. Um die eigene Körperwahrnehmung zu stärken, gibt es vielfältige Möglichkeiten im Theater. Denn jede Rolle bringt eine andere Erfahrung mit sich, so wie man einen Löwen anders darstellt, als einen Elefanten: laut, leise, grazil oder stampfen. Das Spiel wird zu einer ganzheitlichen körperlichen Aktivität, die mit ihren vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten einen positiven Einfluss auf die eigene Körperwahrnehmung ausübt (vgl. Weidemann 2010, S. 16). „Kinder schlüpfen sofort in Rollen rein, wo wir sagen ‚Wow. Krass.‘ Wirklich von einer traurigen Rolle, zack, sofort in die fröhliche Rolle rein. Und das muss erstmal jemand können. Kinder können das. Und daran

haben die Kinder eine unglaubliche Freude“, halten die Kita-Leiterinnen fest. Durch darstellerische Übungen lernen die Kinder verschiedene Einsatzmöglichkeiten ihres Körpers kennen und werden rasch kreativ, ihren Körper in unterschiedlichste Rollen zu verwandeln. Um mit Kindern Theater zu spielen, ist auch kein Drehbuch nötig, wie Irene Assmann bestätigte: „Man kann seine Finger nehmen, macht Punkte drauf und schon geht’s los.“

Kommt man auf die Frage nach der Förderung der individuellen Persönlichkeitsentwicklung durch das Theaterspiel zurück, lassen sich somit viele Vorzüge festhalten. Ein Aspekt spielt dabei eine bedeutende Rolle: die Kommunikation. „Man kann nicht nicht kommunizieren“, so lautet das bekannte Axiom des Kommunikationstheoretikers Paul Watzlawik. Die Sprache ist das Ausdrucksmittel, mit dessen Umgang der Mensch aufwächst und dessen Nutzen er bewusst einsetzt. Die Wirkung der nicht-sprachlichen Kommunikation, die Körpersprache, ist hingegen vielen Menschen nicht bewusst. Dabei nimmt dieser Bereich einen größeren Anteil jeder Kommunikation ein. Paul Watzlawik bestätigte in seinen Studien, dass der Anteil der non-verbale Kommunikation zumeist mehr Wirkung erzielt, als der der verbalen. Dem Theater liegen eine Vielzahl an sprachlichen, aber insbesondere auch nicht-sprachlichen Möglichkeiten an Ausdrucks- und Kommunikationsformen zugrunde. Es findet Kommunikation auf unterschiedlichen Ebenen statt: Zwischen Rollen und Schauspielern, zwischen Publikum und Schauspielern und viele mehr. Die Theaterpädagogik kann schon im frühkindlichen Alter dabei helfen, sich der verschiedenen Möglichkeiten bewusst zu werden und sie anzuwenden (vgl. Huhn/Klingseis 2010, S. 44).

Einen guten Kommunikator befähigt doch meist nicht nur das Gefühl für die eigene Kommunikationsfähigkeit. Es erfordert daneben ein Gespür für die Sozialwahrnehmung. Im Theaterspiel treffen die Akteure auf verschiedene Gruppensituationen und erleben sich und Andere in unterschiedlichen sozialen Konstellationen. Ein wichtiger Aspekt des Theaterspielens ist, dass die agierende Gruppe eine gemeinsame Ebene schafft, von der aus

„Wir brauchen viel mehr Spiel in unserem Leben!“

- Hedwig Golpon

Theater gemeinsam konstruiert wird (vgl. Huhn/Klingseis 2010, S. 46). „Man lernt sich in einer Gruppe ein- und unterzuordnen, den Anderen zuzuarbeiten, ein Stück gemeinsam zu entwickeln und für seine Gruppe da zu sein, sie nicht hängen zu lassen. Wer Theater spielt übernimmt Verantwortung. Also im Grunde lernt man so viel fürs Leben. Fürs Zusammenleben,“ hält Hedwig Golpon fest. Im Theaterspiel steht also zumeist das Erlebnis und nicht das Ergebnis im Vordergrund. Es geht um das gemeinsame Erleben, indem die Kinder ihre eigenen Entscheidungen einbringen können oder nicht.

Aus soziologischer Perspektive kann das Theater als „Sonderform sozialer Interaktion gelten“ (Taubе 2012). Diese darstellende Kunstform basiert auf Kommunikation, Rahmung sowie spezifischen Konventionen und lässt sich vereinfacht in einer Formel beschreiben: A spielt B vor C. „Doch Theater ist Spiel! Dafür brauche ich nicht hundertmal C, sondern nur Mitspieler. Theater ist Selbsterleben, Selbsterkenntnis. Es geht um das Spielen miteinander, um das Ausprobieren und das Loslassen von bewussten und unbewussten Konventionen.“, meint Jan Holten. Das Theaterspiel ist somit nicht an eine finale Inszenierung vor Publikum gebunden. Vielmehr geht es um die bewusste Verwandlung des Selbst in einem etablierten Raum. Es wird eine andere Wirklichkeit konstituiert, in der andere Regeln gelten, als in der Realität (vgl. Hoffmann 2009). Daher sind einige Vorkehrungen nötig, um eine Sensibilität für sich selbst und die Gruppenmitglieder zu erzeugen. Jan Holten erzählte im Interview, wie wichtig die Erwärmung in einer Theaterprobe ist: „Für das Stück, das wir als Spielleiter evozieren wollen, braucht es eine Grundstimmung. Theater ist immer ein sozialer Moment. Das bedeutet: ich hebe meinen Blick und sehe dir in die Augen. Ich wende mich dir zu. Wir berühren uns. Wir vollführen etwas und verführen die Anderen zum Mitmachen. Bei einer Kindergruppe ist es wichtig, dass du ihnen Freiräume einräumst, wo sie toben können, laut sein können, rumtallern und so.“ Das wiederholte Erleben solcher Situationen ermöglicht den

Kindern bewusste ästhetische Erfahrungen der Umwelt und des Selbst. In dem konstruierten Raum prozessiert sich die Selbstbildung der Kinder, bei der es jedoch nicht um das Einhalten von Regeln gilt, sondern um die Freiheit, sich selbst, durch seine Entscheidungen und seine Erfahrungen, herauszubilden (vgl. Hoffmann 2009). Der Preis dafür spiegelt sich in der Erweiterung der eigenen Perspektive wider. Verschiedene Sichtweisen outen sich als nachvollziehbar. Dabei geht es auch um das Empfinden und Ausdrücken von Gefühlen. Rose-Marie Spießwinkel und Irene Assmann beobachten, dass heutzutage kaum noch ein Mensch seine wahren Gefühle zeigt und diese immer mehr in den Hintergrund rücken. „Kinder verlernen mit Gefühlen umzugehen, sie werden tabuisiert. Du darfst nicht traurig sein oder aggressiv. Schreien darfst du nicht, aber ehrlich sein auch nicht. Authentisch sein gibt es nicht mehr“, so die Kita-Leiterinnen. Das Theater jedoch vermittelt, dass das Ausdrücken von Gefühlen von essenzieller Bedeutung für die eigene Persönlichkeit ist. Schlüpft man in eine Rolle, versucht man sich mit dieser zu identifizieren. Die Rollenarbeit erfordert das Herantasten an fremde Charaktereigenschaften oder das Hineinfühlen in andere Personen, wodurch eine Auseinandersetzung fremdartiger Perspektiven unumgänglich ist. Dadurch wird die Empathiefähigkeit der Kinder geschult (vgl. Huhn/Klingseis 2010, S. 46). „Man lernt, andere Menschen zu verstehen“, so Hedwig Golpon.

„In der Kita erleben wir manchmal bei Eltern, dass wir sagen: »Wir gehen ins Theater.« und die sagen: »Ins Theater? Gott, da war er ja noch nie«. Mit sechs Jahren. Da sag ich immer: »Mensch, da wird's aber Zeit!«“

- Irene Assmann

Das Theaterspiel fördert Sozialkompetenzen in jeglicher Hinsicht. Zum Beispiel kann eine Konfliktsituation konstruiert werden, in der die Akteure Handlungs- und Lösungsstrategien erarbeiten müssen. So lernen Kinder Verhaltensweisen kennen und mit diesen umzugehen. Gesellschaftliche Eigenschaften wie Akzeptanz und Toleranz werden vermittelt „und sie lernen auch scheitern. Aber auch gewinnen. Aber ebenso mit hässlich sein und hübsch sein umzugehen. Wir als Erwachsene sagen zum Beispiel ‚Guck mal, wie hässlich der ist.‘ Aber Kinder haben dieses Gefühl noch nicht. Hässlich ist normal. Schön ist normal. Und Theater vermittelt diese Gefühle, dass auch das normal ist“, proklamiert

Rose-Marie Spießwinkel. Für Kinder kann Theater demnach eine Vorbereitung auf das Erwachsensein darstellen. Es wäre wünschenswert, wenn sich das Theaterspiel in den Kindertagesstätten vermehrt durchsetzen würde, um die Kinder frühzeitig mit dem Theater vertraut zu machen. Die Kita-Leiterinnen sehen die Aufgabe in den Kitas, den Kindern das Theater wieder nahbarer zu machen. Sie finden es wichtig, dass den Menschen vermittelt wird, dass Theater nicht nur Theater ist, sondern den Menschen bewegen kann.

„Theater ist eine der Möglichkeiten, die in Erwägung gezogen werden sollte, wenn man langfristig eine Gemeinschaft oder Gesellschaft in Bewegung bringen möchte. Also kann Theater anstecken, die Welt zu verändern. Das glaube ich, ja.“ – Jan Holten

„Theater hat immer mit dem unmittelbaren Erleben zu tun. Mit einer Lebensfreude, die man verbindet. Dieses Lebendige, diese Vibration, diese Flamme zu entdecken, das hat mich damals verführt.“



Jan Holten

Theaterpädagoge und Vorstandsvorsitzender des Landesverbands Spiel und Theater MV e.V.

1.2 „Die Sensoren“ im Rampenlicht

Einleitung

Im Laufe der Zeit hat sich das Seniorentheater zu einem bedeutenden Bereich des kulturellen Engagements älterer Menschen entwickelt (vgl. Skorupa 2015, S. 4). Jene finden in dieser Art von kultureller Aktivität zum einen neue Entwicklungsmöglichkeiten, Herausforderungen und Chancen und zum anderen aber vor allem auch Freude und soziale Integration. Der Sinngehalt des Seniorentheaters geht damit über den einer reinen Freizeitbeschäftigung weit hinaus. Leider findet diese Art des Theaters im öffentlichen Raum nur wenig Beachtung und Anerkennung, auch im Vergleich zum Kinder- und Jugendtheater (vgl. Skorupa 2015, S. 4). Darüber hinaus sind in diesem Bereich wenig wissenschaftliche Arbeiten oder Arbeiten der Feldforschung zu finden. Einzelne Arbeiten, die hier zu nennen sind, stammen unter anderem von Caroline Kühnl, die in ihrer Studie „Neue Wege im Seniorentheater oder Warum nicht Kaffeeklatsch?“ eine Befragung mit Spielenden durchführte (vgl. Kühnl 2005), sowie von Ruth Maria Lueger, welche im Rahmen ihrer Diplomarbeit das Seniorentheater im deutschsprachigen Raum untersuchte (vgl. Lueger 2011).

Im Folgenden soll herausgefunden werden, worin die Motivation für die Aufnahme eines Engagements im Seniorentheater liegt. Dahingehend wird die Frage untersucht: *Welche Motive bewegen ältere Menschen dazu, sich im Amateurtheater zu engagieren?*

Um diese Frage zu beantworten, interviewten wir zwei Darsteller aus dem Seniorentheater „Die Sensoren“ aus dem Kunstverein Arthus in Rostock und verglichen deren Antworten mit den Ergebnissen aus den vorliegenden Studien.

Bedeutung des Seniorentheaters

Aufgrund der neusten demografischen Entwicklungen rücken immer mehr ältere Menschen in den Fokus des öffentlichen Diskurses. Demnach lag im Jahr 2014 der prozentuale Anteil der Menschen über 65 Jahren bei 21 Prozent in Deutschland (vgl. Bundesamt für Statistik 2014). Dabei gehen mit ihrer Lebenserfahrung zum einen oftmals ein umfangreicher Wissensschatz und verschiedenste Fertigkeiten einher, zum anderen können ältere Menschen in der Regel ohne Einschränkungen über ihre Zeit verfügen (vgl. Erlinghagen 2008, S. 93-96; Oostlander et al. 2015, S.63). Zudem weisen ältere Menschen heutzutage einen guten Gesundheitszustand auf und sind zudem in der Regel länger fit und außerdem häufig über ihre Berufstätigkeit hinaus daran interessiert, sich zu engagieren (ebd.). Demnach ist das Seniorentheater eine erfolgversprechende Strategie für die Zeit nach dem Ruhestand, „[...] da sie Gelegenheiten bietet, am gesellschaftlichen Leben teilzuhaben, soziale Einbindung und Anerkennung zu erfahren und eine sinnstiftende Tätigkeit auszuüben“ (Oostlander et al. 2015, S. 63). Darüber hinaus bietet diese Form des Amateurtheaters eine Möglichkeit zur aktiven kulturellen Teilhabe und stellt für die Gesellschaft eine soziale und ästhetische Bereicherung dar.

„Was Kinder eigentlich unbefangen machen, verliert sich ja im Laufe der Zeit, das Bisschen, was noch nicht ganz verschüttet ist, kann man wieder aktivieren.“



Bernd, Seniorentheater
„Die Sensoren“

Bestandsaufnahme

Das erste offizielle Seniorentheater in Deutschland, „Freie Werkstatttheater Köln“, wurde 1979 gegründet, woraufhin sich andere Gruppen in ganz Deutschland formierten und auftraten (vgl. Lueger 2011, S. 78). Seit 1996 trifft sich der Bund deutscher Amateurtheater, um sich ein Mal im Jahr öffentlich mit der Thematik „Seniorentheater“ auseinanderzusetzen (vgl. Lueger 2011, S. 78). Eine exakte Anzahl der Seniorengruppen in Deutschland ist nicht feststellbar, da die meisten nicht in den Amateurverbänden ihres Landes gelistet sind. Amateurtheatergruppen haben die Möglichkeit, eine Mitgliedschaft beim Dachverband anzumelden, welche ihnen exklusive Leistungen zur Verfügung stellt. Diese Mitgliedschaft ist jedoch mit Kosten verbunden, wodurch nur ein geringer Teil offiziell registriert ist. (vgl. Lueger 2011, S. 79). Aus Sicht der Schauspieler ergeben sich weitere notwendige Formen der Unterstützung, demnach wünschen sich die meisten Theatergruppen „regelmäßige finanzielle Unterstützung, Anerkennung als eigenständiger kultureller Raum, neue Mitspieler, öffentliche Aufmerksamkeit, [...] Spielstätten, Probenräume“ (Kühnl 2005, S. 15). Auch Bernd Langenberg vom Seniorentheater aus Rostock merkte an: „Inwieweit ist überhaupt eine Öffentlichkeit da, die sich dafür interessiert. Und was ich bisher nicht wahrgenommen habe, es gibt in der Stadt nirgendwo eine Stelle, die diese Aktivitäten bündelt und auch geeigneten Maßnahmen, wie der Werbung, Unterstützung gibt. [...] Werbung, Flyer und Plakate, das kostet ja alles Geld“. Darüber merkte Bernd Langenberg weiter an, dass es darüber hinaus schön wäre, wenn alle vorhandenen Proberäume und Bühnen der ganzen Region mit den nötigen technischen Anforderungen gelistet werden würden und den einzelnen Amateurgruppen zur Verfügung stehen könnten.

Motive für das Seniorentheater

Die begriffliche Alterseingrenzung der Senioren ist aufgrund von zahlreichen Definitionsvorschlägen schwer in die Praxis umzusetzen. Laut Kühnl hängt der soziologische Begriff des Alters „[...] unter anderem mit dem Ausscheiden aus der Erwerbstätigkeit zusammen“, wodurch „impliziert wird, „[...] dass im Seniorentheater Menschen aktiv werden, die ihre Berufsphase abgeschlossen haben“ (Kühnl 2005, S. 7). Eine ähnliche Einteilung des Alters übernimmt die Entwicklungspsychologin Berk, die diesen Lebensabschnitt als das *späte Erwachsenenalter* bezeichnet und damit alle Personen ab 65 Jahren mit einschließt (Berk 2005, S. 9).

Die Eingrenzung des Alters ist eine heikle Thematik und wird im Hinblick auf das Seniorentheater selten getätigt, viel mehr gilt die Regel: Man ist so alt, wie man sich fühlt. Dennoch liegt das Mindestalter beim Seniorentheater etwa bei 60 Jahren, aber auch jüngere Personen werden vermutlich nicht abgewiesen, da sich jeder Theaterpädagoge über neue Teilnehmer freut (vgl. Lueger 2011, S. 18). Nach oben hin werden für gewöhnlich keine Grenzen gesetzt, wobei dem Gruppenleiter das Recht vorbehalten ist, nach eigenem Ermessen interne Regelungen aufzustellen (vgl. Lueger 2011, S. 18). Die befragten Amateurdarsteller der Gruppe „Die Sensoren“ können diese Altersverteilung in ihrem Seniorentheater bestätigen, wonach die jüngste Darstellerin 66 Jahre und die Älteste 80 Jahre alt ist. Aber dass das Alter auch in dieser Gruppe keine Rolle spielt, wird verdeutlicht mit der Aussage von Gisela Scholz: „So kleine Kinder sind wir dann doch ein bisschen noch, auch wenn wir schon ganz schön alt sind“. Zudem wird aus anderen Studien ersichtlich, dass das Seniorentheater in den meisten Fällen weiblich ist (vgl. Skorupa 2015, S. 6). So auch in Rostock, wo vier von fünf Darstellern weiblich sind. Dies könnte laut Skopura damit erklärt werden, dass das generelle Interesse an Kultur bei Frauen etwas größer ist als bei Männern (vgl. Skorupa 2015, S. 6).

„So kleine Kinder sind wir dann doch ein bisschen noch,
auch wenn wir schon ganz schön alt sind.“



Gisela Scholz, Seniorentheater
„Die Sensoren“

Wie bereits erwähnt, treffen im Seniorentheater Menschen aufeinander, die nach dem Ruhestand auf der Suche nach einer sinnstiftenden Tätigkeit sind. Oft treffen hier Personen aufeinander, die schon in ihrer Jugend Kontakt zum Theater hatten, jedoch in der Phase der Erwerbstätigkeit keine Zeit dazu fanden (vgl. Kühnl 2005, S. 7). Ähnlich war es auch bei Bernd aus dem Seniorentheater. Dieser war bereits in der Schulzeit und während des Studiums im Theater aktiv, dieses Engagement hat sich jedoch im Berufsleben verlaufen. „Aber der Wunsch, mal wieder auf der Bühne zu stehen oder überhaupt in der Richtung was zu machen, der war immer da“ und mit der Zeitungsannonce der Theaterpädagogikstudentin – mit dem Aufruf, eine Seniorentheatergruppe zu gründen – ging dieser für Bernd in Erfüllung. Ganz anders verhielt es sich bei Gisela, sie hatte bis dato noch keinen Kontakt zum Theaterspielen: „Ich habe die Anzeige in der Zeitung gelesen und wie gesagt, weil man ja auch ein gewisses Alter hat, sagt man sich, der Kopf, der muss auch ein bisschen aktiviert werden und da habe ich mich dann gemeldet“. Sie sei außerdem auch der Ansicht, dass Leute, die ständig auf der Couch sitzen, nicht zu motivieren seien: „Die finden ihren

Platz und bleiben da [...] es müssen schon Leute sein, die ein bisschen aktiv sind“ (Gisela Scholz). Die Antworten der Befragten stimmen auch mit den Ergebnissen aus der Studie von Kühnl (2005) überein, wonach 58 Prozent der Befragten bereits seit der Kindheit/Jugend den Wunsch verspürten, Theater zu spielen und bei ca. 40 Prozent hat sich dieser Wunsch eher spontan nach dem Ende der Berufstätigkeit ergeben (vgl. Kühnl 2005, S. 8).

Weiterhin können wir davon ausgehen, dass ältere Menschen aufgrund ihrer Lebenserfahrung eine genaue Vorstellung davon haben, welchen Tätigkeiten sie sich kontinuierlich zuwenden wollen und die jeweilige Verweildauer im Vergleich zu Jugendlichen, die sich nur mal ausprobieren wollen, relativ hoch ist (vgl. Kühnl 2005, S. 7-8). Diese Vermutung konnte sowohl in der Studie von Kühnl, als auch von den beiden Befragten aus der Seniorentheatergruppe aus Rostock bestätigt werden. Demnach ist Bernd Langenberg als Gründungsmitglied schon seit 2011 in der gleichen Gruppe aktiv.

Mit Blick auf die Tätigkeitsbereiche in den Seniorengruppen wurde im Interview neben dem Schauspiel vor allem das Erstellen von Texten und Stücken hervorgehoben: „Was wir uns zu Anfang gar nicht vorstellen konnten, ist, dass wir selbst in die Lage versetzt worden sind, ein Stück zu entwickeln. Das war für uns eine wirklich grundlegende Erfahrung, keiner von uns hat das vorher gemacht. Es macht natürlich einen Heidenspaß sich erstmal Rollen auszudenken, in diese Rollen zu schlüpfen, vor allen eine Figur zu spielen, die man selbst nicht ist [...] und die Stücke haben immer Resonanz gefunden“, so Bernd. Auch diese Aussage aus der Befragung wird durch die Ergebnisse aus der Studie von Kühnl bestätigt, wonach vermehrt Texterstellung und Regie als wichtigste Tätigkeitsbereiche genannt wurden. Darüber hinaus haben sich bei den Befragten aus Rostock über das Seniorentheater neue Projekte ergeben, an denen sie mitwirken. So sind sie momentan beispielsweise Simulationspatienten an der Universität Rostock und spielen dort Krankheitsbilder nach, welche die Medizinstudenten erkennen und behandeln müssen. Zudem nehmen sie am Mehrgenerationentheater des Volkstheaters Rostock teil und waren auch als Protagonisten in Imagefilmen und Musikvideos tätig.

In der Studie von Kühnl nannten die Probanden auf die direkte Frage, was sie am Theaterspielen motiviert, Folgendes: „weil ich Körper, Geist und Seele fit halte, weil ich es spannend finde, wie ein Stück entsteht, ich auf diese Weise mit Anderen zusammen bin, weil wir witzige Szenen entwickeln und ich dabei viel lachen kann weil wir unser Publikum zum Nachdenken bringen, weil ich mich einem Publikum mitteilen kann, weil ich mich meinen Mitspielern mitteilen kann, weil wir unser Publikum zum Lachen bringen, weil ich mich mit wichtigen Themen beschäftige, weil ich Anerkennung bekomme“ (Kühnl 2005, S. 10).

Ähnlich antworteten die Probanden aus dem Seniorentheater „Die Sensoren“. Demnach motiviere sie zur Teilnahme an einer Seniorentheatergruppe vor allem der ungefilterte Kontakt zum Publikum, so dass im Spiel die Reaktionen sofort miteinbezogen werden können und auch das positive Feedback des Publikums ein direktes Gefühl auslöst. Auch die sensible Auseinandersetzung mit aktuellen und wichtigen Themen stand bei der Motivation ganz weit vorne, so haben „Die Sensoren“ das Stück der Anne Frank für Schüler aufbereitet: „[...] und da ist auch was für uns Bemerkenswertes entstanden, was wir uns vorher gar nicht so vorgestellt haben ... das Schweigen während einer Aufführung, also das Gebanntsein, das Hinhören, das war so frappierend, ich stimme zu, dass der Applaus was ganz wichtiges ist ... aber selbst das Schweigen kann einen tief beeindruckt, weil man merkt, dass man irgendwie einen Nerv getroffen hat, der jetzt nichts mit Jubel und Heiterkeit zu tun hat“, stellt Bernd fest.

Zudem hält das Theaterspielen den Körper und Geist fit: „In eine Rolle zu schlüpfen, Texte zu lernen und zu beherrschen ist in unserem Alter nicht mehr ganz so einfach. Also vor vielen, vielen Jahren hat man einmal auf das Blatt geguckt und dann saß der Text, das müssen wir heute 20/30 Mal machen“, führt Bernd weiter aus. Auch Gisela stimmt Bernd dahingehend zu: „Ja, im Alter bleibt schon vieles weg, da muss man dann mal wieder die Gehirnzellen anstrengen“. Zudem ist für Beide sehr wichtig, dass die Theatergruppe einen geschützten Raum darstellt. „Man kann wirklich [alles] ausprobieren bis zu einer Peinlichkeit, das ist völlig egal, es geht nicht nach draußen“, erzählt Bernd.

Ein weiterer zentraler Punkt des Theaters ist die soziale Integration und das Zusammenwachsen der Gruppe. „Man erfährt wichtige Informationen aus dem Leben der Anderen, man teilt Erlebnisse. Das ist so ein positiver Nebeneffekt, der da entstanden ist, indem man persönlich mehr zusammenrückt. Man kriegt durchaus ein Gefühl füreinander und das ist natürlich schön“, bestätigen Gisela und Bernd.

Schlussbetrachtung

Bezüglich der eingangs formulierten Forschungsfrage wird deutlich, dass die Menschen dieser Altersgruppe ähnliche Motive für die Aufnahme eines Engagements aufweisen, wie beispielsweise der *Wunsch nach sozialen Kontakten, neue Strukturen nach dem Ruhestand, Spaß an der Tätigkeit, Wertschätzung von Anderen* oder der *langjährige Wunsch nach dem Ruhestand auf der Bühne zu stehen*. Das Seniorentheater scheint somit für viele ältere Menschen eine Quelle sowohl von Lebenskompetenzen als auch von Lebensqualität zu sein, welche auch als Ersatz für den früher ausgeübten Beruf dient. Zudem werden soziales und kreatives Potenzial gefördert, das wiederum positive Auswirkungen auf das kulturelle Angebot und somit auch auf die Gesellschaft hat.

Darüber hinaus geht es ihnen darum, etwas zu tun, woran ihr persönliches Interesse hängt, wie etwa in einem sozialen Netzwerk eingebunden zu sein, einen allgemeinen Beitrag zur Gesellschaft zu leisten sowie einfach gebraucht zu werden und dabei Spaß zu haben. Um das Seniorentheater auch längerfristig in der Gesellschaft zu festigen, Strukturen und Ressourcen zu schaffen, braucht es Anerkennung, Wertschätzung und Aufmerksamkeit der Gesellschaft (vgl. Skorupa 2015, S. 10). Zunächst sind aber vor allem ein Umdenken und ein neuer Blickwinkel auf das vorhandene Altersbild notwendig, um das Theaterspiel mit Senioren in seiner Vielfältigkeit abzubilden. Demnach ist laut Kühnl „Seniorentheater [...] schon lange nicht mehr ein Beschäftigungsangebot für einsame, überflüssig gewordene Alte, sondern ein Beitrag, den Senioren leisten, Kultur zu gestalten – für sich und für andere“ (Kühnl 2005, S. 15).

In Hinblick auf die Theaterpädagogik ergeben sich zahlreiche neue Aspekte in der Theaterarbeit mit Älteren. „Spezifische Fortbildungen, z.B. zu den Möglichkeiten der Theaterarbeit mit Menschen mit Demenz, sollten angesichts der wachsenden Zahl der Betroffenen ausgebaut werden, denn im Theaterspiel öffnen sich neue Wege des Ausdrucks und der Kommunikation, wenn kognitive Fähigkeiten verschwinden“ (Skorupa 2015, S. 10). Aber auch das Bedürfnis nach dem lebenslangen Lernen, Weiterbildung und Austausch mit anderen aktiven Senioren kann von Theaterpädagogen zielführend eingesetzt werden (vgl. Skorupa 2015, S. 10). Hierzu gehört zum einen die kontinuierliche Ausbildung schauspielerischer Kompetenzen, zum anderen die sensible Heranführung an inhaltliche Thematiken wie Lebenserfahrung oder Zeitzeugen (vgl. Kühnl 2005, S. 8).

Abschließend kann gesagt werden, dass Menschen im Seniorentheater allgemein aktiver sind und durch die Erfahrungen auf der Bühne ein selbstständiges und persönlich zufriedenstellendes Leben führen.

Du hast Lust selbst ein Teil des Seniorentheaters zu werden? Dann melde dich bei einer der folgenden Gruppen:

Jugendkunstschule ARThus „Die Sensoren“
Kuphalstrasse 77, 18069 Rostock
Tel. 0381/8002261 - Mail: mail@arthus.de

Nicolausclub – Theatergruppe für Senioren
Leitung: Michael Kleinert / Mi. 17-19 Uhr
Im Landestheater Neustrelitz

„Das Theater ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen.“ - *Max Reinhardt, Rede über den Schauspieler 1929*

1.3 Die Kunst des Improvisationstheaters

Das Improvisationstheater ist eine kreative Methode zur individuellen Persönlichkeitsentwicklung.

„Das Leben ist zu spontan, um geplant zu werden.“ (Herrmann Rühle)

Der planende Mensch ordnet täglich seine Welt. Er bereitet sich intensiv auf ein bevorstehendes Meeting vor und weiß dennoch nicht, wie es ausgehen wird. Er plant detailliert seine Zukunft und vergisst dabei den unmittelbaren Moment zu genießen. Sollte sein Plan einmal nicht funktionieren, dann geht er davon aus, dass sein Plan zu schlecht war. Planung ist nur das halbe Leben. Auf der anderen Seite, ist es die Improvisation, die es uns ermöglicht, bestimmte Situationen nicht nur zu meistern, sondern diese auch zu genießen. Die Improvisation ist es, die die Fehlentscheidungen unwichtig erscheinen lässt. Eine Möglichkeit den Umgang mit unvorhersehbaren Situationen zu erlernen und ganz nebenbei weitere wichtige Kompetenzen für den persönlichen Alltag zu erwerben, bietet das Improvisationstheater.

Plan B – Improvisieren: Was aber ist Improvisationstheater? Improvisationstheater ist „[...] das ungebundene, spontane Spiel mit nur geringen Vorgaben, ohne festgelegten Handlungsfaden und mit unerwarteten Ausgang“ (Weintz 1998, S. 198). Die Darsteller werden vor die Herausforderung gestellt, Texte, Handlungen und Darstellungsformen selbst zu kreieren, wobei sie lernen dem Prozess zu vertrauen und den Augenblick wahrzunehmen (vgl. Thöneböhn 2006, S. 6). Es handelt vom Versagen, wobei es keine Fehler gibt, von erneuten Versuchen und von der Freude, etwas Neues zu erschaffen (vgl. Forst/Yarrow 1990, S. 2). Keith Johnstone, der zunächst Übungen entwickelte, damit Schauspieler leichter improvisieren lernten, „erfand“ sozusagen das Improvisationstheater und gilt damit als dessen Begründer.

Was kann das Improvisationstheater? Unvorbereitete Situationen lösen bei Menschen häufig Unsicherheiten aus. „Beschäftigt man sich intensiv mit dem Improvisieren, lernt man Schlagfertigkeit, Spontaneität, Kreativität, den Abbau von Hemmungen und stärkt das Selbstbewusstsein. Man schärft die Fremd- und Selbstwahrnehmung, schult die Rhetorik, erweitert seinen Wortschatz, hat Spaß am Spiel und Lust am Scheitern“ (Damisch 2012, S. 2) schreibt Christine Damisch in ihrer Masterarbeit, in der sie darlegt, dass sich die Anwendung von Methoden des Improvisationstheaters stressmindernd auf den Beruf und den Alltag auswirken kann. Dass das Improvisationstheater Kompetenzen vermittelt, haben wir nicht nur aus der Masterarbeit von Christine und anderen Arbeiten zur Theaterarbeit und -pädagogik erfahren, sondern auch aus unseren Interviews mitgenommen.

Christine leitet eine Improvisationstheater-Gruppe im Rostocker Arthus. Einer der Spieler in ihrer Gruppe ist Stephan. Stephan spielt seit neun Jahren im Improvisationstheater. In dieser Zeit hat er gelernt, seine Unsicherheit abzulegen und sein Selbstbewusstsein zu stärken. Dafür braucht er nicht unbedingt eine Bühne oder eine Art Selbstdarstellung. Schon die Teilnahme an den Proben macht ihn sicherer.

„Ich versuche mir halt das Leben schön zu machen und da ist ein Teil davon Theater.“



Stephan, Improvisationstheater Arthus Rostock

Der Effekt der Probe: In den Proben des Improvisationstheaters werden Gewohnheiten hervorgerufen, Klischees reflektiert und Ängste vor bestimmten Situationen analysiert (vgl. Dörger 1997, S. 79). „Ich hab auch schon Proben erlebt, in denen eine kleine Erzählrunde am Anfang mit eingeschoben wurde, wo jeder einmal so seine Befindlichkeiten sagen konnte oder was man die Woche so gemacht hat. Schon eine schöne Sache“ findet Heike, die ebenfalls in der Gruppe unter Christines Leitung spielt. Das schweißt zusammen. In diesem sozialen Raum wird man von Leuten aufgefangen, die sich vertrauen. Dabei werden die Beziehungsfähigkeit und die Selbstsicherheit gefördert. „Es geht um das Loslassen, das Ankommen [...], um Kontakt zu haben, direkte Zuwendung und um die Berührung“, erklärt uns Jan. Als Kindergärtnerin ist Heike die Förderung der Schlagfertigkeit und der Rhetorik besonders wichtig, um in Elterngesprächen souverän zu wirken. Schon die Proben ermöglichen es, innere Sprachprozesse zugänglich zu machen und diese auch nach draußen zu lassen, denn diese innere Sprache lässt sich verschriftlichen, musikalisch ausdrücken, aber eben auch spontan dramatisieren (vgl. Kruse 1997, S. 37). Neben der Förderung des Selbstbewusstseins stärkt das Improvisationstheater demnach auch die soziale Kompetenz, das individuelle Körpergefühl und die Formulierung kreativer Selbstaussagen. Aber wie funktioniert das eigentlich?

Kreativität und Veränderung: Eine Gruppe von Spielerinnen und Spielern betritt eine Bühne ohne zu wissen, was auf sie zukommt. Die Darsteller beginnen anhand weniger Vorgaben und bestimmter Regeln zu improvisieren. Die Vorgaben und Regeln sind abhängig vom Improvisationsformat und den verschiedenen Funktionen, die die Spielleitung und die verschiedenen Darsteller darin haben. Improvisationstheater ist Gruppenarbeit, ein sozialer Prozess zwischen den Schauspielern, aber auch mit dem Publikum (vgl. Brauneck 1986, S. 27). Die Spieler lassen sich auf ihr Gegenüber ein und entscheiden frei und selbständig wie sie die Vorgaben gestalten und wie sie auf die Aktionen der Mitspieler antworten. Sie öffnen sich dem Ungeahnten, widmen sich dem Zufall und reagieren spontan und kreativ. Dabei verändern sich die Spieler. „Ich mag es einfach an diesem Theater zu sehen, wie Menschen lockerer werden, nicht dass sie es müssen, aber sie verändern sich und das nur zum Positiven in meiner Wahrnehmung“ erklärt uns Stephan.

Die Kreativität während des Spiels formt das Handeln und kann den Selbstwert erhöhen, was eine wichtige Grundlage für das Wohlbefinden der Menschen ist (vgl. Kruse 1997, S. 36). Die Bewertungskriterien der Erwachsenenwelt werden außer Kraft gesetzt und ungewohnte Umgangsformen durchbrochen (vgl. Kruse 1997, S. 36). Während dieses Prozesses entwickeln sich die Spieler und Spielerinnen. Schüchternheit und Angst werden in Selbstbewusstsein und Sicherheit verwandelt und die Wiederentdeckung der Fantasie, die man als Kind hatte, wird gefördert.



Heike, Improvisationstheater Arthus Rostock

Warum Erwachsenwerden eine Falle ist: Bereits Freud stellte fest: „Der Dichter tut dasselbe, wie das spielende Kind. Er erschafft sich eine Phantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d.h. mit großen Affektbeträgen ausstattet, während er sie von der Wirklichkeit absondert“ (Freud 1908; zitiert in Weintz 1998, S. 267). Mit dem Theaterspiel kann Fantasie ausgelebt und Spielräume für diejenigen Lebensentwürfe geschaffen werden, die im Alltag keinen Raum finden (vgl. Brauneck 1986, S. 30). Sowohl das kindliche Spiel, als auch die theatrale Praxis nehmen Korrekturen gegenüber einer unbefriedigenden Wirklichkeit vor (vgl. Weintz 1998, S. 267) und machen es möglich, fernab von gesellschaftlichen Normen zu handeln. Auch aus unseren Interviews haben wir erfahren, wie wichtig es ist, das Kind in sich zu bewahren. Für Stefan ist das Improvisationstheater „[...] ein Indikator des Kindbleibens“. Er hat das Kind in sich nie verloren. Für Rose-Marie sind es ebenfalls die Fähigkeiten der Kinder, die durch das Theaterspielen wieder aufleben sollen: „Und die Fähigkeit hat jeder. Die müssen wieder hervorgerufen werden und so ein Theater schafft das“.

Tabus auszusprechen und diese auf die Bühne zu bringen, erfordert den Spielern eine gewisse Spontanität ab. Wie Johnstone schreibt, müssen die Spieler ihr Innerstes offenbaren, wenn sie spontan vor einem Publikum agieren wollen (vgl. Johnstone 1993, S. 189). Der Zwang sich zu den eigenen Präferenzen zu bekennen und diese als Handlungsgrundlage festzulegen, scheint eine heilende Wirkung zu haben (vgl. Kruse 1997, S. 44) und gleichzeitig die Identitätsfindung zu fördern.

Identität: In der Improvisationstheaterarbeit erfährt jeder Spieler etwas über sich selbst, das für seine Persönlichkeitsentwicklung nicht folgenlos bleibt (vgl. Dörger 1997, S. 87). Bestehende Werte können flexibilisiert werden, denn wie auch einige andere kreative Methoden, gibt das Improvisationstheater die Gelegenheit, viele verschiedene Rollen, Positionen und Wertesysteme probeweise auszuprobieren (vgl. Kruse 1997, S. 39). Stereotypen verschwinden und unterschiedliche Figuren werden erschaffen (vgl. Dörger 1997, S. 79). Für starr gehaltene Werte werden relativiert und eigene Wertesysteme können hinterfragt und neu geordnet werden (vgl. Kruse 1997, S. 39). Dabei ist das Ziel nicht zwangsläufig ein stabiles Selbst im konventionellen Sinne zu entdecken. Vielmehr entsteht ein Prozess, in dem eine Reihe von Möglichkeiten entwickelt werden, um mit dem Leben zu spielen (vgl. Forst/Yarrow, 1990, S. 146). Im Improvisationstheater werden durch die Einbeziehung des Publikums während des Spiels fremde Lebensmuster vorgegeben, die die Schauspieler auf der Bühne spontan verstehen und darstellen. Es findet eine Art Wechselwirkung zwischen Schauspielern und Publikum statt. Das Theaterspiel ist ein kreativer Prozess komplementärer Identifikation (vgl. Brauneck 1986, S. 32). „Die Realität des einen resultiert aus der Realität des anderen“ (Brauneck 1986, S. 33). Die Spieler bilden das Publikum mit ihren Ideen ab und das Publikum bildet die Spieler durch das Spiel ab (vgl. Dörger 1997, S. 80).

Erkenntnis: Improvisationstheater prägt Wesen. Es erweitert das Wissen, baut Hemmungen und Vorurteile ab und fördert die Rhetorik. Es fördert die Fantasie, ist Teamwork und soziale Interaktion. Improvisationstheater heißt Verantwortung übernehmen - für die Gruppe und für sich selbst. Es bildet die Persönlichkeit und stärkt das Körperbewusstsein. „Improvisationstheater ist sowohl Übungsfeld für das Leben, wie auch eine Arena für die Erforschung weiterreichender Dimensionen des Geistes“ (Fox in Dörger 1997, S. 76). Der gesamte Körper ist eine Ressource von Sensibilität und Lebenserfahrung, von Ausdruck und Artikulation (vgl. Forst/Yarrow 1990, S 163). All diese Kompetenzen sind Basis für Freiräume und Basis für Stressabbau.

Was das für die Zukunft bedeutet: Umso wichtiger ist es, die Wirkung des Improvisationstheaters in die Öffentlichkeit zu tragen. Menschen, die bisher keinen Kontakt zum Theaterspiel haben, dafür zu sensibilisieren, dass das Improvisationstheater die persönliche Entwicklung abseits von Tabus und gesellschaftlichen Normen fördert. Pädagogen, die an die Effekte des Theaters glauben, zeigen, dass durch Improvisationstheater in der Schule spielend Fähigkeiten vermittelt werden, die die Kinder ihr Leben lang begleiten werden. Denn Improvisation ist die Grundlage für den Umgang mit unvorhergesehenen Situationen und damit die Basis für ein Leben, das nicht nur aus freiheitsbeschränkenden Plänen besteht.

Wer braucht schon einen Plan, wenn man improvisieren kann? Du hast Lust selbst ein Teil des Improvisationstheaters zu werden? Dann melde dich bei einer der folgenden Gruppen:

Jugendkunstschule ARThus
Kuphalstrasse 77
18069 Rostock
Tel.: 0381/8002261
Mail: mail@arthus.de

Ma´ma Ernst
Studententheater der Universität
Greifswald e.V.
Franz-Mehring-Straße 48 (Keller)
Tel.: 03834-4203274
Poststelle Universität 17489 Greifswald

STiC-er Theater e.V. /
Jugendkunstschule im TPZ M-V
Frankenstraße 57/61
18439 Stralsund
Telefon: +49 3831 280786
E-Mail: post@stic-er.de

1.4 Ausbrechen aus der Realität

Theaterspielen ermöglicht ein Loslassen von auferlegten Rollen im Alltag

„Wenn ich eine Rolle spiele, kann ich so sein, wie ich sonst nicht bin.“

Dieses Zitat von Christian, ausgebildeter Schauspieler und heute tätig als Theaterpädagoge, macht verständlich, was alle InterviewpartnerInnen zum Ausdruck gebracht haben. Sie alle verbinden das Reinschlüpfen in andere Rollen mit dem Theaterspiel – und genau das begeistert sie am allermeisten.

„Wie ich sonst nicht bin“ im Zitat verdeutlicht, dass Individuen bestimmte Handlungen oder Verhaltensweisen nicht realisieren. Grund dafür können Normen und Konventionen der Gesellschaft sein. Darunter werden „[...] ausdrücklich vermittelte Regeln des erwünschten oder vorgeschriebenen menschlichen Tuns und Lassens, wie auch der inneren Einstellung und des Denkens [...]“ (Ernst Oldemeyer 2010 zitiert bei Schäfers 2013, S. 59) verstanden. Ein Nicht-Befolgen bzw. ein abweichendes Verhalten dieser Regeln zieht sowohl positive als auch negative Sanktionen durch die Gesellschaft mit sich (vgl. Schäfers 2013, S. 83 f.). Mögliche Sanktionen setzen Individuen unter Druck. Sie möchten den Erwartungen ihrer Mitmenschen entsprechen, es dem Vorgesetzten recht machen, Zeit für die Kinder haben und Sport treiben. Das Schauspielern hilft, diesen Druck vorübergehend zu lösen: **Theaterspielen ermöglicht ein Ausbrechen aus auferlegten Rollen im Alltag.**

Alle unsere InterviewpartnerInnen bestätigen diese These. „[...] man kann dann in andere Rollen reinschlüpfen, was du eigentlich gar nicht bist. Du kannst einfach eine andere Person sein [...]“ sagt Jennifer, eine aktive Akteurin im Studentenspielclub am Theater Vorpommern in Greifswald. Irene und Rose-Marie, die eine Kita in Greifswald leiten, finden durch das Theaterspiel vor allem die Möglichkeit Last auszuspielen, die Seele zu lockern und den Stress aus dem Alltag zu bewältigen. Dazu zählen nicht nur alltägliche Aufgaben und ein vermeintliches Fehlen von Zeit, sondern auch das Spielen unterschiedlichster Rollen aufgrund der Erwartungen, die jeden Tag an einen herangetragen werden. Man ist Mutter, Ehefrau, Schwester, Tochter, Schwägerin, Kitaleiterin und noch vieles mehr und an jede dieser Rollen sind unterschiedliche Erwartungen gerichtet. Das Theaterspiel ermöglichte außerdem, in einem geschützten Raum

alles ausprobieren zu können ohne damit sogleich an die Öffentlichkeit zu gelangen, erklärt Bernd aus der Senioretheatergruppe „Die Sensoren“ aus Rostock. Diese Aussage macht den Druck deutlich, der auf jedem Individuum jeden Tag lastet, den Erwartungen der Mitmenschen an die eigenen Rollen gerecht zu werden. Ein Richter kann beispielsweise in einem Stück ein Tier oder eine alte Dame spielen: Damit löst er sich von seiner alltäglichen Rolle als Richter, die einen hohen Grad an Professionalität und Seriosität erfordert. Dieses Loslassen bestätigt Bernd und auch Stephan aus dem Improvisationstheater, für die beide Theaterspielen Kindsein bedeutet. Denn als Kind kennt man noch keine Tabus, macht sich keine Gedanken der eigenen Wirkung und lernt erst noch seine zukünftigen Rollen kennen.

Theaterspielen hilft nicht nur beim Loslassen von Rollen, die durch Normen, Konventionen und Erwartungen von Mitmenschen an Rollen geprägt sind, sondern auch das Loslassen von solchen, die durch Ansprüche an sich selbst geformt werden. Das Individuum entscheidet selbst, wie es sich Anderen präsentiert. Es stellt sich selbst so dar, wie es sein möchte. So versteht Erving Goffman eine Person als Darsteller, die in ihren alltäglichen Handlungen eine Rolle spielt bzw. Masken trägt, die aufgesetzt und fallengelassen werden können (vgl. Goffman bei Dellwing 2014, S. 105); das heißt, der Darsteller trägt das nach außen, was er zeigen möchte (vgl. Goffman zitiert bei Dellwing 2014, S. 73). Bei der Wahl einer

„Enthüllen, was verschwiegen, verstellt, verdrängt oder noch nicht bewusst wahrnehmbar ist. Enthüllen, aufdecken und zeigen. Unkenntliches kenntlich machen – das ist die Kunst des Schauspiels.“

- *Golpon 2007*

bestimmten Maske kommt auch den eigenen Erwartungen an sich selbst eine große Bedeutung zu. „Und das war so geil und das hat mir so einen Spaß gemacht, weil ich da auf Anhieb Sachen auf der Bühne innerhalb dieser Rolle ausleben konnte, die ich mir sonst nie erlaubt habe auszuleben.“, erzählt Christian über seine erste Schauspielerefahrung. Diesen Druck auf sich selbst entdeckte auch der sehr bekannte Theaterpädagoge Augusto Boal aus Brasilien, der das Konzept „**Theater der Unterdrückten**“ erarbeitete (vgl. Bidlo 2006, S. 74 ff.): Dabei geht es um die Aufklärung über soziale und politische Ungleichheiten und die daraus resultierende Unterdrückung. Aufgrund des Militärputsches in Brasilien ging er 1971 ins Exil nach Argentinien und anschließend nach Europa. Dort lernte er zwei neue Formen der Unterdrückung kennen, zum einen hervorgerufen durch z. B. Rassismus, wirtschaftliche Ausbeutung und Sexismus, und zum anderen durch die eigene Beschränkung durch die Individuen selbst. Er spricht hier von „seelischer Unterdrückung“; sein Konzept „Theater der Unterdrückten“ sollte die Menschen von dieser Selbstbeschränkung befreien (vgl. Bidlo 2006, S. 84).

Die eigenen Erwartungen an sich selbst sowie die der Mitmenschen können zu Konflikten führen: Zum einen sind unterschiedliche Ansprüche an eine Rolle möglich (Intrarollenkonflikt) (vgl. Schäfers 2013, S. 81).

„Wenn ich eine Rolle spiele, kann ich so sein, wie ich sonst nicht bin.“



Christian, Schauspieler und Theaterpädagoge

Beispielsweise können Rolleninhaber unterschiedliche Vorstellungen haben wie die Rolle der Mutter gelebt werden sollte. Zum anderen kann es Individuen schwerfallen, ihre Rollen für sich selbst und unter Berücksichtigung sozialer Anforderungen der Gesellschaft in eine sinnvolle Ordnung zu bringen (Interrollenkonflikt). Ein allgemein bekanntes Beispiel ist hierfür die Vereinbarkeit von Elternrolle und Beruf (vgl. Schäfers 2013, S. 81).

Beim Theaterspiel werden Rollenkonflikte dieser Art vermieden – alles ist möglich. Es können Figuren oder Charaktere geschaffen werden, die alles dürfen oder können und nichts müssen. So z. B. eine Mutter oder ein Vater, die oder der in der Lage ist, Karriere zu machen, den Haushalt zu erledigen und sich um die Kinder zu kümmern oder ein Elternteil, der es schafft, eine tiefe Beziehung zum Kind aufzubauen, obwohl er hauptsächlich um die Welt reist. Das Theaterspielen schafft Freiräume, für die Jan, Theaterpädagogin aus Greifswald und Vorsitzende des Landesverbandes Spiel und Theater MV e.V., passende Worte findet: „[...] für den Moment werden Grenzen negiert, um was Anderes herauszufinden und das ist ein riesiger Freiraum. Und diesen Freiraum müssen wir uns auch wieder ein bisschen einrichten. Wir sind sehr sehr reglementiert in unserem Leben.“ Er spricht darüber, dass durch das Theaterspiel bewusste und unbewusste Konventionen losgelassen werden können. Rose-Marie findet es darüber hinaus wichtig, sich anzupassen und offen zu bleiben. Diese Aussage macht das Spannungsfeld sichtbar, in dem sich die Menschen jeden Tag bewegen: Man soll in den Rollen, auferlegt durch die Gesellschaft und durch sich selbst, verharren, gleichzeitig aber offen für Neues und Unbekanntes (neue Rollen) sein. Theaterspielen ermöglicht dies, da die Individuen in den geschaffenen Freiräumen sich selbst spüren, frei denken und sich in andere unbekanntere Rollen hineinversetzen können. Dadurch bleiben sie offen, hinterfragen das eigene Verhalten und eigene Perspektiven und verändern diese gegebenenfalls - so beschreibt es Rose-Marie im Gespräch. Eine Übernahme von Einstellungen und Verhaltensweisen von Figuren, die man spielt, ist nicht auszuschließen. Dies passiert zwar nicht in jedem Fall oder in gleicher Weise, ist aber dennoch möglich (vgl. Hoppe 2003, S. 116). Gerade die „sinnlich-anschauliche Form“ (Hoppe 2003, S. 116) von Unterschieden zwischen eigenem Verhalten und Verhalten der gespielten Figur kann den Prozess der Übernahme unterstützen.

Theaterspielen in jungen Jahren verhindert die schnelle Etablierung von festgefahrenen Rollen, trägt zur Persönlichkeitsentwicklung bei und stärkt damit das Selbstbewusstsein. So wie es die Kitaleiterinnen Irene und Rose-Marie beschreiben, können Kinder durch das Theaterspielen mit unterschiedlichsten Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen früh bekannt gemacht werden, damit sie diese akzeptieren und ihnen gegenüber offenbleiben. Auf der einen Seite kennen sie noch wenige Tabus in der Gesellschaft und dadurch auch noch nicht ihre Rollen; sie reißen sich um Rollen, die verteilt werden. Außerdem können ihnen (und auch Erwachsen-

„Die Schauspielkunst ist die Befreiung von der konventionellen Schauspielerei des Lebens, denn nicht Verstellung ist die Aufgabe des Schauspielers, sondern Enthüllung.“

- *Max Reinhardt 1974*

en) soziale und politische Einstellungen und Kompetenzen sowie physische, emotionale und intellektuelle Fertigkeiten vermittelt werden (vgl. Hoppe 2003, S.116). Auf der anderen Seite wird den Kindern bereits früh kommuniziert, welche Verhaltensweisen nicht erwünscht sind: Man darf nicht aggressiv sein, nicht schreien, nicht traurig sein, nicht authentisch sein.

Auch Christian, der mit Jugendlichen zusammenarbeitet, spricht über die hohen Anforderungen an junge Menschen: Im Schulsystem würde ihnen eingebläut werden, dass es immer nur darum ginge, „so schnell wie möglich zu lernen, wie man angeblich etwas richtig macht, Antworten auswendig zu lernen anstatt Fragen zu stellen [...], perfekt sein zu müssen, Antworten parat zu haben.“ Auch sei es in dieser Gesellschaft sehr schwer, sich Schwächen einzugestehen. Das Theaterspielen gebe den Jugendlichen das Gefühl, so okay zu sein wie sie sind, und den Mut, ihre Meinung auszudrücken: „Und das bei Jugendlichen zu sehen, wie sie sich das dann irgendwann trauen, obwohl sie es in der Pubertät nicht einfach haben, auf der Bühne zu stehen, ihren Humor auszupacken, frech zu werden und dann auf einmal anzufangen, ihre Rolle auszugestalten - das macht unglaubliche Freude.“

Auch Jennifer vom Studentenspielclub am Theater Vorpommern beschreibt, dass zum Beispiel ein Einüben einer Rolle im Hochstatus sie im privaten Alltag selbstbewusster macht. Durch die Stärkung des Selbstvertrauens gewinnt man zudem mehr **Mut, die eigene Meinung zu äußern** (vgl. Hoppe 2003, S. 120). Dies könnte dem Phänomen der Schweigespirale nach Noelle-Neumann (2001) entgegenwirken. Demnach äußern Individuen oftmals ihre Meinung nicht und schweigen, wenn eine vermeintliche Mehrheit einen gegenteiligen Standpunkt vertritt und diesen äußert. Der Eindruck einer Mehrheit mit gegenteiligem Standpunkt kann allerdings auch nur dadurch entstehen, da diese vermeintliche Mehrheit ihre Meinung überhaupt äußert (vgl. Noelle-Neumann 2001, S. 18).

Grundsätzliches, andauerndes Schweigen ist beim Theaterspielen allerdings keine Option. Das Spielen einer Rolle, die man selbst nicht ist, vereinfacht das Ansprechen von gesellschaftlichen und privaten Problemen und Missständen. Dadurch wird der Gesellschaft die Möglichkeit geboten, darüber nachzudenken „wie wir miteinander umgehen, wie wir gemeinsam unser Leben gestalten“ – so Jan im Gespräch mit uns. Die Gesellschaft könne seiner Meinung nach in Bewegung gesetzt werden: „Theater kann anstecken, die Welt zu verändern.“

„Du kannst nicht scheitern.“

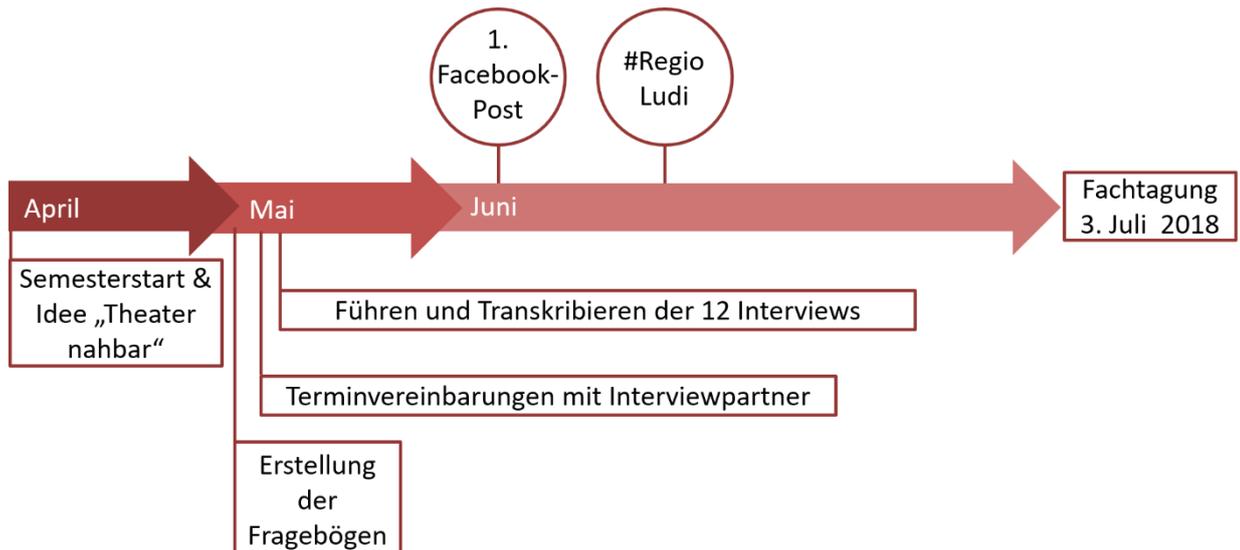


Jennifer, Studentenspielclub Theater Vorpommern

1.5 Die Aufmerksamkeitsgenerierung

Von Interviews über Kreideaktion zu Facebook-Posts

Nachdem wir gegen Ende April 2018 unseren Themenschwerpunkt „Theater nahbar“ festgelegt hatten, gingen wir bei der Durchführung unseres Projektes folgendermaßen vor: Wir erstellten zwei Fragebögen (für Erwachsene und Kinder) und fragten SchauspielerInnen aus Theatergruppen in Greifswald und Rostock für Interviews an. Nach deren Durchführung (letztes Interview Ende Juni) transkribierten wir diese als Basis für die vorliegende Broschüre und für die Facebook-Seite „RegioLudi“, die bereits von Verantwortlichen des Festivals und einer Agentur aufgesetzt worden war. Pro Facebook-Post stellten wir eine/n unserer InterviewpartnerInnen vor. Dafür verfassten wir Kurzportraits mithilfe der transkribierten Interviews und versahen ein Foto des/der InterviewpartnerIn mit einem prägnanten Zitat.



Jede Woche im Juni wurden zwei Posts unter dem Hashtag #RegioLudi veröffentlicht. Da nach jedem Post die RegioLudi-Seite häufiger besucht wurde, können wir davon ausgehen, dass sie einen Beitrag zur Bekanntmachung des RegioLudi-Festivals geleistet haben. Außerdem posteten wir sämtliche Termine zu Workshops und Theater Vorstellungen, die im Rahmen des Festivals stattfanden und führten eine Kreideaktion in der Greifswalder Innenstadt durch: Zum Start des Festivals am 15. Juni brachten wir auf Gehwegen den Hashtag #RegioLudi an. Auch nach dieser Aktion war ein Anstieg der Aufrufe der Facebook-Seite sowie der „Gefällt mir“-Angaben zu verzeichnen. Das zeigt, dass es sich bei dieser Offline-Aktion ohne großen Aufwand und bei der regelmäßigen Bespielung der Facebook-Seite um effektive Maßnahmen handelte, die weiter Aufmerksamkeit auf das Festival lenkten.



RegioLudi

12. Juni · 🌐



"Meine erste Rolle war eine etwas bösertige Krankenschwester, die ihren nutzlosen kleinen Zeh hasst", erzählte Jenni (23) in unserem Interview. Sie studiert Landschaftsökologie und Naturschutz an der Universität Greifswald und spielt seit eineinhalb Jahren im Studentenspielclub am Theater Vorpommern. Einmal die Woche geht sie zur Probe, manchmal auch häufiger.

Jennis erster Kontakt zum Theater kam durch ihre Großmutter, die sich bei der Bürgerbühne in Lübeck engagierte. Am... [Mehr anzeigen](#)



Erfolgreichster Posts mit 819 erreichten Personen

Amateurtheater – Geschichte und Anwendungsbereiche

2.1 Theater und Integration

„Deutschland ist ein Einwanderungsland. Diese Tatsache stellt die Integrationsbeauftragte der Bundesregierung, Maria Böhmer, in einem Interview am 3. November 2010 fest. Anlass für das Interview ist der vierte Integrationsgipfel seit ihrem Amtsantritt im Jahr 2005. Böhmer betont, man wolle konkrete Ziele und Lösungsvorschläge für eine bessere Eingliederung von Menschen mit Migrationshintergrund ermöglichen, „Integration soll verbindlicher und überprüfbarer werden.“ Außerdem wolle man aktiv an der Sprachförderung der Migranten arbeiten und vor allem den Kindern eine bessere Schulbildung ermöglichen. „Integrationspolitik ist eine Kernaufgabe der Bundesregierung“, sagt Böhmer

(vgl. <http://www.tagesschau.de/inland/mariaboehmer100.html>).

Die deutsche Gesellschaft wird immer stärker von Migration geprägt. In diesem Zusammenhang spielt Kultur eine wichtige Rolle. Kunst und Kultur ermöglichen den Menschen, einen Zugang zum zunächst Fremden zu finden und wirken dadurch integrativ. Im Theater können die Menschen sich treffen, sich auf der Bühne erleben, in etwas Neues hineinstürzen und sich darüber hinaus im Alltag begegnen. Neue Begegnungen und langfristige Freundschaften entstehen und die Jugendlichen können ein neues Selbstbewusstsein entwickeln. Das Theaterspiel kann konkret integrativ wirken, denn die Begegnungen entstehen über sprachliche und kulturelle Barrieren hinaus. So findet man mit den unterschiedlichen Jugendlichen eine gemeinsame Sprache, die zum Teil Deutsch ist, zum Teil aber auch eine Körpersprache. Anfängliche Schwierigkeiten wie Unsicherheiten und Berührungsängste bauen sich erstaunlich leicht ab. Es ist sehr beeindruckend zu beobachten, wie auch extrem verschlossen und unsicher wirkende Personen zumeist nach drei Tagen aufblühen. Das Theaterspielen steuert so einen wichtigen Teil zur Integrationsarbeit bei. Es ist spielerisch, man darf Dinge «falsch» machen und ungeschickt sein – auch auf einer körperlichen Ebene, die oft zu kurz kommt. Theater schafft Raum für Begegnung und Austausch zwischen Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft. Sie entwickeln Dialoge, setzen sich mit der Gesellschaft und den gegebenen Strukturen auseinander und rufen Initiativen für die Integration von Migranten und Migrantinnen sowie Minderheiten ins Leben. So bringt das Theater den kulturellen Austausch voran.

Theater und Bildung

Wegen der vielen Wirkungen des Theaterspielens ist es auch für Pädagogen interessant in Bezug auf bildende Aspekte. Kinder und Jugendliche sammeln Erfahrungen mit sich selbst und ihrer Umwelt, ihrer sozialen Umgebung. Sie lernen spielerisch die deutsche Sprache, sich zu integrieren, sich durchzusetzen und sich auf einen möglichen Eintritt in die Arbeitswelt vorzubereiten. Theaterspielen macht Kinder selbstbewusst und stärkt ihre Persönlichkeit. Die Kinder dürfen aktiv ihre Ideen ausprobieren und umsetzen, sich im Team auseinandersetzen und Verantwortung übernehmen. Dadurch werden Team- und Kritikfähigkeit ausgebildet. Weiterhin wird das Selbstbewusstsein gestärkt und wichtige Fähigkeiten für ein selbstbestimmtes Leben entwickelt.

Theater bildet

Theaterspielen macht Spaß und bildet die Persönlichkeit. Auf der Bühne können Kinder und Erwachsene ihre Talente entdecken, ihre Ausdrucksmöglichkeiten und ihr Selbstbewusstsein stärken. Theaterspielen hat viele Wirkungen. Vom Theater geht eine besondere Faszination aus. Insbesondere für Pädagogen besteht ein Teil dieser Faszination in der Erwartung, dass mit dem Theaterspielen besondere bildende Effekte verbunden sind.

Eine besondere Rolle spielt das Theaterspielen bei Kindern, die aus nicht-akademischen Familien kommen. Theater von klein auf ist ein wichtiger kultureller Bestandteil für die Bildung der Kinder, deren Eltern nicht akademisch sind.

Im Zusammenhang mit der Integration scheint das Theaterspielen für Kinder von besonderer Bedeutung. Ob aus anderen Kulturzusammenhängen oder unterschiedlichen Bildungsfeldern, im Theater wird wahrgenommen, gedeutet, begriffen und gelernt. So auch lernen die Kinder der Wirklichkeit zu begegnen, indem sie beobachten, nachahmen, durchdenken, begreifen und Neues entdecken.

Sylvia Brendenal drückt es so aus: „Die Kinder erleben im Theater eine Differenzenerfahrung zu der sie im Alltag umgebenden Wirklichkeit. Ein kleines Kind steht am Anfang seiner Begegnung mit der Welt und ist permanent damit beschäftigt, alles um sich herum wahrzunehmen, es zu deuten, zu begreifen. Das Theater macht die Schöpfung von Kunst auf lustvolle Weise öffentlich. Es unterstützt Kinder in ihrem Aneignungsprozess, die Welt um sich herum lesen und verstehen zu lernen. Es erweitert ihr Leben um eine Möglichkeit, Zeichen dekodieren zu erlernen. Diese Fähigkeit ist wiederum eine Grundvoraussetzung, um die Welt zu begreifen und selbstbestimmt ein Stück weit zu agieren. Theater ermöglicht dem Kind ästhetische Erfahrungen. Was Kinder vor allem dazu brauchen ist Zeit (Brendenal 2009, 196). „Wo keine Zeit ist, können sich keine ästhetischen Erfahrungen entfalten.“ (Hentschel 2008, 18). Theater ist ein „Haus der Emotionen“ (Desfosses 2007, 1), das den Austausch von individuellen Erlebnissen und Sichtweisen ermöglicht. „Die Anerkennung und das Wissen um die Tatsache, dass jeder anders ist, machen den Dialog überhaupt erst möglich, bereichern ihn und stärken die Persönlichkeit und die Individualität eines Jeden.

Theaterpädagogische Möglichkeiten, das Eigene mit dem Fremden in Beziehung zu setzen und Austausch anzuregen

„Für mich führt der Weg zur Überwindung von kulturellen Grenzen über die Erfahrung des Eigenen im Fremden [...] Mehr noch über die Erkenntnis: Das Fremde ist das Eigene.“

(Hoffmann und Klose 2008, 90).

Mit diesem Zitat von Gunter Mieruch wird ein wichtiger Aspekt der interkulturellen Erfahrung genannt: Das Fremde. Anfangs scheint uns Unbekanntes in erster Linie fremd und ungewöhnlich, macht uns argwöhnisch und vorsichtig. Man kann sich in einem anderen Kulturkreis fremd fühlen oder auch im eigenen unter „fremden Menschen“. Und oftmals ist genau diese Fremdheit ein Gefühl, das mit Angst gekoppelt ist, die Interkulturalität hemmt.

„Fremdheit ist eine Frage der Perspektive, etwas das veränderbar ist und nicht einen festen Wert bezeichnet.“ (Sting 2008, 105)

In erster Linie ist uns das Unbekannte, Neue und Unvertraute fremd, sobald man dieses Fremde kennenlernt und es vertraut wird, kann es nicht mehr als fremd bezeichnet werden. Fremdheit ist demnach auch das wahrnehmbare Andere in der Welt. „Ohne das andere als Teil von mir kann ich mich nicht erkennen und bilden (Sting 2008, 106).

Erfahrung am eigenen Leib

Ich, Younes, Master-Student an der Universität Greifswald, interessiere mich für das Thema Interkulturelles Theater und pädagogische Herausforderung. Ich erlebe die Interkulturalität im Privaten, weil ich in Deutschland studiere. Im Seminar *Performative Recherche* habe ich in einer Fachtagung Theater gespielt. Das war eine tolle Erfahrung, durch das Theaterspielen mehr von der deutschen Kultur zu verstehen. Ich erlebe das Theater in Deutschland als eine moralische Institution, ein Instrument der Belehrung und der Besserung der Menschheit, es führt zur gelungenen Integration und verbindet die Menschen miteinander. Durch das Theaterspielen habe ich meine deutsche Aussprache verbessern können. Ich konnte die Sprache nicht nur lernen, sondern auch eine Menge Spaß haben und meine Sprachkompetenz nachhaltig entwickeln. Lob und Anerkennung für meine Leistungen wirkten sich dabei sehr positiv aus.



2.2 Amateurtheater - was ist das?

Im Folgenden wird überblicksartig eine Zusammenfassung darüber gegeben, was Amateurtheater ausmacht und wie es sich von dem professionellen Theater abgrenzt. In diesem Zusammenhang nutzen wir neben recherchierter Literatur auch Aussagen aus unseren Interviews, um durch persönliche Empfindungen und Erfahrungen die klassischen Definitionen aus der Literatur zu unterstützen und mit Emotionen anzureichern.

Es stellt sich uns zunächst die Frage, was Amateurtheater ist und wie es sich vom professionellen Theater unterscheidet. Im Amateurtheater wird im Gegensatz zum professionellen Theater keinerlei Theaterausbildung verlangt. Die Darsteller im Amateurtheater bestreiten mit ihrem Spiel nicht ihren Lebensunterhalt, sie betreiben das Theaterspiel in ihrer Freizeit und üben ansonsten anderweitige Berufe aus, was beim professionellen Theater ebenfalls jeweils meist gegenteilig ist (vgl. Wagner 2011: 48). Bei dem Amateurtheater handelt es sich demnach um eine Unterhaltungsform, in der von nicht professionellen Schauspielern ohne kommerziellen Anreiz ausgeführt.

Nach dem heutigen Verständnis ist das Amateurtheater auch als Laientheater bekannt, wobei es teilweise zu unterschiedlichen Begriffsbenutzungen innerhalb dieser Thematik kommt. *(So kann das Laienspiel beispielsweise als ein Spiel verstanden werden, das nicht vorrangig die Aufführung des Spiel selbst als Ziel anstrebt.)* Professor Wilfried Adling von der Theaterhochschule Leipzig stellte sich schon 1955 die Frage, was Amateurtheater ist und stellte fest, diese Frage lässt sich nach ganz und gar *nicht* mit der einfachen Phrase „nicht professionell“ (Adling/Philipps/Borrmann 1985: 19) beantworten. Marie-Luise Auer schließt sich dieser Meinung an, in dem sie bestätigt, dass „Amateurtheater [...] kein Sammelbegriff für nicht-professionelles Theater insgesamt“ (Auer 2009: 6) ist. Vielmehr handelt es sich laut Adling um eine „ganz spezifische Potenz, die Amateurtheater eigen ist“ (Adling/Philipps/Borrmann 1985: 19). Dabei geht es um eine Wirklichkeitsaneignung, die gleichzeitig eine Aneignung von Texten miteinschließt. Es ist Adling wichtig, dass das Amateurtheater nicht am professionellen Berufstheater gemessen wird – es sollte vielmehr „an den Ansprüchen, die es an sich selber stellt“ (Adling/Philipps/Borrmann 1985: 19) gemessen werden.

Das Amateurtheater besitzt laut Adling einige Aspekte, die spezifisch für diese Theaterform sind. Dabei handelt es sich um „die Praxisnähe des gemeinsamen Anliegens[,] [...] die bewusste, disziplinierte Zuordnung jedes Spielers zur kollektiven, zur Ensemble-Leistung [sowie] [...] eine Spielweise, die Figurenverhalten darstellt, ohne daß der Spieler in der Figur aufgeht“ (Adling/Philipps/Borrmann 1985: 19). Dagmar Borrmann meint dazu, dass die Grenzen nicht zu eng gezogen und die Gedanken nicht zu streng gegedacht werden sollen. Sie kritisiert den Umgang, der zwischen Amateur- und Berufstheater teilweise gepflegt wird. Sie sagt, dass ein Spiel nicht danach eingeschätzt werden sollte, ob es sich bei der einen oder bei der anderen Art und Weise des Spiels um eine Überschreitung der Grenze vom Amateur- zum Berufstheater handelt. Schließlich geht es insgesamt darum, ein positives Erlebnis und ein schönes Theaterstück zu schaffen (vgl. Adling/Philipps/Borrmann 1985: 19).

In der ehemaligen DDR wurde die Amateurtheaterszene durch den Amateurtheaterverband (ATV) vertreten, heute durch den Bundesverband Amateurtheater (BDAT), welcher im Jahr 1982 gegründet wurde. Dieser „bezeichnet sich selbst als einen der größten Interessenverbände der Darstellenden Künste“ (Baumann 2011: 6).

Eindrücke aus den Interviews

Das Amateurtheater lebt von seinen vielfältigen Charakterisierungen. Es bietet zahlreiche Deutungsformen an. In den jeweiligen Interviews der performativen Recherche wurde zum Ende gefragt, mit welchen drei Begrifflichkeiten der Interviewpartner das Amateurtheater verbindet. Hier erfuhren wir, dass dem Amateurtheater diverse positive Eigenschaften und Charakteristika zugestanden werden und dass das Amateurtheater mehr ist, als nur ein Spiel.

Birgit Bettin, Mitarbeiterin am Institut für Qualitätsentwicklung in Mecklenburg-Vorpommern (IQMV) und ehemalige Lehrerin führt aus, dass das Theater vor allem soziales Miteinander bedeutet, das ungewöhnliche Ideen und Aufführungsmöglichkeiten hervorbringt. Letztendlich bietet das Theater, so Birgit Bettin, vor allem für junge Leute ganz neue Formen von Aufführungsmöglichkeiten. Aus diesen Einschätzungen wird ersichtlich, dass das Theater Raum bietet, in dem sich die Menschen entwickeln, verwirklichen und auf das soziale Miteinander Einfluss nehmen können.



Für die Theaterwissenschaftlerin Hedwig Golpon muss das Theater immer aufregend, unterhaltsam und sendungsbewusst sein.

Performative Recherche wird im Sinne einer künstlerischen Intervention in den Lebensalltag verstanden. Dies meint, „mit theatralen Mitteln Forschungsinteressen zu verfolgen“ (Golpon o.J.).



Schließlich ist das, was Amateurtheater ausmacht nach Christel Hoffmann, wenn Menschen durch das Spielen eine Spielfreude ausstrahlen und bei sich selbst sind. Außerdem merkt sie an, dass Spielende darüber nachdenken sollten, was sie auf der Bühne sagen – es ist wichtig, dass sie *wissen*, was sie sagen. Wenn dies nicht der Fall ist, brauchen sie gar nicht erst auf die Bühne zu gehen.

Marion Küster, Professorin für Theaterpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, beschreibt das Theater mit der Begriffskette körperlich, stimmlich, seelisch, geistiger Ausdruck. Außerdem bezeichnet sie das Theater als Ermöglichungsraum, welcher Beziehungen und Bindungen zu Stande kommen lässt und verstärkt.

Und für Marina Beitmann, Gründerin und Schauspielerin des Jüdischen Theaters „Mechaje“ in Rostock, ist selbst die Tätigkeit in einem professionellen Theater nicht als Beruf zu sehen. Sie sieht den Umgang mit dem Theater viel eher als Lebensstil.

Diese Eindrücke zeigen, dass die Vorstellung von Theater und Amateurtheater unterschiedlich beschrieben wird. Somit ist ersichtlich, dass das Theater verschiedenste Facetten besitzt und individuell unterschiedlich geprägt wird, was dem Spiel verschiedenste Attribute verleiht. Insgesamt lässt sich daher sagen, dass das Theater immer vom Individuum selbst aus betrachtet werden muss. So ist es also möglich, verschiedene Assoziationen mit dem Theater zu verbinden. Diese Vielfältigkeit und Wandelbarkeit machen das Theater aus, hier findet sich der große Mehrwert wieder.

Das Amateurtheater ist demnach aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Zum einen gibt es diejenigen Definitionen, welche sich durch die Wissenschaft herausgebildet haben und welche insbesondere die Abgrenzung zum professionellen Theater aufzeigen. Zum anderen gibt es den persönlichen Blickwinkel, welcher aus den individuellen Empfindungen derjenigen Menschen stammt, die mit dem Amateurtheater in Berührung kommen. Jeder Mensch verortet in dieser Kunstform andere Emotionen, was das Amateurtheater wandelbar und individuell macht.

Ja, es gibt diese formalen Definitionen, aber *auch* ja, es gibt ebenso unendlich viele individuelle Eindrücke.

Sie beschreiben „ihr Amateurtheater“ aufgrund ihrer individuellen, zumeist emotionalen Eindrücke. So lässt sich schließen, dass das Amateurtheater für jedes Individuum immer Neues, Aufregendes und die Möglichkeit zu Erstaunen bereithält. Das Spiel auf der Bühne, mag es nun professionell oder laienhaft sein, erfüllt den Menschen – ob auf der Bühne oder davor. Was das Theater letzten Endes ausmacht, *darf* jeder Mensch also für sich selbst entscheiden.

2.3 Theater und Psychotherapie

Das Amateurtheater berührt durch seine Methoden und Wirkungsweisen nicht nur die Pädagogik, sondern auch die Psychologie. Im letzten halben Jahrhundert liegt das Interesse immer mehr auf dem therapeutischen Schwerpunkt. Ein Erfahrungsbericht im Rahmen eines Interviews verdeutlicht die therapeutische Chance des Theaterspielens:

„Ich habe in der Kinder- und Jugendpsychiatrie gearbeitet und mit Kindern Theater im therapeutischen Ansatz gemacht. Es war interessant zu sehen, worauf ein Kind anspricht und wie man im Spiel etwas lösen, etwas lockern kann. Eine Geschichte blieb im Gedächtnis: ein Junge, um den sich seine alkoholkranken Eltern nicht kümmern konnten, lebte fortan bei seiner Großmutter, welche übervorsichtig war. Er hatte keine eigene Freizeitgestaltung und musste sehr viel lernen. Nach einiger Zeit habe er auf die Großmutter aufgrund ihrer Erziehungsmethoden einen Hass entwickelt, sodass er das Verlangen danach hatte, sie umzubringen. Er ist zur Polizei gegangen und sagte aus, dass in ihm jemand wohnt, der ihn verfolgt und seine Oma umbringen will. Im therapeutischen Theaterspiel wurde dieser „rausgeholt“, danebengestellt und mit ihm gekämpft und duelliert. Es ist nach wie vor ein großes Feld, zu schauen, was mit einem Menschen los ist und warum er wie reagiert. Die Umsetzung und Fügung in die Rolle oder über eine Rolle. um etwas zu klären war die Aufgabe.“*

*Ein aus Verständnisgründen gekürzter, leicht veränderter Bericht einer nicht namentlich genannten Interviewpartnerin.

Jacob Levy Moreno begründete Anfang des 20. Jahrhunderts das Verfahren des Psychodramas im Rahmen der Psychotherapie und verschiedenen Beratungen. Psychodrama findet beispielsweise „in der klinischen Arbeit mit psychiatrischen Patienten, in der Rehabilitation, in der psychotherapeutischen Privatpraxis, in der Sozialarbeit und Gefängnisfürsorge, in der Schulpädagogik, in der Erziehungs- und Eheberatung [sowie] in der Erwachsenenbildung“ Anwendung. (Petzold 1993, S. 9).

Das Psychodrama findet seinen Ursprungsgedanken im Stegreiftheater, welches von Moreno im Jahre 1924 weiter ausgearbeitet wurde. Das Stegreiftheater wird von Petzold als „Kunst des Augenblicks“ beschrieben (Petzold 1978, S. 15). Im Gegensatz dazu sah er das dogmatische Theater mit vorgegebener Handlung von Anfang bis Ende als „Eine Art ‘Kulturkonserve’“ (Feldhender 1992, S. 14). Das Stegreiftheater sollte dem eine lebendige Note verleihen. Vorläufer für das Stegreiftheater ist das Konflikttheater, bei dem erstmals eine Interaktion zwischen dem Publikum und den Schauspielern stattfindet. Der Zuschauer kann sich aktiv an der Handlung beteiligen und den Eingriff spielerisch darstellen. Diese Methode überschneidet sich von der Konzeption von Augusto Boal, der dies als „Forum- Theater“ bezeichnet (Feldhender 1992, S. 16). Das Stegreiftheater versteht den gesamten Raum als Bühne. Zuschauer existieren nicht mehr, es wird eine Verschmelzung zwischen der subjektiven Realität und der Spielrealität geschaffen. Moreno bezeichnet dies als eine „Surplus-Reality“. Mit der Herauskrystallisierung des potenziellen therapeutischen Nutzens formuliert Moreno das Stegreiftheater wie folgt:

„Das Leben ist die Einatmung, Stegreif Ausatmung der Seele. Durch Einatmung entstehen Gifte (Konflikte), durch Stegreif werden sie frei. Stegreif läßt das Unbewußte unverletzt (durch das Bewusstsein) frei steigen. Diese Lösung tritt nicht durch fremden Eingriff ein, sondern autonom. Darauf beruht seine Bedeutung als Heilmittel“
(Moreno 1993, S. 71).

Mit diesem Anstoß entstand das therapeutische Theater. Diese Form wendet sich direkt an Konflikte psychischer Natur und ist die Vorform des Psychodramas. Die von Moreno beschriebene Wirksamkeit beruht auf der „totalen Katharsis“, also der Abführung von Emotionen als Minderung psychischer Spannungen, entstanden durch inter- oder intrapsychische Konflikte. Dieses Aufbrechen bestimmter Muster emotionaler Natur dient zur kurz- bis mittelfristigen Befreiung angestauter Emotionen wie Wut oder Spannungszustände (vgl. Feldhändler 1992, S. 24).

Was ist Psychodrama?

Das Psychodrama bedient sich der subjektiv erlebten Wirklichkeit eines Protagonisten, welche szenisch in Handlungen transferiert und somit dargestellt werden kann. Die Zielsetzung ist die Veranschaulichung und die Reflexion des Dargestellten als Ausgangspunkt für Möglichkeiten der Veränderung. Dieser Ansatz richtet zunächst den Blickwinkel auf den Protagonisten.

Weitere Arbeitsfelder sind beispielsweise „psychodramatische Aufstellungen“, welche Virginia Satir begründet hat. Dieses Verfahren ist innerhalb der systemischen Psychotherapie hinsichtlich der Aufstellungsarbeit ein wichtiger Faktor für die Klärung bestimmter Ereignisse. Das „Soziodrama“ zeichnet sich durch die Reflexion und Analyse bestimmter Dynamiken in der Gruppe aus und dient der Veranschaulichung sozialgesellschaftlicher Phänomene. Ein weiteres szenisches Verfahren ist das „Bibliodrama“, bei dem die Beteiligten bestimmte Szenen aus der Bibel nachspielen, um zu einem tieferen Erkenntnisgewinn zu gelangen (vgl. von Ameln/ Kramer 2015, S. 1). Die Bedeutung des Psychodramas für psychotherapeutische Zwecke begründet Moreno in mehreren Punkten. Entscheidend ist hierbei die Komponente der therapeutischen Gemeinschaft, die einer Theatergruppe gleichkommt.

Darüber hinaus vereint das Verfahren verschiedene Konzepte und Techniken, wobei spontane Szenengestaltung (Improvisation) Aufschluss über psychodynamische Phänomene und bestimmte Verhaltensmuster jeweiliger Teilnehmer geben, sich deuten lassen und therapeutische Arbeit möglich machen. Weitere förderliche Effekte sind die Entwicklung oder Wiederentdeckung der Spontaneität, der kreativen Seite der Teilnehmer und das Erlernen des Wechsels bestimmter Rollen. Nicht zuletzt lernen die Teilnehmer aufgrund des Erkenntnisgewinns, andere Gefühlszustände generieren zu können. Das Körperbewusstsein als immer weniger beachtetes Gut wird ebenfalls geschult. Es können Konflikte dargestellt werden, wobei diese Abstraktion nicht nur der rationalen Erkennung dient, sondern die Gefühlsebene während der Rekonstruktion bestimmter Ereignisse mit einbezieht. Dadurch werden beispielsweise Traumata des Patienten transparent dargestellt, währenddessen er diese Szene auf der emotionalen Ebene noch einmal durchlebt, mit dem Vorteil, dass dieses Trauma lediglich rekonstruiert wird und durch kompetente Leiter in einem sicheren Raum und Rahmen aufgefangen werden kann. Blockaden können somit gelöst, Abstände zum behandelten Thema generiert, und Wege zu neuen Verhaltensmustern geebnet werden.

Instrumente des Psychodramas

Neben dem oben beschriebenen Verhältnis zwischen der Bühne und den Zuschauern, darf der Abstand zwischen den Zuschauerinnen und dem Protagonisten selbst bestimmt werden. Dabei ist es wichtig, den Raum nicht als Bedrängung wahrzunehmen. Raum ermöglicht drei Dimensionen: den realen Raum, den imaginären, welcher das Ereignis szenisch darstellt und den sozialen Raum, in dem Gruppendynamiken stattfinden. (vgl. von Ameln/ Kramer 2015, S. 18).

Sofern es sich um das protagonistenzentrierte Psychodrama handelt, steht ein Mitglied der Gruppe im Vordergrund der Bühne. Im Spiel werden die Situation und Intention eines Teilnehmenden thematisiert. Dieser spielt mit Hilfe des Gruppenleiters seine eigene Rolle auf der Bühne. Trotz des Hauptaugenmerks auf den Protagonisten treten Szenen des Lebens auf die Bühne, in die sich überwiegend auch andere Gruppenmitglieder hineinversetzen können. Somit finden eine übergreifende Identifikation und die Übertragung bestimmter Emotionen statt. Der Leiter hilft, die Gruppe in der Erwärmungsphase zu aktivieren, in der Aktionsphase einen roten Faden zu generieren und für die Sicherheit und das Wohlergehen der Spieler zu sorgen (vgl. von Ameln 2015, S. 17 f).

Die Gruppendynamik am Beispiel

Das Beispiel des Erlebens von Gruppendynamiken in einem Raum bietet ein Projekt, welches während der Fachtagung als Workshop von Silke Lenz angeboten wurde. Nach verschiedenen Methoden des Kennenlernens auf individueller, und schließlich auch auf der Ebene der Gruppendynamik wurden Stühle für jeden einzelnen Teilnehmer hingestellt. Ein Stuhl blieb frei. Alle Teilnehmer platzieren sich auf einen Stuhl, ein Einzelner versucht, sich auf den leeren Stuhl zu setzen. Aufgabe war es, den einzelnen Teilnehmer nicht platzieren zu lassen, was zum Ziel hatte, dass die anderen Teilnehmer den leeren Stuhl bei Näherung des Einzelnen immer wieder besetzen mussten. Wo anfangs eine noch gelockerte Atmosphäre herrschte, schlug in feindseliges Erkämpfen der Platzmöglichkeiten um. Die Masse mit gesichertem Stuhl schloss sich immer mehr gegen den Einzelnen zusammen. Die Gruppendynamik war gezeichnet von Mittäter- und Mitläuferchaft, Sicherung (und Sicherheit) des eigenen Platzes und nicht zuletzt der Angst um den Verlust dessen. Dieses Rollenspiel zeigte neben der brisanten Aktualität des Themas, die Gefühle der Teilnehmenden auf oder ließ diese innerhalb der Situation aufkeimen. Es herrschte erdrückende Stille in diesem Raum. Schuld, Ausgrenzung, Ignoranz und Resignation breitete sich aus. Mit dieser Darstellung erkennt man die Wirkung solcher gruppendynamischer Prozesse.

Hedwig Golpon merkt dazu an, dass auch aus einfachen Spielanregungen sehr lebendige Vorgänge mit oft hochsensiblen Gefühlssituationen entstehen. Es können Gefühle freigesetzt und bitterernste Erfahrung gemacht werden.

Deshalb bedarf es nach einem derartigen gruppendynamischen Erlebnis einer geschulten theaterpädagogischen Hand, die spielerisch reflektiert die Teilnehmenden aus brisanten, gar gefährlichen Situationen wieder herausführen kann.

2.4 Die Geschichte des Amateurtheaters in der DDR

„Man muss etwas zu sagen haben. Ich mag's nicht, wenn einer sagt, ich mach Theater weil die Sprache schön ist. Vielleicht kommt dann später noch was anderes, aber ich mag gern Botschaften.“

- Hedwig Golpon -

Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg

Die Entwicklung der Amateurtheaterbewegung in Deutschland nimmt mit Beginn der Industrialisierung an Fahrt auf. Auch wenn die Wurzeln bereits im Mittelalter - und in anderen geografischen Gebieten sogar weitaus früher in der Antike - zu finden sind, begünstigt das entstandene Vereinswesen die Gründung von Theatergruppen. Aus dem Wunsch, Zugang zum Theater zu bekommen, entwickelt sich das Amateurtheater in zwei Richtungen: zum einen entsteht das Dilettantentheater, das sich durch eigene Aufführungen die bürgerliche Dramatik erschloss. Zum anderen gibt es ein großes Bedürfnis nach der Kunst, die Themen der unteren Klassen aufgreift. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 werden die Theatervereine gleichgeschaltet. Das Seichte, Unverfängliche, Bäuerliche zieht in die Spielpläne vieler Gruppen ein. Aber auch Inszenierungen mit nationalistischem, rassistischem Geist gewinnen an Popularität. Die Spielgruppen der Arbeiterklasse werden einer zunehmenden Verfolgung ausgesetzt. Die Entwicklung des Amateurtheaters findet vorerst ein Ende, da dieses Amateurtheater, betrieben durch die Hitlerjugend, prägnant ideologisch geprägt wird (vgl. Stanescu 2011, 26; Radermacher/Weber 2003). Als 'Medium der Ideologieverbreitung' stehen sowohl das professionelle als auch das Amateurtheater unter strenger staatlicher Kontrolle und Zensur (vgl. Klepacki 2007, 23).

„Zur positiven Seite des Sozialismus gehört es, freie Interessengemeinschaften und kostenlose Vereine bei Pionierhäusern einzubeziehen. Die Kinder konnten alles besuchen, was ihnen gefiel und später fiel es ihnen leichter zu entscheiden, was sie im Leben tun würden - Tanzen, Theater, Musik, Sport..“

- Marina Beitmann -



Nachkriegszeit

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges nehmen viele Gruppen ihren Spielbetrieb wieder auf. Gespielt werden vor allem ‚unbelastete Texte‘ und Stücke des heiteren Unterhaltungstheaters. Trotz der desolaten Situation nach Kriegsende in den deutschen Besatzungszonen der Sowjetunion entwickelt sich innerhalb weniger Monate ein beachtliches Kulturleben sowie eine große Vielfalt künstlerischen Laienschaffens. Neben Widrigkeiten, die dabei zu Tage treten - wie der Verlust vieler Kulturschaffender, der im Krieg zerstörten Kultureinrichtungen und die wirtschaftliche Not - gibt es auch Impulse für das Amateurtheater sowohl von sowjetischer Seite als auch von den neuen deutschen Verwaltungen. So werden Gastspiele sowjetischer Kultur- und Laiengruppen aufgeführt, neue Kulturhäuser gegründet und Ressourcen bereitgestellt, um die zerstörten Theater und Kulturstätten wieder in Betrieb nehmen zu können.

Durch die Zulassung antifaschistischer Parteien und Massenorganisationen - darunter der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB), die Freie Deutsche Jugend (FDJ) und der Bund Deutscher Volksbühnen - werden Entwicklungen in Gang gesetzt, die die deutsche Kultur im Sinne einer antifaschistisch-demokratischen Perspektive erneuern und Kunst und Kultur für alle Bevölkerungsgruppen zugänglich machen sollen.

Im Gründungsmonat der DDR - im Oktober 1949 - werden die ersten zentralen *Volkskunsttage* veranstaltet, an denen Amateurtheaterspieler aus der ganzen DDR teilnehmen. Wenige Jahre später, im Juli 1952, werden in Berlin die ersten *Festspiele der Volkskunst* ausgetragen, an denen auch Amateurtheaterspieler und Gruppen aus der Bundesrepublik teilnehmen. Während auch am *Tag des deutschen Laienspiels* im Oktober 1955 in Schwerin Amateure aus beiden Ländern des geteilten Deutschlands spielen, sind im darauffolgenden Jahr westdeutsche Amateurtheaterschauspieler nicht mehr vertreten (vgl. Schrader 2003).

„Ich bin direkt nach meiner Lehrerausbildung ins Pionierhaus gegangen. Pionierhäuser waren Freizeiteinrichtungen für Kinder und Jugendliche, gab's fast in jeder Stadt, größere und kleinere, überall. Wir hatten in Schwerin jedenfalls auch ein großartiges Haus, hach, es war riesig, es war wundervoll und es hatte fünf oder sechs Abteilungen, Sport und dies und das und auch Kultur. Und da war Musik und Pantomime und eben auch Theater, wir hatten 'ne eigene Bühne.“

- Hedwig Golpon -



„In unserem winzigen Dorf Dammereez in der Nähe der Elbe sangen und spielten wir Kinder in unserem „Schloss“, dem ehemaligen Gutshaus. Dieses Foto mit meinem kleinen Bruder muss 1959 aufgenommen sein.“ Hedwig Golpon (Foto: privat)



Ab Mitte der 1950er Jahre versuchen Partei und Regierung der DDR die Amateurtheater zur politischen und kulturellen Erziehung der Massen einzusetzen. Ausgangspunkt dabei bildet die Annahme, dass ein sozialistisches Bewusstsein über neue sozialistische Kunstwerke entwickelt werden könne. 'Wahre Kunst' könne dabei nur mit und durch die Arbeiterklasse geschaffen werden. Verwirklicht wird diese Ansicht durch die Anbindung der Gruppen an Betriebe und Einrichtungen. So wird zum einen eine sichere Kontrolle der Amateurtheatergruppen durch die Partei gewährleistet, zum anderen haben die Spielgruppen dadurch jedoch auch ein umfangreiches materiell-technisches Potenzial für ihr Schaffen zur Verfügung. Die Amateurtheatergruppen werden durch die an sie gebundenen Betriebe finanziert, weshalb gleichzeitig kaum freie Gruppen existieren können, wenn sie keinen Träger hatten. Dieser wiederum hat als Geldgeber das Sagen, beispielsweise bezüglich der Stücke, die gespielt werden. Diesen Kontrollmechanismus machen sich auch weitere Einrichtungen zu Nutze, wie die Kulturkabinette auf den Ebenen der Kommunal- und Bezirksverwaltung. Sie sorgen einerseits für die Weiterbildung und den organisatorischen Rahmen, versuchen andererseits aber auch das Amateurtheater zu instrumentalisieren und nach der sozialistischen Kunstauffassung auszurichten (vgl. Müller-Droste/Schmuck 1991; Landesverband Amateurtheater Sachsen 2018).

Arbeitertheater in der DDR

Arbeitertheater sollen den DDR-Bürger zur „sozialistischen Persönlichkeit“ erziehen. Der Begriff geht auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück und bezeichnet das Gegenstück zum bürgerlichen Berufstheater, das sich aus dem proletarischen Lientheater entwickelte. In der DDR wird der Titel ab 1959 im Zuge der Bitterfelder Konferenz an Spielgruppen vergeben, die bestimmte politisch-ideologische Erwartungen und Spielplanvorgaben erfüllen. Der Bitterfelder Weg, in dessen Rahmen die Konferenz stattfindet, soll der DDR eine eigenständige sozialistische Nationalkultur ebnet. Gespielt wird vor allen Dingen sowjetische „Produktionsdramatik“: deutsche, französische und englische Klassiker sowie Stücke links gerichteter Autoren und all jene Werke, die Partei und Staat als ihr sozialistisches Kulturerbe ansehen (vgl. Landesverband Amateurtheater Sachsen 2018).

Die Warnow-Werft in Rostock geht dieser Entwicklung voran. Schon 1958 beschließt die Parteileitung, dort ein Arbeitertheater zu gründen. Die Produktionsarbeiter beginnen im Herbst mit den Proben zu Friedrich Wolfs „Matrosen von Cattaro“, zwei Monate später feiert das Stück Premiere (vgl. Hoerning, Szene 4/88).

„Und was wir dann gemacht haben: Wir haben viel Russen gespielt. Gute russische Stücke, ja. Die konnte man spielen, das haben ja sowjetische Autoren geschrieben und das sind ja unsere Vorbilder und die können *das* sagen. Also das Theater war in der DDR sowieso 'ne Nische, für Intellektuelle.“

- Hedwig Golpon -

Die ersten Arbeiterfestspiele

Im Juni 1959 finden unter der Federführung des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes die ersten Arbeiterfestspiele der DDR statt. Sie stehen unter der Konzeption einer 'nationalen Leistungsschau der kulturschöpferischen Kräfte des Volkes und insbesondere der Arbeiterklasse' und werden in den folgenden Jahren zum wichtigsten Festival des künstlerischen Amateurschaffens aller Genres und Spielarten. Zur Vorbereitung der Festspiele werden in den jeweiligen Bezirken der DDR eigene Festivals veranstaltet, die unter Namen wie *Theaterernte* oder *Theaterfest* bald zur Tradition werden. Auch die in den ersten Jahren wenig berücksichtigten Gruppen - Studententheater und -kabarets, sorbische und niederdeutsche Bühnen und die Pantomimengruppen und Puppentheater - organisieren zu Anfang ihre eigenen Festivals. Im Laufe der folgenden Jahre werden aber auch sie immer mehr in die Arbeiterfestspiele einbezogen. Von Beginn bis Anfang der 1970er Jahre werden die Festspiele jährlich veranstaltet, ab 1972 dann alle zwei Jahre in jeweils einem anderen Bezirk der DDR. Die Auswahl der Teilnehmer aller künstlerischen Genres erfolgt durch den FDGB in Zusammenarbeit mit dem Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, durch Leistungsvergleiche und Delegation (Schrader 2003). Schon Ende der 1960er Jahre gibt es mehr als 130 Arbeitertheater, die sich um die Teilnahme an den Festspielen bewerben. Durch Losungen und Konzeptionen sowie durch Preise und Auszeichnungen, wie den Staatstitel *„Hervorragendes Volkskunstkollektiv“*, übt der Staat Einfluss auf die Amateure aus. Künstlerisch weniger Wertvolles wird bejubelt, solange es ideologisch bzw. aktuell-politisch ins Konzept passt (vgl. Radermacher/Weber 2003).

Die folgenden Jahre nach dem Mauerbau und der deutsch-deutschen Teilung gehen in der DDR einher mit vermehrtem Wohlstand der Bevölkerung. Das Fernsehen als neues volksnahes Medium verbreitet sich zunehmend und hält Einzug in immer mehr ost-deutschen Wohnzimmern. Die Besucherzahlen von Theatern und Konzerten gehen zurück, gleichzeitig steigt der Anspruch an die Qualität künstlerischer Leistungen. Bei den Amateurgruppen zeigt sich dies einerseits in einer intensiveren Zusammenarbeit mit Berufskünstlern und -theatern, andererseits wächst der Anspruch, den Austausch zwischen den Gruppen zu erweitern. Dieses Anliegen wird durch die Einführung zentraler Leistungsvergleiche gestützt. Die Treffen, an denen bis zu 2000 Amateure teilnehmen, dienen der Vorbereitung der Arbeiterfestspiele und besitzen ausdrücklichen Werkstattcharakter. Sie finden großen Zuspruch bei den Teilnehmern sowie den Besuchern der Aufführungen. Fester Bestandteil der Arbeiterfestspiele werden ab Beginn der 1970er Jahre außerdem die „Wochen der Arbeitertheater“ und die „Tage des Kabarets“. Durch die Unterstützung von Berufstheatern und Hochschulen sowie auch Universitäten werden sie als „Festival im Festival“ zum nationalen Höhepunkt der Amateurkünstler (vgl. Schrader, 2003).

Der Wandel in den 80ern

Von einigen Ausnahmen abgesehen, unterzieht sich das Amateurtheater bis in den Anfang der 1980er Jahre hinein einer Nachahmung des Berufstheaters. Das Erscheinungsbild des Amateurtheaters wandelt sich in dieser Zeit mit dem einsetzenden Generationswechsel in der Szene, den sich verschärfenden gesellschaftlichen und politischen Widersprüchen im Land und dem damit einhergehenden, sich ebenfalls verändernden Kunstverständnis. Der Einsatz theatralischer Mittel, der eine offeneren Spielform als bisher üblich nach sich zieht, stärkt das Bewusstsein der Gruppen für die eigenen Stärken. Zunehmend werden brisante gesellschaftliche und politische Themen durch die Spieler aufgegriffen und summieren sich zu einem kritischen Potenzial von Gleichgesinnten, deren Aufführungen oft über den künstlerischen Wert hinausgehen (vgl. Landesverband Amateurtheater Sachsen 2018).

Die Wende

Die Wendezeit und der Wechsel des politischen Systems trifft die Amateurtheater 1989 jedoch unvorbereitet. Viele Gruppen lösen sich auf, da die Betriebe und Einrichtungen, an die sie gebunden sind, privatisiert oder geschlossen werden. Damit fällt nicht nur die finanzielle und materiell-technische Basis der Amateure weg, sondern mit den Trägern verschwinden häufig auch die Unterlagen und Ausrüstungen, die Probenräume und Spielstätten. Erst Anfang 1990 melden sich einige Gruppen mit Aktivitäten zurück, die ersten Amateurtheatervereine entstehen (vgl. Landesverband Amateurtheater Sachsen 2018).

3. Hintergrundinformationen

Unser Projekt „Theater nahbar“ wurde im Rahmen des Master-Seminars „Performative Recherche“ unter der Leitung von Hedwig Golpon durchgeführt.

Im Mittelpunkt der performativen Recherche stand das dreiwöchige Theaterfestival „Regio Ludi“ mit dem der Landesverband Spiel und Theater MV e.V. die 25-jährige Geschichte der Theaterpädagogik in Mecklenburg-Vorpommern würdigte (vgl. Landesverband Spiel und Theater). Im Rahmen des Festivals wurde durch Veranstaltungen, Workshops und der Fachtagung „Das machen Sie doch mit Enthusiasmus!“ die weitreichende Bandbreite von schulischen und außerschulischen Theaterprojekten, über freie Spielgruppen und Vereine, bis hin zu zielgruppenorientierten Angeboten, die Theaterpädagogik sichtbar und erlebbar gemacht.

Die Ergebnisse der Recherche wurden in einer theatralen Form auf der Tagung vorgestellt.



Marcel Schulz, Marta Gvardian, Aly Younes, Sophie Suske (v.l.n.r.)



Eva Göckeritz, Annette Feigl, Annemarie Kutzer, Marie Lindenberg (v.l.n.r.)



Hedwig Golpon

Diplom-
Theaterwissenschaftlerin,
Greifswald

4. Danksagung

Unsere InterviewpartnerInnen in insgesamt 12 Gesprächen waren:

- Rose-Marie Spießwinkel und Irene Assmann (Kitaleiterinnen, Amateurtheater Kreisdiakonisches Werk Greifswald-Ostvorpommern e.V.)
- Jan Holten (Theaterpädagoge, Vorsitzender Landesverband Spiel und Theater MV e.V.)
- Hedwig Golpon (Diplom-Theaterwissenschaftlerin, Greifswald)
- Silke Lenz (Tanz- und Theaterpädagogin)
- Bernd Langenberg und Gisela Scholz (Seniorentheater, Arthus Rostock)
- Christian Holm (Theaterpädagoge, Greifswald)
- Jennifer Duckwitz und Siemke Käthler (Studentinnen, Studentenspielclub Theater Vorpommern, Greifswald)
- Stephan und Heike (Improvisationstheater, Arthus Rostock)
- Silke Gerhardt (Lehrerin u. a. für Tanztheater)
- Birgit Bettin (Institut für Qualitätsentwicklung Mecklenburg-Vorpommern)
- Marie Yang
- Ibrahim
- Christel Hoffmann (em. Professorin für Methodik und Didaktik der Theaterpädagogik)
- Lilo Schlösser (Theaterpädagogin)
- Marion Küster (Professorin für Theaterpädagogik an der hmt Rostock)
- Marina Beitmann (ehem. Leiterin Mechaje, Jüdisches Theater Mecklenburg-Vorpommern)
- und sieben Weitere, deren Namen wir aus Datenschutzgründen nicht veröffentlichen.

Innen möchten wir alle herzlich für die Zeit und tollen Gespräche danken. Auch ein großes Dankeschön gilt Silke Lenz, Hedwig Golpon und Jan, die uns während der Projektarbeit mit Rat und Tat zur Seite standen.

5. Literaturverzeichnis

- Adling, Wilfried/Philipps, Michael/Borrmann, Dagmar (1985): Gutes und Schlechtes Theater. In: Szene 2, S. 18-22.
- Auer, Marie-Luise (2009): Die Entwicklung des Amateurtheaters am Beispiel der Theatergruppe Altenberg und des internationalen Amateurtheaterfestivals Focus 2006, Wien (Diplomarbeit).
- Baumann, Oliver (2011): Theaterpädagogik der strengen Hand. Impulse professioneller Regieführung für die theater- und kunstbezogene Theaterpädagogik. www.theaterwerkstatt-heidelberg.de (letztmalig abgerufen am 16.09.2018).
- Berk, Laura E. (2005): Entwicklungspsychologie (3., aktual. Aufl.). München: Pearson Studium (PS Psychologie).
- Bidlo, Tanja (2006): Theaterpädagogik. Einführung. Essen: Oldib.
- Brack, Claudia (2002): Aktuelle Tendenzen der Theaterpädagogik am Beispiel des Staatstheaters Cottbus. Münster: Katholische Fachhochschule NW.
- Braunack, Manfred/Schneilin, Gérard (1992): Theaterlexikon. Rowohlt's Enzyklopädie (3. Aufl.). <https://amateurtheater-historie.de/begriffe/> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Braunack, Manfred (1986): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek: Rowohlt.
- Brendenal, Silvia (2009): Fragmentarisches Nachdenken über das Theater für ganz Kleine. In: van Droste, Gabi (Hrsg.): Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit. Bielefeld: transcript, S. 193-199.
- Bundesamt für Statistik (2014): 13. Koordinierte Bevölkerungsberechnung für Deutschland. <https://service.destatis.de/bevoelkerungspyramide/#!y=2030> (letztmalig abgerufen am 16.08.2018).
- Damisch, Christine (2012): Die stressmindernde Wirkung auf Beruf und Alltag durch Methoden des Improvisationstheaters. Versuch eines Burnout-Präventionsprogramms (Masterarbeit).
- Delgehausen, Lina (2018): Didaktische Ziele. <http://www.theater-mimikry.de/didaktische-ziele> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Dellwing, Michael (2014): Zur Aktualität von Erving Goffman. Wiesbaden: Springer VS.
- Desfosses, Agnès (2007): Rauminzenierungen: die Initiierung von Wahrnehmung durch den Raum in der Kunst für die Aller kleinsten. www.theatervonanfangen.de/texte/TheatervonAnfangan_Vortrag_Desfosses.pdf (letztmalig abgerufen am 17.09.2018).

- Dörger, Dagmar (1997): Improvisationstheater und mögliche Wirkungen. In: Kruse, Otto (Hrsg.): Kreativität als Ressource für Veränderung und Wachstum. Forum für Verhaltenstherapie und psychosozialer Praxis. Band 34. Tübingen: dgvt-Verlag, S. 75-90.
- Erlinghagen, Marcel (2008): Ehrenamtliche Arbeit und informelle Hilfe nach dem Renteneintritt. Analysen mit dem Sozio-oekonomischen Panel (SOEP). In: Erlinghagen, Marcel/Hank, Karsten (Hrsg.): Produktives Altern und informelle Arbeit in modernen Gesellschaften Theoretische Perspektiven und empirische Befunde. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 93-118.
- Feldhendler, Daniel (1992): Psychodrama und Theater der Unterdrückten. Frankfurt am Main: Nold.
- Forst, Anthony/Yarrow, Ralph (1990): Improvisation in Drama. London: The MacMillan Press Ltd.
- Frei, Nikolaus (2016): Theater – Konflikt und Selbstfindung. <https://www.max-rill-gym.de/wp-content/uploads/2016/08/Theater-Konflikt-und-Selbstfindung.pdf> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Golpon, Hedwig (2007): „Alles Simulanten“. In: Bülow-Schramm, Margaret/Gipser, Dietlinde/Krohn, Doris (Hrsg.): Bühne frei für Forschungstheater. Theatrale Inszenierung als wissenschaftlicher Erkenntnisprozess. Oldenburg: Paulo Freire, S. 195-205.
- Golpon, Hedwig (o. J.): Performative Recherche. Eine Definition von Hedwig Golpon, Universität Greifswald. <http://radar-institut.de/2014/08/performative-recherche/> (letztmalig abgerufen am 02.09.2018).
- Götza, Mareike (2010): Bedeutung und Anspruch der Theaterpädagogik unter besonderer Berücksichtigung der Verbindung von „Theater sehen“ und „Theater spielen“ – ein Beispiel aus der Praxis. Heidelberg: Theaterwerkstatt.
- Hentschel, Ingrid (2008): Medium und Ereignis – warum Theaterkunst bildet. Vortrag zur Eröffnung der Fachtagung Bildung braucht Kunst, Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel. <http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QF...> (letztmalig abgerufen am 22.09.2018).
- Hoffmann, Stephan (2009): Theater für Zweijährige? Warum nicht! Über das Erleben von Kunst. http://www.appixportale.de/spd-fraktion-dresden.de/dokumente/Vortrag_Hoffmann_2009_02_22.pdf (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Hoppe, Hans (2003): Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit. Münster: Lit Verlag.
- Huhn, Frauke/Klingseis, Thomas (2010): Spielerisch die Welt erforschen. Naturwissenschaft und Theater im Kindergarten. Stuttgart: Baden-Württemberg Stiftung gGmbH.
- Ibs, Torben/Prüwer, Tobias (2010): Heilsame Wirkung von Theater. <https://kreuzer-leipzig.de/2010/03/31/heilsame-wirkung-von-theater/> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).

- Johnstone, Keith (1993): *Improvisation und Theater*. Berlin: Alexander Verlag GmbH.
- Klepacki, Leopold (2007): *Die Ästhetik des Schultheaters. Pädagogische, theatrale und schulische Dimensionen einer eigenständigen Kunstform*. In: *Beiträge zur pädagogischen Grundlagenforschung*. Weinheim/München: Juventa.
- Kruse, Otto (1997): *Kreativität als Ressource für Veränderung und Wachstum*. Forum für Verhaltenstherapie und psychosozialer Praxis. Band 34. Tübingen: dgvt-Verlag.
- Kühnl, Caroline (2005): *Neue Wege im Seniorentheater oder Warum nicht Kaffeeklatsch? Hypothesen und Kommentare zur Fragebogenaktion am Projekttag der Seniorentheaterkonferenz NRW 2005*. <https://seniorentheater.beepworld.de/files/auswertungsbericht.pdf> (letztmalig abgerufen am 17.08.2018).
- Ibs, Torben/Prüwer, Tobias (2010): *Heilsame Wirkung von Theater*. <https://kreuzer-leipzig.de/2010/03/31/heilsame-wirkung-von-theater/> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Johnstone, Keith (1993): *Improvisation und Theater*. Berlin: Alexander Verlag GmbH.
- Landesverband Amateurtheater Sachsen (2018): *Amateurtheater in Sachsen - Die Historie*. <https://www.amateurtheater-sachsen.de/historisches> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Liebau, Eckart (2015): *Theater muss sein*. In: *Baden-Württemberg Stiftung gGmbH (Hrsg.): Ergebnisse der Evaluation des Programms Theater und Kinder*. Stuttgart: Baden-Württemberg Stiftung gGmbH, S. 8-9.
- Moreno, Jacob L. (1993): *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama: Einleitung in die Theorie und Praxis*. Stuttgart: Thieme.
- Müller-Droste, Gerd/Schmuck, Günter (1991): *Theaterpädagogik in Deutschland: Hessisch-thüringische Theaterwerkstatt und weitere Modelle, Initiativen, Projekte*. Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Bd.15.
- Noelle-Neumann, Elisabeth (2001): *Die Schweigespirale. Öffentliche Meinung – unsere soziale Haut* (6. Aufl.). München: Langen Müller.
- Ostlander, Jeanette/Güntert, Stefan T./Wehner, Theo (2015): *Motive für Freiwilligenarbeit – der funktionale Ansatz am Beispiel eines generationenübergreifenden Projekts*. In: *Wehner, Theo/ Güntert, Stefan T. (Hrsg.): Psychologie der Freiwilligenarbeit. Motivation, Gestaltung und Organisation*. Mit 41 Abbildungen. Berlin-Heidelberg: Springer Medizin, S. 59-76.
- Petzold, Hilarion (1993): *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Theater*. Paderborn: Junfermann.
- Plath, Maike (2014): *Partizipativer Theaterunterricht mit Jugendlichen. Praxisnah neue Perspektiven entwickeln*. Beltz Verlag: Weinheim/Basel.

- Radermacher, Norbert/ Weber, Hans-Albrecht (2003): Amateurtheater. In: Koch, Gerd/ Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Strasburg: Schibri. <http://www.archiv-datp.de/worterbuch-amateurtheater/> (letztmalig abgerufen am 20.08.1018).
- Reinhardt, Max (1974): Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler. In: Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, S. 304f.
- Schäfers, Bernd (2013): Einführung in die Soziologie. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Schürmann, Lisa K. (2013): Motivation und Anerkennung im freiwilligen Engagement. Kampagnen und ihre Umsetzung in Internet und Social Media. Wiesbaden: Springer VS.
- Schrader, Rainer (2003): Amateurtheaterfestivals in Ostdeutschland. In: Koch, Gerd/ Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik, Strasburg: Schibri. <http://www.archiv-datp.de/worterbuch-amateurtheaterfestival-in-ostdeutschland/> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Skorupa, M. (2015): Ältere im Rampenlicht – Lebenslanges Lernen auf der Bühne. Zusammenfassung der Bestandsaufnahme zum Seniorentheater in Nordrhein-Westfalen. www.die-bonn.de/doks/2015-altenbildung-01.pdf (letztmalig abgerufen am 13.08.2018).
- Stanescu, Mirona (2011): Vom Laientheater zur Theaterpädagogik. Ein historischer Werdegang der Theaterpädagogik in Deutschland. In: Neue Didaktik 2011 (1), S. 11-29. https://www.pedocs.de/volltexte/2013/7474/pdf/NeueDidaktik_1_2011_Stanescu_Vom_Laientheater.pdf (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Taube, Gerd (2012): Theater und Kulturelle Bildung. <https://www.kubi-online.de/artikel/theater-kulturelle-bildung> (letztmalig abgerufen am 20.08.2018).
- Thöneböhn, Sonja (2006): Geschichten des Augenblicks. Struktur und Dramaturgie im Improvisationstheater am Beispiel der „Heldenreise“. http://www.impro-theater.de/dmdocuments/wissenschaft/Improvisationstheater_Dramaturgie-Sonja_Thoeneboehn.pdf (letztmalig abgerufen am 06.08.2018).
- Von Ameln, Falko/Kramer, Josef (2015): Einführung in das Psychodrama. Für Psychotherapeuten, Berater, Pädagogen, soziale Berufe. Heidelberg: Springer Verlag.
- Wagner, Silvan (2011): Laientheater. Theorie und Praxis einer populären Kunstform. Bielefeld: transcript.
- Weidemann, Iris (2014): Was kann Theater in der Kita? Theaterpädagogischer Exkurs. In: Weidemann, Gisela (Hrsg.): Jetzt machen wir Theater! Die Kleinsten erleben, was in Ihnen steckt. Troisdorf: Bildungsverlag EINS GmbH. S. 12-18.
- Weintz, Jürgen (1998): Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrungen durch Rollenarbeit. Butzbach – Griedel: AFRA – Verlag. Zugl.: Berlin, Hochsch. der Künste, Diss., 1997 u.d.T.: Weintz, Jürgen: Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit.
- Wisi, Pia (2014): Räume schaffen für die Perspektive der Kinder und Jugendlichen. Bedeutung der Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater. Heidelberg: Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt.

Impressum

Adresse

Universität Greifswald
Institut für Politik- und Kommunikationswissenschaft
Rubenowstraße 3
17489 Greifswald

Hedwig Golpon
Marienstraße 42
17489 Greifswald
Mobil: 0172 9356153

Inhaltliche Verantwortlichkeit

Für die Richtigkeit der Inhalte sind die vorgestellten Studierenden und Hedwig Golpon auf S. 60 verantwortlich.